

اصول هنر

راین جورج کالینکوود

ترجمه عبدالله سالاروند



اصول هنر

رابین جورج کالینگوود

ترجمه‌ی عبدالله سالاروند

نقد و بررسی

۱۴۰۰

سرشناسه	: کالینگود، رابین جورج، ۱۸۸۹-۱۹۴۳م. Collingwood, Robin George
عنوان و نام پدیدآور	: اصول هنر/ رابین جورج کالینگود؛ ترجمه‌ی عبدالله سالاروند.
مشخصات نشر	: تهران: نقش جهان مهر، ۱۳۹۹
شابک	: 978-964-6688-84-1
مشخصات ظاهری	: ۴۵۶ ص.: مصور.
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیبا
یادداشت	: عنوان اصلی: The Principles of art, 1958
یادداشت	: کتاب حاضر با عنوان «مبانی هنر» با ترجمه‌ی مرتضی نادری دره‌شوری توسط اختران در سال ۱۳۹۹ فیبا دریافت کرده است.
یادداشت	: واژه‌نامه؛ نمایه.
عنوان دیگر	: مبانی هنر
موضوع	: زیبایی‌شناسی Aesthetics هنر - فلسفه Art - Philosophy
شناسه افزوده	: سالاروند، عبدالله، ۱۳۶۰- مترجم.
رده‌بندی کنگره	: NV۰
رده‌بندی دیویی	: ۷۰۱
شماره کتابشناسی ملی	: ۷۵۱۵۲۷۶

نقشه هنر

رابین جورج کالینگود

اصول هنر

مترجم: عبدالله سالاروند

چاپ اول: ۱۴۰۰

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

کلیه حقوق چاپ محفوظ و متعلق است به:

انتشارات نقش جهان

تهران، میدان انقلاب، خیابان کارگر جنوبی، خیابان وحیدنظری، کوچه جاوید یک، پلاک ۱

تلفن و نمابر: ۶۶۴۱۱۹۸۶-۶۶۴۷۵۴۴۷-۶۶۴۷۵۴۴۸-۶۶۴۶۰۳۸۸

شابک: ۸۴-۱-۶۶۸۸-۹۶۴-۹۷۸

فهرست مطالب

پیشگفتار.....	۵
فصل یکم: درآمد.....	۹
دفتر نخست: هنر و ناهنر.....	۲۵
فصل دوم: هنر و صنعت.....	۲۷
فصل سوم: هنر و بازنمایی.....	۵۸
فصل چهارم: هنر در مقام جادو.....	۷۶
فصل پنجم: هنر در مقام سرگرمی.....	۱۰۲
فصل ششم: هنر راستین در مقام بیانگری.....	۱۳۵
فصل هفتم: هنر راستین در مقام تخیل.....	۱۵۹
دفتر دوم: نظریه‌ی خیال.....	۱۹۳
فصل هشتم: اندیشه و احساس.....	۱۹۵
فصل نهم: دریافت حسی و تخیل.....	۲۱۳
فصل دهم: تخیل و آگاهی.....	۲۴۲
فصل یازدهم: زبان.....	۲۷۹
دفتر سوم: نظریه‌ی هنر.....	۳۳۵
فصل دوازدهم: هنر در مقام زبان.....	۳۳۷
فصل سیزدهم: هنر و حقیقت.....	۳۵۳
فصل چهاردهم: هنرمند و جامعه.....	۳۷۰
فصل پانزدهم: نتیجه‌گیری.....	۴۰۲
پی‌نوشت‌ها.....	۴۱۹
تصاویر.....	۴۳۵
واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی.....	۴۴۳
واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی.....	۴۴۷
نمایه.....	۴۵۱

پیشگفتار

سیزده سال پیش به درخواست انتشاراتی کلارندون کتاب کوچکی نوشتم به نام چارچوب کلی فلسفه‌ی هنر^۱. امسال که همه‌ی نسخه‌های آن کتاب به فروش رسید از من خواستند یا ویراست تازه‌ای از آن به دست دهم یا کتاب تازه‌ای بنویسم و آن را جایگزین کنم. من راه دوم را برگزیدم؛ نه فقط به این دلیل که در این فاصله‌ی زمانی نگرش‌ام درباره‌ی پاره‌ای موضوع‌ها دگرگون شد، بلکه موقعیت هنر و موقعیت نظریه‌ی زیباشناختی نیز در کشور ما یکسان نماند. مدهای هنری که پیش از جنگ، به‌رغم بی‌مایگی و ورشکستگی، بسیار مستحکم می‌نمودند و هیچ مجالی برای پیدایش مدهای تازه نمی‌دادند اکنون رفته‌رفته ناپدید می‌شوند و مدهای نو رویدن آغاز کرده‌اند.^۲

بدین ترتیب ما با یک تئاتر نوین روبرو هستیم که جای سرگرمی قدیمی را می‌گیرد؛ کار عمده‌ی مؤلف در تئاتر قدیمی که «برشی از زندگی» خوانده می‌شد این بود که کار و بار هرروزه‌ی مردم را آن‌چنان‌که مخاطب باور داشت بازنمایی کند و کار عمده‌ی هنرپیشه نیز این بود که از جیب پالتوی خود یک نخ سیگار بیرون آورد، به آن تلنگری بزند و سپس گوشه‌ی لب بگذارد. ما اکنون با یک

1. Outlines of a Philosophy of Art

۲. پانوشته‌ها در سراسر کتاب از مترجم است. پانوشته‌های اصلی نویسنده را به این دلیل که گاه بسیار طولانی بودند زیر عنوان «پی‌نوشته‌ها» به پایان کتاب بردیم و جای آنها را در متن با شماره‌ی درون گروه مشخص کردیم.

شعر نوین و همچنین با یک نقاشی نوین روبرو هستیم. در ادبیات غیرنمایشی نیز شیوه‌ی نوین نگارشی و آزمایشگری‌های بسیار جالبی دیده می‌شود. این روندهای تازه به تدریج مستقر می‌شوند و جای خود را باز می‌کنند؛ اما موانعی نیز بر سر راه دارند که بیشترْ بازمانده‌های ژنده‌ی نظریه‌ی رو به مرگی هستند که هنوز برای کسانی که باید روندهای نو را پذیره شوند باتلاق‌وار کشندگی دارند و ذهن‌ها را از تکاپو می‌اندازند.

از سوی دیگر با رشد بسیار سرزنده، اما اندکی آشفته‌ی، نقدها و نظریه‌های زیباشناختی روبرویم که در بیشتر موردها نه به دست فیلسوفان دانشگاهی یا آماطورهای هنری بلکه به دست خود شاعران و نمایشنامه‌نویسان و نقاشان و مجسمه‌سازان نوشته می‌شوند. به همین دلیل است که من راه دوم را برگزیدم و بر آن شدم تا کتاب تازه‌ای به دست دهم. اگر نظریه‌ی هنر در کشور ما همچنان در قبضه‌ی فیلسوفان دانشگاهی می‌بود هرگز به این نتیجه نمی‌رسیدم که نوشتن کتابی درباره‌ی هنر با این حجم و ابعاد که پیش رو دارید به صرف وقت من و پول ناشر بیرزد. اما تحول اخیر در آثار زیباشناختی نشان می‌دهد که خود هنرمندان به موضوع علاقه دارند و این علاقه‌مندی چیزی است که در یکصد سال گذشته در انگلستان نظیر نداشته است. من نیز خواسته‌ام به شیوه‌ی خود در این تحول آورده‌ای داشته باشم و بدین ترتیب در خود هنرها تأثیر غیرمستقیم بگذارم؛ این بود که قلم را به نگارش کتابی نو به گردش درآوردم.

نظریه‌ی زیباشناختی از دید من تلاشی در جهت کاویدن و تبیین حقیقت‌های جاودانی پیرامون ماهیت یک شیء بی‌زمان و مکان به نام هنر نیست؛ بلکه تلاشی است در جهت دست‌یافتن به راه‌حلِ پاره‌ای مسئله‌های خاص که از موقعیتِ اکنونی و این‌جایی هنرمندان برمی‌خیزد. هیچ نکته و سخنی در این کتاب بر قلم نرانده‌ام مگر با این باور که آن نکته یا سخن جنبه‌ی عملی داشته و مستقیم یا غیرمستقیم بر شرایط هنر در انگلستان این روزها تأثیر می‌گذارد؛ هیچ نکته و سخنی بر قلم نرانده‌ام مگر به این امید که پیش از هر کس هنرمندان

و پس از آنان کسانی که علاقه‌ی جدی و زنده و همدلانه به هنر دارند آن را به حال خود مفید بدانند. نخواستهم اوراق این دفتر را به انتقاد از آموزه‌های زیباشناختی دیگران پر کنم؛ نه به این دلیل که آن آموزه‌ها را مطالعه نکرده‌ام یا آنها را به چشم حقارت نگریسته و بی‌اعتنا کنارشان گذارده‌ام، بلکه به این دلیل که من خود سخنی برای گفتن داشتم و معتقدم بهترین خدمتی که به خواننده می‌توانم بکنم این است که سخن خود را به روشنی تمام برای او تبیین کنم.

از سه بخشی که کتاب را به آنها تقسیم کردم بخش نخست به مطالبی می‌پردازد که هر کس که با هنر آشنا است آنها را می‌داند؛ مقصود من از آوردن این مطالب آشنا این بوده تا ذهن خواننده را نسبت به تمایز هنر راستین که موضوع زیباشناسی است با چیزهای دیگری که هنر راستین نیستند اما اغلب به همین نام خوانده می‌شوند روشن کنم. بسیاری از نظریه‌های نادرست زیباشناختی تبیین‌های کم‌وبیش دقیقی از همین چیزهایند؛ از حیث عملی نیز خاستگاه بسیاری از آثار هنری بد در این است که این چیزها را با هنر راستین اشتباه می‌گیرند. هرگاه تمایزگذاری‌هایی که در دفتر نخست آورده‌ام به‌درستی فهم شوند این اشتباه‌های نظری و عملی از میان خواهند رفت.

در نتیجه‌ی مطالب بخش نخست یک تبیین مقدماتی از هنر به دست می‌آید؛ اینجا است که دشواری دوم چهره می‌کند. طبق مکاتب فلسفی که اکنون در کشور ما مد هستند، این تبیین مقدماتی نمی‌تواند درست باشد زیرا در تضاد با دیدگاه‌هایی قرار دارد که در مکاتب یادشده می‌آموزانند؛ بنابراین تبیین مقدماتی ما طبق آن مکاتب همان اندازه که نادرست است بی‌معنا و پوچ نیز هست. از این‌رو، بخش دوم را به تقریر فلسفی اصطلاح‌های به‌کاررفته در این تبیین می‌پردازم و می‌کوشم نشان دهم که مفهوم‌های وابسته به آن اصطلاح‌ها به‌رغم پیشداوری‌های رایج مفهوم‌های موجهی هستند و حتا در فلسفه‌هایی که این مفهوم‌ها را انکار می‌کنند به‌طورضمنی نهفته‌اند.

تبیین مقدماتی هنر در روند بخش دوم خود به نوعی فلسفه‌ی هنر تبدیل می‌شود اما پرسش‌سومی باقی می‌ماند که باید بدان پاسخ گفت. آیا این به اصطلاح فلسفه‌ی هنر یک پدیده‌ی عقلی محض است یا پیامدهای عملی نیز برای ما، خواه هنرمند باشیم و خواه مخاطب هنر، دارد؟ از آنجا که فلسفه‌ی هنر باید نظریه‌ای باشد که جایگاه هنر را در زندگی به عنوان یک کل تعیین می‌کند، پس آیا می‌تواند پیامد عملی درباره‌ی رهیافت عملی ما به زندگی داشته باشد؟ چنان‌که هم‌اکنون به اشاره گفتم، نگره‌ی خود من این است که فلسفه‌ی هنر پیامدهای عملی نیز دارد. بنابراین در دفتر سوم تلاش کرده‌ام پاره‌ای از پیامدهای عملی را نشان دهم؛ در آنجا انواع بایدها و نبایدها [ی عملی‌ای] را برشمرده‌ام که پذیرش نظریه‌ی زیباشناختی من بر هنرمند و مخاطب هنر تحمیل خواهد کرد. شیوه‌های پیاده کردن این بایدها و نبایدها را نیز به اشاره بازگفته‌ام.

ر. ج. ک.

وست هندرد، برکشایر

۲۲ سپتامبر ۱۹۳۷

فصل یکم

درآمد

۱۵. دو شرط برای هر نظریه‌ی زیباشناختی

در کتاب حاضر کار ما این است که پرسش «هنر چیست؟» را پاسخ دهیم. پرسشهای این‌چنینی را باید در دو مرحله پاسخ گفت. نخست باید اطمینان یابیم که شیوه‌ی کاربرد واژه‌ی اصلی (در این مورد، «هنر») را بلدیم، یعنی می‌دانیم در کدام مورد آن را به کار ببریم و در کدام مورد به کار نبریم. فایده‌ی چندانی ندارد اگر از همان آغاز به استدلال روی آوریم و درحالی‌که نمی‌توانیم مصداق‌های یک اصطلاح کلی را تشخیص دهیم بکوشیم آن را تعریف کنیم. پس نخست باید خود را به وضعیتی برسانیم که بتوانیم با اطمینان بگوییم «الف ب و پ هنر هستند؛ ک و گ و ل هنر نیستند».

این مطلب چندان سزاوار پافشاری نیست اما دو واقعیت هست که می‌توانند کار ما را توجیه کنند. یکی آنکه واژه‌ی هنر کاربرد متداولی دارد و دیگر آنکه در کاربرد متداول این واژه ابهام هست. اگر واژه‌ی هنر کاربرد متداول نداشت هر کس دلخواهانه می‌توانست تصمیم بگیرد که در کدام مورد آن را به کار ببرد و در کدام مورد به کار نبرد. اما چنین نیست؛ مسئله‌ی پیش روی ما این نیست که تازه بخواهیم تصورهایی را در ذهن مستقر کنیم. مسئله‌ی ما این است که

تصورهایی را که همه داریم ایضاح و نظام‌مند کنیم؛ بنابراین هیچ وجهی ندارد که واژه‌ها را طبق قاعده‌ی شخصی خود به کار ببریم. باید واژه‌ها را سازگار با کاربرد متداول به کار ببریم. این کار نیز دشوار نیست اما کاربرد متداول واژه‌ی «هنر» دچار ابهام است. این واژه را به چیزهای گوناگون ارجاع می‌دهند و معناهای گوناگون از آن می‌خواهند؛ پس باید تصمیم بگیریم کدام یک از معناها یا کاربردها برای ما مسئله است. وانگهی، معناها یا کاربردهای دیگر را نیز نباید به این بهانه که نامربوط هستند کنار بگذاریم. آنها برای پژوهش ما اهمیت بسیار دارند، هم به این دلیل که خاستگاه نظریه‌های نادرست در متمایز نکردن و آشفتن کاربردهای گوناگون بوده است (پس در تشریح یک کاربرد باید توجه لازم به کاربردهای دیگر را داشته باشیم) و هم به این دلیل که خلط میان معناهای گوناگون درست به همان اندازه که به خلق نظریه‌ی بد می‌انجامد به خلق عمل هنری نادرست و پیدایش هنر بد نیز می‌انجامد. بنابراین باید معناهای نادرست «هنر» را به شیوه‌ی دقیق و نظام‌مند مرور کنیم به نحوی که در پایان نه فقط بتوانیم بگوییم «ک و گ و ل هنر نیستند» بلکه بتوانیم دلیل هم بیاوریم و بگوییم «ک هنر نیست زیرا شبه‌هنر است از نوع فلان؛ گ هنر نیست زیرا شبه‌هنر است از نوع بهمان؛ ل هنر نیست بلکه شبه‌هنر است از نوع بیسار».

مرحله‌ی دوم آن است که به تعریف اصطلاح «هنر» دست یابیم. تعریف در این مرحله به دست می‌آید نه در مرحله‌ی نخست، زیرا هیچ کس نمی‌تواند در جهت تعریف یک اصطلاح حتا بکوشد مگر آنکه کاربرد مشخص آن اصطلاح را در ذهن خود مستقر کرده باشد: هیچ کس نمی‌تواند یک اصطلاح متداول را تعریف کند مگر آنکه خود را راضی کرده باشد که کاربرد شخصی او با کاربرد متداول می‌خواند. ذات تعریف به این است که حد و مرز چیزی را برحسب چیز یا چیزهای دیگر مشخص کنند. بنابراین برای تعریف کردن هر چیز نه فقط باید تصور روشنی از آن در ذهن داشت بلکه باید از چیزهای دیگر که در تعریف به آنها ارجاع می‌شود نیز تصور روشن داشت. معمولاً کسی به این نکته

توجه ندارد. گمان بر این است که برای صورت‌بندی تعریف یا «نظریه» (که با همدیگر فرقی ندارند) داشتن تصور روشن از موضوع پژوهش کفایت می‌کند. این گمان پوچ و باطل است. داشتن تصور روشن از هر چیز ما را قادر می‌کند تا هر بار و هر جا که آن را می‌بینیم تشخیصش بدهیم، درست مانند داشتن تصور روشن از یک خانه‌ی معین که به محض آنکه نگاه‌مان به آن بیفتد آن را تشخیص می‌دهیم. اما تعریف کردن [در تشخیص دادن خلاصه نمی‌شود، بلکه] به این است که مثلاً بگوییم آن خانه کجاست، باید بتوانیم موقعیت آن را روی نقشه نشان دهیم، باید نسبتش با دیگر چیزها را بدانیم؛ اکنون اگر تصور ما از این چیزهای دیگر گنگ باشد تعریف‌مان ارزشی نخواهد داشت.

۲۵. هنرمندان زیباشناس و فیلسوفان زیباشناس

هر پاسخ به پرسش «هنر چیست؟» باید در دو مرحله داده شود، بنابراین امکان خطا نیز از دو راه متصور است. تواند بود که آن پاسخ مسئله‌ی کاربرد را به‌سان رضایت‌بخشی حل کند اما در مسئله‌ی تعریف فروماند. تواند بود که مسئله‌ی تعریف را به‌سرانجام برساند اما در مسئله‌ی کاربرد شکست بخورد. این دو ناکامی را می‌توان به ترتیب این‌گونه توصیف کرد: می‌دانیم درباره‌ی چه چیز سخن می‌گوییم اما آنچه می‌گوییم مهمل است؛ آنچه می‌گوییم معنا می‌دهد اما نمی‌دانیم درباره‌ی چه چیز سخن می‌گوییم. در مورد نخست، راه‌حلی که به دست می‌آوریم درست و آگاهانه است و به هدف می‌نشیند اما آشفته و درهم‌ریخته است؛ در مورد دوم راه‌حل پاکیزه و به‌سامان اما بی‌ربط است.

کسانی که به فلسفه‌ی هنر علاقه دارند روی هم‌رفته دو گروه‌اند؛ هنرمندانی که به فلسفه تمایل دارند و فیلسوفانی که به هنر می‌گرainد. هنرمند زیباشناس نیک می‌داند از چه سخن می‌گوید. او می‌تواند چیزهایی را که مصداق هنر هستند از چیزهای دیگری که شبه‌هنر هستند بازبشناسد و بگوید که این

چیزهای دیگر چه هستند، در واقع خواهد گفت که چه چیز مانع هنر بودن آنها شده و مردم نیز به کدام دلیل یا دلیل‌ها فریب خورده و گمان می‌کنند که آنها مصداق هنرند. نقد هنری این است؛ نقد هنری با فلسفه‌ی هنر اینهمان نیست بلکه فقط با مرحله‌ی نخست فلسفه‌ی هنر اینهمان است. نقد هنری به‌خودی‌خود فعالیتی بسیار معتبر و ارزشمند است اما دلیل نمی‌شود کسانی که در نقد هنری خبره هستند بتوانند مرحله‌ی دوم را هم بگذرانند و به تعریف هنر دست یابند. همه‌ی کاری که می‌توانند بکنند تشخیص هنر از ناهنر است. دلیل ناتوانی اینان در دستیابی به مرحله‌ی دوم این است که از مناسبات میان هنر و چیزهای دیگری چون علم و فلسفه تصور بسیار گنگی دارند و به همین تصور گنگ خرسندند. هنرمند زیباشناس به فهم این نکته بسنده می‌کند که میان هنر و این چیزها تفاوت هست و گامی فراتر از این بر نمی‌دارد. اما برای رسیدن به تعریف هنر لازم است در چیستی این تفاوت‌ها کندوکاو کرد و ریشه و مایه‌ی آنها را به دست آورد.

تربیت فیلسوف زیباشناس به‌گونه‌ای است که او در همان کاری زبردست است که هنرمند زیباشناس در آن درمی‌ماند. فیلسوف زیباشناس از مهم‌ل‌گویی به‌دور است و این جای ستایش دارد اما هیچ تضمینی نیست که بداند درباره‌ی چه چیزهایی سخن می‌گوید. از این‌رو، نظریه‌پردازی او هر اندازه هم بی‌کاستی باشد ممکن است در واقعیت‌ها ریشه‌ی محکمی نداشته باشد. ممکن است فیلسوف بخواهد از مشکل خود طفره برود و بگوید: «و انمود نمی‌کنم که منتقد هستم؛ از من بر نمی‌آید که توانمندی‌های نویسندگانی چون جیمز جویس، الیوت، سیت‌ول یا استین را توصیف و ارزیابی کنم بنابراین به همان شکسپیر و میک‌ل‌آنژ و بتهوون می‌چسبم. زیرا اگر هنر را بر پایه‌ی همین کلاسیک‌ها هم توضیح دهیم چیزهای فراوانی درباره‌ی هنر می‌توان گفت». اگر منتقد این سخن را بگوید باکی نیست [زیرا نمی‌خواهد نظریه‌پردازی کند و در ساحت جزئی‌ها باقی می‌ماند] اما فیلسوف نمی‌تواند چنین شیوه‌ای را در پیش بگیرد. کاربرد و

مصدق جزئی است و نظریه کلی است؛ حقیقتی که نظریه در پی رسیدن به آن است هم معیار خود است و هم معیار کذب است.^۱ زیباشناسی که ادعا کند می‌داند چه چیزی از شکسپیر شاعر می‌سازد به‌طور ضمنی ادعا کرده که می‌داند آیا خانم استین شاعر است یا نیست، و اگر نیست چرا نیست. با اطمینان فراوان می‌توان گفت فیلسوف زیباشناسی که به هنرمندان کلاسیک می‌چسبد گوهر هنر را به چیزی تعریف می‌کند که جنبه‌ی کلاسیک بودن این هنرمندان را می‌سازد (یعنی همان جنبه‌ای که برای ذهن دانشگاهی قابل پذیرش است) نه به چیزی که مایه‌ی هنرمند بودن آنان است.

فیلسوف زیباشناس که هیچ معیار مادی برای سنجیدن صدق نظریه‌ها در نسبت با واقعیت ندارد به معیار صوری بسنده می‌کند. او می‌تواند خطاهای منطقی یک نظریه را پیدا کرده آن را به دلیل کاذب بودن کنار بگذارد، اما هرگز نمی‌تواند نظریه‌ای را به این عنوان که صادق است تأیید یا پیشنهاد کند. بنابراین او نقش ایجابی ندارد؛ مانند دوشیزه‌ای که خود را وقف خدا کرده، نمی‌زاید.^۲ با این حال چنین نیست که زیباشناسی دانشگاهی هیچ فایده‌ای، ولو سلبی، نداشته باشد. دیالکتیک این زیباشناسی می‌تواند درسهای فراوانی به هنرمند زیباشناس یا منتقد بدهد و به آنان بیاموزاند که چگونه از نقد هنری به سوی نظریه‌ی هنری حرکت کنند.

۱. این گزاره‌ی لاتینی (*verum index sui et falsi*) از اسپینوزا است که آن را در کتاب اخلاق بیان کرد و پس از او به صورت یک قاعده درآمد. کالینگوود بدون نام‌بردن از اسپینوزا به او تلمیح می‌زند. جمله‌ی لاتینی را می‌توان این چنین نیز ترجمه کرد: راستی معیار خود و دروغ است. یا این چنین: صدق معیار خود و کذب است.

۲. این گزاره‌ی لاتینی (*tamquam virgo Deo consecrate, nihil parit*) از فرانسیس بیکن است. او در نقد علیت غایی می‌گوید «پژوهش در علیت غایی پژوهشی عقیم است و مانند دوشیزه‌ای که خود را وقف خدا کرده هیچ نمی‌زاید» یا ثمره و حاصلی ندارد. البته فرانسیس بیکن معتقد بود که علیت غایی باید جایگاه خود در متافیزیک را نگاه دارد اما اگر آن را در فیزیک و برای توضیح جهان طبیعت به کار ببریم دستاوردی نخواهیم داشت.

۳۸. موقعیت کنونی

تقسیم‌بندی میان زیاشناسان هنرمند و زیاشناسان فیلسوف بیش از آنکه با واقعیت‌های امروز همخوانی کند با واقعیت‌های نیم قرن پیش مطابقت دارد. در نسل گذشته، به‌ویژه در بیست سال گذشته، شکاف میان این دو طبقه با پیدایش طبقه‌ی سومی که نظریه‌پردازان باشند پر شد؛ اینان شاعران و نقاشان و مجسمه‌سازی هستند که زحمت آموزش و تربیت در فلسفه یا روانشناسی یا هر دو را بر خود هموار کردند و اگر دست به قلم بردند نه با ناز و غمزه‌ی مقاله‌نویسان یا نخوت و تفرعن سرکشیشان قدیم بلکه با فروتنی و جدیت کسانی بوده است که می‌خواست‌اند در مبحثی که دیگران نیز در آن نظر و سخنی دارند آورده‌ای داشته باشند و قصدشان چیزی جز دستیابی به حقیقت‌هایی که تا پیش از این نمی‌دانسته‌اند نبوده است.

این یک جنبه از دگرگونی ژرف در شیوه‌ی تلقی هنرمندان از خودشان و نسبت‌شان با دیگران است. هنرمند در قرن نوزدهم چنان در میان مردم می‌خرامید که گویی موجودی برتر است، حتا پوشاک خود را چنان انتخاب می‌کرد تا از میرایان معمولی متمایز گردد. او چنان برتر و اثری می‌نمود که دیگران را یارای چندوچون کردن با او نبود؛ از برتری و چیرگی خود آنمایه اطمینان داشت که هرگز این پرسش به ذهنش خطور نمی‌کرد که مبادا در جنبه‌ای، از کسی، برتر نباشد. اگر کسی پیشنهاد می‌کرد که رمز و راز آثارش تحلیل شود و سپس فیلسوفی یا انسان‌اینجهانی دیگری درباره‌ی آثارش نظریه‌ای بپردازد روی ترش می‌کرد و مجلس را دل‌آزرده ترک می‌گفت. امروز هنرمندان به جای تشکیل محفل‌های تمجید و ستایش از همدیگر، که در گذشته مرسوم بود اما فضای آرام‌شان گاه‌وبیگاه در طوفان‌های زننده‌ی حسادت شکسته می‌شد و جنبه‌ی دنیاگری‌شان با سایش فضاحت‌بار با قانون و امور قضایی زایل می‌گشت، با مردم می‌آمیزند و برای خود اشتغالی دارند که البته به آن افتخار می‌کنند (فقط افتخار و نه بیشتر!) و یکدیگر را آشکارا به نقد می‌کشند.

در این خاک نو نظریه‌های زیباشناختی نوینی به رویدن آغاز کرده است؛ کمیت‌شان که بالا است، کیفیت‌شان نیز روی هم رفته بد نیست. هنوز زود است که تاریخ این جنبش به رشته‌ی تحریر درآید، اما برای افزودن سهم و آورده در آن هنوز دیر نیست. اگر هم کتابی مانند کتاب حاضر را با این امید به چاپ می‌رسانیم که با همان روحیه‌ای که نوشته شده خوانده شود فقط به این دلیل است که چنین جنبشی به راه افتاده است.

۴۴. تاریخ واژه‌ی «هنر»

برای زدودن ابهام‌هایی که پیرامون واژه‌ی «هنر» پرسه می‌زنند باید به تاریخ این واژه بازگردیم. معنای زیباشناختی این واژه، یعنی آن معنایی که برای ما اهمیت دارد، خاستگاه بسیار نوپدیدی دارد. آرس لاتینی و تخته‌ی یونانی به چیز دیگری دلالت دارند که در پژوهش ما نمی‌گنجد. آرس و تخته به معنای صنعت هستند، نوعی مهارت تخصصی مانند درودگری یا آهنگری یا جراحی که به ما مربوط نمی‌شود. یونانی‌ها و رومی‌ها برای آنچه ما هنر می‌نامیم، یعنی برای این چیزی که امروز هنر است و با صنعت تفاوت فاحش دارد، هیچ مفهوم و نام جداگانه‌ای نداشتند؛ آنچه ما امروزه هنر می‌نامیم برای آنان زیرمجموعه‌ی صنعت بود، مانند صنعت شعر (پویتیکه تخته، آرس پوئتیکا) که آن را علی‌الاصول هم‌ردیف درودگری و دیگر صنعت‌ها می‌نشانند هرچند گهگاه در این باره بدگمانی و تردید نیز ابراز می‌کردند.

شاید درک این واقعیت برای ما دشوار باشد؛ درک استلزام‌های آن حتا دشوارتر است. اگر مردم برای برخی اشیا هیچ واژه‌ای ندارند به این دلیل است که آنها را نوع متمایزی از اشیا نمی‌دانند. ما که هنر یونان باستان را ستایش می‌کنیم، به طبع چنین فرض می‌کنیم که خودشان نیز آن را به سبک و سیاق ما می‌فهمیده و ستایش می‌کرده‌اند. اما نکته اینجا است که ما آن را در مقام «هنر» ستایش می‌کنیم و این واژه‌ی «هنر» دربردارنده‌ی همه‌ی استلزام‌های ظریف و

پیچیده‌ی زیباشناسی مدرن اروپایی است. بنابراین می‌توانیم مطمئن باشیم که یونانیان هنر خود را به‌شیوه‌ی ما فهم و تحسین نمی‌کرده‌اند؛ از چشم‌انداز دیگری به آن می‌نگریسته‌اند. اینکه این چشم‌انداز چه گونه چشم‌اندازی بوده هنگامی روشن می‌شود که ببینیم کسانی چون افلاطون درباره‌ی آن چه می‌گویند. البته باز کار آسانی در پیش نخواهیم داشت زیرا نخستین کاری که هر خواننده‌ی امروزی در مواجهه با متون افلاطونی می‌کند این است که فرض می‌کند افلاطون یک تجربه‌ی زیباشناختی مانند تجربه‌های زیباشناختی ما را توصیف می‌کند. دومین کاری که خواننده‌ی امروزی می‌کند این است که از کوره در می‌رود زیرا افلاطون این تجربه را بسیار بد توصیف می‌کند! در مورد بسیاری از خوانندگان مرحله‌ی سومی در کار نیست.

واژه‌ی «آرس» در فرهنگ لاتینی قرون میانه، مانند واژه‌ی «آرت» انگلیسی که برگرفته از همان آرس لاتینی است، در اصل به‌معنای هر گونه علم است که از راه خواندن کتاب به دست آید مانند دستور زبان، منطق، جادو یا اختربینی. این معنایی است که هنوز در زمان شکسپیر دیده می‌شود؛ پروسپرو [از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی طوفان] ردای جادویی خود را از تن درمی‌آورد و [خطاب به رد] می‌گوید: «آنجا می‌گذارمت، هنر من!» اما در دوره‌ی رنسانس، نخست در ایتالیا و پس از آن در دیگر کشورها، معنای کهن [که صنعت بود] دوباره مستقر شد؛ هنرمندان رنسانس مانند هنرمندان جهان باستان خود را صنعتگر می‌دانستند. تازه در قرن هفدهم بود که میان مسئله‌ها و تصورات زیباشناختی و مسئله‌ها و تصورات صناعی یا فلسفه‌ی صنعت جدایی افتاد. در سال‌های پایانی قرن هجدهم این جداگانگی تا آنجا پیش رفت که هنرهای زیبا را از هنرهای کاربردی متمایز کردند. در قرن نوزدهم عبارت هنرهای زیبا هم وصف «زیبا» را و هم نشانه‌ی جمع یعنی «ها» را از دست داد و از آن چیزی جز «هنر» نماند. جداشتن هنر از صنعت در این نقطه از زمان که ما ایستاده‌ایم از حیث نظری کامل است. اما فقط از حیث نظری جدا شده‌اند. کاربرد نوین واژه‌ی «هنر»

مانند بیرقی است که بر نوک تپه نشانده شده، اما این دلیل نمی‌شود که گمان کنیم تپه در عمل هم اشغال شده است.

۵.۵. ابهام سیستماتیک

برای آنکه تپه در عمل به اشغال درآید، باید ابهام‌های پیوسته به واژه پیراسته شوند و معنای راستین آن به روشنی آید. معنای راستین یک واژه (در اینجا منظوم واژه‌ها یا اصطلاح‌های فنی نیست زیرا واژه‌ها یا اصطلاح‌های فنی همین‌که ضرب زده می‌شوند تعریف‌های پاکیزه و خط‌کشی‌شده دارند و هیچ مشکلی از این بابت نیست؛ منظوم واژه‌های متعارف و هرروزه است) به‌هیچ‌وجه چیزی نیست که واژه بر بلندای آن بنشیند، آن‌چنان‌که مرغ نوروزی بر بلندای صخره‌ای می‌نشیند. معنا چیزی است که واژه بر فراز آن پرواز می‌کند مانند مرغ نوروزی که بر فراز پاشنه‌ی کشتی پرواز می‌کند. تلاش برای ثابت‌کردن معنای راستین در ذهن مانند این است که بخواهیم مرغ نوروزی را با دوز و کلک روی بادبان بنشانیم، آن‌هم با این قید که وقتی آنجا نشسته زنده هم بماند: نه کسی بال و پر آن را ببندد و نه کسی با تفنگ آن را بزند. راه کشف معنای راستین یک واژه این نیست که بپرسیم «چه منظوری داریم؟» بلکه این است که بپرسیم «می‌کشیم چه منظوری را برسانیم؟» و این پرسش اخیر شامل پرسش مهم دیگری است که عبارت است از: «برای آنکه منظور خود را برسانیم چه مانعی بر سر راه داریم؟»

این مانع‌ها، این معناهای ناراستین که ذهن ما را از معنای راستین دور می‌کند، سه گونه‌اند. من آنها را معنای مهجور، معنای تشبیهی و معنای افتخاری می‌نامم. معنای مهجور که هر واژه به اقتضای تاریخمندی خود از آن بی‌بهره نیست معنایی است که یک زمانی به واژه نسبت داده می‌شده و اگر هم اکنون نسبت داده می‌شود به زور عادت است. مانند دنباله‌ای که در پس ستاره‌ی دنباله‌دار دیده می‌شود این معنا دنباله‌وار در پس واژه می‌آید و بنا به فاصله‌ای که از واژه

دارد به معنای مهجور و مهجورتر تقسیم می‌شود. معنای مهجورتر یا بسیار مهجور خطر چندانی برای کاربرد امروزی واژه ندارد زیرا مرده و مدفون گشته است و فقط عتیقه‌شناس است که آن را از زیر خاک بیرون می‌کشد. اما معنای کمتر مهجور بسیار خطرناک است؛ این معنا مانند کسی که هنگام غرق‌شدن محکم به تکیه‌گاهی می‌چسبد به ذهن می‌چسبد و معنای امروزی را کنار می‌زند. بنابراین تمیز دادن این معنا و معنای امروزی نیازمند دقیق‌ترین تحلیل‌ها است.

معنای تشبیهی این گونه پدید می‌آید: هنگامی که می‌خواهیم تجربه‌ی اقوام دیگر را توصیف کنیم و به بحث بگذاریم این کار را فقط به زبان خودمان می‌توانیم انجام دهیم. زبان ما با این هدف ابداع و توسعه یافته که تجربه‌های خود ما را بیان کند. هنگامی که آن را برای توصیف تجربه‌ی دیگران به کار می‌بریم تجربه‌ی آنان را به تجربه‌ی خود شبیه‌سازی می‌کنیم. ما نمی‌توانیم شیوه‌ی اندیشیدن و احساس کردن فلان قبیله‌ی سیاه‌پوست آفریقایی را به زبان خود توصیف کنیم مگر آنکه شیوه‌ی اندیشیدن و احساس کردن آنان را خودینه کنیم؛ [وارونه‌ی این گزاره نیز درست است یعنی] ما نمی‌توانیم به دوست سیاه‌پوست‌مان به زبان خودشان توضیح دهیم که ما چگونه می‌اندیشیم و احساس می‌کنیم مگر آنکه چنین به‌نظرشان بیاید که مانند آنان می‌اندیشیم و احساس می‌کنیم. باز به بیان دیگر؛ فرایند شبیه‌سازی یک نوع تجربه به نوع دیگر فقط تا حدودی خوب پیش می‌رود و بیش از آن دچار شکست می‌شود. هرگاه این فرایند بشکند، کسی که زبانش در فرایند استفاده می‌شود [و شیوه‌ی اندیشه و احساسش معیار قرار گرفته] گمان می‌کند که شخص دیگر دیوانه شده [و احساس و اندیشه‌اش چرند است]. به این‌گونه است که در مطالعه‌ی تاریخ روزگار باستان، ما واژه‌ی «دولت» را بی‌هیچ عذاب وجدانی در برابر واژه‌ی «πόλις» [پلیس] به کار می‌بریم. اما واژه‌ی «دولت» که از زمان رنسانس ایتالیا پدید آمد به این منظور ابداع شد تا آگاهی سیاسی سکولار از جهان مدرن را بیان کند. یونانیان چنین تجربه‌ای نداشتند؛ آگاهی سیاسی آنان سیاسی و درعین حال

دینی بود. می‌توان گفت آنچه آنان از «*πόλις*» منظور داشتند در جهان ما آمیزه‌ای از کلیسا و دولت است. ما برای این پدیده هیچ واژه‌ای نداریم زیرا چنین پدیده‌ای را هرگز نداشته‌ایم. هنگامی که واژه‌هایی مانند «دولت» یا «دولت‌شهر» را معادل آن می‌گیریم آنها را نه در معنای راستین بلکه در معنای تشبیهی یا شبیه‌سازی شده به کار برده‌ایم.

معنای افتخاری این گونه پدید می‌آید: چیزهایی که بر آنها نام می‌گذاریم از دید ما چیزهای بااهمیتی هستند. اصطلاح‌های فنی در علوم را که کنار بگذاریم، واژه‌های متعارف هرگز از رنگ‌وبوی عاطفی یا عملی تهی نیستند و اتفاقاً این رنگ‌وبوی عاطفی یا عملی گاه از کارکرد توصیفی واژه پیشی می‌گیرد. عنوان‌های جناب‌عالی، مسیحی، کمونیست و مانند آن را در نظر بگیرید. مردم اگر فکر کنند که کیفیات مندرج در این عنوان‌ها را دارند آنها را می‌پذیرند و اگر نه نمی‌پذیرند؛ این از لحاظ جنبه‌ی وصفی یا توصیفی عنوان‌ها است. اما آنها جنبه‌ی عاطفی نیز دارند، پس اگر مردم آرزو کنند که کیفیات یادشده را داشته یا نداشته باشند، به ترتیب، آنها را می‌پذیرند یا رد می‌کنند؛ فرقی هم نمی‌کند که آیا می‌دانند آن کیفیات چیست یا نمی‌دانند، به هر حال آرزو می‌کنند. جنبه‌ی توصیفی و جنبه‌ی عاطفی عنوان‌ها مانعة‌الجمع نیست. اما هرگاه جنبه‌ی توصیفی در برابر جنبه‌ی عاطفی رنگ ببازد، واژه حالت افتخاری پیدا می‌کند.

§۶. برنامه‌ی دفتر نخست

اگر این [طبقه‌بندی سه‌گانه‌ی معنایی] را بر واژه‌ی «هنر» تطبیق دهیم، می‌بینیم که معناهای مهجور و تشبیهی و افتخاری پیرامون این واژه را گرفته‌اند. تنها معنای مهجوری که دارای اهمیت است معنایی است که در آن هنر و صنعت را یکسان می‌گیرند. هرگاه این معنای مهجور در تاروپود معنای راستین درمی‌پیچد همان خطایی به بار می‌آید که من آن را نظریه‌ی صناعی هنر می‌نامم. هنر در این نظریه گونه‌ای صنعت دانسته می‌شود. اما بی‌درنگ این پرسش مطرح می‌شود که

چه گونه صنعتی. اینجا است که مناقشهی بسیار گسترده‌ای میان دیدگاه‌های گوناگون که هر یک به این پرسش پاسخی داده‌اند درمی‌گیرد. کتاب حاضر برای این مناقشه کوچک‌ترین آورده‌ای نخواهد داشت. مسئله‌ی ما این نیست که گونه‌ی صنعت هنر را تعیین کنیم بلکه خواهیم پرسید که آیا هنر اصلاً صنعت است. من در ابطال نظریه‌ی صناعی حتا کوشش نمی‌کنم؛ این موضوعی نیست که نیازمند اثبات باشد. همه‌ی ما خوب می‌دانیم که هنر صنعت نیست؛ و همه‌ی کاری که من می‌خواهم بکنم این است که تفاوت‌های آشنای میان هنر و صنعت را به خواننده یادآوری کنم.

از جنبه‌ی تشبیهی می‌توان گفت، ما واژه‌ی «هنر» را برای بسیاری چیزها به کار می‌بریم که با آنچه در جهان مدرن اروپایی به هنر معروف است گرچه شباهت‌هایی دارند (بی‌گمان شباهت‌های مهمی هم دارند) اما تفاوت نیز دارند. مثالی که من ملاحظه خواهم کرد هنر جادویی است. بگذارید به درنگی کوتاه این نکته را باز کنم.

در قرن گذشته پیکرها و نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه‌ای کشف شد که به دوره‌ی پارینه‌سنگی تعلق دارند؛ برخی پژوهشگران با درود و آفرین این پیکرها و نقاشی‌ها را پذیرفتند و آنها را گواه درستی و نماینده‌ی مکتب هنری نوپدیدي گرفتند [که طبیعت‌گرایی باشد]. چندی نگذشت که اشتباه‌بودن این رویکرد برملا شد. هنرخواندن آن پیکرها و نقاشی‌ها مستلزم این پیشفرض بود که آنها نیز درست مانند آثار هنری مدرن و با همان غایت و هدف طراحی و اجرا شده‌اند؛ آنگاه معلوم شد که این پیشفرض نادرست است. هرگاه آقای جان اسکپینگ، که به اسلوب نیاکان پارینه‌سنگی‌مان نقاشی می‌کشد، یکی از نقاشی‌های زیبای خود را زیر شیشه قاب‌بندی می‌کند و آن را در یک تفریحگاه عمومی می‌گذارد و انتظار دارد که مردم به آنجا بروند و آن را تماشا کنند، در این امید به سر می‌برد که کسی آن را بخرد و به خانه ببرد و به دیوار بیاویزد تا خودش و دوستانش، در فراغت، بنشینند و در آن غور و تأملی کنند و حظی

ببرند. همه‌ی نظریه‌های مدرن هنری اصرار دارند که اثر هنری برای آن است که در آن غور و تأملی کنند. اما نقاش اورینیایی یا ماگدالنی [در دوره‌ی پارینه‌سنگی] کار خود را جایی انجام می‌داد که محل زندگی کسی نبود؛ حتا اغلب چنین بود که با زحمت فراوان می‌توانستند به نقاشی‌ها نزدیک شوند، آن‌هم در موقعیت‌های خاص. به نظر می‌رسد نقاشی آن دوره از دیگران انتظار خرید و این جور کارها را هم نداشته، بلکه دیگران به سوی آن نقاشی تیر یا نیزه می‌پرانده‌اند و پس از آنکه چهره‌ی جانور مخدوش یا نابود می‌شده نقاش کار خود را از نو آغاز می‌کرده و بالای جانور قبلی جانور دیگر را می‌کشیده است.

اگر آقای اسکپی‌نگ نقاشی‌های خود را در زیرزمین خانه پنهان می‌کرد و از هر کس که آنها را می‌یافت انتظار می‌داشت به آنها شلیک کند و سوراخ سوراخ‌شان کند، نظریه‌پردازان می‌گفتند این آدم هنرمند نیست زیرا نقاشی‌ها را نه در مقام آثار هنری برای غور و تأمل ورزیدن بلکه آنها را در مقام سیبل برای نابودشدن می‌خواهد. اگر همین استدلال را درباره‌ی نقاشی‌های پارینه‌سنگی به کار بریم باید بگوییم این نقاشی‌ها آثار هنری نیستند، هرچند به آثار هنری شباهت فراوان داشته باشند. این شباهت سطحی و ظاهری است؛ آنچه مهم است غایت است که در آثار هنری یک چیز [غور و تأمل] است و در این نقاشی‌ها چیز دیگر [مصرف و نابودی]. در اینجا نیاز نیست به دلیل‌هایی بپردازیم که باستان‌شناسان بنا بر آنها به کارکرد جادویی آن نقاشی‌ها حکم کرده‌اند و آنها را لوازم فرعی نوعی مناسک دانسته‌اند که شکارچیان در ضمن آن مرگ یا شکار جانوران تصویرشده را از پیش برای خود مجسم کرده و پیروزی بر جانوران را به خود اطمینان می‌داده‌اند [۱].

در جاهای دیگر نیز می‌توان کارکرد دینی یا جادویی مشابه را تشخیص داد. پرتره‌های نقاشی‌شده بر پیکره‌های مصر باستان برای به‌نمایش‌گذاشتن یا غور و تأمل ورزیدن نبود؛ آنها را در تاریکی گورها پنهان می‌داشتند. هر کسی به آنجا آمد و شد نداشت و کسی برای تماشا نمی‌رفت اما مراسم جادویی در همان جا،

بی هیچ مزاحمت و وقفه‌ی ناخواسته‌ای، برگزار می‌شد. رومیان پرتره‌های خود را از تصویر نیاکان الگوبرداری می‌کردند؛ سپس آن تصاویر را در خانه‌ها نصب می‌کردند تا نگهبان زندگی خودشان و آیندگان‌شان باشد. در نتیجه، این کارکرد جادویی یا دینی برتر از کیفیت هنری می‌ایستاد و آن را به حاشیه می‌برد. نمایش یونانی یا پیکرتراشی یونانی نیز در آغاز از لوازم مناسک دینی بود. در هنر مسیحی قرون میانه نیز پیکره‌ها یکسره در بند همین غایت‌ها بودند.

اصطلاح‌های هنر، هنری و هنرمند جنبه‌ی افتخاری نیز داشته‌اند و به این معنا نیز فراوان به کار رفته‌اند. اگر چیزهایی را بررسی کنیم که عنوان هنر را می‌پذیرند اما روی هم رفته هیچ توجیه واقعی برای این پذیرش در کار نباشد درخواهیم یافت که دو چیز بیش از همه در طلب عنوان هنرند و آن را دریافت هم می‌کنند، یکی سرگرمی است و دیگری تفریح. حجم بسیار بزرگی از ادبیات منثور و منظوم ما، نقاشی و طراحی ما، پیکرتراشی و موسیقی ما، رقص و نمایش ما، آشکارا به این قصد طراحی می‌شوند که مردم را سرگرم کنند؛ اما همه به نام هنر خوانده می‌شوند. این در حالی است که فرق سرگرمی و هنر را همگان می‌دانند [اما کمتر کسی آن را رعایت می‌کند]. تجارت گرامافون، که صراحت یک بچه‌ی تخس را دارد، در بروشورهای خود به فرق هنر و سرگرمی اذعان می‌کند، یا دست کم می‌کوشد که اذعان کند. کم‌وبیش همه‌ی نسخه‌ها را با عبارت «موسیقی سرگرمی» که روی جلد می‌آید منتشر می‌کنند. نقاشان و رمان‌نویسان نیز همین فرق را قائل‌اند اما چنین صراحتی ندارند!

این واقعیتی است که برای نظریه‌پرداز زیباشناسی بیشترین اهمیت را دارد زیرا، اگر آن را دریابد، ممکن است فهم او از هنر را تباه کند، به این ترتیب که موجب شود او هنر راستین را با سرگرمی یکسان بگیرد. این واقعیت برای تاریخ‌نگار هنر یا بهتر است بگوییم برای تاریخ‌نگار تمدن در مقام یک کل نیز به همین اندازه اهمیت دارد زیرا او نیز بالاخره باید بفهمد که سرگرمی در نسبت با هنر و به‌طور کلی در نسبت با تمدن چه جایگاهی را اشغال می‌کند.

با این وصف، نخستین کار ما این خواهد بود که سه گونه چیز را که به نادرستی هنر خوانده می‌شوند پژوهش کنیم؛ پس از آن باید ببینیم چه پرسش دیگری می‌ماند که در این باره باید پاسخ گفت.