

درآمدی

تاریخی



بر
نظریهٔ هنر

رابرت ویلیامز

ترجمهٔ نادره سادات سرکی و سارا زمانی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ |

سرشناسه: ویلیامز، رابرت، ۱۹۵۵-۲۰۱۸ م. Williams, Robert
عنوان و نام پدیدآور: درآمدی تاریخی بر نظریه هنر / رابرت ویلیامز؛ ترجمه نادره سادات سرکی و سارا زمانی؛ ویراستار زهرا عالی.
مشخصات نشر: تهران: هرمس، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری: ۴۸۲ ص
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۵۶-۲۸۷-۴
وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
یادداشت: عنوان اصلی: Art theory : an historical introduction.
موضوع: هنر -- تاریخ
شناسه افزوده: سادات سرکی، نادره، ۱۳۵۸ - مترجم
رده‌بندی کنگره: N۵۳۰۰
رده‌بندی دیویی: ۷۰۹
شماره کتابشناسی ملی: ۸۶۷۱۰۰۳

درآمدی

تاریخی

بر
نظریہ هنر



رابرت ویلیامز

ترجمہ نادرہ سادات سرکی و سارا زمانی

درآمدی تاریخی بر نظریه هنر

رابرت ویلیامز

مترجمان: نادره سادت سرکی و سارا زمانی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Art Theory: An Historical Introduction, Robert Williams, Blackwell Publishers, 2003

طراح جلد: حبیب ایلون

چاپ اول: ۱۴۰۱

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

چاپ: رسام

همه حقوق محفوظ است.

تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، شماره ۲۴۹۳
تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴



فهرست

۱	مقدمه
۱۱	فصل یک: دوره باستان و سده‌های میانه
۱۱	سپر آشیل
۳۰	تقلید و دانش
۴۴	زیبایی
۵۹	بلاغت
۷۳	واژه و جهان
۹۳	فصل دو: دوره مدرن آغازین
۹۳	پیشه‌وران و نظریه پردازان
۱۱۲	اومانیسیم (انسان‌گرایی)
۱۳۲	نظام آکادمیک
۱۵۷	فصل سه: روشنگری
۱۵۷	سده هجدهم
۱۸۰	ایده آلیسم رادیکال
۲۰۳	فصل چهار: سده نوزدهم
۲۰۳	بحران آکادمی
۲۲۴	امپرسیونیسم

- ۲۴۴ «سرانجام هنر مطلق واقعیت می‌یابد»
- ۲۸۰ راسکین و زیبایی‌شناسان
- ۳۰۳ فصل پنج: اوایل قرن بیستم
- ۳۰۳ فراسوی طبیعت
- ۳۲۸ فراسوی خرد
- ۳۵۷ مدرنِ امریکایی
- ۳۸۳ فصل شش: پست‌مدرنیسم
- ۳۸۳ نقد فرهنگ
- ۴۰۶ پدیدارشناسی نشانه‌ها
- ۴۳۱ حالِ آینده
- ۴۶۳ منابع و پیشنهادهایی برای مطالعهٔ بیشتر
- ۵۲۹ نمایه

مقدمه

این کتاب درآمدی است بر تاریخ اندیشه در باب هنر. در آن می‌کوشیم به نحوی مختصر و شفاف نمایی کلی از تفکر غرب در باب هنرهای تجسمی، از زمان باستان تا اوایل قرن بیست و یکم، به دست دهیم. مخاطبان اصلی کتاب دانشجویان نوپای هنر هم در رشته‌های عملی و هم در تاریخ هنرند. همچنین عموم افراد آشنا و علاقه‌مند به تاریخ هنر که شاید در گذشته مطالعات پراکنده‌ای در مورد برخی جنبه‌های نظریه هنر داشته و اکنون در پی دریافت رویکردی جامع‌تر به موضوع‌اند. فهم نظری به نحو روزافزونی به بخش مهمی از هرگونه فعالیت جدی هنری تبدیل شده است؛ تقریباً هر روز شاهد نسخه‌های جدیدی از متون، گزیده آثار، و بررسی آثار نظریه پردازانی مشخص یا جنبه‌هایی از نظریه هستیم، اما یک راهنمای مجمل درباره کل این مجموعه پیچیده از افکار و آثار وجود ندارد. چالش پیش رو برای ارائه چنین راهنمایی نه تنها ناشی از حجم بسیار زیاد مطالبی که باید پوشش داده شود و دشواری مفهومی برخی از این مطالب است، بلکه همچنین در لزوم دستیابی به چارچوب تفسیری قابل قبولی در این زمینه است — چالشی که به دلیل همان علاقه روزافزون به موضوع مشکل‌تر هم شده است.

در هر کتابی از این دست، اعتقاد به اینکه نوعی رویکرد و جهت‌گیری نظری یا فلسفی برای فهم هنر لازم است قابل انتظار است. ولی در اینجا هیچ‌گونه تلاشی نشده است تا القا شود که آنچه ما نظریه می‌نامیم به راستی مستقل از آنچه عمل می‌دانیمش قابل فهم است یا اینکه عمل همواره متأخر بر نظر و متأثر از آن است. بلکه، در عوض، در کتاب تلاش می‌شود با مواجهه با ایده‌های نظری به‌مثابه اسناد (documents) — یعنی با در نظر گرفتن آن‌ها به‌عنوان ابژه‌هایی که از یک سو به کنش [هنری] منجر شده‌اند و از سوی دیگر به تاریخ نظری و اجتماعی — نشان داده شود که نظریه چگونه بر فهم ما از تاریخ هنر به‌عنوان یک کل اثر می‌گذارد؛ یعنی بر فهم ما از رابطهٔ فعالیت هنری — به‌معنای واقعی و کامل آن — با کلیت فضای فرهنگی‌ای که آن فعالیت در آن صورت می‌پذیرد. بررسی آثار هنری نیز، با هدف نشان دادن چگونگی برقراری پیوندهای مابین نظریه و عمل، در لابه‌لای بحث تنیده شده است؛ آثار هنری مورد بحث تعمداً از میان آثار شناخته‌شده و به اصطلاح «کانونی / استاندارد» انتخاب شده‌اند تا مرجع بهتری برای دانشجویان و خوانندگان عمومی کتاب باشند.

پس به‌طور کلی هدف بیان این امر است که همان‌گونه که [مطالعه] تاریخ هنر نیازمند رویکردی نظری و فلسفی است، نظریه نیز باید درون تاریخ مورد مطالعه قرار گیرد. به بیان دیگر، درون نوعی تاریخ هنر جامع است که مطالعهٔ نظریه بیش‌ترین دستاوردها را خواهد داشت. این نکته تأکید ویژه‌ای می‌طلبد چراکه توجه و علاقهٔ کنونی به نظریه عمدتاً ناشی از پیشرفت‌های حوزهٔ هنر و اندیشهٔ معاصر است، و تصور غالب بر این است که رویکرد نظری اساساً مخالف رویکرد تاریخی محسوب می‌شود. بر اساس این تصور، تاریخ تنها بر گذشته سندیت دارد و نظریه بر فرض اینجا و اکنون. هرچند هدف از این کتاب این است که برای آنان

که دغدغه واقعی‌شان عرصه معاصر است مفید واقع شود - نگاهی به فهرست کتاب گویای اهمیت دوره مدرن خواهد بود - در عین حال سعی شده نشان داده شود که رویکرد تاریخی می‌تواند رویکردی انتقادی هم باشد، و می‌تواند در نقش مکمل و متمم سازوکار انتقادی نظریه معاصر عمل کند، و چه بسا نظریه معاصر نیازمند چنین دیدگاه تاریخی است تا تیغ انتقاد خود را تیزتر و دقیق‌تر کند. انگیزه اصلی در تأکید بر اینکه مطالعه نظریه باید تاریخی نیز باشد ناشی از تمایل به دور کردن آن از حوزه فلسفه - از «زیبایی‌شناسی» - نیست، بلکه در واقع تأکید بر این است که هرگونه رویکرد فلسفی به هنر نیازمند بررسی دقیق و کافی تاریخی نیز هست.

این پافشاری را بر مبنای این حقیقت می‌توان توجیه کرد که هنر ذاتاً محصولی تاریخی است. شرایط و اوضاع و احوالی که بر چگونگی خلق آن مؤثرند با زمان و مکان تغییر می‌کنند و همین شرایط بر چگونه دیده شدن هنر و چگونگی بحث و تفکر در باب آن نیز تأثیر می‌گذارند. هنر مقوله‌ای طبیعی نیست بلکه بر ساخته‌ای فرهنگی است؛ از این رو، اساساً بی‌ثبات و در معرض بازتعریف و بازسازی دائمی است: حتی آن تدوام‌های ظاهری که اغلب در طول زمان و در گستره فرهنگ‌های مختلف می‌بینیم در واقع پنهان‌سازنده فرایندهای غامضی است که از طریق آن‌ها ایده‌ها و اعمال به طور گزینشی و به فراخور نیاز زمان مورد استفاده قرار می‌گیرند. این بی‌ثباتی که در دوره مدرن بیش از پیش آشکار شده دقیقاً همان چیزی است که نظریه را بسیار حائز اهمیت کرده است، و تأکید بر این بی‌ثباتی در واقع پیوند دادن نظریه و عمل در بنیادی‌ترین سطح ممکن است: فشار تاریخ است که نظریه را الزامی می‌سازد. تاریخ به طور قطع انواع فشارها را، مستقل از نظریه، بر هنر وارد می‌سازد، اما تلاش برای صورت‌بندی مفهومی و صورت‌بندی

مفهومی دوباره اهداف هنر پاسخی به آن فشارها نیز هست، پاسخی که عمیقاً درخور و دقیق است.

پس دفاع از رویکردی تاریخی به نظریه در واقع تأکیدی است بر لزوم وجود نوعی خاص از خودآگاهی در رویکرد ما به کل هنر، بر اینکه باید خود را وادار سازیم پایه‌های علاقه خود به هنر را عینیت ببخشیم و امیال و تصوراتی را که به رابطه‌مان با هنر شکل می‌دهند و آن را مقید می‌کنند آشکار سازیم. دستیابی به این نوع از خودعینیت بخشی، و به ثبات معرفتی‌ای که ایجاب می‌کند، دشوار است و تأکید بر آن حتی ممکن است در ابتدا خطا به نظر رسد؛ هرچه باشد، در فرهنگ مدرن غرب، هنر با بیان آزادانه دیدگاهی منحصر به فرد یا ترویج لذت جویانه سلايق شخصی پیوند یافته است؛ هنر عرصه‌ای است که غالباً تشویق شده‌ایم در آن واکنش‌های خودبه‌خودی و ناگهانی خود را معتبر قلمداد کنیم — بسیار شبیه به حالتی که در هنگام خرید کردن داریم. با این همه، واکنش‌ها و انگیزه‌های ما نه آنچنان که به نظر می‌رسد خودجوش‌اند و نه آن‌قدر که تصور می‌شود منحصر به فرد. زیرا آن‌ها نیز بر ساخت‌های تاریخی هستند؛ محتوای آن‌ها دقیقاً متأثر از ساختار حاکم بر همان فضایی است که فرهنگ برای [ظهور و بروز] آن‌ها می‌گشاید. چنین دریافتی می‌تواند تشویش‌آمیز باشد چون متضمن این معناست که علاقه ما به هنر، چنان‌که می‌پنداشتیم، معصومانه نیست و در واقع خاستگاهی بسیار متفاوت با آنچه می‌پنداشتیم دارد. از آن ناراحت‌کننده‌تر فهم این نکته است که آنچه اغلب ما خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین داشته‌های خود می‌دانیم — افکارمان و احساساتمان و حتی هویتمان — کاملاً و واقعاً متعلق به ما نیستند؛ اینکه ما نیز مقولاتی مشروط و ناپایداریم؛ و اینکه ما نیز محصولات تاریخی هستیم.

رسیدن به این خودآگاهی از منظر انتقادی بسیار ثمربخش است چراکه پیچیدگی و عمق فرایند تأثیرپذیری و شکل‌گیری ما از هنر، یعنی اهمیت خطیر هنر برای ما، را به شکلی واقعی عیان می‌سازد. گرچه هنر اغلب مقوله‌ای مجزا از زندگی روزمره پنداشته می‌شود، در واقع از همان افکار و احساسات و همان عادات ذهنی ما بهره می‌برد که در معناسازی از زندگی هرروزه خود آن را به کار می‌بریم. اهمیت و قدرت هنر ریشه در نیاز ما به معنا دارد، در جامع‌ترین و بنیانی‌ترین شکل آن؛ در اصل، اساسی‌ترین مهارت‌های ما برای زندگی در این جهان وابسته هنر است و از طریق آن تکامل می‌یابد. هنر امری خارج از ما نیست بلکه، همانند زبان، در تار و پود تجربه و آگاهی ما تنیده شده و از ملزومات حرکت و مسیریابی در گستره وسیع و پیچیده هر فرهنگ است. افکار و احساسات ما تماماً متعلق به خود ما نیستند، اما شکی نیست که لحظاتی از یکپارچگی و شمه‌هایی از هویت و عاملیت معنادار را تجربه می‌کنیم؛ و این‌ها همه از جمله تأثیرات هنرند. چنین دریافتی ممکن است عمیق‌ترین بنیان ممکن را برای [ارائه] تاریخ هنری جامع فراهم آورد؛ ضمن اینکه اصولاً امکان نوع جدیدی از تاریخ هنر را پیش می‌نهد. این خودآگاهی به هیچ وجه منافاتی با خلاقیت هنری ندارد، بلکه شاید پیش‌شرطی الزامی باشد برای آن نوع خلاقیت جدی، آگاهانه، و به‌واقع نقادانه‌ای که زمانه ما عمیقاً به آن محتاج است.

اتخاذ چنین رویکردی به طرق متعدد بر ساختار و محتوای کلیت آنچه به‌عنوان تاریخ هنر ارائه می‌شود تأثیرگذار است. از جمله واضح‌ترین آن‌ها فقدان نسبی تأکید بر جنبه‌های مشخصاً بصری هنر است؛ بر این ایده که «هنرهای تجسمی» اساساً از سایر هنرها متمایزند، چراکه علاقه شدیدی که در قرن هجده به نورشناسی و جنبه‌های بصری هنر پدید آمد یکی از ارکان اصلی نظریه مدرنیسم را بنا نهاد و هنرهای

تجسمی الزاماً به این روند وابسته‌اند: [بر پایه چنین تفکری]، در هر رسانه هنری، پایبندی به کیفیات مشخصاً بصری آن در انتقال حقیقتی که رسانه در پی بیان آن است نقشی اساسی داشت. حال آنکه نگاه تاریخی جامع‌تر و جدیدتر ما را قادر ساخته است ببینیم که ارتباط متقابل هنرها بسیار فراتر و پایدارتر از تمایزات آن‌ها بوده است و این ارتباط حتی در نظریه مدرن هم نقشی حیاتی ایفا کرده است. این قابلیت ما که عموماً در مواجهه با هنر، یا تفکر در باب آن، عناصر بصری تجربه را جدا می‌کنیم و آن‌ها را در معرض نوعی بررسی خودآگاهانه پایدار قرار می‌دهیم تنها در یک زیست‌محیط فرهنگی بسیار پیچیده قابل شکل‌گیری بوده است. به‌طور مشخص، دغدغه‌های بصری همواره توسط دیگران شکل داده می‌شوند، و تأکید [تفکر] مدرن بر جداسازی امر بصری گواهی است بر وجود نوعی فرایند یکپارچه‌سازی و عقلانی‌سازی فرهنگی عمیق‌تر و وسیع‌تر. چنین دیدگاهی منجر به برداشت نوینی از اندیشه غرب در باب هنر می‌شود که با آنچه معمولاً می‌بینیم متفاوت است. این دیدگاه همچنین متضمن نگاهی انتقادی است به برخی از نظریات انتقادی و تاریخ هنری معاصر که در پرسش در باب دیدمان (visuality) امر دیدنی (the visual) قصور می‌ورزند و بنابراین قادر نیستند محدودیت‌های اساسی برخی از نظریات مدرنیستی را عینیت بخشند.

آنچه [در اینجا] جایگزین امر بصری می‌شود تأکیدی است بر رابطه هنرهای تجسمی با سایر هنرها و با سایر فعالیت‌ها: با مهارت‌های دستی مختلف از یک سو و با اشکال فاخترتری از اهتمام فکری از سوی دیگر، یعنی از رویه‌های معمول زندگی روزمره گرفته تا سامان‌یافته‌ترین و به‌خودبازنگرترین (self-reflexive) فعالیت‌ها. هرچقدر که هنر متکی بر رویه‌ها و مفاهیم متداول مرتبط با مهارت‌های

مشخص است، به همان اندازه دائماً بر سایر انواع دانش و فعالیت هم تکیه دارد و خود را در تضاد با آنها هم تعریف می‌کند، و این فرایندی است که ساختار اصلی روایت حاضر را تشکیل می‌دهد: روایتی که چارچوبی بزرگ‌تر را فراهم می‌سازد که، در هر لحظه تاریخی، دغدغه‌های دیگر مربوط به نظریه در آن تدقیق و تشریح شده‌اند. ارتباط ضمنی هنر با تمامی کنش‌های بشری، با فعالیت انسانی به‌طور کلی، چیزی است که هنر را در عمیق‌ترین سطح با تمامیت چارچوب اصلی فعالیت بشری که همانا تاریخ است پیوند می‌دهد. هرگونه تاریخ هنر به‌واقع جامع، که این حقیقت را مد نظر قرار دهد، احتمالاً پذیرای این پیامد معنایی آن نیز هست که هویت هنر به‌مثابه فعالیت — یا، به بیان مشخص‌تر، به‌مثابه نوعی کار، نوعی فعالیت فرهنگی — است که ریشه اصلی جذابیت آن است، نه کشش یا دافعه بصری آن.

یکی دیگر از مشخصات بارز چنین رویکردی، به مسئله عقلانیت و رابطه آن با مدرنیسم برمی‌گردد. این ایده که هنر گرچه دارای ریشه‌ای کهن است به نحوی اساساً غیرعقلانی است، به‌عنوان یکی از مشخصه‌های مهم اندیشه مدرن در قرن هجدهم بازشناخته شد: دلزدگی از جنبه‌های خشک و خشن و حتی غیرانسانی عقلانیت باور به قابلیت مثبت ضدعقلانیت را تقویت کرد و به این تصور، که هنوز نیز بسیار رایج است، دامن زد که هنر از آنجا که جنبه‌های غیرعقلانی طبیعت ما را به کار می‌اندازد با سایر انواع فعالیت‌ها — مثلاً با علم — متفاوت است. از طرف دیگر، رویکرد تاریخی ما را قادر می‌سازد که ببینیم چگونه نظریات اولیه به‌نحوی فراگیر در پی اثبات عقلانیت هنر بوده‌اند، و اینکه چگونه حتی تمایل مدرن به ضدعقلانیت درون چارچوب مفهومی و نهادی بسیار توسعه یافته‌ای رخ می‌دهد — که این خود نیز تابعی از

عقلانیت‌گرایی است. امر غیرعقلانی در خدمت هدفی راهبردی است: ما از آن برای جبران آنچه در خرد مفقود است بهره می‌جوییم، اما از این طریق آن را به نوعی از ضدخرد تبدیل می‌سازیم، به ابزاری که سپس خرد از طریق آن قادر به ایفای نقش انتقادی خود خواهد بود. در دوره مدرن، جنبه‌های عقلانی فعالیت خلاقه به نحوی روزافزون در کارکرد انتقادی آن ظهور یافته است. به این ترتیب نظریه مدرن را می‌توان در امتداد نظریات پیشین دید، حتی اگر در قالب عکس‌العملی به آن‌ها. چنین تأکیدی بر عقلانیت ممکن است به مذاق برخی از خوانندگان خوش نیاید، اما تنها با اذعان به میزان واقعی وابستگی‌مان به «عقلانیت» می‌توانیم آن را به‌طور جدی مورد نقد قرار دهیم، و افشای این وابستگی – ولو به قیمت تأکید بیش از حد بر آن – یکی از مهم‌ترین اهداف این کتاب است.

هر متنی از این دست ناگزیر بسیار گزینشگرانه خواهد بود، و تأکید بر هر بخشی [از تاریخ] به قیمت حذف بخش‌هایی دیگر تمام خواهد شد. خلأ موجود در کتاب حاضر نیز مشخصاً حاصل تمرکز آن بر اندیشه غرب است. یقیناً سایر فرهنگ‌های بزرگ، از جمله چین، سرشار از مکاتب فکری جذاب در باب هنرند، ولی پرداختن به اندیشه غربی به‌طور جدی، و بررسی اینکه اصلاً چرا باید به آن پرداخت و اینکه چه چیزی تلاش برای ارائه دیدی جدید از آن را ارزشمند می‌سازد، در اثری با حجم متعارف، جایی برای پرداختن جدی به سایر فرهنگ‌ها باقی نمی‌گذارد. و یقیناً بستنده کردن به ارائه چندین مقایسه سطحی با روح این اثر در تضاد خواهد بود. در عوض سعی شده است به این پردازیم که چگونه در بزنگاه‌های مهم تاریخ تکامل مدرنیسم غربی هنرمندان از طرق مختلف از صور و رویه‌های غیر غربی مدد جستجو کنند. در این اثر این نقاط مهم به‌عنوان سرفصل‌هایی از

خودانتقادگریِ اندیشهٔ غربی معرفی شده‌اند: هرچند این بهترین راه در معرفی نظریات غیر غربی نیست، ولی یقیناً به اهمیت بارز هنر غیر غربی در تکامل روند انتقادی مدرنیسم اشاره دارد، و علاوه بر آن بیانگر این نکته است که گرایش امروزی ما به چشم‌اندازی نوین و جهانی خود نیز محصولی از تاریخی طولانی است. در کل، هدف نه تمجید سنت غربی، که ایجاد زمینهٔ فکری قوی‌ای بوده است برای بازبینی و بازپرسی از آن. به گفتهٔ تئودور آدورنو، از مهم‌ترین نظریه‌پردازان هنر قرن بیستم، «باید سنت خود را به‌راستی شناخت تا بتوان به‌درستی از آن متنفر بود».

حتی تحلیلی که از نظریهٔ غربی [در اینجا] ارائه شده به‌ناچار بسیار گزینگر و نمونه‌وار بوده است. درجهٔ اهمیت مطالب در آن به‌دقت تعیین شده است و برخی خوانندگان که پیش‌زمینه‌ای ذهنی راجع به اهمیت مطالب مختلف دارند ممکن است با برخی از تأکیدها و عدم تأکیدهای کتاب موافق نباشند. برخی از مشخصات چیدمانی کتاب نیز ممکن است عجیب به نظر رسد: دوره‌های باستان و میانه در یک فصل جای گرفته‌اند؛ ماتیس و کاندینسکی در فصل مربوط به قرن نوزدهم قرار داده شده‌اند چرا که پیوند آن‌ها با سمبولیسم بهترین راه شناختشان است؛ و آرای مکتب فرانکفورت در فصل مربوط به پست‌مدرنیسم آمده زیرا تازه از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد تأثیرات آن‌ها بر نظریهٔ هنر فراگیر شد. هدف از کتاب‌شناسی ارائه‌شده در انتها، در قسمت «منابع و پیشنهادهایی برای مطالعهٔ بیشتر»، تکمیل متن و جبران بخش‌هایی است که به آن‌ها پرداخته نشده است؛ همچنین راهنمایی است برای مطالعات بعدی. از آنجا که پیچیدگی مفهومی ارتباط ما با محتوا از خود محتوا جدا نیست، حفظ قالبی یکپارچه و باثبات برای این ارتباط ضروری است. از این رو تأکید بر حفظ رویکرد تاریخی، رویکردی که مباحث مربوط به موارد آشنا را در بر می‌گیرد، احتمالاً بیش از ضرر ناشی از

حذف‌های حاصل از چنین رویکردی سودمند خواهد بود. خوانندگان دارای سطح علمی پیشرفته‌تر به محدودیت‌های کتاب بیش‌تر حساس خواهند بود، اما از سویی ارزش رویکرد نوین و منطق تفسیری اثر را نیز بیش‌تر درمی‌یابند و امید است علی‌رغم مخالفت‌هایشان با کتاب — یا چه‌بسا به سبب همان مخالفت‌ها — آن را اثری درخور و سودمند بیابند.

فصل یک

دوره باستان و سده‌های میانه

سپر آشیل

در روم و یونان باستان متون سترگ و متنوعی درباره هنرهای تجسمی نوشته شد، اما تعداد کمی از آن‌ها به جا مانده است. تنها متن نظری که به طور کامل به دست ما رسیده رساله در باب معماری اثر ویتروویوس^۱ است. نگارش چنین متونی که آن‌ها را در زمره متون نظری - انتقادی و حتی تاریخ هنری به شمار می‌آوریم در قرن پنجم پیش از میلاد - مقارن با «اوج هنر کلاسیک» یونان - و در طول دوره باستان متداول بوده، اما دانش ما از این آثار تنها از طریق ارجاعات مندرج در کتاب‌های غیرهنری به دست آمده است. [از این رو] هرگونه تلاش برای تفکر نظام‌مند درباره هنر جهان باستان باید حول اندیشه‌های فیلسوفانی نظیر افلاطون و ارسطو و نظریه پردازانی بلاغی مانند سیسرو و کوئنتیلیان^۲ صورت پذیرد که در آثار خود به طور غیرمستقیم به موضوع هنرهای تجسمی پرداخته‌اند. پیش از آن اما بد نیست به شواهدی از آنچه شاید بتوان تفکر غیرنظام‌مند نامیدش نیز اشاره کنیم: متون کهن متضمن ایده‌هایی هستند که وسیعاً انعکاس دهنده «دیدگاه‌های رایج» درباره هنرند، ایده‌هایی که می‌توان آن‌ها را

1. Vitruvius 2. Quintilian

سرمنشأ افکار پیچیده تر دانست. از آنجا که برخی از این ایده‌ها در طول زمان و در دوران مدرن نیز مطرح شده‌اند، شاید بتوان سرچشمه‌های جاذبه همیشگی و جهان‌شمول هنر را در آن‌ها جست.

اهمیت هنرهای تجسمی در جهان باستان، نزدیکی این هنرها به زندگی آن‌گونه که زیسته می‌شد و به تصور درمی‌آمد، حتی در اساطیر نیز مشهود است. اسطوره‌های آفرینش غالباً خداوند را در جایگاه نوعی «پیشه‌ور» می‌نمایانند: خداوند عهد عتیق همچون معمار «پی‌های زمین را بنا می‌نهد» و همانند سفالگر یا پیکر تراش انسان را «از گرد و غبار زمین شکل می‌بخشد». در اساطیر یونان، پرومته^۱ زن و مرد نخستین را از گل می‌آفریند. داستان‌هایی از این دست بیانگر توجه به مهارت‌های لازم در ساخت اشیاء، بهره‌برداری از مواد، و مهار نیروهای طبیعت‌اند. این توجه در خصوصیات سحرآمیزی که به برخی مصنوعات دست‌ساز نسبت داده شده است نیز بروز می‌یابد: کلاخود هادِس^۲ قابلیت نامرئی‌سازی دارد و کمر بند آفرودیت^۳ می‌تواند بیننده را دل‌باخته صاحبش کند. داستان پیگمالیون^۴ مجسمه‌ساز شاید یکی از جالب‌ترین داستان‌های مرتبط با هنرهای تجسمی باشد: مجسمه‌ساز پیکره زنی به‌غایت زیبا را می‌تراشد و خود عاشق آن می‌شود و بعد با استغاثه به درگاه آفرودیت آرزویش برآورده می‌شود و مجسمه جان می‌یابد. این داستان توان تصاویر را نه تنها در القای وجودی زنده بلکه در الهام‌بخشی به قوه خیال و تجسم بخشیدن به آرمان‌های ذهنی نیز جلوه‌گر می‌سازد - در رفع کاستی‌های زندگی و از این رو در برانگیزاندن میل. این امر نمایانگر بینشی روشن درباره تأثیر تصاویر در تهییج عمیق‌ترین منابع روانی ماست.

این اسطوره‌ها نشان می‌دهند که هنر در آن روزگار به‌عنوان نیروی

در برابر طبیعت شناخته و ارزشگذاری می‌شده است، نیرویی که ظاهراً به‌رغم محدودیتش توان آن را دارد که در برخی مواقع با پامال کردن حقوق ویژه خدایان عوایی تراژیک را رقم بزند. پرومته برای آنکه موهبت آتش را به‌عنوان محافظی در برابر این دنیای بی‌رحم به مخلوقاتش عرضه کند بهایی گزاف می‌پردازد. ددالوس^۱ پیشه‌ور فقط ارباب مصالح نیست بلکه تقریباً برای هر مشکلی تدبیری دارد: او هزار تو درست می‌کند، مجسمه‌ای متحرک و تقریباً زنده می‌سازد که فقط بشر قادر به خلق آن است، و نیز بال‌هایی برای پرواز، اما باید شاهد مرگ پسرش ایکاروس^۲ با همین بال‌ها باشد. در جذاب‌ترین داستانی که درباره قدرت موسیقی گفته شده است اورفئوس^۳ خنیاگر که حیوانات و حتی سنگ‌ها را مفتون نغمه‌های خود می‌کند عملاً موفق می‌شود معشوقش اوریدیس^۴ را از سرزمین مردگان بازگرداند. در چنین داستان‌هایی، هنرمند چون قهرمانی ترسیم می‌شود که با غایی‌ترین شرایطی که هستی انسان را محدود می‌کنند به مبارزه برمی‌خیزد.

در متون کهن همچنین به نوعی تجربه روزمره هنری اشاره می‌شود که برای انسان امروزی آشنا تر است. ارجاعات هومر به اشیای دست‌ساز بیانگر اهمیت و اعتبار و جاذبه چیزهایی است که در ساخت آن‌ها ظرافت و دقت بسیار به کار رفته است. احتمالاً توصیف او از سنجاق سینه ساده‌ای که پنلوپه^۵ به اودیسه^۶ هدیه می‌دهد برگرفته از نمونه کارهای زرگران آن دوره است (تصویر ۱.۱):

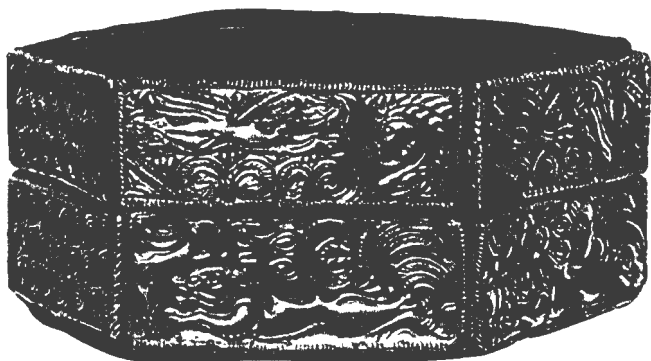
آن سنجاق طلا ساخت دو قلاب داشت، و روی آن نقوش غریبی کار شده بود: سگی شکاری که روی پنجه‌های پا یک بره‌آهوی خال‌خالی را نگه

1. Daedalus 2. Icarus 3. Orpheus 4. Eurydice 5. Penelope
6. Odysseus

داشته است و او را که از درد به خود می‌پیچد در میان دندان‌هایش می‌فشرد. این اثر همه را به شگفت آورده بود. گویی که سگ شکاری طلا ساخت به‌واقع بره‌آهو را می‌فشرد و خفه می‌کند و بره‌آهوی طلایی برای فرار دست و پا می‌زند.

همین چند کلمه بیانگر جاذبه ذاتی هرگونه خیال‌پردازی، جاذبه ذاتی راه و روشی که باعث می‌شود مصالح بی‌جان زنده به نظر رسند، و جاذبه ذاتی راه و روشی است که طبق آن قدرت صنعت می‌تواند در هر لحظه واقعیتی را جایگزین واقعیت دیگر کند. نمونه طنزآمیز تر این ایده در لطیفه‌ای مربوط به تصویر موزاییکی یک ساتیر خندان مشاهده می‌شود که در مجموعه‌ای متعلق به اواخر دوره باستان، مشهور به گزیده [هنر] یونان، قرار دارد: بیننده می‌پرسد: «چرا می‌خندی؟» و تصویر پاسخ می‌دهد: «می‌خندم چون مانده‌ام چگونه از کنار هم گذاشته شدن تکه‌سنگ‌های مختلف ناگهان به ساتیر تبدیل شدم.»

پس، بجز مهارت در کاربرد مصالح، سرچشمه دیگر جذابیت [هنر] قوه خیال است. در گزیده [هنر] یونان آثار هجوآمیز بسیاری درباره مجسمه برنزی یک گاو، اثر میرون^۱ مجسمه‌ساز، وجود دارد. به‌عنوان مثال درباره این مجسمه که سبک طبیعت‌گرایانه‌اش مشهور است گفته شده است: «من ماده‌گوساله کوچک میرون هستم که روی یک پایه گذاشته شده‌ام. بزن، چوپان، مرا و به‌سوی گله برانم.» در این اثر نیز، مثل ساتیر موزاییکی، نقش خود به سخن می‌آید. همانند لطیفه مربوط به ساتیر موزاییکی، در این لطیفه نیز نقش خود سخن می‌گوید، تمهیدی که به‌شکلی ظریف به تأثیر شگفت‌انگیز فریبندگی اثر هنری اشاره دارد. شاید بیننده‌ای که بیش‌تر اهل تفکر است این تأثیر را حذف مرز



تصویر ۱.۱: جعبه باروکش طلاکاری و نقوش برجسته، لیسینی، حدود ۱۵۰۰ ق م، موزه باستان‌شناسی ملی، آتن

«طبیعت» و «هنر» قلمداد کند. [لذا در گفته دیگری در باب این مجسمه آمده است]: «با نگاه کردن به ماده گوساله میرون، دلتان می‌خواهد فریاد بزنید: "یا طبیعت خالی از زندگی است، یا هنر زنده است."» گفتن اینکه یک نقش زنده است، اینکه از گوشت و خون ساخته شده است، گویی تکان می‌خورد یا عن‌قرب حرکت خواهد کرد، اینکه نفس می‌کشد، یا کم مانده نفس هم بکشد، اینکه حرف می‌زند، یا کم مانده حرف هم بزند، تمامی این‌ها عبارات جاافتاده‌ای هستند که هم بر مهارت هنرمند و هم بر درگیری ذهن و روان مخاطب [با اثر] دلالت می‌کنند. گرچه ویژگی فرمول‌وار آن‌ها خیلی زود ما را دلزده می‌کند، باید توجه داشته باشیم که چنین عباراتی بیان‌کننده تمامی آن چیزی است که بیش‌تر مردم در مواجهه با اثر هنری به بیان آن نیازمندند.

یکی از جالب توجه‌ترین ارزش‌گذاری‌هایی را که بر مبنای قدرت به

خطا انداختن حواس صورت گرفته است می توان در عقاید پلینی^۱ بزرگ، دایرةالمعارف نویس رومی قرن اول پس از میلاد، مشاهده کرد. وی، در نوشته‌ای دربارهٔ تنوع مواد کانی و استفاده از آن‌ها در کارهای مختلف، تاریخ مختصری از نقاشی و مجسمه‌سازی را ثبت کرده است. بخش اعظم اطلاعات پلینی برگرفته از منابع دست دوم قدیمی تر است و انسجام لازم را ندارد، و بیش تر گفته‌هایش به لحاظ «دقت علمی» غیر قابل اعتمادند؛ با این حال اثر او از دو جهت حائز اهمیت است: اول اینکه بیانگر دیدگاه‌های هنری در جهان باستان است و دوم آنکه بر تخیل سده‌های بعد از خود تأثیری بسزا داشته است. پلینی داستانی نقل می‌کند دربارهٔ رقابت میان دو نقاش یونانی به نام زئوکسیس^۲ و پارهاسیوس^۳: زئوکسیس یک خوشهٔ انگور را چنان نقاشی کرده بود که وقتی پرده از رویش کنار رفت پرندگان قصد خوردنش کردند. زئوکسیس، که پیروزی خود را مسلم می‌دانست، از پارهاسیوس خواست که وی نیز پرده از روی نقاشی خود کنار بزند، ولی همان دم معلوم شد که وی پرده را نقاشی کرده است. زئوکسیس شکست خود را پذیرفت، چراکه اثر او پرندگان را فریب داده بود و اثر پارهاسیوس خیره‌ای چون او را.

علاوه بر قدرت تصاویر در ایجاد توهم حضور فیزیکی [واقعی بودن، واقع‌نمایی] یا جان‌دار بودن چیزی در نظر بینندگان، قابلیت تصاویر در برداشتن گامی فراتر و روایت کردن داستان نیز بسیار مورد توجه بوده است. هومر، به تفصیل، سپر طلایی بزرگی را وصف می‌کند که هفائستوس^۴، خدای آتش، خود برای آشیل پهلوان ساخته و مزین کرده است. گرچه این سپر خود شیئی افسانه‌ای است که در شکوه و جلال از تمام ساخته‌های بشری‌ای از این دست برتر انگاشته می‌شود،

1. Pliny 2. Zeuxis 3. Parrhasios 4. Hephestus

توصیف ارائه شده از آن از حساسیتی ژرف راجع به قدرت هنر، به ویژه راجع به قابلیت‌های روایی آن، خبر می‌دهد. در میان تمامی اشکال حک شده روی سپر، دو شهر کامل نیز ترسیم شده‌اند:

در یکی، ضیافت‌ها و جشن‌های عروسی برپاست، و نور مشعل‌های درخشان عروس‌ها را از سایه‌بان‌هایشان به سوی شهر فرامی‌خواند، و آوای نغمه عروسی به گوش می‌رسد. و مردان جوان همراه با نوای فلوت‌ها و چنگ‌ها گرد هم می‌رقصند، و زنانی در آستانه در شگفت‌زده به تماشا ایستاده‌اند.

کمی آن طرف‌تر دادگاهی برپاست، مردی در حال طرح دعوی خود و مردی دیگر در حال مخالفت با اوست، گروهی از قضات به سخنان آن‌ها گوش می‌دهند و سایر حضار جانبداری خود از یک طرف دعوا را نشان می‌دهند. شهر دوم سراسر جنگ است و پوشیده از صحنه‌هایی که انسان در چنین موقعیتی انتظار دیدنش را دارد. دورتادور شهرها و میانشان مناظری از طبیعت وجود دارد که در آن‌ها اشخاصی با فعالیت‌های خاص خود نظیر شخم زدن، خوشه‌چینی از درختان انگور و درو کردن غلات، راندن گله‌های گوسفندان و احشام، و رقص ترسیم شده‌اند. در هر مورد، ظرفیت داستانی تصاویر نه تنها به ترسیم اشکال طبیعی، که به قابلیت نمایش حرکت، و نه تنها به قابلیت ارائه ویژگی‌های بصری، که به قابلیت نمایش موسیقی و کلام نیز بستگی دارد. این قبیل توصیفات از نوعی اشتغال ذهنی به موضوعی خبر می‌دهند که از حد بینایی فراتر می‌رود و تمامی قوای مخیله را به کار می‌گیرد.

توصیف آثار هنری به کار ادبی بسیار پیشرفته‌ای تبدیل شد که نتایجش اغلب همان قدر قالبی بودند که لطیفه‌های مربوط به گاو میرون. بهترین نمونه از توصیفات که بیانگر نگرش واقعی فرهیختگان آن زمان

به آثار هنری است در مجموعه‌ای به نام تصاویر نوشته فیلاستراتوس^۱ خطیب گردآوری شده است. این مقالات کوتاه در واقع صورت مکتوب توضیحات نویسنده درباره آثار نقاشی موجود در مجموعه هنری ولی نعمتش است که به منظور تعلیم پسر ده‌ساله وی ایراد می‌شده است. یکی از طولانی‌ترین و برجسته‌ترین این درس‌گفتارها به تصویری با موضوع شکار گراز برمی‌گردد. فیلاستراتوس، علاوه بر طبیعت‌گرایی توصیفی اثر، ترتیب روایی را نیز تحسین می‌کند. توجه خاص وی معطوف به توصیف ویژگی‌های شکارچیان است: «چهره یکی نمایانگر روحیه ورزشکاری است، دیگری وقار، سومی نزاکت، و در مورد چهارمی می‌توان گفت که گویی هم‌اکنون سر از کتاب برداشته است.» او همچنین به پیچیدگی مفهومی اثر اشاره می‌کند: چهار شکارچی به دنبال شکارچی دیگری روان‌اند، یعنی پسری بسیار زیبا که به‌وضوح هر چهار نفر عاشقش هستند. از این رو تلاش برای یافتن گراز در واقع تمثیلی از دنبال کردن این شیفتگی است. فیلاستراتوس، که سخت مجذوب اثر شده است، بانگ برمی‌آورد:

چقدر فریفته شده‌ام! این اثر موجب شد فکر کنم این بیکره‌ها نه نقش که انسان‌هایی واقعی‌اند، حرکت می‌کنند و عشق می‌وزند — هر لحظه ممکن بود صدایشان بزنم، گویی می‌توانند صدایم را بشنوند و به من پاسخ می‌دهند — و تو نیز کلمه‌ای بر زبان نیاوردی تا مرا از اشتباهم آگاه کنی، آن قدر که غرق شده بودم ...

علی‌رغم خودآگاهی حاکم بر این نوشته، تجربه فیلاستراتوس به آنچه از توصیف هومر از آن سنجاق یا سپر آشیل برمی‌آید بی‌شبهت نیست. بازنمایی عواطف و کیفیات درونی اشکال انسانی احتمال واقع‌انگاری

تصویر را به مراتب افزایش می‌دهد. اهمیت مجسمه‌سازانی چون فیدياس^۱ و پراکسیتلس^۲ به این علت بود که «عواطف روحی انسان را از طریق مجسمه‌های سنگی القا می‌کردند». گزیده^۳ [هنر] یونان حاوی قطعات ادبی کوتاه و متعددی است دربارهٔ تصویری از مده^۴ در حال دریدن فرزندان. آنچه به‌طور خاص در این نقاشی مورد تحسین قرار گرفته نمایش عواطف پیچیده و پرشور است:

هنگامی که تیموماخوس^۴ مده‌آی نگون‌بخت را میان دو حس حسادت و عشق به فرزندانش تصویر کرد، دست به کاری خطیر زد: به تصویر کشیدن شخصیت دوگانه مده‌آ، یکی در قبضهٔ خشونت و دیگری اسیر شفقت. با این حال، تیموماخوس هر دو وجه را به‌خوبی تصویر کرده است؛ به نقاشی نگاه کنید: در کینه‌اش اشک و در خشمش شفقت موج می‌زند.

شاید مشهورترین بازنمایی احساس در هنر باستان قربانی شدن ایفی‌ژنی^۵ اثر تیمانتس^۶ باشد. موضوع این نقاشی بخشی از داستان جنگ ترواست که در آن آگامنون، رهبر یونان، برای فرونشاندن خشم خدایان باید دختر خود را قربانی کند. به هنگام اجرای حکم، در سیمای هریک از فرماندهان سپاه یونان جلوه‌های مختلف غم و وحشت دیده می‌شود، اما بار عاطفی اثر در تصویر خود آگامنون به اوج می‌رسد: هنرمند صورت او را به هنگام قربانی کردن با نقابی پوشانده است تا با پنهان کردن احساسات او مخاطب را وادار سازد خود عمق فاجعه را تصور کند. از این رو نقاشی در بازنمایی آنچه باز نمی‌نمایند بسیار موفق است، زیرا ضمن تصدیق محدودیت‌های هنر آن‌ها را درمی‌نوردد.

1. Phidias 2. Praxiteles 3. Medea 4. Timomachus

5. *Sacrifice of Iphigenia* 6. Timanthes

قابلیت ترسیم حالت‌های عاطفی به توانایی القای جنبه‌های ژرف تر شخصیت یعنی «طبیعت» و «روح» [انسان] مرتبط است. شهرت آپل^۱ نقاش و لسیپوس^۲ مجسمه‌ساز نه تنها به توانایی‌شان در ترسیم ظاهر فیزیکی اسکندر کبیر، که به نمایش شخصیت و روحیه قهرمانی وی نیز برمی‌گشت. با این حال به نظر نمی‌رسد اعتقاد عمومی بر این بوده باشد که تصاویر واقعاً می‌توانند پرده از [نقاب] روح بردارند، بلکه تلقی غالب چنین بوده است که هنرمند روح را از طریق به تصویر کشیدن جلوه‌های قابل رؤیتش بازمی‌نمایاند. بنا به باور مردم آن روزگار ویژگی‌های روح در حالت چهره و بدن نقش می‌بندد، از این رو این احتمال بوده است که هنرمند بتواند از رهگذر بازنمایی آن‌ها نه تنها به بازنمایی عواطف و احساسات بلکه به چیزی فراتر از شکل ظاهری و حالات زودگذر دست یابد.

قابلیت اثر هنری در نمایش احساسات از ارزش بسیاری برخوردار بود، اما واکنش احساسی بینندگان در مواجهه با اثر هنری نیز بسیار حائز اهمیت بود. آپل خوی آتشین اسکندر کبیر را چنان به تصویر می‌کشید که از دیدنش لرزه بر اندام ژنرال‌های امپراتور می‌افتاد، آنچنان که گویی در حضور شخص او ایستاده‌اند. تیبوریوس^۳، امپراتور روم، به حدی شیفته مجسمه^۴ یک ورزشکار جوان شده بود که دستور داد آن را از مکان نمایش عمومی به اتاق خواب خودش منتقل کنند؛ اعتراض مردم باعث شد آن را به همان جای قبلی بازگردانند، هرچند به گفته پلینی «به کلی دلباخته آن شده بود». درباره توانایی آثار هنری در برانگیختن شدیدترین امیال شهوانی نیز داستان‌ها نقل شده است، نظیر داستان حمله مردان جوان جزیره نیدوس^۴ به [مجسمه] آفرودیت اثر پراکسیتلوس که به زیبایی شهره بود.

آنچه در عین نزدیکی بسیار به بازنمایی حالات عاطفی و ویژگی‌های شخصیتی از آن‌ها متمایز است قابلیت تصاویر در ارائه مفاهیم انتزاعی است. زئوکسیس تصویری از پنلوپه، همسر اودیسه، را نقاشی کرد «که تجسم خود اخلاق بود». پارهاسیوس تصویری از دو کودک کشید که در آن «سادگی و رضایت دوران کودکی مشهود بود»؛ تصویر او از مردم آتن، که شاید انسان‌انگاری، یا مشتمل بر آن، بوده است، تصویری واحد که تصور [موجود از] مردم آتن را بازمی‌نماید، مردم آتن را در حکم انسان‌هایی نشان می‌دهد «دمدمی مزاج و سودایی، ستمگر و بی‌ثبات، در عین حال دلنشین، بخشنده و مهربان، پرمدها، مغرور و فروتن، تندخو و ترسو — و در یک کلام، ملغمه‌ای از همه چیز در آن واحد».

افترا^۱ اثر آپل مشهورترین اثری است که در آن می‌توان قدرت انسان‌انگاری و تجسم امر انتزاعی را مشاهده کرد. نقاش، که به ناحق به ارتکاب جرمی متهم و سپس تبرئه شده بود، می‌خواست با کشیدن یک تابلو ماهیت «افترا» را — که شاید بتوان نام بدگویی شریرانه بر آن نهاد — برملا کند و با این کار تجربه خویش را زنده نگاه دارد. تابلو مفقود شده اما توصیفش توسط مقاله‌نویسی به نام لوسیان^۲ به جا مانده است تا داغش را به دل نسل‌های بعد بگذارد (تصویر ۲۰۱). قاضی با گوش‌هایی چون گوش خر بر مسند قضاوت نشسته است و زنانی، یکی نماد نادانی و دیگری بدگمانی، از دو سو احاطه‌اش کرده‌اند تا نشان داده شود قاضی تحت تأثیر چه عواملی حکم خواهد کرد. در برابر او افترا در قالب زن جوان زیبایی که شرارت از چهره‌اش می‌بارد ایستاده و موهای مرد بی‌گناه را در دست گرفته است و او را [به سمت جایگاه] می‌کشانند. جلوتر از زن، مرد تکیده لاغراندازی قرار گرفته که نماد



تصویر ۲۰۱: بوتیچلی، افترای آپل، حدود ۵-۱۴۹۴ م، گالری آفیزی، فلورانس

حسد است و متعاقب او تصویر دو زن دیده می‌شود که نمادهای مکر و تزویرند. پس از همه آن‌ها، زنی ایستاده است که کسی توجهی به او ندارد. این زن نمایانگر حقیقت است. این تصویر، به مدد تلفیق روایت و انسان‌نگاری، ظرفیت نقاشی در بیان مقولات پیچیده فلسفی را به نمایش می‌گذارد.

مردم باستان، علاوه بر جنبه‌های متکی بر تجربه اشیا خاص، آشکارا به دیگر جنبه‌های هنر نیز علاقه داشتند: از نظر آن‌ها پرداخت قیمت‌های گزاف برای برخی آثار خاص و قدر و منزلت والای بعضی از هنرمندان در جامعه امری پذیرفتنی بود. پلینی هیچ‌یک از تابلوها یا مجسمه‌هایی را که با قیمت‌های بسیار گزاف خریداری می‌شدند یا کسی از عهده خریدشان بر نمی‌آمد از قلم نمی‌اندازد: مردم نیدوس چنان دلبسته آفرودیت محبوبشان بودند که وقتی شاهی بیگانه خواست این اثر را در قبال پرداخت بدهی هنگفت شهر از آن خود کند پیشنهادش را رد کردند. گفته می‌شود پادشاه دیگری به محاصره شهر

رودز^۱ پایان داد تا مبادا در حین حمله تابلوی مشهور پروتوگنس^۲ در حومه شهر آسیب ببیند. مکتب مالی و توفیق اجتماعی برخی از هنرمندان نیز موضوعی است درخور توجه: زئوکسیس آن قدر تمکن مالی داشت که بدهد نامش را با نخ‌ای از طلا بر روی جامگانش بدوزند، و نقاشی‌هایش را می‌بخشید چون معتقد بود هیچ‌کس استطاعت پرداخت بهای واقعی آن‌ها را ندارد.

مشهورترین داستان مربوط به موفقیت هنرمندان دربارهٔ آپل نقاش است. اسکندر کبیر چنان شیفته [هنر] آپل بود که به هیچ‌کس جز او اجازه نداد پرتراش را بکشد (و تنها به لیسپیوس اجازه داد تندیسش را بسازد)، و می‌گذاشت آپل با صمیمتی نامعمول با او رفتار کند. گفته می‌شود امپراتور روزی به کارگاه آپل رفت و به تفصیل دربارهٔ نقاشی داد سخن داد، گرچه از این هنر هیچ نمی‌دانست؛ آپل چون پوزخند کارآموزان را دید، از اسکندر خواست موضوع صحبت را عوض کند. بارزترین نشانهٔ علاقهٔ خاص اسکندر به آپل در داستانی آمده است که می‌گوید اسکندر از این نقاش خواست تا تصویر کامپاسپه^۳، محبوب‌ترین معشوقه‌اش، را ترسیم کند. آپل در حین کشیدن تصویر دلباختهٔ کامپاسپه شد. چون اسکندر این موضوع را فهمید آن زن را به نقاش بخشید.

نمی‌توان صحت چنین داستان‌هایی را تأیید کرد: وقوع چنین چیزهایی یکسره دور از ذهن نیست، اما اغلب این داستان‌ها رنگ و بوی افسانه دارند. موفقیت شگفت‌انگیزی نظیر آنچه به آپل نسبت داده می‌شود به‌طور قطع استثنایی است، زیرا عموماً به نقاشان و مجسمه‌سازان به چشم پیشه‌ورانی یدی نگاه می‌شد که نه از مکتب مالی آنچنانی برخوردار بودند و نه از جایگاه اجتماعی بالا. پلینی بر

احترامی که یونانیان برای هنر قائل بودند تأکید بسیاری دارد: او می‌گوید در برخی نقاط قوانینی وجود داشت که اشتغال بردگان به هنر را ممنوع می‌کرد، و نه تنها مردان آزاد که اشراف‌زادگان نیز به کار هنری می‌پرداختند؛ بعضاً نیز مدارک مستقلی وجود دارد که مؤید چنین مدعایی است. با این حال خود پلینی، وقتی در داستان کامپاسپه تعریف می‌کند که اسکندر «بی توجه به احساسات معشوقه‌اش» او را از «دارایی یک شاه بزرگ» به «مایملک یک نقاش» بدل کرد، از دیدگاهی نسبتاً تحقیرآمیز و پیش‌پا افتاده راجع به جایگاه هنرمند پرده برمی‌دارد. بی‌مانندی آپل او را تا مدت‌ها به نماد و معیار موفقیت هنری تبدیل کرد، چنان که در دوره‌های بعد، برای ستایش نقاشان برجسته، آن‌ها را «آپل جدید» می‌خواندند.

شخصیت هنرمندان نیز از دیگر عوامل جذابیت به شمار می‌رفت: آنچه بیش از هر چیز مورد توجه بود نه رفتارهای خارج از عرف، که روحیه رقابت‌جویانه آن‌ها بود. این موضوع حتی در اساطیر نیز دیده می‌شود. ساتیری به نام مارس‌سیاس^۱ آن قدر به مهارت خود در نواختن فلوت اطمینان دارد که آپولو^۲، خدای موسیقی، را به رقابت می‌خواند؛ مارس‌سیاس شکست می‌خورد و به جرم گستاخی و وقاحت زنده‌زنده پوست از تنش می‌کنند. آراخنه^۳، که در بافندگی مهارت داشت، پالاس^۴ را به رقابتی مشابه دعوت می‌کند اما شکست می‌خورد و به دلیل گستاخی‌اش عنکبوت می‌شود. از بین مسابقاتی که میان هنرمندان در می‌گرفت، پیش‌تر به رقابت زئوکسیس و پارهاسیوس اشاره کردیم. رقابت ورزشی فروتانه را می‌توان در داستانی دید که در آن آپل به دیدار همکارش پروتوگنس می‌رود: چون می‌بیند که او در خانه نیست، روی تخته‌بی‌استفاده‌ای در کارگاه خطی بسیار ظریف رسم می‌کند.

پروتوگنس چون به خانه می‌آید و آن خط را می‌بیند، درمی‌یابد که چه کسی به دیدارش آمده، زیرا چنین مهارتی تنها از آن آبل بلندآوازه است. با این حال وی خطی ظریف‌تر می‌کشد و به زن خدمتکار می‌گوید اگر آبل دوباره به آنجا سرزد این خط را به او نشان دهد. وقتی آبل برمی‌گردد و خطی ظریف‌تر از دو خط قبلی می‌کشد، پروتوگنس شکست خود را می‌پذیرد. هر دو هنرمند تصدیق می‌کنند که آن تخته باید به‌عنوان نمونه‌ای از میزان مهارت [شان] حفظ شود. این اثر پیش از آنکه در آتش بسوزد به چنان آوازه‌ای رسید که در مجموعه هنری فرمانروایان روم نگهداری می‌شد.

از قرار معلوم تکبر و وسواس از دیگر خصلت‌های رایج در میان هنرمندان بوده است. پارهاسیوس خود را «شهریار نقاشان» می‌خواند و همواره مدعی بود که نقاشی را به کمال رسانیده است. آپلودوروس^۱، مشهور به «مرد دیوانه»، آن قدر در مورد کارهای خود سختگیر بود که تقریباً همه آن‌ها را نابود کرد؛ «علاقه بیش از حد او به هنرش مانع خرسندی‌اش بود». آبل، که با رقیبانش مهربان بود، از ترس آنکه مهارتش را از دست بدهد، هر روز نقاشی می‌کرد. او خود را «برای کشیدن چیزهای غیرقابل ترسیم» — چیزهایی نظیر طوفان و رعد و برق — به چالش می‌کشید و فکر می‌کرد می‌تواند از عهده کشیدن صورت کسانی برآید که تازه به دیار باقی شتافته‌اند.

حکایات قدیمی نیز مؤید شیفتگی [باستانیان] به فرایند خلاقیت‌اند. گرچه روند خلق اثر هنری در آن دوران اساساً پرزحمت و عموماً بر اساس قاعده و قانون بود، این آگاهی نیز وجود داشت که صرف کار بست قواعد همواره نتیجه مطلوب را به دنبال نخواهد داشت. یک بار پروتوگنس بر آن شد تا کف اطراف دهان سگی را ترسیم کند، و

1. Apollodoros

سرآخر چون دید نمی تواند، از فرط عصبانیت اسفنج را طوری بر تخته نقاشی کوبید که از اتفاق تأثیر دلخواهش را ایجاد کرد. داستان مشهوری درباره زئوکسیس جاه طلب و آرمانگرا وجود دارد: وقتی از او خواسته شد تصویری از هلن تروا (یا آفرودیت) برای مردم کروتون بکشد، درخواست کرد به او اجازه دهند پنج تن از زیباترین دختران شهر را عریان ببیند تا شاید با انتخاب و ترکیب بهترین قسمت های بدن آنها تصویری آرمانی بیافریند. گرچه این داستان مانند داستان پیگمالیون و آپل و کامپاسپه رنگ افسانه دارد، نکته ای بسیار مهم را در نظریه هنر بیان می کند: اینکه هنرمند فقط به کپی برداری از آنچه می بیند اکتفا نمی کند، بلکه بر آن است تا با تلفیق تجربیاتش و بهره گیری از آنها به نوعی تصور و برداشت آرمانی دست یابد.

میان هنرهای تجسمی و مباحث مربوط به آنچه «الهام» می نامیم رابطه بسیار کمی وجود دارد: جالب ترین نمونه های آن همگی به پیکره اکنون گمشده زئوس اثر فیدياس برمی گردد که برای معبد المپیا ساخته بود. در قطعه ای از گزیده [هنر] یونان آمده است: «فیدياس! یا خداوند خود از آسمان به زمین آمده تا تصویر خود را بر تو بنمایاند، یا تو برای دیدارش به آسمان رفته ای.» بعضی منابع نشان می دهند که فیدياس، با این ادعا که تصویر زئوس در حین خواندن [اثر] هومر به او الهام شده، از هیچ مدلی در ساخت این اثر استفاده نکرده است. سیسرون می گوید: فیدياس «کسی را به عنوان مدل برنگزید، اما در ذهنش تصویری از زیبایی خارق العاده وجود داشت که دائماً به آن توجه داشت و دست و هنرش را برای خلق چیزی مشابه آن هدایت می کرد.» توانایی هنرمند در تصور کردن شکل آرمانی و ساخت تصویری که بیش از تقلید طبیعت در پی فرارفتن از آن باشد - تصویری که گاه مانند داستان

پیگمالیون حتی امیال شهوانی را برانگیزد — بیانگر وجه اخلاقی هنر و داعیه‌اش ارائه والاترین ارزش‌هاست. زئوس المپیا چنان تأثیرگذار بود که احیای حس مذهبی مردم را اغلب به آن نسبت می‌دادند. از دیگر شاخصه‌های دیدگاه هنری که در متون کهن منعکس است آگاهی از مقوله تکوین تاریخی است که عموماً با اصطلاحات «پیش‌رفت» و «پس‌رفت» بیان می‌شود. روایت پلینی از هنر روایتی تاریخی است همراه با شرح نقش انفرادی هنرمندان در ارتقای تکنیک‌های هنری، و بیش از آنکه در باب خود هنر باشد در باب علم و تکنولوژی مرتبط با هنرهاست. این برداشت از هنر، در حکم مقوله‌ای دگرگون‌شونده در طول زمان، ظاهراً برداشتی رایج بوده است: از اینکه سیسرون و کوئنتیلیان تحول بلاغت را با تحول نقاشی مقایسه می‌کنند چنین برمی‌آید که تاریخ هنر را موضوع آشنایی برای خوانندگانشان می‌دانسته‌اند — موضوعی از آن دست که هر فرد تحصیل‌کرده‌ای طبیعتاً به آن واقف است.

پلینی همچنین از آنچه می‌تواند سرآغاز نظریه هنر باشد سندی بسیار جالب توجه ارائه می‌کند. پولیکلیتوس^۱ مجسمه‌ساز، که در حدود نیمه قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیست، «اثری ساخت که در دنیای هنر "کنون"^۲ [به معنای قانون] یا مجسمه‌الگو نام گرفت، چراکه هنرمندان آن را چون معیار واحدی سرمشق خود قرار می‌دادند و طرح کلی آثارشان را بر اساس آن تنظیم می‌کردند، [از این رو] می‌توان چنین انگاشت که او به تنهایی توانسته است، با خلق این اثر، خالق خود هنر باشد.» این نقل قول جزئیات چندانی در اختیار ما قرار نمی‌دهد، اما کنون در دوران باستان اثر مشهوری بوده است: گرچه مجسمه برنزی اصلی گم شده، تعداد زیادی کپی مرمرین از آن به جا مانده است

1. Polykleitos 2. Canon

(تصویر ۳.۱). در سایر منابع آمده است که پولیکلیتوس مقاله‌ای هم نوشت که در آن اصول و قواعد ساخت این مجسمه را شرح می‌دهد. این مقاله، همچون خود اثر، «کنون» نامیده شد. این متن نیز گم شده، اما ظاهراً بسیار معروف بوده و در دیگر کتاب‌های دوره باستان به‌طور پراکنده و به دفعات زیاد به مطالب این مقاله اشاره شده است.

در قسمت سوم این فصل به تفصیل درباره کُنون سخن خواهیم گفت، اما اینجا به ذکر یک نکته اکتفا می‌کنیم: به اعتقاد پلینی، پولیکلیتوس در یک اثر «به خلق خود هنر نایل آمده است». این گفته به این معنی نیست که آن مجسمه به قدری خلاقانه بوده که معیاری جدید برای هنر وضع کرده، بلکه معنایش این است که ظاهراً تمام هنر مجسمه‌سازی در این اثر خلاصه شده — همان‌گونه که سپر آشیل در داستان هومر تمام هنر فلزکاری را در خود جمع کرده است. سپر عالم صغیر است و جهان فی‌نفسه، چراکه علاوه بر شهرها و مناظر و تمام سکنه، نظم هستی را نشان می‌دهد: «در آن، زمین و آسمان و دریا و خورشید درخشان و ماه کامل و تمام افلاکی را نقش کرد که چون تاجی بر سر آسمان‌اند.» کُنون نیز خود عالمی صغیر است، اما از نوعی دیگر.

وقتی تصویری در ایجاد توهم موفق باشد، می‌توان گفت به چیزی ورای خود اشاره دارد. زمانی که وجودی جسمانی را القا می‌کند چنین اشاره‌ای دارد؛ زمانی که داستانی می‌گوید یا حالتی عاطفی را بیان می‌کند یا گونه‌ای از شخصیت را به نمایش می‌گذارد از آن فراتر می‌رود؛ از این هم فراتر می‌رود وقتی زیبایی جسمانی آرمانی یا کمال اخلاقی را به تصویر می‌کشد، یا می‌کوشد حقایق پیچیده فلسفی را بیان کند. چنین فرارفتنی نهایتاً تا کجا پیش می‌رود؟ شاید تا آنجا که یک اثر هنری به خود هنر اشاره کند. آثاری مانند نوشته‌های هومر یا پلینی نشان می‌دهند که چنین مفهومی به‌هیچ‌وجه جدید نیست، بلکه در



تصویر ۳.۱: پولیکلیتوس،
دوریفوروس (کپی مرمر رومی از
روی اصل برنزی قرن ۵ ق م)،
موزه باستان‌شناسی ملی، ناپل

زمان‌های دورِ دوره باستان طرح شده و مبنای چگونگی تعریف هنر بوده است. بنابر متونی از این دست، تمایل به تعریف هنر به‌طور کلی می‌تواند به تولید آثار هنری مشخص بینجامد، که آن آثار به شایسته‌ترین وجه وافی آن مقصود دانسته می‌شوند و بنابراین این گونه هنر به‌شکلی ذاتیِ فعالیتی به‌خودبازنگر (self-reflexive) — و شاید بشود گفت نظری — شناخته می‌شود.