

سنت زیباشناسی فرانسوی

در عصر روشنگری

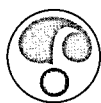
ژاک موریزو
فرانسیس کلمن
پل گایر



تدوین و ترجمه
داود میرزایی



فرهنگ معاصر



سنت زیباشناسی فرانسوی
در عصر روشنگری
از کروزا تا روسو

ژاک موریزو، فرانسیس کُلمن، پل گایر

تدوین و ترجمه:

داود میرزایی



فرهنگ معاصر



فرهنگ معاصر
انتشارات

تهران، خیابان طالقانی غربی، خیابان فریمان، شماره ۲۸، کدپستی: ۱۴۱۶۸۶۴۱۸۲

تلفن: ۵-۶۶۹۵۲۶۳۲؛ واحد فروش: ۶۶۹۷۳۳۵۲؛ فکس: ۶۶۴۱۷۰۱۸

E-mail: farhangmoaserpub@gmail.com - Website: www.farhangmoaser.com



farhangmoaser



@farhangmoaser

سنت زیباشناسی فرانسوی

در عصر روشنگری

ژاک موریزو، فرانسیس کلمن، پل گایر

تدوین و ترجمه: داود میرزایی

(هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینای همدان)

ویراستار: سپیده رضوی

حروف نگاری و صفحه‌آرایی: واحد کامپیوتر فرهنگ معاصر

چاپ اول: ۱۴۰۲

کلیه حقوق این اثر متعلق به «مؤسسه فرهنگ معاصر» است و هر نوع استفاده بازرگانی از این اثر اعم از زیراکس، بازنویسی، ضبط کامپیوتری به صورت‌های مختلف از قبیل PDF، Online، کتاب صوتی یا تکثیر به هر صورت دیگر، کلاً و جزئاً قابل تعقیب قانونی است.

فهرست‌نویسی پیش از انتشار

سرشناسه: گایر، پل، ۱۹۴۸-م.

Guyer, Paul, 1948-

عنوان و نام پدیدآور: سنت زیباشناسی فرانسوی در عصر روشنگری از کروزا تا روسو/ ژاک موریزو، فرانسیس کلمن، پل گایر؛ تدوین و ترجمه داود میرزایی؛ ویراستار سپیده رضوی.

مشخصات نشر: تهران: فرهنگ معاصر، ۱۴۰۲.

مشخصات ظاهری: پانزده، ۳۹۶ ص: ۲۱/۵×۱۴/۵ س.م.

وضعیت فهرست‌نویسی: فیا

یادداشت: کتاب حاضر گردآوری و ترجمه مقالات مختلف از نویسندگان کتاب است.

یادداشت: کتابنامه.

یادداشت: واژه‌نامه.

یادداشت: نمایه.

موضوع: زیبایی‌شناسی فرانسوی

Aesthetics, French

زیبایی‌شناسی فرانسوی -- قرن ۱۸م.

Aesthetics, French -- 18th century

شناسه افزوده: کولمن، فرانسیس زاویر جروم، ۱۹۳۹-م.

شناسه افزوده: Coleman, Francis Xavier Jerome

شناسه افزوده: موریزو، ژاک، ۱۹۴۹-م.

شناسه افزوده: Morizot, Jacques, 1949-

شناسه افزوده: میرزایی، داود، ۱۳۶۱ - مترجم

رده‌بندی کنگره: DC ۳۳/۷

رده‌بندی دیویی: ۳۰۳/۴۸۲۰۴۴

شماره کتابشناسی ملی: ۹۲۰۱۴۸۷

اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیا

به پاسِ اندیشه و اندیشه‌ورزی

تنها زمانی به شناخت و آگاهی نوینی خواهیم رسید
که از پندارهای مطبوع قطع امید کنیم.

دالامبر

فهرست

مقدمه مترجم یازده

بخش اول: زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم

۳	آغاز سخن
۵	۱: مقدمه: شروع آشفته
۱۳	۲: احساس و ذوق
۲۰	۳: تداوم ردّونشان عقل‌باورانه
۲۷	۴: از هنرشناسان خبره تا منتقدان هنر
۳۵	۵: هنر به مثابه فلسفه
۴۰	۶: عصر انتقال

بخش دوم: اندیشه زیباشناختی در روشنگری فرانسه

۴۷	۱: مقدمه
۵۹	۲: عقل و احساس
۱۱۰	۳: قواعد و خودانگیختگی
۱۶۴	۴: تقلید و آفرینش
۲۰۰	۵: هنر، زبان و اخلاق

بخش سوم: زیباشناسی فرانسه در قرن هجدهم: از کروزا تا روسو

۲۳۳	۱: مقدمه: معرفی انگاره‌های احساس و بازی: کروزا و دبو
۲۳۳	۱-۱. کروزا
۲۴۰	۱-۲. دبو
۲۶۵	۲: از آندره تا روسو
۲۶۷	۱-۲. آندره
۲۷۴	۲-۲. باتو

۲۸۵	 ۲-۳. اصحاب دائرة المعارف
۳۰۹	 ۲-۴. دیدرو
۳۲۵	 ۲-۵. روسو
۳۴۵	 نمایه
۳۵۷	 واژه‌نامه انگلیسی - فارسی
۳۶۳	 واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

کتابنامه

۳۷۱	 بخش اول: زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم
۳۷۴	 بخش دوم: اندیشه زیباشناختی در روشنگری فرانسه
۳۷۸	 بخش سوم: زیباشناسی فرانسه در قرن هجدهم: از کروزا تا روسو

مقدمه مترجم

هر پژوهشی در تاریخ زیباشناسی جدید، برای این که عقیم نماند، چاره‌ای جز این ندارد که افزون بر بریتانیا و آلمان، به یکی دیگر از سه آبشخور اصلی آن در قرن هجدهم، یعنی فرانسه نیز توجه کند. کتاب حاضر چنین رسالتی بر دوش دارد و بر همین مبنا تدوین و ترجمه شده است. صاحب این قلم، چندی است در همکاری با این نشر، ترجمه چند کتاب در حوزه زیباشناسی فلسفی را آغاز کرده است، اعم از فرزندان دیویمای فردریک بیزر، (که پژوهشی درخور در زیباشناسی عقل باورانه آلمانی از لایب‌نیتس تا لسینگ است)، و سنت زیباشناسی بریتانیایی، نوشته تیموتی ام. کاستلو (که این نیز پژوهشی مفصل و خواندنی در زیباشناسی بریتانیایی است که البته پا از قرن هجدهم فراتر می‌گذارد و از شافتمبری تا ویتگنشتاین را شامل می‌شود). کتاب حاضر، با پرداختن به وجوه مختلف زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم، این سه گانه را کامل می‌کند. و اما دو نکته: یکی این که منابع انگلیسی زبان درباره زیباشناسی فرانسوی، به طرز عجیبی بسیار کم است. گویی فیلسوفان و نویسندگان در باب هنرهای زیبا، در بخش اعظمی از قرن بیستم، زیباشناسان عصر روشنگری فرانسه را پاک از یاد برده بودند. وقتی دنبال کتاب مناسبی برای این موضوع می‌گشتم، تنها دو کتاب مجزا در این حوزه به زبان انگلیسی یافتم! یکی از آن فرانسیس کلن با عنوان اندیشه زیباشناختی در روشنگری فرانسوی و دیگری ذوق در فرانسه قرن هجدهم: تأملات انتقادی در باب خاستگاه‌های زیباشناسی فلسفی، نوشته آر. جی. ساسلین. دو منبع دیگر نیز در این زمینه موجود است: یکی مدخل زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم، از مجموعه دانشنامه فلسفه استنفورد و دیگری، جلد اول کتاب سه جلدی تاریخ زیباشناسی جدید، نوشته پل گایر، که بخش دوم

آن به زیباشناسی فرانسوی در میانهٔ قرن هجدهم، مشخصاً از آندره تا روسو، اختصاص دارد. اینجا فرصت پرداختن به دلایل قلت کتاب در رابطه با این موضوع نیست و مجال دیگری می‌طلبد. القصه، ابتدا قصد داشتم فقط کتاب کُلْمَن را برای مجموعهٔ یادشده ترجمه کنم، ولی روایت کُلْمَن در این کتاب، به گفتهٔ خودش، به گونه‌ای است که مباحث تکمیلی‌ای را هم لازم می‌آورد. کُلْمَن در مقدمهٔ کتابش می‌گوید: «دوست دارم همین اول کار، با خواننده‌ام روراست باشم. اول این‌که، اصلاً قصد ندارم کتابی دربارهٔ 'تاریخچه' اندیشهٔ زیباشناختی در عصر روشنگری فرانسه بنویسم؛ کتاب‌ها و تک‌نگاری‌هایی... اندک‌شمار... قبلاً به چندین زبان [غیر از انگلیسی] دربارهٔ این موضوع نوشته شده است. دوم، قصد ندارم کتابی دربارهٔ تاریخ تطور ایده‌های زیباشناختی فرانسوی بنویسم... سوم، نخواستهم روایتی ترکیبی... از اندیشهٔ زیباشناختی فرانسوی در قرن هجدهم به دست دهم. چهارم و آخر این‌که، در این کتاب ابدأً به دنبال تدوین تاریخ هنر فرانسوی در قرن هجدهم نبوده‌ام.»

کُلْمَن در ادامه می‌گوید، هنرهای زیبا در دو ثلث اول قرن هجدهم در عین آکندگی از تنشی بدیع و ژرف، تمایل به نوعی دوگانگی داشتند. به‌دیگرسخن، در بسیاری از رمان‌های این دوره نیز، عقل را در برابر احساس می‌بینیم (برای مثال، در سرگردانی‌های قلب و ذهن، یا خاطرات ام. دو میلکور، نوشتهٔ کره‌بیون فیلز، یا قراردادهای اجتماعی در مقابل امیال شخصی در زندگی ماریان، نوشتهٔ ماریوو، یا مطالبات هنر در برابر مطالبات اخلاقی در آثار مارکی دو ساد). ردّونشان همین تنش‌های دوگانه را در بیشتر نقاشی‌ها، موسیقی و حتی مبلمان این دوره هم می‌توان پی گرفت. در نتیجه، تعجبی ندارد که بیشتر زیباشناسان این روزگار نیز به‌نوعی دوگانه‌انگار بودند و در نوشته‌های‌شان انواع و اقسام این تنش‌ها را منعکس می‌کردند. از همین رو، کُلْمَن با نظر به دوگانه‌انگاری‌های مختلف فلسفی در این برهه، که میراثی دکارتی برای تاریخ اندیشه، به‌ویژه اندیشهٔ فرانسوی محسوب می‌شود، هم‌چنین طرح تمایزی جالب بین نظریه‌های انتقادی و زیباشناختی، کتابش را به چهار بخش اصلی تقسیم می‌کند که هر یک از آن‌ها یکی از تنش‌های عمدهٔ اندیشهٔ زیباشناختی این دوره را بازتاب می‌دهد:

بخش اول: عقل و احساس؛ بخش دوم: قواعد و خودانگیختگی؛ بخش سوم: تقلید و آفرینش؛ و بخش چهارم: هنر، زبان و اخلاق.

با این اوصاف، کتاب کلمن با تمام ژرف‌اندیشی‌های بدیعی، نیاز به مقدمه‌ای دارد که تاریخچه اندیشه زیباشناختی فرانسوی در این برهه را پیش روی خواننده بگذارد. برای جبران نبود این مقدمه، تصمیم گرفتم مدخل زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم از مجموعه دانشنامه فلسفه استنفورد را به ابتدای آن اضافه کنم که ژاک موریزو کار خود را با شروع آشفته اندیشه‌ورزی زیباشناختی در این دوره آغاز می‌کند و با بررسی انگاره‌های احساس و ذوق در این اندیشه، تداوم ردّ نشان عقل‌باورانه را در آن پی می‌گیرد و از هنرشناسان خبره به منتقدان هنر می‌رسد و با پرداختن به هنر به مثابه فلسفه، وارد عصر انتقال می‌شود. معتقدم طرح این مباحث، به‌خوبی از عهده جبران جای خالی مقدمه مذکور پژوهش کلمن برمی‌آید و به‌طرز رضایت‌بخشی ابتدای کتاب حاضر می‌نشیند.

ولی این تمام ماجرا نیست. پس از گزینش دو بخش یادشده، احساس کردم هنوز جای خالی مباحثی برای تکمیل طرحم در این کتاب به چشم می‌آید. از آنجاکه از همان زمان انتشار کتاب بسیار مهم سه‌جلدی گایر در سال ۲۰۱۴ — با عنوان تاریخ زیباشناسی جدید — با آن دمخور بودم (هم در جریان نگارش تز دکتری و مقالات مرتبط با آن، هم برای طرح مباحث کلاس‌هایم در دانشگاه)، بخش دوم جلد اول آن را که به زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم اختصاص دارد، بسیار مناسب بخش پایانی این طرح یافتم. گایر در پژوهش نمونه‌وارش، کل تاریخ زیباشناسی جدید را با نظر به سه خط فکری جداگانه پی می‌گیرد و رابطه اندیشمندان موردنظرش را به نسبت دوری و نزدیکی‌شان به این سه مسیر می‌سنجد و به رهیافت‌های بدیعی می‌رسد: یکی زیباشناسی ناظر به کمال که همان رویکرد کلاسیک شناخت‌باورانه به زیباشناسی است و منبع لذت زیباشناختی را «شهود کمال» ابژه می‌داند؛ دیگری زیباشناسی ناظر به بازی آزاد قوا که معتقد است بازی آزاد قوای ذهنی ما مؤلفه تعیین‌کننده تجربه زیباشناختی ما به شمار می‌آید و سومی، زیباشناسی ناظر به تشخیص تأثیر عاطفی هنر. او این سه رهیافت، به‌ویژه ایده بازی آزاد قوا و بازی با طیفی از عواطف انسان به‌عنوان

منبع لذت زیباشناختی را درمورد اندیشمندان بزرگ فرانسوی این عصر، از کروزا، دوبو، باتو و اصحاب دائرةالمعارف مثل دیدرو و دلامبر گرفته تا روسو پی می‌گیرد و بینش‌های جذاب و روشنگری در این باره پیش می‌کشد که نباید ناشنیده بماند. برای مثال، بحث او راجع به اصحاب دائرةالمعارف از این منظر و رابطه روسو با این جمع، درخور توجه است، چراکه به گفته گایر، «شالوده کل اندیشه روسو درباره هنرها بر پایه ردوانکار ایده تجربه زیباشناختی به مثابه بازی آزاد قوای ذهنی ما استوار است که محتاج هیچ توجیهی و رای لذت بخش بودن آن نیست. در عوض، روسو کاملاً به این ایده سنتی پایبند می‌ماند که تجربه زیباشناختی تنها در صورتی توجیه پذیر خواهد بود که شرایط دسترسی به حقیقتی مهم درباره سرشت و اخلاق انسان را فراهم کند. بنابراین، روسو در بحبوحه قرن هجدهم، در حالی که داشت سبک بالانه در مسیر جدید زیباشناسی ناظر به بازی آزاد پیش می‌رفت، مسیر بازگشت به سنتی ترین رویکرد به زیباشناسی را در پیش گرفت.» از این رو، روسو در جدال بی‌امان خود با دالامبر که روزگاری هم‌قطار او در دائرةالمعارف بود، در نقد شایستگی‌های اخلاقی و معرفت‌شناختی بیشتر نمایش‌های تئاتری و داستانی، کاملاً جانب افلاطون را می‌گیرد و بدین ترتیب، پرده از گرایش تاریخی خود در زیباشناسی برمی‌دارد. روایت این کشاکش، بس خواندنی و بصیرت‌بخش است.

باری، معتقدم که مجموعه این سه بخش کنار هم، ازسویی چشم خواننده را به زوایای مختلف پیداوپنهان ذوق و اندیشه زیباشناختی در فرانسه قرن هجدهم می‌گشاید و نتایج ثمربخشی به بار می‌آورد و ازسوی دیگر، کنار کتاب‌های یادشده، یعنی فرزندان دیوتیما و سنت زیباشناسی بریتانیایی، بخشی از خلأ منابع مطالعاتی ارزشمند در این حوزه به زبان فارسی را جبران می‌کند. هر چه باشد، زیباشناسی و فلسفه هنر، رشته‌ای نوپا در ایران است و حالاحالاها محتاج تأمین منابع درخور. گفتنی است، در جلساتی که با مدیران فرهنگ معاصر داشتیم، مقرر شد کتابی با عنوان مدخلی بر زیباشناسی فلسفی در قرن هجدهم هم تدوین و به سه عنوان قبلی اضافه شود، متشکل از سه مدخل دانشنامه استنفورد درباره زیباشناسی بریتانیایی در قرن هجدهم، زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم

و زیباشناسی آلمانی در قرن هجدهم، که مجموعه این چهار عنوان کنار هم، منبع اطمینان بخشی برای علاقه‌مندان به خاستگاه‌های زیباشناسی فلسفی در بریتانیا، فرانسه و آلمان خواهد بود. درباره این عنوان اخیر، ذکر نکته‌ای لازم است: مدخل زیباشناسی فرانسوی در دانشنامه استنفورد، چندی پیش با بازبینی اساسی، روزآمد شده و نویسنده دیگری (جنیفر چیئن) در همکاری با ژاک موریزو، آن را بازبینی کامل کرده است. لذا خواننده با مباحث متفاوتی از آنچه در بخش اول کتاب حاضر آمده، مواجه خواهد شد. نکته‌ای هم داخل پرانتز عرض کنم: بسیار مشتاقم در فرصتی مناسب، کتاب پیش‌گفته ساسلین با عنوان ذوق در فرانسه قرن هجدهم: تأملات انتقادی در باب خاستگاه‌های زیباشناسی فلسفی را نیز ترجمه و در اختیار خوانندگان مشتاق این دست مباحث قرار دهم. امید است تلاش‌های مترجم در این کتاب و سایر کتاب‌های این مجموعه که ذکر بخشی از آن‌ها در این مقال رفت، کنار کارهای پیشین، گامی در راه اعتلای اندیشه‌ورزی فلسفی در این مرزوبوم باشد.

در آخر، بر خود فرض می‌دانم از جناب داود موسایی و جناب کیخسرو شاپوری عزیز، مدیران محترم انتشارات فرهنگ معاصر به‌خاطر فراهم کردن شرایط به ثمر رسیدن مجموعه این کارها سپاسگزاری کنم. جا دارد از سرکار خانم سپیده رضوی، ویراستار محترم، و سایر دست‌اندرکاران مؤسسه که نقشی در به ثمر رسیدن این کتاب داشته‌اند، صمیمانه تشکر کنم. بهترین آرزوها برای یکایک‌شان.

بخش اول

زیباشناسی فرانسوی در قرن هجدهم

ژاک موریزو

آغاز سخن

در قرن هجدهم گفتار جدیدی در باب هنر، زیبایی و حساسیت‌های انسانی شکل گرفت که الکساندر باومگارتن^۱ آلمانی، سال ۱۷۳۵ در تأملات فلسفی در باب پاره‌ای موضوعات ناظر بر شعر^۲، نام «زیباشناسی»^۳ بر آن نهاد. این گفتار جدید، اساساً تحت تأثیر مسائل فلسفی عام طرح شده در عصر روشنگری بود؛ اعم از ایده‌آل‌های آزادی، دموکراسی و پژوهش علمی. در این بخش، وجوهی از سهم روشنگری فرانسوی در این حوزه جدید بررسی خواهد شد.

بریتانیا و به‌ویژه اسکاتلند، افزون بر آثار تجربه‌باورانی مثل هاجسن و هیوم، با کارهای کسی مثل توماس رید^۴ که مخالف سرسخت سنت تجربه‌باورانه بود، طلایه‌دار این گفتار جدید محسوب می‌شد. این فیلسوفان، مسائلی را طرح کردند و ایده‌هایی را پیش کشیدند که تأثیر زیادی بر اندیشمندان اروپایی علاقه‌مند به هنر و رابطه انسان و هنر با طبیعت گذاشت^۵ که خود، بحث مجزا و مفصلی می‌طلبد. و اما سهم فرانسه در زیباشناسی قرن هجدهم، ابتدا نتیجه دو عامل بود: (۱) استفاده گسترده از زبان فرانسه^۶ در میان فرهیختگان پس از افول زبان لاتین، پیش از نفوذ فزاینده زبان انگلیسی و (۲) وجود فرهنگ روشنفکری میان نویسندگان و نظریه‌پردازان. واژه «فیلسوف» در فرانسه قرن هجدهم، افزون بر

1. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

2. *Philosophical Meditations Pertaining to Some Matters Concerning Poetry*

3. aesthetics

4. Thomas Reid (1710-1796)

۵. مترجم کتاب حاضر، کتاب مفصلی با عنوان سنت زیباشناسی بریتانیایی: از شافستبری تا ویتگنشتاین (نوشته تیموتی ام. کاستلو) را برای این نشر ترجمه کرده است. -م.

6. *lingua franca*

اندیشمندانی چون دکارت^۱ و لاک^۲، به گروه جدیدی از نویسندگان نیز اطلاق می‌شد که به‌خوبی قادر بودند تحلیل عقلانی، ادبیات و تفسیر اجتماعی را با هم بیامیزند. ولتر^۳ و دیدرو^۴، دو نمونه بارز از این دست نویسندگان بودند؛ هر دو علاقه زیادی به تقریر نمایشنامه و داستان داشتند و بر آن بودند تا به فهم بهتری از جامعه و پیشرفت آن برسند. هیچ‌یک رساله مجزایی درباره زیباشناسی ننوشتند، ولی با کار نظام‌مند و مستمر در حوزه‌ها و سطوح مختلف اندیشه آدمی، سهم‌شان در پیشرفت زیباشناسی، بیش از سایر نویسندگان فرانسوی این دوره بود. در نوشته‌های این دو و سایر نویسندگان، عقل دیگر قوه‌ای نبود که تنها هدف آن تشخیص حقیقت است، بلکه به‌نحو فزاینده‌ای به‌مثابه قوه‌ای دیده شد که احکام را ارزیابی می‌کرد؛ اعم از احکام ناظر به احساس، ذوق و علقه‌های شخصی. شاید برای اولین بار، هنر نیز هم‌چون اندیشه علمی، بدل به امری مهم در علوم انسانی شد و، بالاتر از آن، جدایی کامل بین فعالیت‌های هنری و علمی به‌تدریج رنگ باخت.

1. René Descartes (1596-1650)

2. John Locke (1632-1704)

۳. François-Marie Arouet (1694-1788)؛ او آثارش را با نام مستعار Voltaire منتشر

می‌کرد و لذا همه او را به نام ولتر می‌شناسند. - م.

4. Denis Diderot (1713-1784)

مقدمه: شروع آشفته

با بررسی هنر فرانسه در قرن هجدهم، گاهی هم‌گونگی و انسجامی در آن دیده می‌شود که بی‌ارتباط با حساسیت‌های هنری لوئی چهاردهم و مرجعیت فرهنگی کاردینال ریشلیو^۱ در آکادمی فرانسه نیست. ولی با بررسی دقیق‌تر هنر این دوره، شواهدی دال بر وجود تنش و حتی تعارضی در آن هویدا می‌شود. این تنش‌ها و تعارض‌ها، حامل بذره‌های بارور تغییرات بزرگی در این عصر بود.

برخی از این تنش‌ها و تعارض‌ها از دلِ نمایشنامه‌های بحث‌برانگیز آن دوره سربرآورد. نخستین اثر بزرگ کورنی^۲، یعنی نمایشنامه‌ی ال سید^۳، یکی از نیرومندترین درون‌مایه‌های نمایش کلاسیک، یعنی کشمکش بین عشق و تکلیف را روایت می‌کند. این نمایشنامه از وجوه مختلف، آماج نقدهای تندوتیزی قرار گرفت، به‌ویژه از وجه ناکامی‌اش در تربیت اخلاقی، هم‌چنین تخطی از «وحدت‌های سه‌گانه کلاسیک»، یعنی وحدت زمان، مکان و عمل. کورنی بعداً در سه گفتار درباب شعر نمایشی^۴ پیشنهاد کرد که تخطی از اصول زیباشناختی

۱. Cardinal Richelieu (1585-1642)؛ معروف به عالیجناب سرخ‌پوش. کسانی که سه‌تفنگدار الکساندر دوما را خوانده‌اند، می‌دانند که او یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان است. -م.

2. Pierre Corneille (1606-1684)

۳. *le Cid* (1636)؛ نمایشنامه معروفی از پیر کورنی؛ کورنی این نمایشنامه را به نظم نوشت، ولی قواعد رایج تراژدی‌های کلاسیک را در آن رعایت نکرد و بیشتر به نهادهای باروک گرایش داشت تا کلاسیک و به‌همین خاطر از سوی نمایشنامه‌نویسان و منتقدان آن روزگار شدیداً نقد شد. -م.

4. *Three Discourses on Dramatic Poetry* (1660)

ارسطو برای نویسندگان مجاز باشد، هر چند یقیناً پیشنهاد او به هیچ وجه دال بر نقض کامل یا ضروری این اصول نیست. تعارض دیگر — شامل موضوعات حساسیت برانگیز و مشمول ممیزی — در رابطه با تارتوف^۱ مولیر^۲ پدیدار می شود که از برخی جهات به عنوان هجو دین و مذهب به طور کلی تعبیر شده است، گرچه مقصود اصلی مولیر حمله به تزویر دینی زمانه اش بود و نه خود نهاد دین و مذهب. گفتنی است که هر چند انجمن آیین مقدس^۳ (یک انجمن سری کاتولیک) موفق شده بود ممنوعیت هایی بر رفتارهای عمومی اعمال کند، اما مولیر تحت لوای حمایت شخص پادشاه نهایتاً توانست این تحریم ها را بشکند. در برخی از این تعارض ها که در ظاهر امر چیزی فراتر از کشمکش هایی میان رقبا به نظر نمی رسید، غالباً چیزی هست که بیشتر در معرض خطر بود. اپرای آلسس^۴ ژان-باتیست لولی^۵ نمونه ای بارز از این دست است. اولین اجرای این اپرا، از یک سو، بهانه ای داد به دست نظریه های توطئه موسیقی دانان وفادار به شارپانتیه^۶ و مخالف استیلای لولی بر موسیقی فرانسه (لولی ایتالیازاده بود و از سال ۱۶۷۲ وارد آکادمی سلطنتی موسیقی فرانسه شده بود) و، از سوی دیگر، دستاویزی شد برای نوشته های طعنه آمیز بوالو^۷ درباره کینول^۸، لیبرتو^۹ نویسنده مشهور. با وجود این، در آگوست ۱۶۷۴، با اولین اجرای ایشیونی^{۱۰} راسین^{۱۱}، اوضاع پیچیده تر هم شد. کار راسین هیچ چیز مشترکی با نمایشنامه اصلی اورپید^{۱۲} نداشت، جز این که الهام بخش هر دو اورپید بود. مسئله بحث برانگیز اینجا ارتباطی به ارزش این دو کار نداشت،

1. *Tartuffe* (1664 and 1669)

2. Molière (1632-1673)

3. Company of the Blessed Sacrament

4. *Alceste* (January 1674)

5. Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

6. Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

7. Nicolas Boileau-Despréaux (1613-1711)

8. Philippe Quinault (1635-1688)

9. libretto؛ لیبرتو متن آوازا و گفتارهایی است که در نمایش اپرا به کار می رود. واژه

به کار رفته در زبان های اروپایی برای این مفهوم، همین واژه ایتالیایی است. ضمناً لیبرتو

یعنی «کتابچه»-م.

10. *Iphigénie*

11. Jean-Baptiste Racine (1639-1699)

12. Euripides (c. 480 - c. 406 BC)؛ از شاعران و نمایشنامه نویسان شهر یونان باستان.

او همراه با سوفوکل و آشیل، مثلث نمایشنامه نویسان یونان باستان را تشکیل می دهد-م.

بلکه بیشتر سر این بود که آیا باید از سرمشق‌های کلاسیک قدما تقلید کرد یا نه و اگر جواب مثبت است، تا کجا. همه این کشمکش‌های حرفه‌ای، ذیلِ منازعهٔ بزرگ‌تری قرار می‌گرفت که بخش مهمی از حیات روشنفکری این دوره را شکل می‌داد و معمولاً تحت عنوان نزاع قدما و متجددان^۱ (معروف به «منازعه»^۲) شناخته می‌شود.^۳ این منازعه، درواقع، بازتاب نگرش‌هایی در دو جبههٔ مخالف دربارهٔ هنر و جامعه است که پای آن به قرن بعد نیز باز خواهد شد.

این منازعه معمولاً به سه دوره تقسیم می‌شود: دورهٔ اول از ایتالیا آغاز شد، زمانی که نویسندگانی مثل بوکالینی^۴، تاسونی^۵ و لانچلوتی^۶ بر آن شدند تا دستاوردهای نویسندگان هم‌عصر خود را در قیاس با سرمشق‌های قدما ضعیف جلوه دهند. این مرحله، روش‌های بسط‌یافته توسط گالیله را شامل می‌شود که نتایج فیزیک ارسطویی را از اساس به چالش می‌کشید. ولی این مرحله از منازعه، نه در ایتالیا که در فرانسه اوج گرفت، جایی که پای طیف گسترده‌ای از روشنفکران به این غائله باز شد. دکارت در قرن هفدهم، اندیشه‌های مدرسی [= اسکولاستیک] را به چالش کشید که عمیقاً حال‌وهوایی ارسطویی داشت. درضمن، پاسکال^۷ نیز برخی از هم‌روزگاراناش را که در بند مرجعیت قدما مانده بودند، شدیداً به باد انتقاد گرفت؛ او کار قدما را پوستهٔ سخت و صلبی برای دانش و معرفت می‌دید که توسعهٔ آن دشوار بود و درعوض دانش را فرایندی متزاید می‌دانست، چراکه معتقد بود حرکتِ رو به جلوی آن مطابق با مقتضیات زمانه ساده‌تر است و مبنای آن مستحکم‌تر. دیگر علتِ مهم این منازعه، به استفادهٔ مداوم از درون‌مایه‌های اسطوره‌شناختی در هنر و ادبیات در

1. Quarrel of Ancients and Moderns

2. the «Quarrel»

۳. فردریک بیزر در فصل ششم فرزندان دیوتیما، به‌ویژه در بخش پنجم این فصل، با عنوان «قدما در برابر متجددان»، بحثی خواندنی دربارهٔ این موضوع پیش می‌کشد و این میراث فرانسوی را در آرای وینکلمان و اصول نئوکلاسیک او پی می‌گیرد. مجال بیان زبدهٔ آن اینجا نیست و خوانندهٔ علاقه‌مند می‌تواند به کتاب بیزر (به ترجمهٔ همین قلم در همین نشر) مراجعه کند. - م.

4. Trajano Boccalini (1556-1613)

5. Alessandro Tassoni (1565-1635)

6. Lancelotti

7. Blaise Pascal (1623-1662)

جامعه‌ای برمی‌گشت که مسیحیت هم‌چنان بر آن استیلای تام داشت. دِماره دو سن-سورلن^۱ در آثارش به بهترین شکل ممکن ارزش تصاویر و درون‌مایه‌های مسیحی را هم‌سنگِ همتای غیرمسیحی آن نشان می‌داد. درحالی‌که مضامین نمایشنامه‌های او (مثل اسکپیون^۲، اریگونه^۳) عموماً از تاریخ می‌آمد، اشعارش (هم‌چون مریم مجدلیه^۴، ابراهیم^۵) ملهم از کتاب مقدس بود و درعین‌حال، دلالت‌های پنهانی نیرومندی به مفهوم مطلق‌گرایانه قدرت سیاسی داشت.

دومین مرحله این منازعه، مشخصاً به زمانی برمی‌گردد که شارل پرو^۶ شعر عصر لوئی کبیر^۷ را در صحن آکادمی با صوتی جلی قرائت کرد، درست در ۲۷ ژانویه ۱۶۸۷. پرو در این شعر دفاع جانانه و شیوای خویش از متجددان را با ستایش تصنعی پادشاه آمیخته بود (که بعداً به تدریج بسط یافت و تکمیل شد و در چهار مجلد تحت عنوان هم‌طرازی قدما و متجددان^۸ از سال ۱۶۸۸ تا ۱۶۹۷ انتشار یافت). در این مقطع، زیباشناسی و سیاست در محصه افتاده بودند، زیرا برخی اختلاف‌نظرها در این منازعه باعث شده بود تا دغدغه ارزش خود آثار هنری تحت تأثیر نگرانی درباره یافتن راهی مناسب برای نظارت مؤثر بر هنرها قرار گیرد. هرچند بوالو قهرمان جبهه قدما محسوب می‌شود، ولی موضع او در برابر شرایط نامساعد دربار و فی‌الواقع بی‌فایده‌گی نگرش این نهاد کاملاً شفاف است. به گفته فومارولی (۲۰۰۱)، نقد اصلی بوالو بر متجددان احتمالاً ناظر به این است که این جماعت بیشتر در بند چاپلوسی شخص پادشاه بودند تا بنیادگذاری سنت جدید و اصیلی در برابر قدما. بنابراین، بوالو مدافع «سبک فاخر» به‌عنوان سبکی ساده و موقر، به‌دور از هرگونه تملق و چاپلوسی بود. دیدگاه فونتئل^۹، در مقام سخنگوی اصلی جبهه متجددان، چندان از دیدگاه رقیب دور نیست، ولی این شرط را طور دیگری صورت‌بندی می‌کند: اختیارات شاعری^{۱۰} باید فارغ از

1. Jean Desmarets de St-Sorlin (1565-1676)

2. *Scipion*3. *Erigone*4. *Marie-Magdalene*5. *Abraham*

6. Charles Perrault (1628-1703)

7. *The Century of Louis the Great*8. *Parallel of the Ancients and Moderns*

9. Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757)

10. poetic license

محدودیت‌های دست‌وپاگیر انطباق با سنت‌ها باشد و خلق شاهکارهای هنری هم از این قاعده مستثنا نیست. اگر بناست هنر نقشی در بهبود عقل و اخلاق داشته باشد، آثار هنری نباید تابع اصول پیشین^۱ باشند.

سومین مرحلهٔ منازعهٔ قدما و متجددان که هم‌زمان در فرانسه و انگلستان درگرفت، تحت عنوان «منازعهٔ هومر»^۲ شناخته می‌شود، زیرا شروع آن به چندین ترجمه از ایلیاد هومر برمی‌گردد، به‌ویژه ترجمه‌های آنه داسیه^۳ (۱۶۹۹ و ۱۷۱۱) و الکساندر پوپ^۴ (۱۷۱۵-۱۷۲۴). اوج این منازعه در فرانسه به زمانی برمی‌گردد که آنتوان اودار دلاموت^۵ نسخهٔ مختصری از شعر هومر را منتشر کرد که به‌زعم خودش پالوده از تمام آرایش‌هایی بود که از نظر او خطای تاریخی محسوب می‌شد (۱۷۱۴). مادام داسیه این حمله را در علل فساد ذوق^۶ بی‌پاسخ نگذاشت. خوی ستیزه‌جوی مدافعان و مخالفان این غائله، از تک‌وپاتک‌های مکرر این دو علیه جبههٔ هم کاملاً مشخص است. در انگلستان، واثن^۷، درایدن^۸ و سوئیفت^۹ (نبرد کتاب‌ها^{۱۰}، ۱۷۰۴) از همه ستیزه‌جوتر بودند. در فرانسه نیز سن-یسانت^{۱۱}، بووی^{۱۲}، پدر بوفیه^{۱۳} و ترسون^{۱۴} پرچم صلح را تا زمان پادرمیانی مدبرانهٔ فنلون^{۱۵} بالا نبردند.

ممکن است تصور شود که این منازعات آخرین پژواک‌های کنش عقب‌دارانه‌ای است محدود به ساحت بلاغت و ادبیات که هیچ نظیر معناداری در قلمرو هنرهای تصویری ندارد. ولی این‌طور نیست. درواقع، در کوران این کشمکش‌ها، منازعه‌ای هم بین دو جبهه، موسوم به پوسنی‌ها^{۱۶} و روبنسی‌ها^{۱۷}، در جریان بود که البته نتایج کاملاً متفاوتی در پی داشت. پس‌زمینهٔ تاریخی این

-
- | | | |
|--|--------------------------------|------------------------------------|
| 1. <i>a priori</i> | 2. Homer Quarrel | 3. Anne Lefèvre Dacier (1647-1720) |
| 4. Alexander Pope (1688-1744) | | |
| 5. Antoine Houdar de la Motte (1672-1731) | | |
| 6. <i>Des causes de la corruption du gout</i> (1714) | | |
| 7. William Wotton (1666-1727) | 8. John Dryden (1631-1700) | |
| 9. Jonathan Swift (1667-1745) | 10. <i>Battle of the Books</i> | |
| 11. Themiseul de Saint-Hyacinthe (1684-1746) | 12. Boivin | |
| 13. Fathers Buffier (1661-1737) | 14. Terrasson | |
| 15. François Fénelon (1651-1715) | 16. Poussinists | 17. Rubensists |

منازعه، موسوم به «منازعه رنگ»^۱، به درخشش فزاینده تیسین^۲ و روبنس^۳ برمی‌گشت که ابتدا زیر سایه اخته‌کننده رافائل و میکلائو کم فروغ می‌نمودند. این منازعه سرِ شأن و ارزش رنگ بود. مدت‌های مدیدی، ارزش رنگ نادیده گرفته شده بود، دست‌کم به سه دلیل: به گفته شارل لیرون^۴، «کیفیات رنگی، کاملاً اتفاقی است و تحت شرایط مختلف نوری تغییر می‌کند»^۵؛ تماماً مبتنی بر حواس است، آن هم جایی که «داوری ما باید به دور از حواس، تنها با توسل به عقل صورت پذیرد، هم‌چنان که پوسن^۶ نیز بر همین عقیده است»^۷ رنگ نمی‌تواند مبنایی برای نقاشی باشد، برخلاف طراحی که با ذهن ارتباط دارد (مقایسه کنید با معنای اصلی disegno = drawing یا design [طرح یا طراحی]). گفته لئوناردو داوینچی^۸ در رساله‌ای درباره نقاشی^۹، مبنی بر این که نقاشی شعر گنگ است و شعر نقاشی کور، راه را برای فهم بهتر ماجرا باز می‌کند.

بلانشار^{۱۰} نقاش در سال ۱۷۶۱ در آکادمی، با احتیاط هرچه تمام‌تر، درصدد حمایت از مزایا و ارزش رنگ برآمد و بر لزوم استفاده از آن تأکید کرد. او نمی‌خواست چیزی «از اهمیت طرح بکاهد»، بلکه بر آن بود تا «سه چیز را در دفاع از رنگ جا بیندازد: نخست، رنگ نیز درست به اندازه طرح برای نقاشی ضروری است؛ دوم، اگر ارزش رنگ را دست‌کم بگیریم، به همان نسبت، ارزش نقاشان را هم پایین می‌آوریم؛ و سوم، رنگ نزد قدما جایگاه والایی داشت، پس چرا برای ما نداشته باشد.»^{۱۱} یقیناً طرح و طراحی مبنایی لازم برای نقاشی است، ولی اگر هدف نقاش «هم فریب چشم باشد و هم تقلید»^{۱۲} از طبیعت، منطقاً نتیجه می‌شود که رنگ بهتر از سایر عوامل می‌تواند به این هدف خدمت کند، زیرا «اینجا تفاوتی هست که نقاشی را از همه هنرهای دیگر متمایز می‌کند و تکلیفی بر دوش آن می‌گذارد که مختص به خود آن است.»^{۱۳} آرای بلانشار

1. Coloring quarrel

2. Tiziano Vecellio (1490-1576)

3. Sir Peter Paul Rubens (1577-1640)

4. Charles Le Brun (1619-1690)

5. AT, 183

6. Nicolas Poussin (1594-1665)

7. AT, 69

8. Leonardo da Vinci (1452-1519)

9. *Treatise on Painting* (1490)

10. Gabriel Blanchard (1630-1704)

11. AT, 178-179

12. imitation

13. AT, 180

درباب ارزش رنگ گرچه تلاش واضحی برای بازگشت به این گفته پوسن بود که هدف نقاشی ایجاد لذت است — ولی، درواقع، برای متقاعد کردن لبرون و شامپانی^۱ کافی به نظر نمی‌رسید و حرفی هم درمقابل تسلین^۲ — نقاش‌باشی دربار لوئی چهاردهم و منشی سخت‌گیر و گوش‌به‌فرمان آکادمی سلطنتی و تنظیم‌کننده جدول دستورالعمل‌های سفت‌وسخت که پرتره‌های زیادی از پادشاه کشید — برای گفتن نداشت.

در گیرودارِ منازعه کذایی رنگ، دو نفر بر آن شدند تا نقش ویژه‌ای در آن ایفا کنند. شاید معرفی فلیپین^۳ به‌عنوان یکی از این دو نفر عجیب به نظر برسد، زیرا او به‌طورکلی و به‌حق نماینده دیدگاه رسمی دانسته می‌شود. با وجود این واقعیت، او ذهنی آزاداندیش داشت، به تفاوت عقاید و حتی تضارب آرا احترام می‌گذاشت (البته این طرزفکر برایش کم هزینه نتراشید!) و مشتاق یافتن توازنی نسبتاً خوب بین مواهب ذهن و قابلیت‌های دست بود. از نظر او، «زیبایی نتیجه تناسب و تقارن بین بخش‌های مادی و جسمانی است»^۴ تا آنجا که رنگ را نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا «هر جزئی باید طوری در نسبتی هنرمندانه با دیگر اجزا باشد که انگار کل نقاشی در یک زمان، و به‌عبارتی، از پالتی واحد کشیده شده است»^۵. وقتی فلیپین مشغول ترجمه رساله هنر نقاشی^۶ دو فرنی^۷ و انتشار گفتار دربَاب رنگ^۸ خودش بود، ظاهراً روزه دو پیل^۹ به دیدگاه‌های قوی‌تری باور داشت؛ ولی با انتقال کانون تأکید از رنگ به رنگ‌آمیزی، فلیپین نیز بر اهمیت هماهنگی^{۱۰} [= هارمونی] انگشت می‌گذارد و تفوق رنگ‌های اصلی^{۱۱} و اسلوب سایه‌روشن‌کاری^{۱۲} را پیش‌فرض می‌گیرد. وقتی دو پیل سه دهه بعد به عضویت آکادمی درآمد، رساله‌ای نوشت با عنوان اصول و مبادی نقاشی^{۱۳} که در آن تأکید کرد «نقاشی راستین فقط غافلگیرمان نمی‌کند، بلکه، به‌تعبیری ما را

1. Philippe de Champaigne (1602-1674)

2. Henri Testelin (1616-1695)

3. André Félibien (1619-1695)

4. AT, 220 5. AT, 568

6. *De Arte Graphica* (1668)

7. Charles Alphonse du Fresnoy (1611-1668)

8. *Dialogue upon Coloring* (1673)

9. Roger de Piles (1635-1709)

10. harmony

11. local color

12. *chiaroscuro*13. *Principles of Painting* (1708)

فرامی‌خواند؛ و تأثیرش بسیار نیرومند است و هرچند نمی‌توانیم به آن نزدیک شویم، ولی انگار چیزی برای گفتن به ما دارد.^۱ در یک کلام، «تماشاگر ملزم به جویش حقیقت در نقاشی نیست؛ ولی نقاشی، با تأثیر نیرومندی که دارد، باید تماشاگر را فراخواند و توجه‌اش را جلب کند.»^۲ او اینجا به چیزی اشاره دارد که از آن به‌عنوان «کل با هم»^۳ یاد می‌کند و منظور او از آن «تبعیت عام ابژه‌ها از یکدیگر برای تشکیل کلی واحد در معیت با هم» است، بدین هدف که بیشترین میزان رضایت برای چشم فراهم شود.^۴ همین آموزه را می‌توان از نوشته‌های آنتوان کوپیل^۵ برداشت کرد، آنجا که می‌گوید «کمال نقاشی» دیگر از «اصول زیباشناسی نقاش» جداشدنی نیست. نامزدی او برای ریاست آکادمی در سال ۱۷۱۴ حاکی از آن بود که ورق داشت برمی‌گشت.

1. AT, 309 2. AT, 310 3. the whole together

4. AT, 312 5. Antoine Coypel (1661-1722)