فلسفهٔ تاریخ هنر

آرنولد هاوزر

ترجمهٔ محمدتقی فرامزی

فلسفهٔ تاریخ هنر

فلسفهٔ تاریخ هنر

آرنولدهاوزر

ترجمهٔ: محمدتقی‌فرامرزی

انتشارات نگاه
تهران. اردیبهشت ۱۳۶۳

This Is a Persian Translation of
THE PHILOSOPHY OF ART HISTORY
BY Arnold Hauser
Routledge & Kegan Paul Ltd.,
London, 1959.

انتشارات نگاه

فلسفهٔ تاریخ‌هنر
نوشتهٔ: آرنولدهاوزر
ترجمهٔ: محمدتقی‌فرامرزی
چاپ‌اول: ۱۳۶۳
حروفچینی: یگانه
تیراژ: ۴۰۰۰ نسخه
چاپخانهٔ: نوبهار
حق چاپ محفوظ

دربارهٔ نویسنده

دکتر آرنولدهاوزر درسال ۱۸۹۲ درمجارستان چشم به‌جهان گشود و درسال ۱۹۴۸ به تابعیت کشور بریتانیا درآمد. او به گـروه پژوهندگان و اندیشمندان برجسته‌ای در اروپای مرکزی‌تعلق دارد که تحقیقات و آثارشان‌بردانش فلسفی، هنری، و تـاریخی نسلهای پس از اوایل نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم افزوده است.

آرنولد هاورز در دانشگاههای بوداپست، پاریس، وبـرلین مطالعات خویش را درزمینهٔ ادبیات، فلسفه، و هنر آغاز کرد وادامه‌داد. پس از این دوره، چندین سال در ایتالیا اقامت گـزید و تحقیقات و مطالعات پردامنه‌ای دربارهٔ هنر کلاسیك وهنرایتالیا انجام دادودرهمان مدت به تدریس تاریخ هنر دربوداپست و وین اشتغال‌داشت.

آرنولد هاوزر درسال ۱۹۳۸ به بریتانیا رفت‌ومدتی دردانشگاه لیذر تدریس کرد. درسال ۱۹۵۷ راهی کشور امریکا شد ودر دانشگاه براندیز ماساچوست به تدریس تاریخ هنرپرداخت. ازجمله آثار وی می‌توان‌به تاریخ اجتماعی هنر (ترجمهٔفارسی‌درچهارجلد. ترجمهٔدیگری از آن به زودی منتشر خواهد شد)، شیوه گزینی ، و فلسفه تاریخ هنر اشاره کرد.

فهرست

موضوع	صفحه
پیشگفتار	۹
فصل اول: آغازسخن: گستردگی ومحدودیتهای جامعه‌شناسی‌هنر	۱۳
فصل دوم: نگرش جامعه‌شناختی: مفهوم ایده‌ئولوژی در تاریخ‌هنر	۳۲
فصل سوم: نگرش روان‌شناختی: روانکاوی‌وهنر	۵۷
۱. تلطیف‌ونمادپردازی	۵۷
۲. رمانتی‌سیسم وازدست دادن واقعیت	۷۱
۳. هنر درمقام وسیلهٔ لذت‌جانشین	۷۲
۴. روان‌گرائی وفرمهای معنوی	۹۲
۵. روانکاوی، جامعه‌شناسی، وتاریخ	۹۹
۶. مسائل پاسخ‌دادنی و پاسخ‌ندادنی‌هنر توسط روانکاوی	۱۰۷
۷. هنر، ذهن ناآگاه، بیماری، ورویاها	۱۱۲
۸. صورتهای ذهنی و ابهام آنها	۱۲۸
۹. روانکاوی وتاریخ هنر	۱۳۴
۱۰. ویرانگری وبازسازی به‌کمك هنر	۱۳۸
فصل چهارم: استنباطات فلسفی تاریخ‌هنر: «تاریخ بی‌نام‌هنر»	۱۴۷
۱. ولفلین وتاریخ‌گرایی	۱۴۷
۲. «مفاهیم بنیادی تاریخ‌هنر» ومقوله‌های تفکر تاریخی	۱۷۰
۳. اعتبار منطقی وزیبائی شناختی	۲۰۳
۴. ضرورت تاریخی وآزادی فردی	۲۲۸

موضوع	صفحه
۵. سبك وتغییرات آن	۲۵۲
۶. تفاهم وسوء تفاهم	۲۸۶
۷. نگرش جامعه‌شناختی	۳۰۷
فصل پنجم: لایه‌های تحصیلی در تاریخ‌هنر: هنرقومی وهنرمردمی	۳۳۷
۱. هنرمردم، توده‌ها وتحصیلکردگان	۳۳۷
۲. هنرقومی، هنر دهقانی، هنرولایتی	۳۴۴
۳. تئوری دریافت وتئوری تولید	۳۵۵
۴. بدیهه سازی وطرح‌اندازی	۳۶۴
۵. مقدمات هنرقومی	۳۷۱
۶. دربارهٔ تاریخ شعر قومی	۳۸۱
۷. شکفتگی وزوال هنر قومی	۳۹۴
۸. مفهوم هنرمردمی: همسان سازی وسوداگری	۴۰۰
۹. گریز ازواقعیت	۴۱۳
۱۰. سرچشمه‌های هنرمردمی	۴۲۱
۱۱. هنر مردمی بورژوازی معاصر	۴۲۷
۱۲. سینما	۴۳۲
فصل ششم : نیروهای ستیزنده در تاریخ‌هنرها: اصالت‌ومیثاقها	۴۴۲
۱. زبان‌هنر	۴۴۴
۲. ناپیوستگی اثرهنری	۴۵۴
۳. احساسها ومیثاقها	۴۶۳
۴. میثاقهای تئاتر	۴۶۸
۵. دربارهٔ زبان فیلم	۴۷۷
۶. جعلیات‌مربوط به‌وفاداری‌به‌طبیعت‌درهنرهای‌بصری	۴۸۱
۷. خودانگیختگی ومیثاق	۴۸۹
کتابشناسی ومنابع	۴۹۷
فهرست راهنما	۵۱۱

پیشگفتار

این کتاب دربارهٔ شناخت روشهای تاریخ هنر و بررسی مسائل مربوط به تفکر تاریخی به رشتهٔ تحریر درآمده است؛ وپژوهشی است در خصوص آنچه تاریخ علمی هنر می‌تواند انجام دهد، در بارهٔ امکانات و محدودیتهای آن. این کتاب حاوی اندیشه‌هایی فلسفی در بارهٔ تاریخ است، ولی اشاره‌ای به‌فلسفهٔ تاریخ به معنای طرح تئوریك تاریخ جهان، یا منطق روند تاریخی وحتی پیش گویی تاریخی ندارد؛ در اینجا کوششی برای استنباط روند تاریخ از اندیشه‌ای والا یا گنجاندن همهٔ رخدادهای گذشته و آینده در یك قالب واحد به عمل نمی‌آید. از این لحاظ ، به اصول راهنمای من در نگارش کتاب تاریخ اجتماعی هنر (۱۹۵۱) وفادار است. لیکن، دیدگاه وشکل تشریح موضوع، ازپایه باکتاب یاد شده متفاوت خواهد بود. درآن کتاب، روش توصیفی رابرای خود برگزیدم وهدفم این بود که پیشپنداشتهای تئوریك و قوانینی راکه گمان می کردم کشف کرده‌ام به‌طورکامل تابع توصیف و تفسیرپدیده‌های تاریخی گردانم. درآنجا وظیفهٔ برگزیدن و انتقادکردن از مقوله‌هایی که مبنای ادامهٔ تفسیر بودند به خوانندهٔ کتاب واگذار شده بود. عمداً ازنوشتن پیشگفتاری به منظور توضیح مستقیم دربارهٔ هدفها وروش کارم خودداری کردم. در یك معنا، کتاب

کنـــونی می‌خواهد جای آن پیشگفتار نانوشته را بگیـــرد. در اینجا پیشپنداشتهای فلسفی نظریهٔ من دربارهٔ تاریخ هنر، روشن و کامل‌مطرح شده‌اند و از مدارك تاریخی فقط برای نمایاندن مفاهیم بنیادی ماهیتاً انتظام یافته سود جسته‌ام. این‌بار، خواننده می‌تواند درپرتوتجربه‌های شخصی‌اش درزمینهٔ هنر وبا یاری گرفتن ازنگرش تاریخی خویشتن، این نظریه‌هارا محك بـزند. هرجا عدم تـوافقی احساس کند، ممکن است نویسنده یا خواننده در خطابوده باشند؛ نویسنده، درصورتی که واقعیات مشخص تاریخی راکه موضوع کارش هستند از نظر انـداخته باشد، و خواننده درصورتی که‌نتوانسته باشد ازعهدهٔ تجریدلازم‌برای هرپژوهش انتظام یافته واصولی برآید.

نظرم در بارهٔ ماهیت روند تاریخ ، که هنر نیز در تار وپودش آشیانه دارد، همان‌نظر پیشین است و مخصوصاً معتقدم که روش‌جامعه شناختی برای بررسی تاریخ هنر و تاریخ دیگر آفـریده های معنوی نوع بشر، ضرورتی بی‌چون وچرا دارد . امروز نیز همچون گذشته، به خوبی، از محدودیتهای روش جامعه شناختی آگاهم. اصل‌راهنمای مرا، چه درکتاب پیشین چه در این کتاب، بـه بیان مختصر، می‌توان چنین فرمول‌بندی کرد: هرآنچه درتاریخ روی می‌دهد دستاورد افراد است؛ افراد همیشه درشرایط زمانی ومکانی خاصی به سرمی‌بـرند؛ رفتارشان محصول مشترك توانائیهای فطری و محیط است. این، در حقیقت ، هستهٔ اصلی نظریهٔ ماهیت دیـالکتیکی رویدادهای تاریخی است. مخالفان روشی که من پیش گرفته بودم‌مرا متهم کردند که کلاف سردرگم پیشپنداشتهای نظریهٔ دیالکتیکی تاریخی را بیش‌از اندازه به دست وپـای خود پیچیده‌ام . خوانندگان این کتاب متوجه شرطهایی خواهند شد که مجبورم برای فرمول بندیهای کلاسیك این نظریه قائل شوم؛ همچنین، متوجه خواهند شد بزرگترین نقصی که اکنون‌خودم

در کتاب پیشین می‌بینم این است که در آنجا نتوانسته بودم روش دیالکتیکی را با آگاهی لازم به‌کار گیرم ـ وقتی آن کتاب را می‌نوشتم به قدر کافی درنیافته بودم که معنا و کارکرد گرایش خاصی در هر سبك خاص، اصولاً تغییر ناپذیر نیستند، و به سختی می‌توان در انعطاف پذیری پیوند آن سبك با گروههای مختلف اجتماعی تأکید بیجا کرد. ماهیت تکامل تاریخی می‌گوید گام نخست، جای گام دوم را نشان می‌دهد و این دو برروی هم جای گام سوم را نشان می‌دهند، والی آخر. هیچ کس نمی‌تواند بابرداشتن یك گام، مسیر تمام گامهای بعدیش را پیش‌بینی کند؛ بدون شناخت تمام گامهای پیشین، هیچ گام واحدی را نمی‌توان تبیین کرد، حتی با شناختن آنها، نمی‌توان جای گام مزبور را پیش‌بینی کرد.

مسائل مطرح‌شده در این کتاب، اززمان انتشار تاریخ اجتماعی هنر به این سو، پیوسته ذهن مرا به خود مشغول داشته‌اند؛ تمام این مسائل برمحور همان چند نقطه‌ای می‌چرخند که اشاره کردم. منشاء مشترك مسائل بررسی شده دراینجا، وحدتی به این کتاب بخشیده است. بخشهای مختلف کتاب در اوضاع و احوال متفاوتی نوشته شده‌اند ولی من از نتیجه‌گیری نهایی موردنظرم منحرف نشده‌ام. ارتباط نزدیك میان مسائلی که در چندین بخش متفاوت کتاب تکرار می‌شوند ـ هر چند در چشم‌اندازهایی متفاوت ـ تکرار برخی تزهای بنیادی مرا اجتناب ناپذیر کرده است. این نقص را می‌شد با پیراستن کتاب از میان‌برد، ولی ترجیح دادم به چند مورد تکراری دست نزنم تا مبادا لطمه‌ای به یکپارچگی و مسیر طبیعی اندیشهٔ کتاب وارد شود.

دوفصل نخست، با مختصر تغییراتی، از دو سخنرانی مؤلف برگرفته شده‌اند. به همین‌علت، اطلاعات کتاب‌شناسی و یادداشتهای کمی در آنها دیده می‌شد، که بعداً برآنها افزوده شد. و گذشته ازاین،

خود متن این دوفصل نیز تا اندازه‌ای چکیده مانند وبرنامه‌ریزی شده است. در این دو فصل به مسائلی اشاره می‌شود که در فصلهای بعد بادقت بیشتری فرمول‌بندی شده‌اند. فصل مربوط به موضوع « تاریخ بی نام هنر » ، مفصل‌ترین فصل کتاب است و در مرکز بقیهٔ فصلها جای دارد. در این فصل، نگرش فلسفی بنیادی کل کتاب، جامع‌تر از همهٔ فصول مورد بحث قرار گرفته است . فصل مربوط به روانکاوی راکسی نوشته که به موضوع علاقه‌مند است ولی ازلحاظ حرفه ، تعهدی در آن زمینه ندارد و نسبت‌به آن بیگانه است. فصل مربوط‌به هنر قومی و هنرمردمی، نتیجهٔ مطالعه‌ای طولانی و دست و پا گیر و حاصل آن اضطراب ناگسسته دربارهٔ آینده‌ای است که هم‌نسلان من در آغوشش بزرگ شده‌اند . فصل مربوط به میثاق در تاریخ هنر، شاید اختصاصی‌ترین فصل کتاب باشد، که درآن گویاتر از هرفصل دیگری فکر مطرح شده، نوید رشد بیشتر می‌دهد و خواستار آن می‌شود.

فصل اول

آغاز سخن: گستردگی و محدودیتهای جامعه‌شناسی هنر

کارهنری، گونه‌ای تلاش است: ما تبیینش نمی‌کنیم بلکه خود رابا آن سازگار می‌گردانیم. در تفسیر کارهنری، به هدفها و تلاشهای خودمان توجه داریم ومعنایی به‌آن می‌دهیم که از شیوه‌های زندگی و تفکر ما سرچشمه می‌گیرد. به‌بیان کوتاه، هرهنری که بتواند تأثیری زندد برما بگذارد ، به‌همان اندازه، هنر امروزی یا هنر مدرن شمرده می‌شود.

لیکن، کارهای هنری، به‌قللی دست نایافتنی می‌مانند. راه ما به آنها یکراست نیست بلکه مسیری دایره‌وار دارد. هرنسلی، کار های هنری را از دیدگاهی متفاوت با نسلهای دیگروبا چشمی‌تازه‌می‌نگرد؛ لیکن نمی‌توان چنین فرض کرد که آخرین دیدگاه، لزوماً ازدیدگاه پیشین درست‌تر است. هرجنبه‌ای، درزمان خود، به چشم می‌آید، و این را نمی‌شود پیش‌بینی کرد یا زمانش را طولانی‌تر کرد؛ با وجود این ، اهمیت این جنبه از دست نمی‌رود زیرا معنایی که هرکار هنری

درنظر نسل بعدی پیدا می کند نتیجهٔ در آمیختگی کل تفسیرهای پیشین است.

اکنون ما درروزگار تفسیر جامعه‌شناختی دستاوردهای فرهنگی زندگی می کنیم. این روزگار، ابدی نخواهد بود، و حرف آخر نیز اززبانش شنیده نخواهد شد. این روزگار، چشم‌اندازهای تازه‌ای را می گشاید، به ژرف‌نگریهای تازه و شگفت‌آوری دست می‌یابد؛ لیکن این دیدگاه نیز آشکارا محدودیتها و نارسائیهای خاص خود را دارد. بهترین ثمرهٔ این دیدگاه، شایداین باشد که پیش‌از به‌سر آمدن روزگار کنونی، بتوانیم پاره‌ای از انتقادهای آتی را پیش‌بینی کنیم و بدون نادیده گرفتن ژرف‌نگریهایی که در این چهارچوب به دست آمده‌است و ممکن است بازهم به‌دست آید، برنارسائیهایش آگاه‌شویم.

هنوز کسانی یافت می‌شوند که وقتی می‌بینند پدیده‌های معنوی، یابه بیان ایشان ارزشهای والای معنوی به نحوی با تنازع بقا ، ستیز طبقاتی، رقابت، حیثیت و مانندانها ارتباط پیدامی کنند، آزرده‌خاطر می‌شوند. پرداختن به‌این مسائل، مارا از موضوع بحث دور خواهد کرد؛ دراینجا فقط می‌توان تذکر داد که توقع بر کنار ماندن عنصر معنوی ازعنصرمادی، غالباً گونه‌ای دفاع ازامتیازات است.

آنچه بیش ازاین درخور بررسی‌است، کسانی‌هستند که‌دربرابر تفسیر جامعه شناختی‌دستاوردهای معنوی با تکیه براین‌اعتقادایستادگی می کنند که هرساختار مهم و معنی‌دار ومخصوصاً کارهنری، یك کل مستقل و دستگاه‌بسته وفی‌نفسه مستقلی‌است که عناصرتشکیل‌دهنده‌اش را تماماً برحسب همبستگی درونیشان و بدون اشاره به‌شرایط‌پیدایش یا تأثیر این همبستگی درونی، می‌توان‌تبیین کرد. زیرا تردیدی نیست که هر کارهنری منطق درونی خاصی دارد و کیفیت ویژه‌اش روشن‌تر ازهمه در روابط ساختاری درونی میان درجات گوناگون سازمان-

یافتگی وویژگیهای برجستهٔ گوناگون و قابل تشخیص در آن دیده می‌شود. دراین نیز تردیدی نیست که بررسی روابط علت و معلولی، یعنی مراحل حرکت هنرمند ازیك پندار یا اندیشهٔ اصلی به پندار یا اندیشهٔ اصلی دیگر، نه فقط به معنای تأکیدی دگرگونه است بلکه احتمالاً چشم مارا بردیدن روابط درونی می‌بندد و ارزشهایی راکه مبنای تأثیر استتیکی هنر هستند نیز دگرگون می‌کند. عواملی که‌بیش از همه در تولیدعملی کار هنری اهمیت دارند، در تعیین ارزش هنری و تأثیری گذاری آن از همان اهمیت برخوردار نیستند. باز، هدفهای عملی هنرمند، یعنی هدفهای برونی ـ که کار هنری ممکن است برای خدمت بدانها آفریده شده باشد ـ همیشه باساختار استتیك‌درونی کار هنری که مشاهده می‌شود، سازگار نیستند. ولی مدافعان نظریهٔ «هنر برای هنر» ـ موضوعی که در اینجا مورد بحث ماست ـ فقط به این رضایت‌نمی‌دهند که بگویند کارهنری، یك دنیای کوچك است‌ومستقلاً بر انسانها تأثیر می‌گذارد؛ آنها معتقدند که هر اشاره‌ای به واقعیتهای فراتر ازکارهنری، تصور استتیك آن را به طرز جبران ناپذیر نابود می‌کند. این ممکن است درست باشد، و با آنکه این تصور تمامی مطلب نیست، پدید آوردن آن نیزیگانه هدف منحصر بفردیامهمترین هدف تلاشهای هنری نیست. حتی اگر درست باشد که ما مجبوریم کمی ازچسبیدن به واقعیت دست‌برداریم‌تابتوانیم تحت تأثیرهنرقرار بگیریم، این‌نیز درست است که هر هنر اصیل، درپایان، مارا ازراهی فرعی که ممکن است کوتاهتر یا درازتر باشد ، دوباره به واقعیت می‌رساند. هنر بزرگ و اصیل، زندگی‌رابرای ما چنان تفسیرمی‌کند که به کمکش می‌توانیم با موفقیت بیشتری ازآشفتگیهای پیرامونمان سردرآوریم و معنایی بهتر یعنی متقاعد کننده‌تر و قابل اعتمادتر، از زندگی دریابیم.

قوانین صرفاً صوری هنر، تفاوتی ماهوی با قواعدبازی ندارند این قواعد هرقدر پیچیده وظریف باشند و هرقدر استادانه تدوین شده باشند، اگر بدور از هدف پیروزی در بازی بررسی شوند. فی‌نفسه چندان اهمیتی ندارند. مانوور های بازیکنان فوتبال را اگر همچون پاره‌ای حرکات محض در نظر بگیریم، اعمالی نامفهوم، ودر نهایت خسته کننده، خواهند نمود. شخص تا مدتی می‌تواند ازسرعت عمل وچابکی بازیکنان لذت ببرد ـ ولی این صفات، در مقایسه با آنچه یك تماشاگر خبره می‌بیند و از هدف تمامی این دویدنها، پریدنها و هل‌دادنها سر درمی‌آورد، چه بی‌معناست! اگر هدفهایی را که هنرمند درجریان آفرینش اثرش دنبال می کرده است ـ هدفهایی مانند آگاهانیدن، متقاعدکردن و تأثیر گذاردن بر مردم ـ نشناسیم یا حتی نخواهیم بشناسیم، در اینصورت، در تلاش برای درك هنر او، ازآن تماشاگر ناوارد که فقط از روی زیبایی حرکات بازیکنان دربارهٔ فوتبال داوری می کند، چیزی فراتر نخواهیم رفت. کارهنری. گونه‌ای ارتباط است؛ هرچند این تماماً درست است که انتقال موفقیت آمیز این کار، مستلزم وجود شکلی ظاهری و درهمان حال مؤثر، گیرا و بی‌نقص است، این‌نیز حقیقت‌دارد که این‌شکل، جدا ازپیامی که‌منتقل می کند، چیزی بی‌معنی است.

کارهنری رابه بازشدن پنجره‌ای به روی جهان تشبیه کرده‌اند اما پنجره ممکن است توجه مارا تماماً جلب کند یا اصلا جلب‌نکند می گویند یکی می‌تواند بدون کوچکترین توجهی به کیفیت، ساخت یارنگ شیشهٔ پنجره، منظره‌را نظاره کند. براساس این‌قیاس، کارهنری را می‌توان‌صرفاً محملی‌برای انتقال تجربه، شیشه‌ای بی‌رنگ، یانوعی عینك دانست که صاحبش متوجه وجودش دربرابر چشمانش نیست وفقط به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی، به‌کار گرفته می‌شود

ولی همچنانکه شخص می‌تواند دفتش را برجام شیشهٔ پنجره وساخت آن متمرکز کند وکاری به منظرهٔ پشت آن نداشته باشد، به همین‌طریق نیز می‌تواندکارهنری را یك ساختارصوری مستقل و«پشت نانما»تلقی کند که درحالت جمع وانفراد وبرکنار ازهرآنچه بیرون ازآن‌است کامل است. تردیدی نیست که شخص تا هرمدتی که دلش‌بخواهد می‌تواند برشیشهٔ پنجره خیره شود؛ ولی پنجره را برای این ساخته‌اند که به بیرون ازآن نگریسته شود.

فرهنگ‌درخدمت بقای جامعه‌است. آفریده های معنوی،سنتها، میثاقهاونهادهای‌اجتماعی،فقطراههاووسایلی‌برای‌سازماندهی‌جامعه‌اند. دین، فلسفه، علم وهنر، همگی مقام خاصی درمبارزه برای بقای‌جامعه دارند.محدودساختن خودبه‌هنر، در درجهٔ نخست ابزارکار جادوگران ووسیله‌ای برای تأمین معاش رمهٔ شکارگران اولیه است. پس ازآن به وسیله‌ای در اختیار دینهای روح گرای تبدیل شد و برای تأثیر گذاشتن درارواح خیروشربه نفع جمع به‌کار گرفته شد.رفته رفته ، به ستایش ازخدایان قهار ونمایندگانشان درزمین- ازطریق سرود های روحانی ودینی، تندیسهای‌خدایان وشاهان - استحاله‌یافت. سرانجام، به شکل آوازه‌گری کم وبیش آشکار ، درجهت منافع یك گروه بسته ، دارودسته، حزب سیاسی یاطبقهٔ اجتماعی به‌کار گرفته می شود.[۲] فقط گاهگاهی، درزمانهای آرامش نسبی یاغرابت اجتماعی هنرمندان، از جهان عقب نشینی می کند ونوعی بی تفاوتی در برابر هدفهای علمی از خودنشان می‌دهد وادعا می کند که محض خاطرخودش وزیبایی به زندگی ادامه می‌دهد.[۳] اما درهمین حالت نیز، بافراهم آوردن وسیلهٔ نمایش قدرت و«فراغت آشکار»[۴] برای آدمیان، وظیفهٔ اجتماعی‌مهمی را انجام‌می‌دهد. در واقع، به‌چیزی بیش ازاین دست می‌یابد وباتکیه برتجسم صرف‌وتأیید ضمنی معیارهای ارزشی‌اخلاق وزیبایی شناسی

فلان قشرخاص اجتماعی، ازمنافع آن پشتیبانی می‌کند . هنرمندکه زندگیش، باتمام امیدها وآرزوهایش به یك چنین گروه اجتماعی بستگی دارد ، ناخواسته وناآگاهانه ، سخنگوی خریداران آثار و حامیان خودش می‌شود .

کشف ارزش تبلیغاتی آفریده‌های‌فرهنگی، ومخصوصاً آفریده‌های‌هنری، درسپیده دمان‌تاریخ بشرصورت گرفت وبه طورکامل‌مورد استفاده واقع شد، حال‌آنکه هزاران سال گذشت تا انسان برای تأیید ماهیت ایده‌ئولوژیك هنربرطبق یك تئوری آشکار آمادگی پیداکندو این فکر را به زبان‌آورد که هنر، آگاهانه‌یاناآگاهانه،به دنبال هدفهای عملی می‌رود، یا تبلیغ‌آشکار است یا درپس پرده . فیلسوفان عصر روشنگری درفرانسه وحتی فیلسوفان عصر روشنگری دریونان، نسبی بودن معیارهای فرهنگی راکشف کردند وتردیدهای مربوط به عینیت ومعنویت ارزش گذاریهای انسان، بارها وبارها درطی چندصد سال‌به زبان آورده شدند؛ لیکن مارکس نخستین اندیشمندی بود که‌علناً این نظریه راکه می گوید ارزشهای معنوی سلاحهائی‌سیاسی‌اند، فرمول بندی کرد. او می‌پنداشت هر آفریدهٔ‌معنوی، هرنظریهٔ علمی وهرتجسم واقعیت، اگراز زاویهٔ منافع‌اجتماعی نگریسته شود، ازفلان‌جنبهٔ‌خاص حقیقت مشتق می‌شود وبه همین علت محدود و تحریف شده است . لیکن مارکس به این‌نکته توجه نکردکه ماپیوسته‌دربرابرچنین گرایش‌های‌منحرف کننده‌ای‌درذهن‌خودمان‌سر گرم‌پیکاریم‌وعلیرغم‌جانبداری‌های اجتناب ناپذیرنگرش ذهنی‌مان، قدرت وارسی انتقادی اندیشهٔ خودمان راداریم وتااندازه‌ای می‌توانیم‌یکجانبگی وخطای نظرات‌مان را اصلاح کنیم. هرتلاش صادقانه برای‌کشف حقیقت وتجسم‌صادقانهٔ اشیاء ومسائل، مبارزه‌ای است باذهنیت وجانبداری خویشتن، منافع فردی وطبقاتی خود . شخص می تواند برای آگاهی یافتن از وجود

اینها به عنوان سرچشمهٔ خطا بکوشد ودرهمان حال دریابد که آنها را هرگز نمی‌تواند به‌طور نهایی ازمیان بردارد. انگلس ، وقتی از «پیروزی رئالیسم» در آثار بالزاك[5] سخن می گفت ، معنای این رونـد بیرون کشیدن خویشتن ازمیان لجن، بی‌یاری دیگران، رامی دانست لیکن تردیدی نیست که این گونه اصلاح تحریف ایده‌ئولوژیك حقیقت ، درچار - چوب آنچه ازجایگاه ما در این جهان قابل تفکر و تصور است عمل می کند، نه‌درخلاء آزادی مجرد. واینکه می‌بینیم چنین حدودی‌برای عینیت وجود دارد، دلیل موجهی‌غایی وقطعی‌برای وجودجامعه‌شناسی فرهنگ‌است؛ این‌حدود آخرین روزنه‌ای‌راکه احتمالاً برای گریز از تأثیر علتهای اجتماعی به‌روی‌مان گشوده بود، می‌بندد.

جامعه‌شناسی هنر ، گذشته از محدودیتهای بیرونی ، پـاره‌ای محدودیتهای درونی هم دارد. هنر، تماماً تابع عوامل اجتماعی‌است، اما هرآنچه درهنر دیده می‌شود قابل تعریف باعبارات جامعه شناختی نیست . مخصوصاً ، شایستگی هنری را بـدینگونه نمی‌توان تعریف کرد؛ زیرا معادل جامعه‌شناختی ندارد. درشرایط همسان اجتماعـی ، ممکن است آثاری برارج یاسراپا بی‌ارج پدید آیند، واین آثارهیچ اشتراکی جز گرایشهای بیش‌وکم نامربوط ازدیدگاه هنری، ندارند. تنهاکاری که جامعه شناسی می‌تواند انجام دهد تبیین سرچشمهٔ واقعی نگرشی است که درهرکارهنری نسبت به زندگی متجلی می‌شود ، در حالی که برای‌ارزیابی کیفیت همین کارهنری،همه‌چیز به‌نمایش‌خلاقانه و روابط متقابل میان عناصر بیان‌کنندهٔ آن نگرش بستگی دارد. این عناصر ممکن است متنوع‌ترین کیفیت‌زیبائی شناختی رابخودبگیرند ودر اینجا نیز علیرغم تنوع بسیار گستردهٔ موجـود در نگرش ، معیار های کیفی،ممکن است‌ثابت‌باشند. اگرفرض کنیم که عدالت‌اجتماعی و ارزش هنری به نحوی ممکن است برهم منطبق شوند ، یا شخص

می‌تواند دربارهٔ موفقیت یا شکست یك کار هنری از روی شرایط اجتماعی آفرینش آن به‌نتایجی برسد، کاری جز خیال پردازی بیهوده انجام نداده‌ایم. اتحاد بزرگی که لیبرالیسم سدهٔ نوزدهم بین ترقی سیاسی و هنر اصیل، بین احساس دموکراتیك و هنری، بین منافع بشریت بطور کلی و قواعد معتبر هنر در سراسر جهان پیش‌بینی می‌کرد، رؤیائی بی‌پایه در واقعیت بود. حتی ارتباط ادعا شدهٔ موجود میان حقیقت هنر و هنر در سیاست، همانند انگاری ناتورالیسم باسوسیالیسم، که از همان آغاز تز بنیادی تئوری هنر سوسیالیستی بود و هنوز هم بخشی از اعتقاد-نامهٔ آن بشمار می‌رود، بسیار سست و تردیدآمیز است[۶]. شاید دانستن این نکته تا اندازه‌ای ارضاکننده باشد که بیعدالتی اجتماعی و ستم سیاسی باعقیم گذاری معنوی پاداش داده می‌شدند، ولی همیشه چنین نیست. درواقع، دوره‌هائی مانند دورهٔ امپراتوری دوم وجود داشته‌است که در آن، سلطهٔ یك تبپ اجتماعی نه‌چندان احساسی، بابدسلیقگی و فقدان اصالت در هنر مشخص می‌شد؛ ولی در کنار آن هنر فروتر، بسیاری کارهای ارزشمند هنری نیز تولید می‌شد. گوستاوفلوبر در کنار اوگتا و فویه، و هنرمندانی همپایهٔ دلاکروا و کوربه نیز در کنار بوگروها و باودری ها بودند. اما شاید این نکته قابل توجه باشد که از لحاظ اجتماعی، فاصلهٔ دلاکروا با کوربه و بوگرو تقریباً یکسان بود و هدفهای هنری مشترك میان این دو هنرمند، برهیچ گونه انسجام سیاسی متکی نبود.

ولی با وجود این، برروی هم، شخص می‌تواند بگوید که بورژوازی فزونخواه در دورهٔ امپراتوری دوم، هنرمندانی را که شایسته‌شان بود بدست آورد. ولی دربارهٔ دوره‌هائی چون دورهٔ شرق باستان یا دورهٔ سده‌های میانه چه می‌توان گفت که در آن سخت‌ترین استبدادیا نابردبارترین دیکتاتوری نه فقط جلوی آفرینش آثار بزرگ هنری

را نمی گرفت بلکه چنان شرایطی برای زندگی هنرمند فراهم‌می کرد که به‌نظر نمی‌رسید کوچکترین ناگواری در آن وجودداشته باشد و درصورت وجود، مطمئناً به‌پای رنجی که هنرمند معاصر حتی ازآزاد منشانه‌ترین شکل حکومت در خود احساس می کند نمی رسید ؟ آیا این نشان نمی‌دهد که پیش‌شرطهای کیفیت در هنر ، از حدود دوشق آزادی یا ناآزادی فراتر نمی‌روندوچنین کیفیتی‌را نمی‌شودباروشهای جامعه شناختی درك کرد؟

اما دربارهٔ نمونه‌هائی که منظرهٔ متضادی از خود نشان می‌دهند چه می‌توان گفت: هنر کلاسیك یونان، که بندرت‌پیوندی بامردم عادی داشت وپیوندش بادموکراسی‌درنازلترین سطح بود؟ یا «دموکراسی» رنسانس ایتالیا، که می‌شد هرنامی جز دموکراسی واقعی برآن نهاد؟ یا مواردی از روزگار خودمان که برخورد توده های مردم با هنر را نشان می‌دهد؟

می گویند مدتی پیش از این یك شرکت انگلیسی کتابی از نقاشیهای بسیار گوناگون ـ خوب‌وبد، نمونه‌های مناسب سلیقهٔعوام و خواص،تابلوهای مذهبی، تجسمهائی از قصه‌های کوتاه‌وآفریده‌های مصوراصیلی که یکجا آورده شده بودند ـ انتشار داد . از خریداران کتاب درخواست شده بود عکسهائی راکه بهتر می‌پنداشتندمشخص کنند. هرچند خریداران این کتاب بـه عنوان پاسخ دهندگان به این درخواست، اشخاص کم‌وبیش فرهیخته بودند وباآنکه هشتاد درصد از تابلوهای چاپ شدهٔ مزبور در مقولهٔ «هنر خوب» قرار می گرفتند و کفهٔ ترازو را به‌نفع‌این‌هنرسنگین می کردند،نتیجه این‌شد که‌هیچ‌یك از شش‌تابلوئی که بیشترین رأی را بدست آوردند به این مقوله تعلق نداشتند.[۲]

اگر این گونه پاسخ را دلیلی برآن بدانیم که اکثریت عظیم

تودهٔ مردم قطعاً مخالف «هنر بهتر» است و نوع بدتر را ترجیح می‌دهد، به هیچ‌وجه نمی‌توانیم قانونی جامعه شناختی برای تعیین رابطه‌ای ـ هرچند معکوس ـ بین کیفیت هنری و درجهٔ محبوبیت کارهنری تنظیم کنیم؛ ولی در این‌مورد، نشانی از برخوردمنطقی با کیفیت هنری‌دیده نمی‌شود. بدون تردید ، همیشه مختصر اختلافی بین کیفیت و درجهٔ محبوبیت کارهنری وجود دارد، که گاهی ـ مانند آنچه درهنر معاصر می‌بینیم ـ به صورت ستیزی آشکار درمی‌آید . هنری که از کمترین ارزشی برخوردار باشد کسانی را مخاطب قرار می‌دهد که به درجه یا سطح معینی ازرشد فرهنگی رسیده‌باشند نه «انسان طبیعی» روسو را؛ درك این‌هنر به پاره‌ای شرایط تحصیلی‌بستگی دارد ومحبوبیتش‌بطرز اجتناب ناپذیری محدود است. از طرف دیگر، مردم‌تحصیل نکرده، هنر بدرا قطعاً برهنر خوب‌ترجیح نمی‌دهند؛ آنان باملاکهائی‌کاملاً غیر هنری دربارهٔ موفقیت اظهار نظرمی‌کنند. آنهانه‌در برابرهرآنچه از لحاظ هنری خوب یابداست بلکه دربرابرویژگیهائی واکنش‌نشان می‌دهندکه تأثیری اطمینان بخش یا برهم زننده در مسیر زندگیشان دارند؛ آنها آماده‌اند هرآنچه را که از لحاظ هنری بـا ارزش است بپذیرند مشروط برآنکه این چیز باتجسم آرزوها، خیالها و رؤیاهای ایشان ارزشی حیاتی برایشان فراهم آورد واز نگرانیهایشان بکاهد و براحساس امنیت‌شان بیفزاید. لیکن نباید ازیادبردکه‌هرچیز شگفت ـ انگیز، نامأنوس و دشوار،تأثیری‌برهم‌زننده در زندگی‌عوام‌تحصیل‌ـ نکرده دارد.

بدین ترتیب، جامعه‌شناسی ازعهدهٔ تبیین پیوندهای‌میان کیفیت هنری و درجهٔ محبوبیت آن برنمی‌آید؛ و پاسخهائی که به پرسشهای مربوط به شرایط مادی آفرینش‌کارهای هنری می‌دهد، بـر روی هم، رضایت‌بخش و برآورندهٔ نیاز نیستند. زیرا جامعه‌شناسی‌تابع پاره‌ای

محدودیتهای مشترك میان تمام رشته‌هائی مانند روان شناسی است که از روش ژنتیك برای بررسی شکلهـای فرهنگ استفاده می کنند، و محدودیتهای مزبور نیز از همین روش برخاسته‌است. گاهگاهی این احتمال وجوددارد که روش مزبور، کار هنری را بدین سان از نظـر می‌اندازد و آن‌را درحکم سابقهٔ چیزی‌بمراتب مهمتر ازخود اثرهنری بشمار می آورد. ودرست همچنان که عوامل تعیین کنندهٔ روان‌شناختی در روند خلاقیت، همواره با مهمترین عوامل هنری درکار موردنظر یکسان نیستند، ویژ گیهای مهم جامعه شناسی یـك اثر یا مکتب نیز همیشه ویژ گیهای مهم و مربوط از لحاظ زیبائی شنـاختی نیستند. ازنگر گاه جامعه‌شناختی، هنرمند درجهٔ دو یا درجهٔسه می‌تواندمقامی کلیدی وعمده در یك جنبش خاص هنری‌اشغال کند. تاریخ‌اجتماعی هنر، بجای تاریخ هنر نمی‌نشیند یا آن را از اعتبار نمی‌اندازد، یا بر عکس؛ هریك از این دو، کارش را ازمجموعهٔ اطلاعات وارزشهای متفاوتی آغازمی کند. وقتی تاریخ اجتماعی هنررا با معیارهای‌تاریخ هنر مورد قضاوت قـرار دهیم، حقایق، تدریجاً تحریف شده بـه نظر خواهند آمد . برای مقابله با این فکر، می‌توان متذکرشدکـه حتی تاریخ هنر، معیارهائی چنان متفاوت با معیارهای انتقاد سادهٔ هنـر و متفاوت با معیارهای تجربهٔ مستقیم زیبائی شناختی اتخاذ می کندکـه غالباً تنشی قطعی بین ارزشهای‌تاریخی وزیبائی شناختی پدیدمی‌آید. نظریهٔ جامعه شناسی هنررا فقط درصورتی باید ردکردکه مدعی شود تنها دیدگاه برحق است، واهمیت جامعه‌شناختی کارهنری را باارزش زیبائی شناختی اشتباه بگیرد.

جامعه شناسی هنر، گذشته ازاین جابجا کردن موارد تـاکید، که باوجود امکان بروز آشفتگی، می‌توان بسادگی جبرانش کرد، ازلحاظ نارسائی دیگری در نظر دوست‌داران هنر، با دیگررشته‌هائی

که از روش‌ژنتیك استفاده می‌کنند وجه مشترك دارد: مدعی است که صفات خاص و بی‌بدیل کارهای هنری را ازچیزی سراپا دیگر گونـه، کلی و ازلحاظ هنری بی‌تفاوت می‌گیرد. بدترین نمونهٔاین گونه‌حد-شکنی درهر کوششی که برای نشان دادن وابستگی کیفیت هنری یـا استعداد هنری به شرایط اقتصادی به عمل می‌آید دیده می‌شود. اگر کسی ادعا کند که فقط چند ساده‌لوح جزمی اندیش گفته‌اند می‌توانند شکلهای‌غیر مادی را مستقیماً از واقعیات اقتصادی استخراج کنند، و شکل‌گیری ایده‌ئولوژیها روندی طولانی ، بغرنج، تدریجی و بسی متفاوت با روند پیش‌بینی شده در ماتریالیسم عامیانه است، پـاسخی بسیار سطحی به این پرسش داده است. راهی کـه از پاره‌ای شرایط اجتماعی‌به آفرینش ارزشهای معنوی می‌انجامد، مثلاً از سرمایه‌داری طبقهٔ متوسط هلند به‌کارهای رامبرانت ، بغرنج و سرشار از گسستگی و تضاد است؛ با این‌حال، درپایان راه، آدمی باید تشخیص‌دهد کـه شرایط مزبور ارتباطی باکارش دارند یاندارند . شخص می‌تواند از این تصمیم صرفنظر وموضع یا مقام خویش را پنهان‌کند، ازدوالیسم و دیالکتیك، کنش وواکنش و بستگی‌متقابل‌روح وماده‌سخن‌بگوید؛ ولی برروی‌هم، شخص یاایده‌ایست است یا رئالیست. ومجبوراست به این مسأله که نبوغ از آسمان نازل می‌شود یا در روی همین کرهٔ خاکی ساخته می‌شود، پاسخ‌دهد.

تصمیم شخص دربارهٔ این مسألهٔ نهائی هرچه باشد ، بر گردان شرایط اقتصادی به‌ایده‌ئولوژی های گوناگون، همچنان‌به‌شکل‌روندی برجای می‌ماند که هیچگاه بطورکامل قابل توضیح نخواهد بود؛ این روند، در نقطه‌ای، باشکاف یا جهش همراه می‌شود. ولی نباید چنین فرض کنیم که گذار از شرایط مادی به معنوی، مارا درجهشی اینچنین درگیر می‌کند؛ هرنوع گذار از یك شکل معنوی‌به‌شکلی دیگر،تغییر

سبك ومد، زوال سنتی کهنه و پیدایش سنتی‌نو، تأثیر یك هنرمند بـر هنرمندی دیگر، یاحتی تغییر جهتهای یك هنرمند واحد ـ تمامی این دگرگونیها به یك‌اندازه ازهم گسسته و توضیح‌ناپذیرند. هرتغییری، چنانچه از خارج بدان نگریسته شود، ناگهانی به نظر می‌رسد و بـه بیان دقیق‌تر، نامفهوم برجای می‌ماند. تغییر پیوستهٔ تـدریجی، چیزی است که ما فقط تجربه‌ای ذهنی و درونی از آن بدست مـی‌آوریم؛ نمی‌توانیم آن را ازروی اطلاعات‌عینی بازسازی کنیم.

جهش از مادی به معنوی، قابل اندازه‌گیری نیست، وباوجود این، ماهمین جهش را در عرصهٔ زندگی اجتماعی، حتی در چـار ـ چوب عرصهٔ اقتصادیات، انجام می‌دهیم. ابتدائی‌ترین شکل اقتصاد، سازمانی انسانی دارد و دروضعی طبیعی نیست؛ طبیعت به‌محض‌آنکه از انسان عقب افتاد، انسان دیگر در هیچ‌جائی بـاعنصر صرفاً مـادی روبرو نمی‌شود؛ شاید گمان کنیم که از شرایط مادی حرف مـی‌زنیم ولی جهش به قلمرو مفاهیم معنوی، پیشتر صورت گرفته است. بدین سان، فاصلهٔ میان رویدادهای طبیعی با ابتدائی‌ترین شکل اقتصاد، به نحوی، از فاصلهٔ میان اقتصاد ابتدائی بابلندترین پروازهای روح‌بشر بیشتر است، هرچند درقطعه‌ای از این‌راه چندین گسستگی‌وجوددارد.

یکی از مسلم‌ترین نواقص جامعه شناسی هنر، مانند کل تبیین ژنتیك ساختارهای معنوی، از تلاش برای تجزیهٔچیزماهیتاً پیچیده‌ای به عناصر ساده ناشی می‌شود. بدون تردید، تبیین علمی مستلزم ساده‌سازی و تجزیهٔ موضوع‌پیچیده به اجزائی است که‌دردیگرموضوعات پیچیده نیز وجوددارند. واقعیت آن است که این‌طرزکار درخارج از گسترهٔ هنر، هیچ‌چیزی از جوهرشیٔ را نابود نمی‌کند،ولی بمحض آنکه در مورد هنرها بکاربسته شود، شیء رابا همان شکل کاملی کـه نسابانده شده است از میان می‌برد. و این‌یگانه شیوهٔممکن‌برای‌نشان‌

دادن آن است. اگرپیچیدگی‌کار هنری، موتیفهای درهم بافته، ابهام نمادها، چندگانکی‌صوتها، وابستگی‌متقابل‌شکل ومضمون، نوسانهای تجزیه ناپذیر آهنگ و تأکیدصدا راحذف کنیم یاعمدأنادیده‌بگیریم دراین‌صورت بهترین‌بخش از آنچه‌هنر به‌ما می‌نمایاند ازدست‌می‌رود. ولی فقط جامعه‌شناسی نیست که چنین صدمه‌ای وارد می‌آورد ، زیرا هر گونه بررسی علمی هنر باید بهای دانش بدست آمده را با ازمیان بردن تجربهٔ مستقیم‌ودر نهایت بر گشت ناپذیرزیبائی شناختی‌بپردازد. حتی درظریف‌ترین و آگاهانه‌ترین تحلیلهای تاریخی هنر، آن تجربهٔ مستقیم واصیل ازدست رفته است. البته این‌همه، بهانه‌ای برای‌توجیه نواقصی نیست که احتمالاً درکار جامعه‌شناس راه می‌یابند، یا اوراز وظیفه‌اش درقبال تصحیح‌دیدگاههایش به‌بهترین شکل ممکن یادست‌کم درقبال آگاهی یافتن ازوجود آنهاخلاص نمی‌کند.

کارهنری فقط سرچشمهٔ تجربهٔ شخصی پیچیده‌ای نیست ، بلکه پیچیدگی‌نوع‌دیگری دارد و گره‌گاه چندین‌خط‌متفاوت علت‌ومعلولی بشمار می‌رود. این‌کار، دست‌کم حاصل فراهم‌آمدن سه‌شرط‌متفاوت است: روان شناختی، جامعه‌شناختی وسبك . فرد به عنوان موجودی روان‌شناختی، فقط حق آزادی انتخاب ازمیان امکانات گوناگونی را که شبکهٔ علتهای اجتماعی میسر می‌گرداند برای خودمحفوظ نگه‌نمی‌دارد؛ بلکه پیوسته برای خودش نیزامکانات تازه‌ای می‌آفریند که جامعه به‌هیچ‌وجه مجاز ندانسته است، حتی‌اگر این امکانات‌راشرایط زندگی خود هنرمند محدود سازد. فرد خلاق، شکلهای تازه‌ای برای بیان ابداع می‌کند ، وکسی این شکلها را حاضر آماده در اختیارش نمی‌گذارد. آنچه او به‌عنوان امری مسلم می‌پذیرد، ماهیتی منفی‌دارد نه‌مثبت : کل‌آن‌چیزی که‌در آن‌لحظهٔ‌تاریخی‌خاص نمی‌توان‌درباره‌اش اندیشید، احساسش کرد ، بیانش کرد یا حتی فهمیدش. بدون تردید

این گونه «نقطه‌های کور» در هردورهٔ تاریخی را فقط دردوره‌های بعد می‌توان مشخص ساخت؛ حالت بالفعل امور، همیشه منظره‌ای آشفته دارد، گوئی‌فرد می‌تواند هر کاری راکه ازتخیلش می گذرد باآن‌انجام دهد. نتیجتاً آدمی باقانونی اجتماعی روبرو می‌شودکه گزینشهای‌فرد را موافق جریانی وحدت جویانه قالب گیری کرده است . بـه همین طریق، خط سبك‌نیز تدریجاً باز شناخته‌می‌شودودر کنار آن ، شیوه ـ های وبژهٔ بیان که ظاهراً نتیجهٔ گزینش آزادانه به‌نظر می‌آیند،درجای خود قرارمی گیرند. درواقع، گرایشهای سبکی،حتی‌بیش‌از گرایشهای جـامعه شناختی ، شکل ظاهر قـواعـدی عینی را دارند که خود را بر گزینشهای فرد تحمیل می کنند؛ اگر به‌گذشته بنگریم، خواهیم‌دید که افراد، بندرت ممکن است‌چیزی بیش از حاملان ایـن گرایشهای ناشناختهٔ سبك بوده باشند.

ولی تاریخ سبك‌هنری، نمی‌تواند شبکهٔ علتهای روان‌شناختی یا جامعه شناختی را از میان بردارد. هیچگاه این امکان پیش نخواهد آمد که بااستفاده از ملاحظات صرفـاً صوری وسبك شناسانه بتوانیم بگوئیم چرا فلان خط تکامل‌هنری‌درنقطهٔ خاصی پاره می‌شودوبجای پیشرفت و گسترش بیشتر، میدان رابرای‌خط‌تکامل سراپا متفاوتی‌خالی می کند ـ یعنی بطورخلاصه نمی‌توانیم بگوئیم چرا فلان تغییردرفلان لحظهٔ خاص رخ‌داد. «قله» یا نقطهٔ اوج فلان‌خط‌تکامل راصرفاًبااستفاده از معیارهای صوری‌نمی‌توان پیش‌بینی کرد؛ انقلاب زمانی‌رخ‌می‌دهد که فلان سبك خاص دیگر مناسب بیان روح زمانه نباشد ، و این به شرایط روان‌شناختی وجامعه‌شناختی بستگی دارد . تردیدی نیست که تغییر سبك درمسیری صورت می گیرد که از درون تعیین شده است ؛ ولی همیشه چندین‌مسیر ممکن‌وجود داردوبه‌هرحال، «بلوغ» گزینش، هیچگاه پیشاپیش تثبیت نمی‌شود یا ازتأثیر عوامل غیرقابل پیش‌بینی

مصون نیست. در میان شرایط حاکم بـر وقوع ایـن تغییر ، شرایط اجتماعی، احتمالاً از همه برجسته‌ترند ؛ ولی اشتباه است اگر فرض کنیم که شرایط اجتماعی، این تغییر را به‌شکلهائی پدید می‌آورند که انقلاب هنری نیز خودرا بدان وسیله بیان می‌کند؛ این شکلها به یك اندازه محصول عوامل روان شناختی ، سبکی و جامعه شناختی‌اند . وقتی به بررسی علیت اجتماعی می‌پردازیـم ، روان‌شناسی همچون گونه‌ای جامعه‌شناسی ابتدائی وعقیم به‌نظر می‌رسد ؛ وقتی به بررسی انگیزش روانی می‌پردازیم به‌نظر می‌رسد که جامعه‌شناسی از ردیابی رویدادها و رسیدن به‌سرچشمه‌های نهائی آنها در ساخت روح آدمی خودداری می‌کند. از دیدگاه سبك ، روان‌شناسی و جـامعه‌شناسی ، هردومرتکب یك خطا می‌شوند: آنچه راکه برای هنرجنبهٔ اختصاصی دارد از انگیزه‌هائی ماهیتاً ناهمگن مشتق می‌کنند ، شکلهای هنری را برحسب چیزی بیان می‌کنند که هیچ ربطی به« شکل » ندارد . خود- ویژگی و پیچیدگی‌اثر هنری فقط در تحلیل توصیفی حفظ می‌شود ؛ سرانجام، تلاشهائی که در جهت تبیین پراگماتیك ـ اعم از ژنتیك یا غایت‌گرایانه ـ به‌عمل می‌آیند، آن را نابود می‌کنند. از این لحاظ، روان‌شناسی و تاریخ هنرباجامعه‌شناسی دریك مرتبه قراردارند .

ولی گونه‌ای نارسائی که‌غالباًبه‌نظرجامعه‌شناس‌درهنردیده‌می‌شود صرفاً نتیجهٔ روش تحقیق مشترك جامعه‌شناسی باروان شناسی وتاریخ هنر نیست. این‌تاحدودی‌نتیجهٔ زبان رشد نیافته‌ای است که‌جامعه‌شناس در بررسی دنیای ظریف ومتفاوت هنر بکار می‌گیرد، زبانی که‌شدیداً از زبان پالوده و متناسب روان شناس و مورخ هنر، پائین‌تر است . مفاهیمی که جامعه‌شناس درکارش ازآنهابهره‌می‌گیردبه‌طرزاندوهباری برای بررسی غنا و ظرافت آفریده‌های هنری نارساست . مقوله‌هائی چون «درباری» ، «بورژوائی»،«سرمایه‌داری» ،«شهری»، «محافظه‌کار»

و «لیبرال» چنان محدود وخلاصه و چنان خشك‌اند که نمی‌توانند در بیان ماهیت ویژهٔ هر کار هنری، جانب عدل رارعایت کنند. هرمقوله، نظرات و هدفهای هنری چنان متفاوتی را در برمی گیرد که در واقع حرفی چندان مربوط به موضوع از آن‌شنیده نمی‌شود. براستی‌دربارهٔ مسائلی که میکل‌آنژ مجبور از دست وپنجه‌نرم کردن باآنها بود،دربارهٔ فردی و خاص بودن وسائل وروشهای‌کار او، وقتی متذکر شده‌ایم که او در دوران اجرای‌فرمول شورای ترانت ، آغازرئالیسم‌نوین‌وپیدایش سرمایه‌داری و استبداد جدید به‌سرمی‌برد، چه می‌دانیم؟ وقتی مطالبی دربارهٔ این همه بدانیم شاید بهتر بتوانیم روحیهٔ بی‌قرار اوو چرخشی راکه هنرش درجهت سبك گزینی پیدا کرد، واحتمالاً حتی‌تااندازه‌ای نارسائی حیرت‌آور آخرین‌کارهایش‌را بشناسیم و از آن سردرآوریم. عظمت او و کیفیت بی مانند هدفهایش بگونه‌ای که نبوغ رامبرانت محصول شرایط اقتصادی و اجتماعی‌تشکیل‌دهندهٔ بنیان‌زندگی‌هنری وشکفتگی وی پنداشته می‌شود، قابل تبیین‌نیست . در اینجاست که با حدود مشخص تحقیق جامعه‌شناختی روبرو می‌شویم.

اما اگرچنین حدودی وجوددارند، آیا واقعاً اهمیتی‌هم دارند؟ حال اگر جامعه‌شناسی قادر به‌رخنه کردن در رمزنهائی هنر رامبرانت نباشد، آیا باید یکسره از آنچه این‌هنر به‌ما می گوید صرفنظر کنیم؟ مثلا آیاباید ازتلاش برای شناختن مقدمات‌وپیش‌شرطهای اجتماعی هنر او واختصاصات سبکی که آن را از هنرنقاشان فلاندری معاصرش مخصوصاً روبنس متمایز می گرداند خودداری کنیم؟این به‌معنای‌نادیده گرفتن یگانه وسیلهٔ پرتوافکندن برواقعیتی‌است که‌نشان می‌دهد دوهنر متفاوت مانند باروك فلاندری و ناتورالیسم هلندی ، تقریباً همزمان ، و باداشتن رابطهٔ مستقیم جغرافیائی بایکدیگر و براساس سنتهای مشابه فرهنگی وتجربهٔ سیاسی طولانی‌ومشترك امادرشرایط متفاوت‌اقتصادی

و اجتماعی به‌ظهور رسیدند. بدون تردید، در اینجا تبیینی برای عظمت روبنس یا رمز نهانی هنر رامبرانت نداریم. اما در این‌صورت ، سوای این تبیین جامعه شناختی که می گوید روبنس آثارش را در اجتماعی درباری-اشرافی، و رامبرانت در جهانی بورژوائی با گرایش به درون آفریدند چه تبیین دیگری دربارهٔ تکوین این تفاوت درسبك می‌تواند وجود داشته باشد ؟ اینکه روبنس برخلاف رامبرانت به ایتالیا رفت و روح باروك ایتالیائی را جذب کرد ، فی نفسه یك علامت است نه تبیین . سبك گزینی ، در پایان سدهٔ شانزدهم و آغاز سدهٔ هفدهم در ایالتهای شمالی و جنوبی رواج داشت و در آغاز، گرایشهای پروتستانی درشمال و جنوب به یك اندازه دیده می‌شدند. ولی در فلاندر براثر حاکمیت اسپانیائیها یك دربار متظاهر ، اشرافیت خوگرفته به خود-نمائی در برابر مردم، و یك کلیسای پرشکوه وجودداشت ـ اما در هلندپروتستان و میانه‌رو که اسپانیائیهارا عقب رانده بود اثری ازاینها نبود. برعکس، در این سرزمین با سرمایه‌داری بورژوائی ، لیبرال و کم‌علاقه به حیثیت اندوزی و تظاهر روبرو می‌شویم که در اثر همین ویژگیها به هنرمندانش اجازه می‌دهد بدلخواه خودشان کار کنند و هرطور که‌خوش‌دارند گرسنگی‌بکشند. رامبرانت و روبنس ، بی‌مانند وغیر قابل مقایسه‌اند ؛ ولی سبکها و سرنوشتهایشان چنین نیستند . چرخشها وتغییرات گوناگونی که در مسیر تکامل‌هنری ایشان ردیابی می کنیم و داستان زندگی ایشان به هیچ‌وجه بی‌بدیل نیستند و ما را برآن نمی‌دارند که تفاوت درنوع هنرشان را صرفاً به روحیهٔ فردی و نبوغ شخصی ایشان نسبت دهیم.

جامعه‌شناسی صاحب هیچ کیمیائی نیست، معجزه نمی کند و حلال همهٔ مشکلات نیست. با این‌حال، در میان بسیاری از دانشها، چیزی بیش از یك‌رشتهٔ اختصاصی است. جامعه‌شناسی امروزی‌مانند

الهیـات در سده های میانه، فلسفه درسدهٔ هفدهم و اقتصـاد در سدهٔ هجدهم به رشته‌ای چنان محوری تبدیل شده است که کل جهان‌نگری سدهٔ کنونی بر آن بنیان گرفته است. پذیرفتن ادعا های جامعه‌شناسی ، به معنی طرفداری کردن از سازماندهی منطقی زندگی و مبارزه بـا تعصبات گوناگون است. نظریه‌ای که این اصل بنیادی جامعه‌شناسی بر آن استوار شده، کشف ماهیت ایده‌ئولوژیك تفکر است که دریکصد سال گذشته ، چه در تشریح خود فریبی توسط نیچه وفروید و چه در تشریح ماتریالیسم تاریخی توسط مارکس، درلباسهای بسیار گوناگون صورت گرفته است. خودرا شناختن وآگاهی یافتن به‌پیش‌پنداشتهای شخصیت، تفکر و ارادهٔ خود ، شرطی است که همهٔ این اندیشمندان گوناگون بر آن پای می‌فشارند. جامعه‌شناسی می کـوشد بـه درون پیش‌شرطهای تفکر و اراده که از پایگـاه اجتماعی شخص سرچشمه می گیرند راه یابد. اعتراضاتی که به‌چنین پژوهشی می‌شودبیشتربدان سبب است که ارزیابی درست این‌پیوندهای اجتماعی،یك مسألهٔصرفاً تئوریك نیست؛ مردم مایلند این پژوهشها را به دلایل ایده‌ئولوژیك‌یا بپذیرند یا انکار کنند. بسیاری از کسانی که نمی‌خواهند بـه حرفهای جامعه‌شناسی گوش دهند، درنواقص اغراق می کنند تا نیازی به‌آگاه شدن از تعصبات خودشان نداشته باشند. عده‌ای دیگر در برابرتفسیر جامعه‌شناختی همه‌چیز درعرصهٔ معنویات ایستادگی می کنند و مـایل نیستند از افسانهٔ ازلی و ابدی اعتبار تفکر و قائل شدن بـه سرنوشت ماورای تاریخی برای انسان دست بردارند. از طرف دیگر، کسانی که جامعه شناسی را صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به دانشی کاملتر می‌پذیرند دلیلی برای به حداقل رساندن محدودیتهای انکـار ناپذیر یا دامنهٔ امکانات ناکاویدهٔ آن ندارند.

فصل دوم

نگرش جامعه‌شناختی: مفهوم ایده‌ئولوژی در تاریخ هنر

مفهوم ایده‌ئولوژی، که از اندیشهٔ «شعور کاذب» گرفته شده است، شباهتهای چشمگیری با مفهوم «دلیل‌تراشی» در روانکاوی دارد. فرد برای نگرش، اندیشه‌ها، احساسها و اعمالش «دلیل‌تراشی» می‌کند؛ یعنی می‌کوشد آنها را چنان تفسیر کند که از دیدگاه میثاقهای اجتماعی، پذیرفتنی باشند و اعتراضی را برنیانگیزند. به همین طریق، گروههای اجتماعی که توسط افراد نمایندهٔ خویش سخن می‌گویند، رویدادهای تاریخی و طبیعی مخصوصاً عقاید و ارزشگذاریهای خودشان را موافق منافع مادی خویش، اشتیاقشان به قدرت، ملاحظات مربوط به حیثیت و دیگر هدفهای اجتماعی تفسیر می‌کنند. و درست همانطور که فرد در انگیزه‌ها و هدفهایش ناآگاهانه دلیل‌تراشی می‌کند، بیشتر اعضای یک گروه اجتماعی نیز بر این واقعیت آگاهی ندارند که تفکرشان مشروط است به شرایط مادی زندگی. در غیر این صورت، بگفتهٔ انگلس، «کل ایده‌ئولوژی سقوط می‌کند.»[1] قیاس با روانکاوی، ما را یک گام جلوتر می‌برد. درست همانطور که فرد نیازی به دلیل تراشی

برای کل رفتارش ندارد و بخش بزرگی از افکار، احساسات و اعمالش از لحاظ اجتماعی غیر قابل اعتراض هستند، محصولات فرهنگی گروهها نیز شامل بازنمائیها و تفسیرهائی از واقعیت می‌شوند که «بی‌ضرر» و «عینی»اند زیرا پیوند مستقیمی بامنافع گروههای مربوط ندارند و با منافع گروههای دیگر نیز برخورد نمی‌کنند. مثلاً احکام ریاضی و تئوریهای علوم طبیعی، برروی‌هم، عینی‌اند و از اصولی پیروی می‌کنند که می‌توان معیار های ازلی و ابدی و تغییر ناپذیر حقیقت بشمار آوردشان. ولی دامنهٔ این گونه احکام عینی تااندازه‌ای محدود است، و باآنکه شخص نوعی بی‌میلی‌در خودش برای تبدیل کردن تاریخ ریاضیات یاعلم مکانیك به زائده‌ای از تاریخ اقتصادی احساس می‌کند، تردیدی نمی‌توان داشت که حتی علمی طبیعی‌چون پزشکی، رشته‌هائی از وابستگی به شرایط اقتصادی و اجتماعی‌دارد، بنحوی که نه فقط در پیدایش مسائل بلکه غالباً درجهتی که راه حل مسائل را درآن می‌جوئیم نیز وابستگی به شرایط اجتماعی دیده می‌شود. ازطرف دیگر، رشته های انسانی نیز، مخصوصاً رشته های مختلف‌پژوهش تاریخی، با مسائل بسیار متعددی مواجهند که هیچ ارتباطی با تفسیر ایده‌ئولوژیك عنصر مادی ندارند یا ارتباطشان‌بسیار کم است، وراه حل این مسائل راعمدتاً می‌توان بااستفاده ازمعیارهای عینی موردقضاوت قرارداد.

باکنار گذاشتن مسائل جزئی، روشن می‌شود که هر یك از ساختهای گوناگون فرهنگی مانند دین، فلسفه،علم وهنر، فاصلهٔدقیقی با منشاء اجتماعی خود دارند؛ این ساختها سلسله‌ای‌مرکب از چندین گام پدید می‌آورند که مظهری‌از «اشباع ایده‌ئولوژیك»تصاعدی‌است. این سلسله، از ریاضیات که از دیدگاه جامعه‌شناختی‌تقریباً خنثی‌است و احکام ویژه‌اش کمتر بـه‌کسی امکان می‌دهد که تاریخ یا محل یـا

شرایط پیدایش آنها را حدس بزند و به‌نتیجه‌ای برسد، آغازمی‌شود و به هنر می‌رسد، که در آن از دیدگاه تاریخی و اجتماعی بندرت می‌توان کوچکترین اثری ازبی‌تفاوتی پیدا کرد. در این سلسله، هنر به واقعیت اجتماعی از همه نزدیکتر است و فاصله‌اش باعرصهٔ آنچه عموماً اندیشه‌های معتبر ازلی و ابدی‌پنداشته‌می‌شودازهمه بیشتراست. دست‌کم، هنر به شیوه‌ای بمراتب علنی‌تر و بی‌پروایانه‌تر درسمت هدفهای اجتماعی پیش می‌رود و آشکاراتر و قاطعانه‌تر از علوم‌عینی به عنوان سلاحی ایده‌ئولوژیك ، مدح یا آوازه گری بکار گرفته می‌شود. اینکه می گویند گرایشهای‌اجتماعی بکار گیرندهٔهنررابندرت می‌توان بشکل علنی ونامتعال دید ـ ازماهیت شیوهٔبیان‌ایده‌ئولوژیك برخوردار است و اگر بخواهد به هدفهایش برسد نمی‌تواندازعهدهٔ نامیدن کودکی به اسم خاص خودش‌برآید.

در سلسله‌ای که از هنر تا علوم دقیق و ریاضیات کشیده‌می‌شود، استقلال درونی ساختهای فرهنگی به نسبت معکوس با فاصله‌شان از تجربهٔ مستقیم فردزندهٔ واقعاً موجودکه در زندگی روانیش اندیشه و احساس، تأمل وعمل، تئوری وپراتیك از هم متمایز نمی گردند رشد می‌یابد ـ فردی که ویلهم دیلثی عنوان «انسان‌کامل» بدو داده است . هراندازه تطابق «موضوع» رشته های گوناگون خلاقیت فرهنگی با انسان مشخص واقعاً موجود بیشتر باشد، این موضوع به همان‌اندازه کمتر به‌عنوان چیزی غیر شخصی وغیر ناریخی درنظر گرفته می‌شود و درجهٔ مشروطیت اندیشهٔ او به شرایط اجتماعی وایده‌ئولوژیك‌بیشتر دیده می‌شود. بدون تردید ، هم «شعور بطورکلی» به عنوان همبستهٔ علوم طبیعی هم «انسان‌کامل» دیلثی ، صرفاً مفاهیمی محدودکننده‌اند و فقط به‌عنوان «تیپهای ایده‌ال» مفید واقع می‌شوند. «شعوربطورکلی» درحالت انتزاعی و ازلی و ابدیش، حتی دریك‌عمل ریاضی به حالت

خالص یافت نمی‌شود؛ و «انسان کامل» مبرا از هر گونه نشان تخصص، حتی در آثاری که بیش ازهمه توجه جهانیان رابخود جلب می کنند، بچشم نمی‌خورد ـ زیرا هرکار هنری برای آنکه ادراك شودبه درجهٔ معینی‌از یکجانبگی و وساطت، و تحمیل محدودیتی‌بر کلیت فرد زنده نیاز دارد.

حتی‌درآثار مارکس و انگلس ازوجود فاصلهٔمتغیر میان‌ساختهای گوناگون فرهنگی و زیر ساخت اقتصادی آنها صحبت می‌شود ؛ و انگلس درعبارت معروفی از کتابی که دربارهٔ فوئرباخ نوشته است می گوید که«همبستگی میان اندیشه‌ها و شرایط مادی موجودیت‌شان» در ایدئولوژیهای عالی، «پیچیده‌تر و پیچیده‌تر می‌شود و حلقه های میانجی بیشتر و بیشتری مانع راهشان می‌شوند».این‌نظر دربارهٔ ماده، اساساً درست است. مضمون هنر، دین و فلسفه به‌مراتب سرشارتر و ساختارشان به‌مراتب تاریك‌تر از مضمون و ساختار علوم طبیعی و ریاضیات است؛ حتی در مقایسه با مضمون قانون و دولت نیز که در شرایط اقتصادی باصراحت‌بیشتر یعنی‌به‌طرز نامتعال‌تری بیان‌می‌شود، چنین است. ولی اینکه می‌بینیم اوضاع مالی فلان نظام اقتصادی در مقایسه با گرایشهای فلسفی یا هنری معاصر با صراحت بیشتری‌درمواد قانونی ونهادهای سیاسی کنونی بازتاب می‌یابد بدین معنانیست که‌هنر و فلسفه از دستگاه قضائی یا اندیشهٔ سیاسی شرایط واقعاً موجود زندگی مستقل‌ترند. به بیان دقیق‌تر، هنر و فلسفه روز بروز بیشتر از دستگاه‌قضائی‌با مقررات‌تصویب شده یا ازدولت بانهادهای کلیشه‌ایش به واقعیت دست اول اجتماعی-تاریخی نزدیك می‌شود . در مورد هنر و فلسفه، شیوه‌های‌تأثیر گذاری‌علیت اجتماعی را می‌توان‌پوشیده نگهداشت ولی در اینجا قطعی‌تر و دور رس‌تر از دیگر عرصه های فرهنگی‌اند.

ولی مسألهٔ ایده‌ئولوژی در عرصهٔ هنر، شکلی متفاوت با علوم بخود می گیرد ومفهوم حقیقت‌درهنر تفاوت‌چشمگیری‌بامفهوم‌حقیقت تئوریك پیدا می کند. کارهنری، همانند یك تئوری علمی ، «درست» یا «نادرست» نیست؛ به بیان دقیق‌تر، نمی‌توان آن را حقیقی‌یادروغین نامید. مفهوم اعتبار لاینغیر و ماورای تاریخی را فقط باقیدوشرطهای بسیار خاصی می‌توان بکار گـرفت، و دراینجا هـر گونـه صحبت از «شعور دروغین» یا شعور درست، موردی ندارد. به بیان دیگر: وقتی حقیقت، آن‌چیز مورد نظر نباشد صحبت کـردن از تطابق با آن یـا طفره رفتن از آن بیهوده است. هنر، سر به‌سر، جانبدار است وچون هر نگرشی به واقعیت بازتاب دید گاه خاصی نبود از هر گونه کیفیت هنری تهی می‌شود، مسألهٔ نسبیت در هنرپیش نمی‌آید. هر جنبه‌ای از هنر، یك پرسپکتیو است؛ فقط آن جنبه‌ای راکه تضادی درونی‌داشته باشد بدرستی می‌توان «دروغین» نامید.

با این‌حال اگر بخواهیم هنررا از ادعای دستیابی بـه حقیقت محروم گردانیم و منکر این واقعیت شویم که هنر می‌تواند کمك بـا ارزشی به گسترش شناخت ما از جهان و انسان کند، مـرتکب اشتباه شده‌ایم. شاید نیازی به دلیل بیشتری برای اثبات این نکته نباشد که آثار ادبی از سرچشمه‌های بی‌پایان معرفت بشمار می‌روند؛ نافذترین دستاوردهای انسان درزمینهٔ ژرف‌نگری روان‌شناختی، که دراختیار ما قراردارند ازاستادان رمان ودرام‌به ما رسیده‌اند. ولی‌تردیدی‌نمی‌توان داشت که هنرهای بصری نیز تاحد قابل توجهی ما را در اتخاذ کردار درست درمحیط مان یاری می کنند. البته اشاره به تفاوت بین‌شناخت علمی و بازنمائی هنری، ومثلا تأکید براین واقعیت که‌صحبت کردن از گرایشهای «سبك» درهنر کاملا بجا و مشروع ولی درعلم‌بسیارقابل بحث است[۲]، اهمیت فراوان دارد. اما جامعه‌شناس فقط می‌تـواند از

جداسازی افراطی هنروعلم، احساس ناراحتی کند. زیرا، برروی‌هم، جهان‌نگری هرنسل ـ یا به بیان دقیق‌تر جهان‌نگری گروهی کـه از لحاظ تاریخی و اجتماعی مستقل است ـ یك کل تفکیك‌ناپذیراست. کوششهائی که برای متمایز ساختن عرصه های تظاهر این‌جهان‌نگری به عمل می‌آید، ممکن است از دیدگاه معرفت‌شناسی بسیارامیدوار کننده باشد ولی درنظر جامعه‌شناس، حکم برشهای خشونت آمیزی را داردکه درواقعیت مورد مطالعهٔ او ایجاد می‌شود. در نظراوفلسفه، علم، حقوق، رسوم وهنرها جنبه‌های متفاوتی از یك نگرش واحد به واقعیت هستند: در همهٔ این‌شکلها، انسانها درجستجوی پـاسخ یـك سؤال و راه حل مسألهٔ واحد چگونه زندگی کردن هستند. اینان در نهایت‌علاقه‌ای به فرمول‌بندی حقایق علمی، آفریدن آثارهنری یاحتی تدوین اصول اخلاقی ندارند بلکه درصددند به یك شیوهٔجهان‌نگری مؤثرواصل‌راهنمای قابل اعتماد برای زیستن‌دست‌یابند. اینان‌همواره و درهمه‌جا به دنبال یك‌هدف‌می‌روند و آن به انقیاددرآوردن‌شگفتی و ابهام حیرت‌آور اشیاء است.

اشاره به سهم هنر درشکل‌گیری جهان‌نگریها به این‌معنانیست که بگوئیم هنرپیوسته با نیاز های عمل در ارتباط است یا بخواهیم منکر این واقعیت شویم که یك ویژگی هنر دقیقاً آزاد بـودن آن از واقعیت معاصر است. اگرکسی بخواهد بیش ازحد معمول‌برشرایط واقعی آفرینش هنری تأکیدکند، بدرستی می‌توان‌متذکرشدکه‌تکامل شکلهای سبك، منطق‌درونی مختص خودرا دارد. هنرپیگیرانه درصدد پیداکردن راه حل پاره‌ای مسائل مربوط بـه شکل است، و در دورهٔ تسلط هـرسبك معین ، پیشرفتی نسبتاً پیوسته در جهت آن هـدف را می‌توان تشخیص داد. لیکن گفته‌اند پدیدهٔ ماندگاری از این نوع نه فقط در مراحلی از تاریخ که ازلحاظ سبك بـا وحدت و یکپارچگی

مشخص می‌شوند ـ مانند دوره‌هائی که با پیشرفت پیوسته‌ای در بازنمائی ناتورالیستی یا قالبگیری انتزاعی همراه‌اند ـ بلکه در توالی سبکهای گوناگون نیز به وقوع می‌پیوندد. از این دیدگاه، به نظر می‌رسد که سبکهای متوالی همچون پرسش و پاسخ یا همچون تز و آنتی‌تز با یکدیگر مرتبط‌اند. مثلاً می‌گویند سبك باروك، بیان شرایط نوین اقتصادی و اجتماعی زندگی نبود بلکه ادامهٔ «منطقی» رنسانس بود ـ یعنی تا اندازه‌ای حل مسائل صوری مطرح شده در آثار استادان عصر رنسانس، و تا اندازه‌ای نیز نتیجهٔ یك تضاد بود، که این نیز از بطن رابطهٔ متقابلی با آن استادان زاده می‌شود. این گونه «منطق تاریخ» که ضرورت درونی هر گام متوالی در پدیدهٔ مزبور را اثبات می‌کند، همیشه گیرائی و جذابیت خاصی دارد؛ ولی فقط زمانی قابل توجیه می‌شود که در چارچوب جنبش واحدی در سبکی معین بکار گرفته شود. وقتی تغییر سبك الزامی شود، منطق مزبور درهم می‌شکند.

زیرا حتی اگر رابطه‌ای چنین تناقض‌آمیز بین گرایشهای متوالی را اصل کلی تکامل سبك بشمار آوریم، هیچگاه نمی‌توانیم با توسل به ویژگیهای صرفاً صوری و درونی توضیح دهیم که چرا در لحظهٔ معینی، یك گرایش جایش را به گرایشی دیگر می‌دهد. عامل محرك تغییر سبك، همیشه از بیرون می‌آید و منطقاً محتمل است. احساس سیری و اشتیاق به تغییر را نیز نمی‌توان توضیحی کافی برای ناپدید شدن یك سبك دانست. مطمئناً اشتیاق به تغییر در تاریخ هنر، غالباً نقشی به اهمیت نقشش در تاریخ مدها دارد؛ اما این نیاز را هر گاه استعدادی موجود باشد، بدون فراتر رفتن از امکانات بالقوهٔ سبك جاری، می‌توان برآورد. به هرحال، با سالخورده‌ترشدن یك فرهنگ استقرار یافتهٔ اجتماعی، اشتیاقی فزاینده به احیای شکلهای پذیرفته شده، و در بیشتر موارد، مقاومتی افزوده‌تر در برابر هر گونه کوشش برای دگرگون

کردن آنها پدید می‌آید. بطور کلی برای به حرکت در آوردن یا تکان دادن یك سنت ریشه‌دار ومحکم هنری و دامن زدن به تغییری بنیادی در ذوق مردم، ظهور عامهٔ نوینی‌از مردم‌ضرورت دارد. زوال تدریجی سبك روکوکو به هیچ وجه زائیدهٔ علتهای درونی و ساده و نامهیج شدن آفریده‌هایش نبود بلکه عمدتاً معلول گروه حمایت‌کنندهٔ تازه‌ای بود که در دورهٔ انقلابی پا به میدان نهاد. ولفلین معتقد بود که محرك بیرونی در زوال سبك، بابرجستگی و روشنائی بیشتری‌ازفراز ونشیبهای یك خط پیوستهٔ تکاملی بچشم می‌خورد. درواقعیت،هیچ‌گونه تفاوت اصولی بین این دومرحله یا گونهٔ متعلق‌به یك‌روندوجود ندارد. درمورد تکامل ناپیوسته ، تأثیرات بیرونی ، سرنوشت سازتر نیستند بلکه فقط آشکارترند. اگر ازنزدیك به این پدیده بنگریم ، خواهیم دید که عوامل بیرونی، چه تغییر سبك درکارباشد چه نباشد، همیشه فعال و درکارند. واقعیتهای‌اجتماعی ـ آنچه ولفین « شرایط بیرونی»[۳] می‌نامید ـ در تأثیر گذاردن بر گزینش شکل، همواره نقش ثابتی دارند؛ زیرا هر گونه فرمول بندی ، مستلزم گزینش شکل است. درهر لحظه‌ای ازتکامل، این مسأله که آدمی چه‌باید بکندوچه‌نگرشی نسبت به امکانات جاری باید اتخاذکند، مسأله‌ای است که می‌بایست ازنو بدان پاسخ داده شود. آدمی به سمتی که دیگران در آن گام برداشته‌اند و خودش نیز تا این لحظه در آن‌گام‌برداشته است «بلی» یا «نه» می گوید ؛ وپذیرش، مکانیکی‌تر یا غیر ارادی‌تر از رد کردن نیست. هواداری‌کردن از سنت پایدار، غالباً درست به همان اندازه یك تصمیم و نتیجهٔ یك‌روند دیالکتیکی سرشار از تضاد ودارای‌پیش‌شرطهای ویژهٔ درونی و برونی بشمار می‌رود که تصمیم به تغییر دادن آن سنت نیزچنین پنداشته می‌شود. مثلاً تلاش برای جلوگیری از حرکت جریایی که درسمت ناتورالیسم رشد یا بنده‌ای پیش می‌رود

نیازی به اصول انگیزشی متفاوت با اصول‌حاکم براشتیاق مغایریعنی پیشبرد و تسریع این ناتورالیسم ندارد. آدمی همواره با یك مسأله روبرو می‌شود: آیا سبك پذیرفته شده ، همچنان به عنوان راهنمای زندگی در جهانی تغییر یافته مفید است؟ آیا همچنان سلاح مناسبی برای مبارزه درزندگی هست ؟ آیا از آنچه که بایدعیان شود پرده برمی‌دارد و آنچه راکه بایدپوشیده شود درپرده نگه‌می‌دارد؟

هنرمند، هرگز این سؤالها رابا این‌همه واژه برای خودش مطرح نمی‌کند. و بسیاربه‌ندرت اتفاق می‌افتدکه آگاهانه‌یا مستقیماً به آنها پاسخ گوید؛ حتی کارگزاران خاصی از اجتماع نیز این سؤالها را برایش مطرح نمی‌کنند. اشتباه ولفلین، فقدان حس جامعه‌شناختی در نزد وی وتصورمنطقی انتزاعی‌اش از تاریخ، عمدتاًنتیجهٔ متفاوت انگاری بنیادی‌تأثیر بیرونی و منطق درونی‌توسط‌خود اوست. خطای طرز فکر او، نمونه‌واراست؛ ناتوانی مشابهی دردرك‌علیت اجتماعی، شالودهٔ عدم ادراك عمومی روشهای جامعه‌شناختی و مخصوصاً تفسیر نادرست ماتریالیسم تاریخی راتشکیل‌می‌دهد. جوهر فلسفهٔماتریالیستی تاریخ، با نظریهٔ آن دربارهٔ ماهیت ایده‌ئولوژیك تفکر، این تز است که می گوید گرایشهای معنوی از همان آغاز وابستهٔ شرایط تولیدند ودرچارچوب‌منافع،هدفهاوچشم‌اندازهای مشخص کنندهٔ اینهاحرکت می‌کنند؛ نه بدین‌معناکه گرایشهای مزبور بطورپیامد، ازبیرون وعمداً با شرایط اجتماعی و اقتصادی سازگار می‌شوند. عبارت « نخست زندگی کردن، آنگاه فلسفه‌بافتن»، حقیقتی است که پذیرفتنش به‌تئوری ماتریالیسم تاریخی یا ایده‌ئولوژی خاصی نیاز ندارد. نکتهٔ قابل‌توجه این است که حتی‌اندیشمندان پرسابقه‌دراین‌عرصه، وابستگی‌اقتصادی هنررا به‌شکل یك پیوندصرفاً بیرونی نشان می‌دهند. حتی نویسنده‌ای مانند ماکس‌شلر ، وقتی ازشرایط مادی آفرینش هنری سخن‌می گوید،

گرفتار یك‌چنین طرز تفکری می‌شود. او می‌نویسد: «رافائل یك‌قلم‌مو لازم دارد. اندیشه و ژرف‌نگریهای او نمی‌توانند این قلم را تهیه کنند. او به حامیانی پرتوان از لحاظ سیاسی احتیاج دارد تا اورا مأمور شکوه وجلال بخشیدن به آرمانهای خود کنند؛ بدون وجود این حامیان، او نمی‌تواند نبوغش را متجلی گرداند.»[۴] جای بسی شگفتی است که جامعه‌شناس بلند پایه‌ای چون ماکس شلر نتوانسته است متوجه این نکته شود که هنرمند «آرمانهای» حامیان بالقوه و بالفعل را شکوه و جلال می‌بخشد؛ و ماهیت مقاومت ناپذیر ایده‌ئولوژی ـ تاجائی کـه واقعاً مقاومت ناپذیر است ـ نقاش را، حتی وقتی کسی رابه‌عنوان حامی در پشت سر ندارد، یا به‌بیان بهتر وقتی حامیان مناسبی ندارد یـا نمایندهٔ گروههائی از جامعه است که واقعاً باایشان احساس هماهنگی می‌کند، به بازنمائی اندیشه‌ها وهدفهای طبقات مسلط و فرهیختهٔ جامعه هدایت می‌کند. عدم درك این‌واقعیت، از آن هم چشمگیرتر است زیرا انگلس در تز خود دربارهٔ «پیروزی رئالیسم» و ماهیت روش بالزاك، منظور ازایده‌ئولوژی‌درهنر را روشن کرد وجائی‌برای‌تردیدباقی نگذاشت[۵]. آدمی، طبیعتاً گمان می‌کند ابهامی در این نکته نبوده است که هنرمند نیازی به‌آگاه بودن از اندیشه‌های‌اجتماعی بیان شده در آثارش‌ندارد، و تا آنجاکه شعورش اجازه دهد می‌تواند خـودش رادر نقطهٔ مقابل اندیشه‌ها و آرمانهائی احساس کند که مجسم یا توجیه می‌کند یـاحتی بدانها شکوه و جلال می‌بخشد. همچنان که می‌دانیم، بالزاك هوادار سلطنت استبدادی، کلیسای کاتولیك و اشرافیت فرانسه بود؛ ولی این درنوشتن مؤثرترین مدافعات از بورژوازی، جلوی اورا نگرفت.

هنر می‌تواند هدفهای اجتماعی رابه‌دوطریق متفاوت بیان کند. مضمون اجتماعی آن می‌تواند به‌شکل اعتراف آشکار ـ اعتراف به اعتقاد، بیان آئینها، تبلیغات صریح ـ یا به شکل کنایـهٔ صرف درآید

یعنی به‌قالب نگرشی بیان شود که بطور ضمنی در آثار ظاهراً تهی‌از اشارات اجتماعی وجوددارد. این مضمون می‌تواند صریحاًجهت‌دار باشد یامحمل یك ایده‌ئولوژی ناآگاهانه و ناشناخته باشد. مضمون اجتماعی یك اعتقاد معین یاپیام صریح‌را سخنران یا معرفی کننده‌اش آگاهانه درك می‌کند وشنونده نیز آگاهانه می‌پذیرد یارد می‌کند؛ از طرف دیگر، مضمون اجتماعی نهفته درپس هربیانیهٔ شخصی‌می‌تواند آگاهانه باشد ومی‌تواند بی‌آنکه انسانها از آن خبر داشته باشند به عملکردش ادامه دهد؛ این مضمون هرقدر باآگاهی کمتری بیان‌شود وهرقدر کمتر هدف آگاهانه‌اش را جلب تحسین و تصویب همگانی قرار دهد، همان‌قدر مؤثرتر واقع خواهد شد. هنر آشکارا جهت‌دار، هرجاکه ایده‌ئولوژی نهان بامقاومتی روبرو نشود، غالباً عقب‌نشینی می‌کند. نمایشنامه های دیدرو، لسینگ، ایبسن و برناردشاو، آشکارا جهت‌دار هستند؛ پیامی که این نمایشنامه‌هامی کوشند تصویب‌همگانی را برایش جلب کنند، برخلاف‌معنی نمایشنامه‌های سوفوکلس، شکسپیر، یاکرنی، الزاماً در لابلای سطرهای متن آنها نوشته نشده است؛ این پیام درلفاف یك ایده‌ئولوژی نیز پیچیده نشده است؛ ولی فقط برای کسی متقاعدکننده است که خودش تقریباً نیمه متقاعد باشد. ودرهنر، شیوهٔ بیان غیر مستقیم ایده‌ئولوژیك، شکل مؤثرتر وروشنگرتری‌از بیان یك دیدگاه تاریخی است زیرا درحقیقت، نگرش اجتماعی فقط زمانی خالق سبك می‌شود که نتواند مستقیماً به‌قالب بیان درآید. بیان آشکار نگرش اجتماعی، با بیشتر شکلهای گوناگون سبك، سازگار است زیرا درآن صورت مضمون اندیشه فقط برساختار شکلی معینی منطبق می‌شود؛ دیگر نیازی به‌تبدیل این مضمون به‌شکلهای تازهٔ بیان نیست. در آثار دیدرو، لسینگ و شاو، نماهائی از لیبرالیسم باسه سبك مختلف بیان‌شده‌اند، حال آنکه سبکهای سوفوکلس و شکسپیر وکرنی،

هریك بیان شرایط اجتماعی و سیاسی متفاوتی هستند. دریك مورد، گرایش اجتماعی، استقلال انتزاعی معینی‌ازشکل هنری دارد؛درمورد دیگر، بـه‌شکل سبکی مناسب آن تجسم می‌یابد. برگردان نگرش اجتماعی به سبك، ظاهراً به‌مکانیسمی احتیاج دارد که سراپا بامکانیسم لازم برای بیان‌بی‌پردهٔ آن‌در یك‌برنامهٔ سیاسی یا بیانیهٔ سیاسی‌متفاوت است. هنرمند در مقام نمایندهٔ یك‌سبك، فقط سخنگوی جامعه نیست ونقش اورا به‌عنوان نمایندهٔ یك گروه‌اجتماعی نمی‌توان‌فقط‌باعبارات روان شناختی‌تشریح کرد؛ این‌نقش‌فقط زمانی مفهوم و روشن‌می‌شود کـه دربارهٔ ماهیت روابطـی که موضوع ماتریالیسم تـاریخی بشمار می‌روند به پژوهش بپردازیم.

ماتریالیسم تاریخی یك‌تئوری‌روان شناختی‌نیست؛ایده‌ئولوژی را مشتقی از انگیزه‌های شخصی نمی‌داند بلکه زائیده شرایطی عینی می‌داند که غالباً بدون دخالت شعور فـراهم می‌آیند و غالبـاً بانیات انسانهای شرکت‌کننده در این شرایط نیز مغایر است. حتی صحبت کردن از «منافـع» در این‌جا برروی هم بیجاست زیرا افکار،احساسات و اعمال انسانها همیشه باآن‌چیزی که‌از دیدگاه روان‌شناختی‌می‌توان به‌عنوان منافـع ایشان مشخص ساخت سازگار نیست. انسانها عموماً مطابق نوعی آگاهی طبقه‌ای می‌اندیشند و عمل می‌کنند که‌هدف‌اصلی ولی نه‌همواره تأیید شده‌اش حفظ فلان طبقهٔ‌معین است. تفکر انسانها به این‌آگاهی بستگی دارد، هرچند وحدتی که برسرش به تـوافق می‌رسند همیشه طبقهٔ اجتماعی خاستگاه ایشان نیست و خودشان نیز همیشه از پایگاه طبقه‌ای خویش آگاه نیستند. مثلا انگیزه‌هائی کـه شخصی را به مشارکت‌داوطلبانه‌درفلان جنگ هدایت می‌کنندممکن است از دیدگاه ذهنی، تماماً ایده‌الیستی باشند؛ بااینحال جنگ را نه فقط از لحاظ اقتصادی می‌توان مشروط کرد بلکه ممکن است درپس

انگیزه‌های ایده‌الیستی این شخص داوطلب، عوامل ناآگاهانه‌ای با ماهیت ماتریالیستی، جانبدارانه وطبقه‌ای نیز در کارباشند. شعور طبقاتی ، یك واقعیت روان‌شناختی نیست؛ این شعور فقط تا آنجائی تجسم مادی پیدا می کند که افراد، در واقعیت ، مطابق موقعیت طبقه‌ای خویش رفتار کنند. تاجائی که شعور طبقاتی به‌قالب بیان درآید، می‌توان به زبان رمانتیکها از نیات عالی گروهی ـ یابه‌زبان هگل از نوعی «مهارت» ، دراین‌مورد از مهارت جنگ‌طبقاتی ـ سخن گفت . این سخن به‌زبانی نه‌چندان رمانتیك ونظری، بدین معنی‌است که موقعیت یاپایگاه‌اجتماعی انسانها تأثیری بسیار قطعی‌تر از تخیلات یا تأملات آگاهانهٔ ایشان دربارهٔ وضع خودشان دارد ـ هرچندشرایط موجود اجتماعی، ازقرار معلوم ، فقط از طریق انگیزشهای روانی تأثیر می گذارند یا بگفتهٔ انگلس «هرآنچه آدمیان را به‌حرکت در آورد باید از مجرای ذهن ایشان بگذرد.»[۶]

در وهلهٔ نخست ، مؤثرترین استدلال علیه پذیرش عوامل ایده‌ئولوژیك در تاریخ هنر ، از این اعتقاد سرچشمه می گیرد که ویژگیهای ثابت درسبك غالباً درهنرهای متفاوت بطور همزمان ظاهر نمی‌شوند، فلان‌سبك ممکن‌است دریك شاخهٔ هنری دورانی‌طولانی‌تر از همان سبك درشاخه‌ای دیگر دوام آورد، ویك سبك بجای آنکه با بقیهٔ سبکها همگام شود ممکن است‌ازآنها عقب‌بیفتد. مثلاً درموسیقی تا اواسط سدهٔ هجدهم یعنی تامرگ باخ ، می بینیم که سبك باروك هنوز راه شکوفائی می‌پوید حال آنکه در هنر های بصری ، سبك روکوکو به اوج خودرسیده است . لیکن اگر به این استدلال ادامه دهیم، باید گفت که شرایط اجتماعی همانند ، موجب پیدایش نتایج همانند در تمام عرصه‌های هنر وفرهنگ نمی‌شوند ، پس ظاهراً دلیل موجهی برای سخن گفتن از عامل ایده ئولوژیك یا انواع قوانین

جامعه شناختی درمیان نخواهد بود، و جنبشهای هنری از تأثیر علیت اجتماعی مبرا هستند.

راه حل این مشکل ظاهری، آسان است. درهر تمدن نسبتاً پیشرفته، شرایط اجتماعی، هیچگاه تماماً یکسان نیستند؛ این شرایط درعرصه‌های گوناگون هنر و فرهنگ، موقعیت یا وضع یکسانی برای انسان پدید نمی‌آورند. درنیمهٔ نخست سدهٔ هجدهم، قشرهای میانی بورژوازی، برنقاشی و ادبیات تأثیری به مراتب بیشتر از موسیقی داشتند. اینان بخش بسیار متنفذی از مصرف کنندگان در عرصهٔ ادبیات و نقاشی بشمار می‌رفتند، حال آنکه در موسیقی، سلیقهٔ مقامات دربار و کلیسا همچنان مسلط بود. نهادی که در عرصهٔ موسیقی می‌بایست کار ناشران کتاب و نمایشگاههای هنری و سازماندهی تجارتی انواع کنسرت برای عامهٔ طبقهٔ متوسط رابرعهده می‌گرفت، هنوز دردوران کودکی بسر می‌برد. در واقع، اختلاف مشابهی که زائیدهٔ تفاوت میان عامهٔ مصرف کنندگان بود، در سراسر تاریخ فرهنگ غرب میان هنرهای بصری و شکلهای ادبی به‌حیات خود ادامه می‌دهد. محفل خریداران هنر نقاشی و پیکر تراشی و مخصوصاً معماری، به‌دلایل بارز، به‌مراتب ازمحفل خریداران آثار ادبی کوچکتر و محدودتر است. این بدان معنی نیست که تغییر در سبك، همیشه از ادبیات آغاز می‌شود؛ ادبیات فقط زمانی پیشگام می‌شود که رهبری جامعه به‌دست بورژوازی بیفتد، و این فقط درعصر روشنگری، انقلاب فرانسه ودموکراتیك شدن مطالعهٔ کتاب و گسترش سواد در سده‌های هجدهم ونوزدهم میسر می‌شود. روشن است که‌این مقام والای ادبیات در تکامل سبك، و مقام والای موسیقی در یك دههٔ پس از آن، فقط به‌دنبال تغییر دربازار هنر آفریده می‌شود.

مفهوم ایده‌ئولوژی را فقط در ارتباط باگروه اجتماعی خاصی می‌توان بطرز قابل قبولی بکار گرفت؛ صحبت کردن از ایده‌ئولوژی

یك دوران تاریخی، بدون کوشش برای متمایز ساختن طبقات یا گروهها از یکدیگر، از لحاظ جامعه‌شناختی، بی‌معنی است. فقط وقتی پدیده‌های ایده‌ئولوژیك را به‌واحدهای ویژهٔ اجتماعی نسبت دهیم می‌توانیم از ثبت صرف توالی تاریخی فراتر رویم؛ فقط در آن صورت است که مفهوم جامعه شناختی مفید و مشخصی از ایده‌ئولوژی بدست می‌آوریم. در یك دوران پیشرفتهٔ تاریخی، نه‌یك ایده‌ئولوژی تنها بلکه چندین ایده‌ئولوژی وجوددارند، همچنان که نه‌یك هنر تنها بلکه هنرهای گوناگون یا چندین گرایش مشخص هنری وجود دارند که جملگی برقشرهای متنفذ و گوناگون اجتماعی متناظرند. این وضع باعث تغییری در این واقعیت نمی‌شود که درهر دوران تاریخی یك طبقه مسلط است، بلکه یادآوری می‌کند که این تسلط از رقابت رقیبان در عرصهٔ معنوی یا عرصهٔ اقتصاد وسیاست برکنار نمی‌ماند. معمولاً نیروهای جدید تولیدی درقالب «اندیشه‌های نو» خود نمائی می‌کنند و تنشهائی دیالکتیك در عرصهٔ تفکر پدید می‌آورند که فقط پس از مدتی، در سازماندهی اقتصادی جامعه متجلی می‌شوند؛ ولی این به‌معنی بی‌اعتبار شدن آن سخن مارکس و انگلس نیست که می‌گوید اندیشه‌های نو فقط علامتی هستند ونشان می‌دهند «که در درون جامعهٔ کهنه، عناصر جامعهٔ نوینی آفریده شده‌اند.»[۷] به بیان دقیق‌تر، ماغالباً باوضعی روبرو می‌شویم که گرایشهای معنوی آن از گرایشهای اقتصادی به‌مراتب پیچیده‌تر و به‌مراتب سرشارتر از تضادهای ریشه‌دارند؛ ومثلاً مانند عصر روشنگری، طبقهٔ حاکم از لحاظ معنوی به دواردوی متخاصم تقسیم شده بود ولی از لحاظ اقتصادی، ظاهراً متحد ویکپارچه بود.

ترکیب متغیر عامهٔ مردم در کشورهای مختلف، بدون تردید یگانه دلیل برای تبیین سرعتهای متفاوت تغییر درهنرهای مختلف نیست. در شاخه‌های گوناگون هنر، قواعد صوری وسنتی که شیوه‌های بازنمائی

را تجویز می‌کنند و برآنچه ممکن است بازنمائی شود حدودی قائل می‌شوند، می‌توانند شدت وضعف داشته باشند ودربرابر تأثیرشرایط جاری اجتماع بیشتر یا کمتر ایستادگی کنند. دریك فرم هنری مانند موسیقی کلیسائی، که تولید آثار هنری تابع سنتهای نسبتاً خشك است و در خدمت هدفهای دقیقاً مشخصی قراردارد و اجرا کنندگانش معمولاً به گروه حرفه‌ای بسته‌ای تعلق دارند و توقع و انتظار نوآوری در آن از فرمها ورشته‌های دیگر کمتر است، سرعت تغییر نسبتاً کند خواهد بود وشکلهای سبك نیز آشکارا جنبهٔ ایده‌ئولوژیك کمتری خواهند داشت ـ مگر آنکه مابخواهیم خودقاعدهٔ سنت رایك نشانهٔ ایده‌ئولوژیك بشمار آوریم، همچنان که دریك معنا چنین است. ولی همچنان که مارکس و انگلس گفته‌اند برای شکل گیری ایده‌ئولوژیهای نو، کل سنت، یك عامل خنثی است. مارکس می‌گوید: «سنت تمام نسلهای مرده بر مغزهای تمام زندگان سنگینی می‌کند»[۸]، و انگلس بانظری نسبتاً مساعدتر ولی باز با مختصر هراسی، از سنت به عنوان یك «نیروی محافظه‌کار بزرگ درتمام عرصه‌های ایده‌ئولوژیك» سخن می‌گوید.

سنت، هستی‌اش را مدیون این واقعیت است که ساختهای فرهنگی دورانی درازتر از شرایط اجتماعی-تاریخی پیدایششان عمر می‌کنند وحتی بی‌آنکه ریشه‌ای داشته باشند می‌توانندبه‌هستی‌خویش ادامه دهند. میان عوامل گذرا و پایدار، پیوند چشمگیری وجود دارد و گویا مارکس نیز نخستین‌بار وقتی به بررسی تجربهٔ هنری پرداخت، متوجه خصلت مسأله آفرین آن شد. عبارتی از او در پیشگفتار نقداقتصاد سیاسی، که در آن از دشواری تشریح علل تأثیر حماسهٔ یونانی برنسلهائی که درجهانی سراپا متفاوت با دنیای هومر به سر می‌بردند، مشهور است. مارکس دراینجا درنگ می‌کند تا به بررسی مسالهٔ پیدایش و اعتبار [حماسه] بپردازد، ولی نمی‌تواند مسأله را

دقیقاً و بـدرستی فرمول بندی کند. بسختی می‌توان پذیرفت که او می‌دانست به بررسی یك ویژ گی مشترك میان تمام شکلهـای فعالیت معنوی،یعنی‌مسألهٔ مرکزی ودشوارترین‌مسألهٔ کل‌دکترین ایده‌ئولوژی پرداخته است: این شرط که باصطلاح روساخت برای خودش مستقل است و ساختهای معنوی، ظرفیت و گرایش لازم برای بـریدن از سرچشمه‌های خود و درپیش گرفتن راهی مستقل را دارا هستند. بـه سخن دیگر، ساختهای مزبور به سر چشمهٔ ساختهای تـازه‌ای مبدل می‌شوند که مطابق قوانین درونی خودشان تکامل مـی‌یابند و ارزشی مختص خود دارند که اعتبارش یکروزه نیست. ساختهای فـرهنگی پیشین که از ابزارها و سلاحهای حیاتی ، وسیلهٔ تسلط بر طبیعت و سازماندهی اجتماع بشمار می‌رفتند تدریجاً دراثر این پدیده‌به‌صورت رسمی و خنثی در می‌آیندوسرانجام به‌هدفهائی‌درخودتبدیل‌می‌شوند، و آن پدیده نیز بدون تردید پیوند فشرده‌ای با رونـد «شیء پرستی» (Verdinglichung) که توسط‌خود مارکس کشف و به‌زبان گویائی تشریح شده‌است دارد. ساختهای معنوی، باآن‌استقلال،خودپویند گی و درون بودیشان، ارزشهای صوری و ماورای تاریخی‌شان ، به‌شکل «نیروهـای بیگانهٔ طبیعی» ـ یا بگفتهٔ مارکس به‌شکل‌نهاد های جـامعهٔ سرمایه‌داری ـ باما رو در رومی‌شوند. حتی در هنر یعنی انسانی‌ترین شکل انسانی بیان، هرگاه هنر به‌عنوان شکل ناب در نظر گرفته شود این خصلت بیگانه احساس می‌شود. اثرهنری، به عنوان آفـریده‌ای صرفاً صوری و درآمیختگی صرف خطها و رنگها، و تجسم‌ارزشهای ازلی و ابدی فاقد ارتباط باچیزهای‌تاریخی یا اجتماعی،رابطهٔ‌هنریش با هنرمند و مفهوم انسانیش را برای شخصی که آن را نظاره‌می کند از دست می‌دهد. در هنر، مخصوصاً درهنر، برپاداشتن‌یامسلم‌پنداشتن ارزشهای فوق زمانی و فوق شخصی، چیزی از «بت‌پرستی» درخود

دارد، و مارکس این را جوهر «شیء پرستی» می‌نامید. با برپا داشتن اینگونه ارزشهای انتزاعی و مشخص ساختن قوای خاص ذهنی که جزئی از شیء پرستی است ، آن وحدتی که فلسفهٔ رمانتیك تاریخ در فرهنگهای باصطلاح «ارگانیك» تشخیص می‌داد، سرانجام نابود می‌شود. مارکس متلاشی شدن این حالت طبیعی را که به نظر وی با آغاز سرمایه‌داری جدید همزمان است، باعباراتی نسبتاً رمانتیك، به عنوان «پایان معصومیت انسان» توصیف می کند. انجیل مسیحائی او بامضمون غالب «گناهکاری مطلق» دوران سرمایه‌داری، و پیشگوئیش دربارهٔ جامعهٔ بی‌طبقه، بدون‌تردید، میراثی رمانتیك است.

درواقعیت، شکل‌دهی به نیروها و دستاوردهای معنوی، اختراع «علم ناب» و «هنربرای هنر»، همانند ماهیت کالائی تولیدات صنعتی، آفریدهٔ سرمایه‌داری جدیدنیست. این روند از سدهٔ هفدهم پیش از میلاد در جزیرهٔ یونانی ایونا آغازشد و جزء لاینفك استعمارگری یونانیان بشمار می‌رود[۹] . دراینجا مانه فقط با مفهومی سراپا تازه و غیر پراگماتیك از علم بلکه با تصور سراپا تازه‌ای ازهنر نیزمواجه می‌شویم که دیگر به صورت یك هدیهٔ جادوئی، طلسمی یا نذری یا تبلیغات صرف جلوه نمی کند بلکه کوششی است در راه درك زیبائی برای خود زیبائی. همچنانکه از بطن دانشی که متوجه هدفهای صرفاً عملی شده باشد «پژوهشی» سربرمی آورد که تا اندازه‌ای بی‌هدف است، ازبطن هنر به مثابه وسیلهٔ جلب‌نظر لطف خدایان ، ارواح، یا صاحبان زر و زور نیز تدریجاً شکل‌ناب، بی‌غرض و تعصب پدیدار می گردد . بدون تردید، این پدیده، لازمهٔ تماس یونانیان با ملتهای بیگانه، کشف گونه گونی و نسبیت ارزشها توسط ایشان که مستلزم از هم‌پاشیدگی حکمت باستانی آنان، یعنی آن وحدت کم‌وبیش بی‌تفاوتی است که در آن دین، علم و هنررابه‌ندرت می‌توان از هم باز شناخت.

روند شکل‌یابی وجدائی‌پذیری شاخه‌های فرهنگ، با مقدمات معاصر اقتصاد پولی‌جور درمی‌آید وبا توسل به این‌نظر که استفاده ازوسائل انتزاعی مبادله موجب تشویق و گسترش ساز گاری پذیری و قدرت انتزاع می‌شود، می‌توان آن‌راتبیین کرد؛ امااینهمه، وجه مشترك‌چندانی باپیدایش سرمایه‌داری معاصر ندارد.

با وجود روند جدائی روزافزون عرصه‌های فرهنگی، که‌تقریباً از آن زمان تاکنون لاینقطع ادامه یافته است، وقطعی‌تر شدن‌استقلال درونی‌هنر، درهیچ مرحله‌ای ازتاریخ هنر حتی درروزگارهنرپرستی وشکل گرائی افراطی نیز نمی‌بینیم که تکامل هنر یکسره مستقل از شرایط جاری اقتصادی و اجتماعی‌صورت گرفته باشد. پیوند آفریده‌های هنری با زمانهٔ خودبه‌مراتب از پیوندشان با اندیشهٔ هنر بطور کلی یا تاریخ هنر به‌عنوان یك‌روند یکپارچه فشرده تر است . آثار هنرمندان گوناگون، یك‌هدف مشترك یا معیار مشترك ندارند ؛ هریك از ابتدا آغاز می‌شود و به بهترین شکل ممکن به هدفش می‌رسد. در هنر، واقعاً پیشرفتی وجود ندارد؛ آثار متأخر الزاماً ارزشمندتر از آثار متقدم نیستند؛ به بیان دقیق‌تر، آثار هنری قابل مقایسه نیستند. همین است که فاصلهٔ بسیاری میان حقیقت در هنر با حقیقت در علم می‌اندازد؛ نیز، همین است که به ما می گویدچراارزش دانش بدست آمده و انتشار یافته‌توسط هنر، به‌هیچ‌وجه‌همراه خصلت‌ایده‌ئولوژیك هنرانتقال نمی‌یابد. این واقعیت که دانشهای بدست آمده توسط هنر غالباً در مدتی کوتاه از رواج می‌افتند و هرگز تمام و کمال با اقبال عامه روبرو نمی‌شوند، کوچکترین مشکلی برای ما ایجاد نمی کند . ما این دانشها راتفسیرهای استثنائی و غالباً بی‌مانند وپرارزشی‌دربارهٔ زندگی بشمار می‌آوریم و احکام عینی جبری، اثبات کردنی یا حتی به زبان دقیق‌تر،احکام قابل بحث تلقی نمی کنیم. هدف‌پیامهای‌هنرمند

دربارهٔ واقعیت این‌است که به‌موضوعش مربوط باشدوباید هم‌مربوط باشد؛ لزومی ندارد که پیامهای مزبور حتماً درست یا بی‌چون و چرا باشند. ما می‌توانیم سراپا در یك‌کار هنری غرق شویم ودرهمان‌حال این واقعیت را نیز بپذیریم که همین‌اثر، انسانهای‌دیگر را که همسایگان معنوی ما هستند، ذره‌ای تحت تأثیر قرار نمی‌دهـد. یکی از نخستین دانشهای زیبائی شناختی‌این است که‌در داوری‌سلیقه، هیچ‌چیز اجباری وجود ندارد، و عبارت سلیقه چون و چرا ندارد امروزه تقریباً بصورت یك‌ضرب‌المثل درآمده است. نکتهٔ قابل توجه‌این است که‌بااینحال، داوریهای سلیقه، هرچند مدعی‌اعتبار عام نیستند،جنبه‌ای‌معیاری‌دارند: شخص داوری کننده ، خودش راچنان می‌پندارد که گوئی به ارزشی عینی‌پی‌برده که‌بگونه‌ای، حداقل‌برای او، الزامی‌است. این‌پیچیدگی، شایستهٔ توجه است ولی تغییری دراین واقعیت نمی‌دهد که اعتبار در هنر، از بنیان بااعتبار درعلم تفاوت دارد و دراین نیز تناقضی دیـده نمی‌شود که هنر ایده‌ئولوژیك باشد ودرعین‌حال ارزشی عینی‌داشته باشد .

ولی مسألهٔ نسبیت ارزشها، که ما ازپرداختن بـه آن در بررسی آفرینش واقعی هنرولذت بردن از آن اجتناب‌می کنیم، وقتی‌رویاروی ما قرار می گیرد که به بررسی‌تاریخ هنربه‌عنوان یك‌علم‌بادشواریهائی به بزرگی دشواریهای‌هررشتهٔ تحقیق دیگربپردازیم. در تکامل‌تاریخ هنرحتی آن‌عنصر نسبتاً کوچك پیشرفت‌لاینقطع که دردیگر رشته‌های تألیفات تاریخی می‌توان ردیابی‌اش کرد، دیده نمی‌شود. درموردهنر، پذیرفتن تفسیرهای تاریخی و ارزش گذاریهای یك نسل نه فقط برای نسل بعد الزامی نیست، بلکه غالباً باید بطرزقاطعی نادیده گرفته‌شوند وحتی با آنها مبارزه شود تا آنکه نسل جدید بتواند مستقیماً به آثار هنری گذشته دستری پیدا کند. ما از این گونه‌گونی و چند جانبگی

تفسیر تاریخی لذت می‌بریم، و احساس می‌کنیم در اثر این همه جابجائیهای پیوسته در دیدگاهمان بی‌نهایت تواناندوسرزنده‌شده‌ایم، و همین سر چشمهٔ تحقیقات و اندیشه پردازیهای محققان حساس و راستگو دربارهٔ آثار استادان هنراست؛ سرانجام، مسألهٔ اعتبار همهٔ این تفسیرهای گوناگون که نسلهای پیاپی دربارهٔ آفریده های هنری گذشته به عمل می‌آورند، بی‌آنکه ما خواسته باشیم مطرح می‌شود و مارا به پژوهش بیشتر فرا می‌خواند. البته مشاهدهٔ تغییرپیوستهٔ رتبهٔ هنرمندانی که مهم بشمار می‌رفتند ، یا مشاهدهٔ اینکه هنرمندانی چون رافائل و روبنس پیوسته ازنو ارزیابی می‌شوند و هنرمندانی چون ال‌گرکو ، بروگل و تینتورتو می‌بایست ازورطهٔ خاموشی یافراموشی مطلق نجات داده می‌شدند، یا گونه‌هائی از هنر که تا دیروز به عنوان خوفناك‌ترین کجراهیها به مسخره گرفته می‌شدند امروز به‌عنوان‌جالب ترین و تحرك‌بخش‌ترین هنرها معرفی‌می‌شوند،یامشاهدهٔاینکه‌شخصی به نام بورکهارت با نظر حقارت آمیز دربارهٔ سبك باروك می‌نوشت و شخصی به نام ولفلین با نظر حقارت آمیزدربارهٔ سبکث گزینی، آدمی را تا اندازه‌ای برمی‌آشوبد. آیا اینگونه تفسیرهادرستند یا نادرست؟ آیا یکی درست‌تر از دیگری است؟ آیا هر تفسیر متأخر از هرتفسیر متقدم درست‌تر است؟ یا آنکه توالی زمانی داوریها در این موردهیچ ربطی به پیشرفت یاکشف مترقیانهٔ حقیقت ندارد؟ آیا نسبی گرائی در تاریخ هنر، اجتناب ناپذیر وغیر قابل اعتراض است؟ یا آنکه‌به‌عنوان آخرین چاره باید به سخنانی متوسل شویم که بشکل درست یا دروغ قابل تشخیص نیستند، بلکه برای تشخیص‌شان معیارهائی سراپا متفاوت مانند درجهٔ تناسب پیوندهای مذکور دربالا مورد نیاز است، یا به درجهٔ ژرفش وغنی‌تر شدن تجربهٔ زیبائی شناختی خودمان که ممکن است نتیجه شود باید متوسل شویم؟ بدون تردید دیده می‌شود

که نه فقط مسیر هنر بلکه مسیر تاریخ هنر نیز ـ یعنی نه فقط پراتیك هنر بلکه تفسیر هنر نیز ـ تابع قوانین پدیده‌ای مانند نظریهٔ آلفرد وبر در بارهٔ «تکامل فرهنگی» است، تکاملی که برخلاف روندپیوستهٔ پیشرفت درهم شده‌ای که وی نام «تمدن» بر آن می‌نهد یك حرکت مترقیانه نیست. داوریهائی راکه دربارهٔ تاریخ هنر می‌شود نه می‌توان یکسره عینی دانست نه مطلقاً اجتناب ناپذیر؛ زیرا تفسیرها و ارزش گذاریها چندان درزمرهٔ شناخت بشمار نمی‌روند بلکه جزو آرزوها،خواستها و آرمانهای ایده‌ئولوژیکی‌هستند که آدمی مایل است‌شاهد تحقق‌شان باشد .

آثار یامکتبهای‌هنری گذشته موافق دیدگاهها ومعیارهای جاری زمان حال تفسیر، کشف و ارزیابی می‌شوند یا نادیده گرفته می‌شوند. هر نسلی ، تلاشهای هنری سده های گذشته را کم و بیش در پرتو هدفهای هنری‌خودش مورد‌داوری‌قرار می‌دهد ؛وفقط زمانی باعلاقه‌ای تازه و چشمی تازه به آنها مـی‌نگرد که با هدفهایش جور در آیند . بدینسان ، تقریباً دراواسط سدهٔ گذشته،نسلی‌ازلیبرالهای‌طبقهٔ متوسط بسرکردگی میشله و بورکهارت ، هنر عصر رنسانس را کشف یا از نوارزش گذاری کرد؛ نسل‌امپرسیونیستهای‌پیرو ولفلین و ریگل، همین کاررا برای سبك باروك کردند؛نسل خودما با آناکسپرسیونیسم و سوررئالیسم ، سینما و روانکاویش ، همان وظیفه را در مورد هنر زوشنفکرانه ، پر مسأله و ازدرون متلاشی شدهٔ سبك گزینی انجام می‌دهد.

ارزش گذاریها و ارزش گذاریهای مجدد تاریخ هنر ، بدون تردید، تابع ایده‌ئولوژی‌اند نه منطق . این ارزش گذاریها به شرایط مشابه زندگی مربوط می‌شوند، ومانند گرایشهای هنری‌معاصربربنیاد-های اجتماعی مشابهی‌استوار گشته‌اند ومانند این گرایشهاجهان‌نگری

ویژه‌ای را بیان می کنند وازرویش پرده بر مـی‌دارند. جامعه شناسی تاریخ هنرهنوز نوشته نشده است ؛ این‌کار می‌تواند کمك پرارزشی به تاریخ اجتماعی هنربکند. جامعه‌شناسی هنر باید مسائلـی همچون مسألهٔ اهمیت متغیر عصر کلاسیك‌درطی‌سده‌های گذشته رابررسی کند: تفسیر ناتورالیستی ـ ترقیخواهانهٔ آن توسط اشراف فرهیختهٔ رنسانس ایتالیا ، تفسیر شکل گرایانه ـ محافظه‌کارانهٔ آن توسط اشراف درباری فرانسهٔ سدهٔ هفدهم ، وتفسیر قویاً آکادمیك آن تـوسط روشنفکران بورژوائی دوران انقلاب.

بدون تردید، تاریخ‌هنر، وتفسیر وارزش گذاری آن،چندوظیفهٔ دیگر داردکه ماهیتاً باوظایف پژوهش تاریخی مبتنی براسنادومدارك بطورکلی متفاوت نیستند. در این‌زمینه، حقیقت عینی یافته‌های‌تاریخ هنر، مسأله‌ای است‌که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. این وظایف‌به‌تعیین تاریخ آفرینش و انتساب آنها بمکتبهای گوناگون ، دسته بندی آنها بطرزی‌که بازتاب درستی ازتکامل مکتبها یا تك تك شخصیتها در آن دیده شود، تعیین آن چیزی‌که به‌عنوان «اسناد»ی دربارهٔ گـروههای اجتماعی و افراد می‌توان از آنها استنباط کرد ،کشف هویت شخص حامی و درجهٔ تأثیرش‌برشکل اثر، بررسی‌تغییرات بازارهنر و شیوه های سازماندهی آفرینش هنری مربوط می‌شوند. تمـام اینها مسائلی هستندکه طرح وحلشان ذره‌ای تحت تأثیر هیچ ایده‌ئولـوژی خاص نیست، هرچند در اینجا نیز آن جنبه‌ها و شیوه‌هائی برای بیان ترجیح داده خواهند شدکه باشرایط زندگی‌درزمان حال تناسب داشته‌باشند. مثلاً ارزیابی‌وضع کنونی بازار و ارتباط میان هنرمندوشخص‌حامی، برروی هم، هرگز از تأثیر موقعیت اجتماعی و چشم‌انـداز اقتصادی کسانی‌که حرفهٔ تاریخ هنررا بردوش گرفته‌اند برکنار نخواهد بود .

ولی در یک چنین مسأله‌ای، مطمئناً نیازی به ناامید شدن از کشف «چگونگی واقعی آن» نداریم.

ولی مسألهٔ اصلی تاریخ هنر، تفسیر و ارزش گذاری سبکها است، و در اینجا باید بپرسیم که آیا شخص مجبور است حتی عینیت و تغییر ناپذیری داوری را هدف خویش قرار دهد یا خیر. آیا کسی می‌تواند یا الزامی دارد که آثار هنری را در گونه‌ای خلاء و بر کنار از هر گونه پیش پنداشتی تجربه و ارزیابی کند؟ آیا معنی و ارزش این آثار در برآوردن پاره‌ای نیاز های ویژه، مشخص و مشروط از لحاظ ایده‌ئولوژیك نیست؟ آیا این ارزش، بگفتهٔ استاندال همان «وعدهٔ سعادت» نیست؟ هنر برای کسی که از موضع خاصی در زندگی واقعی به ارزیابی آن نمی‌پردازد و همانند خود هنرمند عمیقاً، پرشورانه و بطرزی مخاطره آمیز بازندگی پنجه در نیفکنده است چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ هنر فقط به کسانی کمك می‌کند که خواستار کمکش می‌شوند، باضعف‌های وجدان، تردیدها و پیشداوریهاشان به آن روی می‌آورند. به زبان بی‌زبانی، فقط با کسانی می‌تواند سخن بگوید که سؤالی از او بکنند.

تحلیل پیش‌پنداشتهای ایده‌ئولوژیك تاریخ هنر، امکان می‌دهد که تصور درست‌تری از مسألهٔ ایده‌ئولوژی، مقام آن در زندگی معنوی خودمان و اهمیتش در قابلیت زیست و نیروی حیات بخش تفکرمان بدست آوریم. چنین تحلیلی، یادآوری می‌کند که در گیری ایده‌ئولوژیك شعور ما جنبهٔ مثبت نیز دارد. این تحلیل، بر این بدگمانی ما انگشت تأیید می‌گذارد که آرزوی آزادی از قید هر گونه ایده‌ئولوژی، فقط شکل دیگری از آن اندیشهٔ قدیمی رستگاری فلسفی است که می‌گفت روح انسان در آینده به دنیای ماورای تاریخی، فوق‌طبیعی و مطمئن ارزشهای مطلق و ابدی دست خواهد یافت. به‌سخن دیگر،

این تحلیل مارا یاری می‌دهد تادریابیم که ایده‌ئولوژی فقط یك‌خطا ، توهم یا سفسطه نیست بلکه بیان یك‌ضرورت، نیاز ، اراده یاکوششی است که خودرا در ردای احکام ظاهراً عینی ومتین پیچانده است.

انسان موجودی سراپا تضاد است : او نه فقط زندگی می کند بلکه برهستی خویش نیز آگاه است؛ نه فقط برهستی‌اش آگاه‌است بلکه مایل است آن را دگرگون کند . تاریخ، مشاجره‌ای دیالکتیکی بین ایده‌ئولوژی و کمال مطلوب حقیقت ، بین خـواستن ودانستن ، اشتیاق به دگرگون ساختن اشیاء وآگاهی‌ازحالت لختی اشیاءاست. مادر فضائی که‌شرایط‌مادی‌زندگی وهدفهایمان برایمان تعیین کرده‌اند، تا ابد پس‌وپیش می‌رویم. هر گونه صحبت ازپایان یافتن‌این‌حرکت، چه ازدیدگاه هگل چه‌از دیدگاه مارکس ، خیال‌پردازی محض است. از دیدگاه تفکر منطقی ، حدود تاریخ بر محدودیتهای انسان منطبق است .

فصل سوم

نگرش روان‌شناختی: روانکاوی و هنر

۱. تلطیف و نمادپردازی

نظرات بنیادی فروید در بارهٔ هنر، که در چند صفحه از کتاب سخنرانیهای مقدماتی وی مطرح شد با این‌حکم آغاز می‌شود که‌هنرمند شخصی درون‌گرای است که به‌علت کشش‌های فزون از اندازهٔ غریزی نمی‌تواند با خواستهای واقعیت موجود به سازگاری برسد و برای ارضای‌خودش به دنیای‌خیال‌پناه می‌برد ودرآنجاجانشین‌بلاواسطه‌ای برای تحقق آرزوهایش پیدا می‌کند. او به‌مرحلهٔ تبدیل خـواستهای غیر واقع‌بینانه‌اش به هدفهائی می‌رسد که تحقق‌شان دست‌کم ازلحاظ معنوی، با آن‌چیزی امکان پذیر است که فروید عنوان «قدرت‌تلطیف» برآن نهاده است. این، گونه‌ای مکانیسم دفاعی است که او را از کیفر یا بیماری نجات می‌دهد، ولی به دنیائی ساختگی محدودش می‌کند که در آن «فاصلهٔ چندانی تا روان نژندشدن» ندارد و درواقع همانند کسانی‌که به اختلال عصبی یاروانی مبتلا هستند بطرز ناپایداری از واقعیت برکنار می‌ماند. ولی هنرمند، برخلاف شخص روان‌نژند یـا دیوانه، راه برگشتی به واقعیت پیدا می‌کند؛ یعنی او به هیچ‌وجه در

دنیـای خشك توهمات محبوس نمی‌شود بلکه درجه‌ای از انعطاف پذیری را حفظ می‌کند و همین به او امکان می‌دهد که فاصله‌اش با دنیای واقعیات راکم وزیادکند و تماس با آن را از دست ندهد. اما فروید بجای ادامهٔ پژوهش در این انعطاف پذیری خود فریبانه، کـه بدون هیچگونه خلاقیت هنری قابل تصور نیست، مخصوصاً به یك راه رهائی ـ راه خیال صرف تا اثر هنری به عنوان محمل همپیوندی اجتماعی ـ توجه دارد. هنرمند، با کار خود، دنیایی می‌آفریند که از قلمرو اختصاصی ذهن شخص او فراتر می‌رود و دیگران نیز در آن مشارکت دارند و از آن لذت می‌برند. او این شیوه را صرفاً بدان علت می‌تواند اجراکند که بیشتر مردم، تاحدودی، به همان گونه‌ای‌از سرخوردگی مبتلایند که هنرمندکوشیده است ازچنگش خلاص‌شود و آزادی را درکار خود یافته است. اماچون‌کسانی‌که هنرمند نیستند فقط رؤیاهائی متوسط ، بی‌پایه وغیر قابل انتقال‌می‌آفرینندودراشتیاق دلداری مؤثرتری هستند ، وچون هنرمند بـا آن احساس شکست و سست شدن تماسش با واقعیت ، خود را همانند این رؤیابافان تنهـا احساس می‌کند، راه دلجوئی از خودش را در دلداری دادن به آنها می‌یابد؛ یعنی، درست همانطورکه‌گروه تماشاگر نیابتاً در نقش اجرا شده دراثـر هنری مشارکت می‌جوید او یعنی هنرمند نیز به‌دنبال مؤفقیت اثرش، ازبرآورده شدن آرزوهایش، که‌تاکنون برایش میسر نبوده است، لذت می‌برد و صاحب احترام، قدرت، و شهرت‌می‌شود و عشق زنان را به خود جلب می‌کند. توهم در نظر او بـه واقعیت ملموس تبدیل می‌شود. ولی فروید در اینجا فقط آن چیزی را ادعـا می‌کندکه به‌عنوان نکتهٔ حساس وبحرانی استدلالش، شاید بهترباشد بیشتر بشکافد. و آن این است‌که هنرمند می‌داند خیالاتش را چگونه معرفی‌کند تا برای ما لذتبخش شوند، و بـر خلاف رؤیابافان عادی

می‌تواند این واقعیت را کـه خیالات مزبور از آرزو های سر کوفته سرچشمه گرفته‌اند تحریف کند تا ما از یاد ببریم که در ازای آنها باید بهایی بپردازیم.

مهمترین نکته‌ای که فروید به این گفته می‌افزاید تأکید بعدی‌اش برماهیت جایگزین شوندهٔ رضایت خاطر به دست آمده از کارهنری، و این اصرار اوست کـه می گوید زیبائی صوری ، چیزی جز یـك «پاداش تحریك»، طعمه یارشوه‌ای نیست که مارا بامختصر «پیش لذتی» آشنا می‌سازد و راه رابرای رسیدن به هدف واقعی هنرولذت راستینی که فراهم می آورد یعنی رهائی از تنشهای آگاهانهٔ روانی، آماده می کند. به گفتهٔ فروید، این بخش نهائی وصرفاً نهفتهٔ تأثیر گذاری اثر هنری، ازلحاظ اهمیت و قوت، بمراتب از بخش آشکار فراتر می‌رود. شکل وزیبائی، محصولات جنبی برنامه‌ای هستند برای رسیدن به هدفهائی که ارتباط چندانی بالذت بیطرفانه یا هنر برای هنر ندارند . زیبائی درزمرهٔ هدفهای مستقیم هنرمند نیست: آنچه هنرمند بدان توجه دارد، در درجهٔ نخست، مسائل زندگی است؛ زیبائی فقط یك سلاح، وسیلهٔ دفاع یا وسیله‌ای برای گریز از دست وپنجه نرم کردن باواقعیت است.

تئوری فروید بسیاری از جنبه‌های نوین و روابط نـاملموس پیشین را برما روشن می گرداند، ولی فقط یك مفهوم سراپا اصیل را در برمی گیرد و آن مفهوم «تلطیف» یا «برترساختن» است . مؤفقیت نگرش روانکاوانه به هنر تا حد زیادی وابستهٔ مفیدیت این مفهوم در تفسیر خلاقیت هنری است. چنین به‌نظر می‌رسد که مفهوم «تلطیف»، درنگاه نخست، چشم‌اندازهای نوین تازه‌ای به روی ما می گشاید، و از اشارات مهم و نتایج ناخواسته‌ای سرشار است. لیکن اگر از نزدیك به مسأله بنگریم، می‌بینیم که مفهوم یاد شده چیزی جز یـك جنبه از گرایش روانی بطور کلی نیست. به‌بیان دقیق‌تر، مفهوم «تلطیف» بسختی

ممکن است حتی یـك ویژگی مثبت داشته باشد ؛ کل تعریف این مفهوم، از سرتا پا منفی است، مفهوم مذکور عبارت‌است‌ازمنحرف‌ـ ساختن یك سائقه از هدف مستقیم ولی قابل اعتراضش بـه رضایت خاطری غیرمستقیم وپذیرفتنی‌تر از لحاظ اجتماعی. ما پی‌می‌بریم که درروند آفرینش هنری، یك کشش زیست شناختی از مسیر عادی‌اش منحرف می‌شود ولی درشکل تلطیف شدهٔ رفتار، می‌توانیم فقط آن هدفی را تشخیص دهیم که این نیرو درجهتش به‌حرکت درآمده‌بوده است؛ اثری از خودروند انحراف نمی‌بینیم، وحتی کوچکترین‌اثری ازچگونگی وقوع این تغییر یعنی از نیروئی که سائقهٔ زیست‌شناختی موردبحث را از یك مسیر به مسیردیگرمی کشاندیا وسائل وروشهائی که این انحراف به‌کمك آنها تحقق می‌یابد به‌چشممان نمی‌خورد.

این‌کافی نیست که بپذیریم هنرشکل دگرسان شده‌ای ازسائقه‌ـ های حیاتی یا دیگر سائقه‌های غریزی است؛ ما باید شناخت و دانش بیشتری دربارهٔ مقدمات «تلطیف» مؤفقیت آمیز، شرایطی که موجب تحقق یا مانـع‌تحقق آن می‌شوند، وبه‌بیان دیگر دربارهٔعلل «تلطیف» برخی از سائقه‌ها، سرکوب شدن برخی وبرآورده شدن‌مستقیم‌برخی دیگر، به دست آوریم. باید بدانیم که این تلطیف‌تابع و نتیجهٔماهیت خود سائقه های غریزی است یا از کل ساخت‌روانی هنرمند،تاریخچهٔ زندگی و شرایط اجتماعـی ـ تاریخی روزگار او ، میراث فرهنگی و میثاقهائی نتیجه می‌شودکه با شکلهای بیانومعرفی اوتوسط‌خودش ارتباط دارند. اگر یك نقاش اکسپرسیونیست و یکك قصاب ، هر دو سادیستهائی تلطیف یافته باشند یا اگر یك نقاش و یك خدمتکار زن، هردو به یکك اندازه از کامجوئی مقعدی لذت ببرند، در این‌صورت، دست‌کم، تفاوت میان سادیسمی که به اکسپرسیونیسم مـی‌انجامد و سادیسمی که باکشتن گاو و گوساله ارضا می‌شود نیازمندتوضیح‌است

و ما باید اطلاعات و دانش بیشتری دربارهٔ بنیاد های زیستی با تمایل گسترده به دربر گرفتن تفاوت میان جارو و پاك کردن کف اتاقها بـا پوشاندن پرده‌های نقاشی باشکلهای رنگ‌آمیزی شده به‌دست‌آوریم. مخصوصاً تا زمانی کـه ندانیم چرا یك سائقهٔ غریزی واحد در یک مورد به‌عمل جنسی و در موردی دیگربه فعالیت هنری می‌انجامد ، یا تا زمانی که تفاوتی اصولی بین انحراف صرف ونسخه‌برداری هنری از سائقهٔ غریزی کشف نکرده‌ایم، کل تئوری «تلطیف» درنقد هنری، چیزی بی‌ربط به نظرخواهدرسید.

کار هنری، صرفاً حاصل انتقال قـدرت نیست. تلطیف ممکن است عاملی در خلاقیت هنری‌باشد ولی با خلاقیت هنری‌واقعی یکی نیست؛ حتی اگر ثابت شود که یکی از پیش‌شرطهای اجتناب ناپذیر شکلهای مقدماتی‌کار هنری است ـ واین به هرحال فرضیه‌ای‌مشکوك است ـ کارهنری، پیش‌شرطها و مقدمات بسیار دیگری نیز دارد. در کنار اشتیاق به ارضای کششهای حیاتی، ارادهٔ معطوف به‌آفرینندگی نیز وجوددارد که با اشتیاق به انتشار وپخش آن یکی نیست؛ اشتیاق به‌بیان خویشتن نیز داریم که الزاماً یک مکانیسم‌صرف نیست؛تلاش برای جلب تأیید همگانی هم داریم که هرگز قابل تبدیل به اشتیاق برای‌عشق ورزیدن از سوی هنرمند نیست.

فروید درنخستین تعریفهائی که از مفهوم تلطیف به عمل‌آورده بود می‌کوشید با تأکید اضافی برهدایت سائقه‌ها در جهت « هدفی عالی» ، کیفیت احساسی هنررا از دیده‌ها پنهان دارد . لیکن بعد هـا دیگر به نظر نمی‌رسد که این تأکید را مهمترین ویژگی دانسته‌باشد؛ قوام کیفیت حیاتی اشتیاق در شکل‌تلطیف شده وارضای‌چنین‌اشتیاقی درعالم خیال، بمراتب ضرورتر گردید. طبق آخرین فرمول فـروید، معنی تلطیف، گرفتن طبیعت تهاجمی سائقه بدون محروم کردنش از

کیفیت لذت‌جوئی ولذت دهی است. بدین‌ترتیب، فروید نه فقط بـه ارزیابی یکنواخت‌تری از تجربهٔ هنری بلکه به توافق تقریباًکاملتری بین‌تئوری هنری و بقیهٔ بخشهای تئوری خودش دست پیدا می کند. معلوم می‌شود که‌تلطیف درموارد بسیاری با نشانهٔ مرضی روان نژندی ویژگیهای مشترك دارد؛ هر ویژگی نمایندهٔ سازشی است کـه در آن اصل‌لذت به هیچ‌وجه کنار گذاشته نمی‌شود؛ تنها تفاوت در این‌است که روان نژندی، شکست «من» در پیکار با «خود» ، و « تلطیف » ، پیروزی «من» با همدستی «خود» بر «من‌برتر» است، گرچه‌بااطمینان می‌توان گفت که این به معنی پیروزی«من‌برتر» نیست؛زیرااین‌پیروزی ضرورتاًبه وازدگی‌یاسرکوبی‌می‌انجامد. این‌بارنیزباآنکه شکل گیری واکنش و تلطیف‌می‌توانند کشش غریزی راازهدف‌اصلی‌اش منحرف کنند، تحقق شکل گیری واکنش مستلزم وازدگی است ولی تحقق تلطیف مستلزم دفع آن‌است. ولی‌دراینجابایدبین‌تلطیف ونمادپردازی فرق بگذاریم؛ زیرا احتمال می‌رود که‌این‌دورانیز با هم‌اشتباه‌بگیریم. ارنست‌جونز می گوید: «فقط آن‌چیزی که سرکوب‌شده باشدبه‌صورت نماد در می‌آید؛ فقط آن‌چیزی که سرکوب شده باشد نیازمند تبدیل شدن به نماد است.»[1] براین گفته می‌توان افزود: فقط آن چیزی‌را که سرکوب نشده است می‌توان تلطیف کرد؛ فقط آن‌چیزی که سرکوب نشده است به تلطیف شدن نیاز دارد. باوجود این، نمادها و تلطیفها، نتیجهٔ پویائی روانی‌واحد، ستیزی‌واحد بین کششهای‌غریزی‌وسانسور اخلاقی «من» هستند؛ هردو، شکلهائی ازتغییر قیافه و سازشی هستند که خواستها و آرزو های تأیید شده به خود می گیرند تا دست کـم، ارضا شدن خود را به حالتی غیر مستقیم و از راهی دیگر بیان کنند .

کارکردهای پویای تلطیف و نمادپردازی هرقدر هم که مشابـه باشند، باز ازدیدگاه‌شکل، تفاوتی ماهوی دارند. تلطیف‌عبارت‌است

از انتقال صرف گرایشها و فعالیتها، تغییر صرف رسانه‌ها و محیطها؛ اگر پیوندی با تغییر ساختار داشته باشد، روانکاوی چیزی برای گفتن در آن خصوص ندارد. ازطرف‌دیگر، نمادپردازی کیفیات اصیل بسیاری به بار می‌آورد و روانکاوی درجریان توصیف نمادها نه فقط از کل گسترهٔ نقد هنری وادبی ـ که تفسیر نماد ها در آن نقش بسیار مهمی دارد ـ بلکه از تجربه های بالینی و نتیجه گیریهای تئوریک خودش نیز بهره می گیرد. ازدید گاه روانکاوی، ذهن یك عامل مولد نمادا ست و در رؤیاها خودش را تقریباً یکسره با استفاده از نمادهای گونا گون بیان می کند. می‌دانیم که بسیاری‌ازروشهای فنی«رؤیابینی» در آفریدن شکلهای نمادین بطور کلی نیز به‌کار می‌آیند، و تعیین چند جانبه ، به معنای مورد استفاده در رؤیا گذاری روانکاوانه، در جمع نماد های هنری نیز عامل تعیین کننده است. نماد، به بیان دقیق‌تر، تصویری از تعیین چند جانبه‌ای‌است؛ قدرتش زاییدهٔ کثرت وپایان‌ناپذیری‌ظاهری مفهوم است.

نماد، شکلی از بازنمائی غیر مستقیم است که هیچ شیئی را به نام خودش صدا نمی کند بلکه از توصیف صریح خودداری می کند تا یا قیافهٔ آن شیء را تغییر دهد یا به طرزی برجسته‌تر بنمایاند ، یا حتی در آن واحد قیافه‌اش را تغییر دهد و بنمایاندش. نماد شخصیت دادن ومشخص کردن شیءاست، که درزمینه های گونا گون‌می گنجد: نخست ، در رشته‌ای از تفکر که هم منطقی است هم غیر منطقی، در تداعی معانی که هم‌آگاهانه است هم‌ناآگاهانه یا دست کم همیشه به یك‌اندازه آگاهانه‌نیست، می گنجد. و باز درمتن تجربه‌های گونا گون فردی می گنجد: ممکن است درنظرپدید آورنده یك معنی و در نظر گروه مخاطب معنی دیگری داشته باشد؛ برای یکی از اعضای آن گروه نمایندهٔ یك چیز وبرای عضو دیگر نمایندهٔ چیزی دیگر باشد.

اینهمه فقط نشان می‌دهد که نماد یا مفهوم نمادین بسختی می‌تواند از یك لایهٔ واحد سرچشمه گیرد یا درسطح واحدی از روان بـه حرکت درآید؛ بلکه می‌تواند ازچند جهت تعیین شود وریشه‌هائی داشته‌باشد که نه هنرمند بطورکامل از وجودشان آگاه است نه گروه مخاطب. ولی اطمینان دادن به ما در این مورد که گویا نمادها « به طرزی خود انگیخته، خود بخودی و به معنای گسترده‌تر، نـاآگاهانه[۲] » آفریده می‌شوند ، همچنانکه دکتر جونز معتقد است، به معنی سفسطه کردن در خلاقیت هنری است. نیروی هرکار هنری برای انتقال یـك مفهوم نمادین، دردرجهٔ نخست، برخی پیش‌شرطهای‌صوری دارد که فقط در اثر دقت و مهارت بیشتر می‌توان فراهم آوردشان. درذهن‌هیچ‌عنصر هنری یافت نمی‌شود که آگاهانه اکتساب،تجربه یا تکمیل‌نشده‌باشد؛ حتی اگـر برخی از حلقه‌های رابط میان منشاء و شکلهای نهائی این عناصر از منابعی‌سرچشمه بگیرند که شخص‌موقتاً ازوجودشان‌بی‌خبر باشد؛ عناصر مزبور، آفریده‌های ضمیر ناآگاه نیستند.

دکتر جونز از این‌واقعیت که نماد حسی‌تر ومشخص‌تر ازاندیشهٔ نمادین شده است، چنین استنباط می‌کند که نماد در تکامل ذهـن بشر نمایندهٔ‌مرحله‌ای ابتدائی‌تر ازتفکر انتزاعی، منطقی و استدلالی‌است.[۳] ولی همچنانکه می‌دانیم انسان اولیه درست به اندازهٔ انسان متمدن یا حتی بیش از او منطقی است؛ زیرا بسختی می‌تواند لذت غیر منطقی بودن را تحمل کند. به‌بیان دقیقتر، مفهوم روانکاوانهٔ تکامل روانی‌هنوز بر اصول مردم‌شناسی لوی‌ـبرول، با آن مرحلهٔ «ماقبل منطقی» که برای اندیشهٔ بشر قائل می‌شود، متکی است؛ این مفهوم به معادلهٔ رمـانتیك عنصرغیر منطقی و اصیل از لحاظ معنوی چنگ می‌اندازد.

بدون تردید در هر گونه‌ای از نمادپردازی هنری ، عنصری از راز و رازپردازی ، گرایشی به انتخاب راهی درازتر ، پیچاپیچ‌تر و

دشوارتر بجای راهی کوتاهتر وصافتر دیده می‌شود؛ امابسختی می‌شود پذیرفت که هدف هر نماد، پوشیده‌نگه‌داشتن و پنهان ساختن است ، نه روشن ساختن وآشکارا نمایاندن. هرشکلی از هنر که چیزی‌بالاتر از یك لطیفه یا جلوه‌ای از دیوانگی باشد می کوشد سخنان معتبری دربارهٔ واقعیت بگوید. اعلام اینکه هنرمند از نمادها صرفاً بجای یك نوع بازی قایم موشك یا وسیله‌ای برای بیان خویشتن بر طبق اصول اخلاقی معینی استفاده می کند، به این معنی است که ما برآنچه او برای گفتن دارد نگاهی بسیار سطحی انداخته‌ایم. آنچه درنمادناپیدا می‌نماید نه اندیشهٔ بنیادی بلکه زمینهٔ اشارات وکنایات نهفته در آن اندیشه است. اندیشه در تخیل هنرمند به عرصهٔ روابطی چنان متنوع وچنان بغرنج و پیچاپیچ پای می‌نهد که فقط تعداد انگشت شماری از روابط مزبور در آن واحد بصورت شفاف در می‌آیند. بنـابراین ، ویژگیهـای واقعی بیان نمادین، ناپیدائی و رازآمیز بود نشان نیست بلکه گنگی وگونه گونی تفسیر های احتمالی یعنی جابجائی لاینقطع درمفهوم نمادهاست.

از مهمترین کشفیات روانکاوی این‌است که فعالیت‌شدیدروانی راکوششی‌برای پنهان ساختن انگیزه‌های واقعی رفتار شخص‌به‌شمار می‌آورد؛ کوششی مشابه این را نیز عامل برخی ویژگیهای کارهنری دانسته است. تفسیرنادرست دستاوردهای هنری توسط روانکاوی،در یك طرف، از تمایل به پنداشتن کارهنری در حـد چیزی پائین‌تر از گونه‌ای معما، که معنی‌اش را هرگز نمی‌توان مستقیماً فهمید، و در طرف دیگر، از عادت به پنداشتن نمادها درحد نشانه‌هائی انتزاعی ، خشك و قراردادی همراه با توضیحی که معنی‌اش رابابد درواژه‌نامه، کتاب مرجع یا، به‌بیان درست‌تر، در یك کتاب رؤیا گذاری پیدا کرد ناشی می‌شود. بدون تردید روانکاوی روش بینهایت با ارزشی برای

پـژوهش در سرچشمه‌های روان شناختی نماد های هنری، ریشه های عاطفی آنها و علل واکنشهای‌سر گشتهٔ ما به‌کیفیت‌نیمه آشکار کننده و نیمه پنهان‌کنندهٔ آنهاست؛ ولی متأسفانه کل هنر را نمادین و کل نمادپردازی راجنسی‌می‌پندارد. ولی‌هنرتا حدبسیارزیادی‌بیان صرف، تبلیغ مستقیم یا غیر مستقیم یا تفسیری صوری‌است که احتمال دارد با مفهومی نمادین ترکیب بشود یا نشود. هرتئوری‌هنر، که فقط در بیان غیر مستقیم سائقه‌های سرکوفته یااحتمالاً پرخاشگرانهٔ جنسی مصداق پیدا می کند، بدین‌ترتیب دامنه‌ای‌بینهایت محدود دارد. ولی‌روانکاوی دربررسی آن شکلهای هنری که با بیان این‌سائقه‌هامتفاوت‌هستند هیچ توضیحی نمی‌دهد ووسیله‌ای نیز برای این کار دراختیارندارد.

مطالعهٔ آثار هنری به‌عنوان محمل‌نمادپردازی جنسی،از آغاز، رشتهٔ فرعی جالب توجهی در پژوهشهای روانکاوانه بوده است. این مطالعه، کاری ثمربخش بودکـه می‌شد به طرزی کم و بیش مکانیکی انجامش داد، و ظـاهراً برای خیالپردازیهای جسارت آمیز و نتایج شگفت‌انگیز آن نیز حدودی تعیین نشده بود. لیکن با گذشت زمان از تأثیر شگفتی‌کاسته شد وسرانجام مردم به این سخن که می گوید هر شیءمادی می‌تواند نمادی از اندامهای تناسلی باشد، تقریباً تمام‌روابط میان انسانها رامی‌توان باقضیهٔ عقدهٔ اودیپ مربوط دانست ، دنیای هنر پر از تصاویر مـادران است، و قهرمانان ازچیزی جز اخته شدن بیم نداشته‌اند خو گرفتند و کم کم از آن دلزده شدند.

تاجائی که هنر شامل‌بیان‌سائقه‌های‌ناآگاهانهٔ غریزی‌و آرزوهای سرکوفته شود، الزاماً به زبان نمادینی سرشار از تصاویرجنسی سخن خواهد گفت؛ وهیچ کسی‌انکارنخواهد کرد که کششهای‌افراطی‌حیاتی، علاقه بـه روابط جنسی با محارم، تجربه های جنسی و دلبستگیها یا تثبیتهای دوران کودکی، از مضامین ثابت هنر و ادبیات است. شعربه

رؤیاهای جنسی دوران کودکی ادامه می‌دهد، و شاعر بسختی می‌تواند از صحنه‌های «عشق خانوادگی» اش بگسلد. ولی همزمان با رشد آگاهیهای مردم دربارهٔ عامیت نماد پردازی جنسی، همه جا گیر شدن عقدهٔ اودیپ، تنوعات بیشمار مضمون رابطهٔ جنسی با محارم، شیفتگی بـه تصویر مادر و الگوهای عاطفی مشابه، نه فقط دم بدم بر آگاهی ما از یکنواختی وخشکی نماد پردازی مذکور افـزوده می‌شود بلکه از عدم تناسب و بیربطی هنری اینگونـه مفاهیم پنهان که شکلهای آشکارشان بسیار متنوعتر و تفکیك شده‌تر از مضمون واقعی آنهاست نیز آگاه می‌شویم. آدمی سرانجام در می‌یابد که مفهومی اینچنین پنهانی الزاماً مفهوم و معنی واقعی کار هنری نیست. اگر روانکاوی معتقد باشد که «شعر چیزی نیست مگر روزنه‌ای شفاهی» یا آنکه «هـر هنرمندی ناآگاهانه یك شهوت‌ران بصری است»، یا «هر شکل عمود در تابلو نشانهٔ آلت تناسلی مرد و هر شکل میان تهی نشانهٔ آلت جنسی زن است» یا نمایش ستونی یا پیکری بدن ایستادهٔ مرد در آغـاز نشانه‌ای از آلت تناسلی جنس مذکر و اندرون هر ساختمان نشانه‌ای از رحم زن بوده است، البته دلیل له وعلیه درست یا نادرست برای این سخن به یك اندازه وجود دارد؛ لیکن منطقی است گفته شود کـه این نمادپردازی ادعائی، هیچ ربطی یا کمترین ربطی به تأثیر گذاری هنری یا شایستگی و ارزشمندی آثار موردبحث ندارد.

آنچه احتمالاً معروفترین نمونهٔ تفسیر روانکاوانهٔ یك اثر هنری بـه شمار می‌رود، تحلیل نمایشنامهٔ هملت توسط ارنست جونز است که تواناییها و ناتوانیهای این روش را یکجا در خوددارد ونشان می‌دهد. معمای این نمایشنامهٔ شکسپیر، که هرگز به طرز رضایت‌بخشی برای کسی حل نشده، همچنانکه می‌دانیم، تردید هملت در انتقام گرفتن از عمویش به دنبال قتل پدرش است. دکتر جونز می گوید که هملت نمی‌توانـد

قاتلی را به علت ارتکاب جنایتی بکشد که خودش در اثر دلبستگی جنسی بـه مادرش ناآگاهانه می‌خواسته است مرتکب شود. ولی این تحلیل مطمئناً فقط پاسخ مناسبی به مسألهٔ واقعی نیست بلکه به‌تبیین یکی از بغرنج‌ترین ویژگیهای این نمایشنامه یعنی رابطهٔ زشت و ناآگاهانهٔ هملت و مادرش و فضای صحنه‌های بسیار گرم، خفه‌کننده، و گیج‌کنندهٔ میان آنها نیز کمک می‌کند. اینکه ما سرانجام می‌توانیم ماهیت این صحنه‌ها، حتی کمی بیش از آن ماهیت اسرارآمیز ومعمائی حادثهٔ اوفلیا و روان‌نژندی کل درام را نشان دهیم، نتیجهٔ نگرش روانکاوانه است؛ لیکن حق با منتقدانی است که می گویند عقدهٔ اودیپ ارتباطی با این نمایشنامه ندارد. هیچ کسی که تاکنون واقعیت عظیم شخصیتهای شکسپیر، کیفیت متقاعدکنندهٔ موقعیت محیط اینان، وقدرت و زیبائی زبانی راکه اینان به‌کار می‌برند تجربه نکرده‌باشد نخواهدپذیرفت که انگیزهٔ نزدیکی جنسی با محارم، مفهوم حقیقی، سرشت یـا سرچشمهٔ واقعی این اثر است یا آنکه موفقیت هنری، تأثیر گذاری همیشگی‌اش درصحنه وجادوی آهنگها و تصویرهایش نتیجهٔ جذابیت عقدهٔ اودیپ است. ولی اگر این جذابیت، یاچیزی از این‌دست، نتواند قدرت نمایشنامه را تبیین کندچه‌چیزی می‌تواند؟

دلیل بسیار شناخته شده‌ای که می گوید اگـر شکسپیر اصولاً چیزی مانند عقدهٔ اودیپ را در ذهن می‌داشت حتماً به خوانندگانش می گفت، تفسیر روانکاوانهٔ نمایشنامهٔ هملت را رد نمی کند. می‌دانیم که معیار تفسیر «درست» از این‌مسأله که آیا هنرمند مفهوم نسبت‌داده شده به‌اثرش را درذهن داشته یاآنکه مفهوم مزبور درجریان آفرینش آن اثر درذهن‌وی بوده‌است‌یانه، مستقل است. روانکاوی پس‌از آنکه سرچشمه‌های ناآگاهانهٔ گرایشهای معنوی را از هـزاران راه نشان داده است، بدون تردید ازلحاظ برخوردش باهنر یعنی ازلحاظ به حداقل

رساندن شعور به‌عنوان سرچشمهٔ مستقیم خلاقیت هنری، دلایل موجه دارد و پذیرفته‌شده‌است. ولی آیاعقدهٔ اودیپ‌در اذهان گروه‌تماشاگرانی که از این‌اثر هنری لذت می‌برند و آن‌را می‌ستایند نیز وجود دارد ؟ پاسخ چنین است که تماشاگران نیز ممکن است تحت تأثیر نیروهایی باشند که خودشان کاملاً از وجود آنها آگاه نیستند. ولی آیا درچنین صورتی، نویسنده مسئول است؟ آیا مسئولیت اودر قبال این وضع هنگامی که تأثیری در آنها می گذارد که عمدی بودنش ثابت می‌شود یکسان است ؟ نخست باید بپذیریم که هر کار هنری ، همیشه بیش از یك‌معنی دارد. احتمال دارد که‌هیچ‌یك از تفسیرهای گوناگون‌نمایشنامهٔ هملت بامعنی یامفهومی که شکسپیر به هنگام تکمیل این نمایشنامه ، آگاهانه درذهن خودداشته است‌تطبیق نکنند. ولی درمدتی که‌شکسپیر موضوع این نمایشنامه رادرذهن خود می‌پرورانده، احتمالاً معنی‌های بسیاری،ناآگاهانه در ذهنش وجودداشته‌اند. باید توجه داشته باشیم که امکان پی‌بردن مابه اشارات و کنایات معنائی که نویسنده از وجودش آگاه بوده، از تبیین معنائی که در ذهنش به‌حالت نهفته وجود داشته، بیشتر نیست. تفسیر ما دربارهٔ اثری که در زمان گذشته آفریده شده ، ضرورتاً متضمن سوء تفاهماتی است ـ سوء تفاهم بر سرانگیزه های آگاهانه و ناآگاهانه در روند خلاقیت نویسنده. وقتی می‌خواهیم تفسیر تازه‌ای به‌عمل‌آوریم، غالباً از یك‌انگیزهٔ آگاهانهٔ ادعائی‌به‌یك انگیزهٔ ظاهراً ناآگاهانه‌بر گشت می کنیم؛ پیش خودمان فرض می کنیم که از وجود معنائی آگاه‌شده‌ایم که‌احتمالاً خود نویسنده‌نمی‌توانسته است از وجودش آگاه باشد ؛ حتی ممکن است در این راه تاجائی پیش برویم که فلان اثر هنری را باچنان معنائی تفسیر کنیم که خود نویسنده نیز نمی‌توانسته است تصوری از آن‌داشته باشد، وهمچنانکه در مورد سروانتس و اثرش دون‌کیشوت عمل شده‌است ، پیش خودمان

چنین فرض کنیم که نویسنده نتوانسته است قهرمانش را بشناسد و در تفسیر این آفریدهٔ خودش سرگردان بوده است.

ولی اگر منتقدی معتقد باشد که عقدهٔ اودیپ ارتباطی با معنی واقعی نمایشنامهٔ هملت ندارد، و منظورش صرفاً این نباشد که این‌همان معنائی نیست که شکسپیر می‌خواسته است به ماانتقال دهد ، درچنین صورتی غالباً مایل است بگوید که این معنی بجاترین و مربوط‌ترین معنی‌نمایشنامه نیست؛ ودرواقع، تفسیرهای روانکاوانه غالباًدرنمایاندن کیفیت ویژهٔ تجربهٔ هنری، در نامربوط بودن ازحد نارسائی نیزفراتر می‌روند. ربط یا تناسب، شکل ویژه‌ای است که حقیقت در رشته‌های انسانی و تاریخی بخود می‌گیرد. وقوع هررویداد تـاریخی ، علتهای بسیار دارد؛ درهر کوششی که برای تفسیر رویداد مزبور به‌عمل‌می‌آید به برخی ازاین علتها خیلی ساده بهائی داده‌نمی‌شود ودر ارزش‌برخی دیگر اغراق می‌شود، وهرنسلی‌برای‌تفسیر تاریخ، انگیزه‌های‌خاصی را برمی‌گزیند و این‌کار سراپا اختیاری است. بنابراین، توصیف‌فلان شخصیت تاریخی یا تشریح فلان‌کارهنری، صرفـاً درست یا نادرست نیست بلکه مربوط یانامربوط، بجا یا نابجاست ، امکان نگرشی‌نو و مستقیم به‌موضوع رافراهم می‌آورد یاجلوی چنین‌نگرشی‌رامی‌گیرد. در هردورهٔ خاص، یگانه معیار معتبر برای‌تفسیر «احتمالی»یا«ممکن» را باید در تجربهٔ خودبخودی معاصران یعنی همعصران تفسیر کننده بجوئیم‌نه همعصران‌نویسنده؛لیکن میان‌تجربهٔ‌مستقیم و تفسیر تئوریك، تأثیر گذاری متقابل ناگسسته‌ای برقراراست؛ حتی تجربهٔ اساساً خود-انگیخته‌ای ممکن‌است تااندازه‌ای نتیجهٔ‌نظرپردازی وپیوندهای‌ظریف میان بخشهای گوناگون ذهن باشد. بدین‌ترتیب، تبیین روانکاوانهٔ‌خود هنر، که ممکن است غالباً باکیفیت ویژهٔ‌تجربهٔ هنری مستقیم‌مابی‌ربط باشد، تازه برعرصهٔ حساسیت ما گام می‌نهد و کیفیات تازه‌ای برآثار

هنری می‌افزاید، و این آثـار همچنانکه می‌دانیم فقط آفریده های هنرمندان منفرد نیستند بلکه آفریده‌های سده های گذشته و سده‌های آینده‌اند. عقدهٔ اودیپ ممکن است معنی نمایشنامـهٔ هملت نباشد ولی تدریجاً جزئی از آن می‌شود، و دست کم تا آیندهٔ نزدیك ، در هیچ تفسیر بجائی ازاین نمایشنامه،احتمالاً نگرش روانکاوانه نادیده گرفته نخواهد شد.

۲. رمانتی‌سیسم وازدست دادن واقعیت

منتقدانی که از تئوری روانکاوانهٔ هنر ایراد می گیرند، غالباً از فرمالیسم‌ستیزی و زیبائی‌ستیزی فروید بیشتر آشفته می‌شوند . آنها نمی‌توانند بپذیرند که‌هنردرمبارزهٔ انسان بازندگی، فی‌نفسه یك‌هدف نیست بلکه فقط وسیله‌ای برای‌رسیدن به‌یك هدف است، ونمی‌توانند بدرستی دریابند که چرا فروید هنرمند را با بیمار روان نژند در یـك مقوله گنجانده است. البته آنها وجودویژ گیهای حاکی‌ازروان نژندی درساخت روحی هنرمند را می‌پذیرند ولی در نمی‌یابند که چه‌چیزی به نظر فروید جنبه‌ای حساس و تعیین کننده درکل عقده را داردکـه هنرمند و شخص روان نژند، هر دو یك غفلت از واقعیت را بروز می‌دهند واز یك فقدان واقعیت در عذابند. هنر و روان‌نژندی، هردو، درنظر فروید، بیان شکست درساز گار شدن‌بانظام اجتماعی‌اند. چون هنرمند نمی‌تواند سائقه های خودش را مهار بزند و با مقامی کـه در جامعه به‌وی اختصاص داده شده است کنار بیاید، رابطه‌اش‌با واقعیات زندگی رابطه‌ای بی‌نهایت آشفته و تحریف شده‌است. او خود را از واقعیت موجود بیگانه می کند و به عرصهٔ غیر واقعی بیماری خودش پناه می‌برد. با این مقدمات، سرخوردگی، یکی ازپیش شرطهای کار هنری است؛ هیچ‌آفرینش هنری بدون احساس‌فقدان یا خطا و بدون

تجربهٔ فریب‌خوردن اززندگی، میسر نمی‌شود. مفهوم هنر به‌عنوان جبران یا جانشینی برای فرصتهای از دست‌رفته، زمان یا خوشبختی از دست رفته، در واقعیت می‌تواند چنان نیرومند باشد که هر اقدامی درزندگی همچون سقط شدن یك کار هنری به نظر می‌رسد. بالزاك می‌گوید: «هرزنی که باتو هم‌بستر می‌شود رمانی است که به دست انسان نوشته نشده‌است»، یاهمچنان که فروید خودش می‌گوید«مردمان خوشبخت هرگز خیالبافی نمی‌کنند، فقط مردمان ارضا نشده‌خیالبافی می‌کنند».[۴] هنرمند، همان فردی است که با زندگی اختلاف دارد؛ کسانی که اختلافی بازندگی ندارندحرفی‌هم برای گفتن‌دربارهٔ‌تجربه‌های خودشان به‌ماندارند. به گفتهٔ ویرجینیاوولف، اینان «بی‌واژه»اند.

دون‌کیشوت نمادکلاسیك وفناناپذیر هنرمندی‌است که‌با واقعیت اختلاف دارد. همانسان‌که او نمی‌تواند با جریان زندگی عادی به توافق برسد، چون حس تشخیص‌ضرورت عملی را از دست می‌دهد و دنیائی خیالی برای‌خودش‌می‌آفریند، هنرمند نیزچنین است. پندار هذیانی دون کیشوت حتی‌کاریکاتور اغراق آمیزی ازخودفریبی‌هنرمند نیست. به‌بیان دقیقتر، کل‌هنر، گونه‌ای دون‌کیشوت بازی و تلاشی است برای ساز گارکردن جهان با ادعا های فردی‌که با اندیشه هائی غیرواقع‌بینانه دربرابر واقعیتی غیر قابل تحمل از خود واکنش نشان می‌دهد.هنرمند و شخص‌نادان، هردو،بجای دست برداشتن‌ازخواستها یا آرمانهای خود، جهان را فدا می‌کنند. نبود تنش میان روح ودنیای عینی، میان رؤیاهاوواقعیتها،درون گرائی‌وواقعیت‌بیرونی،ازویژ گیهای مشخص کنندهٔ پندارهای هذیانی دون‌کیشوت و خیالبافیهای هنرمند است. راهی که از این خیالبافیها تا آفریده شدن کار هنری پیموده می‌شود، مخصوصاً شامل بازیافت تنشی است که فقدانش سر چشمهٔ بیماری یا اختلال روانی و آفرینش هنری است. ولی هنرمند هرگز

از «آزادی»کامل شخص نادان برخوردار نمی‌شود وهنر، حتی ازاین لحاظ،آنچه راکه فرویدراه باز گشت بهواقعیت ـ باز گشت‌به‌آسایش وقیدهای آن ـ نامیده است، ثابت می کند.

بنابراین، درمورد هنرمند، نمی‌توانیم از نبود کلی‌واقعیت‌سخن بگوئیم. این‌نکته فقط در مورد دیوانگان صدق‌می کند. به‌بیان‌دقیقتر، جدائی هنرمند از واقعیت ، حتی به شدت جدائی بیمار روان‌نژند از واقعیت نمی‌رسد، و توصیف درست این رابطه با واقعیتهای زندگی بندرت می‌تواند وجود چیزی بیش از یك ستیز دیالکتیکی میان‌انکار وپذیرش، انهدام و ابقا، سرپیچی‌واطاعت را ثابت کند، واین‌روندی است که در آن دو گرایش متضاد باهم‌درمی‌آمیزند وبصورت‌پاسخی غیرقابل تجزیه به‌کشاکش واقعیت در می‌آیند.

روان نژندی و هنر، هردو،هدفمندند؛این‌دونه فقط بیان‌شکست وتسلیم در برابر واقعیت‌اند بلکه نوعی گریز از واقعیت نیز به شمار می‌روند؛ تاحدودی نمایندهٔ بخشی ازعنصر واقعی‌وتاحدودی‌وسیله‌ای برای عقب‌نشینی از آن به شمار می‌روند. فروید می گوید «نتیجه و احتمالا هدف هرروان نژندی، بیرون‌کشاندن بیمار اززندگی واقعی وبیگانه کردن او با واقعیت است.»[۵] تا جائی که به‌کار هنری مربوط می‌شود، تردیدی دروجود یك‌چنین هدفی نیست. روان نژندی‌وهنر، هردو واقعیت را به یك اندازه رد می کنند، ولی روان نژندی آن را انکار نمی کند بلکه می کوشد آن را از یادببرد؛ ازطرف دیگر ، هنر می کوشد هم آن‌را انکارکند هم‌برجایش بنشیند . بنابراین ، نگرش هنرمند ازاین لحاظ، دست‌کم، به دیوانگی نزدیکتر است‌تا به روان‌نژندی.

زندگی روانی درنظر روانکاوی از ستیزها، تأثیرها و تأثرها و سازگاریهای متقابل میان سائقه‌های غریزی وادعاهای واقعیت بشکلی

که در میثاقهای‌اجتماعی واصول‌اخلاقی‌بیان‌می‌شود، تشکیل‌می گردد. هر گاه یکی‌از این نیروهای محرك غالب شود ونیروی محرك دیگری را از میدان به در کند، موردی از اختلال و ناهنجاری پیش می‌آید. تمایل‌غریزی غیر قابل کنترل، درست به اندازهٔ یك «من» وسواسی با ادعاهای بسیارخشك‌اخلاقی، حالت روانی خطرناکی به‌شمارمی‌رود. به‌بیان دیگر، نادیده گرفتن خواستهای واقعیت با تسلیم کردن نفس به ارضای نیازهای برآورده نشدهٔ طبیعی، چه درواقعیت چه در خیال،به پیدایش طرز فکری خطرناکتر از سرکوبی کششهای آمرانهٔ غریزی می‌انجامد؛ لیکن مسأله این است که آیا وقتی روانکاوی‌فرض‌می کند فعالیت هنری نیز از رابطه‌ای نابرابر با شرایط موجود بـر می‌خیزد درست می گوید یا خیر؟ و آیا هنر ضرورتاً مستلزم نوعی اختلاف با جهان و از دست رفتن واقعیت هست یا خیر؟ زیرا روان نژنـدی و روان‌پـریشی مستلزم چنین اختلافـی هستند . این جملهٔ پروست که «انسان چیزی راجز آنچه مالکش است دوست‌نمی‌دارد»،مبین‌احساس رمانتیك نمونه‌واری است، و اگر روانکاوی پاسخ مشابهی به‌پرسشی دربارهٔ ماهیت علاقهٔ ما به هنر بدهد، دروهلهٔ نخست بایدروشن‌سازیم مدارکی که در تـأیید این‌چنین پاسخی به‌کار گـرفته می‌شود منشاء رمانتیك بسیار یکجانبه‌ای دارد یا ندارد.

بدون تردید توصیف فروید دربارهٔ هنربه‌عنوان نتیجهٔ رابطه‌ای آشفته میان فرد و واقعیت ، سخنی استثنا ناپذیر است . هنر مشغله‌ای ثابت و لایتغیر نیست، و اگر بخواهیم اشارات و کنایاتش رابدرستی بشناسانیم، باید باگرایشها وهدفهای‌ویژه‌اش‌درشرایط متفاوت تاریخی و اجتماعی پیدایش آن، سخاوتمندانه برخوردکنیم . در تاریخ هنر، دورانهای درازمدتی وجود دارندکه در آنها فقط شکل فعالیت هنری، شکل‌عملاً هدفمند و اجتماعاً سودمند به‌شمار می‌رود و هر اندیشه‌ای

دربارهٔ بیگانگی هنرمند باجامعه، بی‌معنی وتهی می‌نماید. ناهماهنگی میان ادعاهای شخصی هنرمند و خواستهای نظام اجتماعی، به معنائی که فروید درنظر دارد ، نخست در رمانتی سیسم به چشم می‌خورد و به‌بیان دقیقتر، کل‌مفهوم هنربه‌عنوان‌ارضای‌جانشین، جبران یادلداری، بر تجربهٔ هنررمانتیك وپس ازرمانتیك استوار است. پیش از دوران رمانتی سیسم، هنر می‌توانسته است بیان خیالات یا رؤیاهـا ونمایش دنیائی بوده باشد که از تجربهٔ عادی فراتر می‌رفت؛ شاید مردم آن را گامی به جلو درواقعیت پیش‌پاافتاده یا زندگی‌روزمره می‌پنداشته‌اند؛ ولی‌هنر، جانشینی نبود که کسی آمادهٔ پذیرفتنش به عنوان جـانشینی برای زندگی بوده باشد. اندیشهٔ فرار از واقعیت و پناه بردن به دامن یك نظـام ساختگی زندگی، گـریز از خیال باطل به خیال بـاطلی دیگر، چنانکه مردمان مذهبی یا معتقدان به مابعدالطبیعه می‌گـویند، یکسره با هریك از دوره‌های پیش از رمانتی سیسم بیگانـه بود. این تجربه‌گری ولاس‌زنی با جانشینها، این قماربازی با وفاداریهای پاره‌پاره، درواقعیت، حاصل نگرش رمانتیك به زندگی‌است. درذهن‌غیر-رمانتیك، هنر ممکن‌است تصویری از یك زندگی کمال‌مطلوب،وعدهٔ خوشبختی یا پیش آزمونی از رستگاری‌باشد ، ولی هرگز در نقش دلداری دهنده برای فرصتهای از دست رفته یا غیرقابل حصول ظاهر نمی‌شود.

اندیشهٔ از دست‌رفتن واقعیت به‌عنوان پیش‌شرط اجتناب‌ناپذیر آفرینش‌کارهای هنری، هیچ‌ارتباطی با شرایط پیش ازرمانتیك‌ندارد، و پیش از پیدایش رمانتی سیسم نیز هیچ آدم عاقلی جسارت مطرح ساختن چنین اندیشه‌ای را نداشته است. تصورزندگی از دست‌رفته، از افق ذهنی هنرمند رمانتیك‌خارج‌بود. این تصور، نخست درارتباط با این اندیشه به ظهور می‌رسد که میان زندگی و هنر، اثـر هنری و

جهان، خود ساختگی و خود طبیعی، باید گزینشی صورت گیرد. تازمانی که هنر بجای شکلی ازصنعتگری و هنرمند بجای تهیه کنندهٔ اشیاء زیبا و مفید، شادی وسر گرمی، آموزش و اطلاع‌رسانی ، مدح و تبلیغ پنداشته شوند، خطر یا به بیان دقیقتر فرصتی برای از دست رفتن تماس اوبا واقعیت وجود ندارد. ولی‌بمحض آنکه‌هنرمنددست اندرکار آفرینش آثار هنری برای خود آثار هنری می‌شود، احتمالاً دنیا ووجود خودش را یگانه مادهٔ خام آفرینشهایش خواهدپنداشت. البته داستان دن‌کیشوت مدتها پیش ازپیدایش رمانتی سیسم‌ابداع شده بود و این اثر، بشکلی که امروزه در اختیار ماست، یعنی به عنوان نمایشی از تضادمیان اندیشه و واقعیت و عدم امکان تحقق بخشیدن به اندیشه در این دنیای «آسیاهای بادی»، تجسم‌کاملی از فلسفهٔ رمانتیك است.

مطابق نظرات رمانتیکها، نفی واقعیت عادی از یك‌طرف لازمه وجزء ضرور کشش‌خلاقانه وازطرف دیگرشرطی‌ضرور برای‌آفرینش مؤفقیت آمیز هنری است. به دیگر سخن، کارهنر فقط این نیست‌که جبران یا جانشین زندگی باشد، بلکه بالذت بردن ازآن نیزناسازگار است. هنر افسانه است، نسخهٔ دوم زندگی نیست، بیان واقعیت است وتصاحب آن نیست ـ وبقول فلوبر ، گفتن است و داشتن نیست.اگر بخواهیم قهرمانی، ایمان یا عشق راتوصیف‌کنیم الزاماً نبایدخودمان قهرمان، روحانی یا عاشق باشیم. قهرمان ، روحانی یا عاشق واقعی ، حتی در اندیشهٔ تهیهٔ گزارشی‌دربارهٔ وضع خودش‌نیست .فقط‌قهرمانان و روحانیان احتمالی آینده و عاشقان ناشاد یا خجالتی می‌فهند و می گویند که قهرمان با روحانی یا عاشق چگونه موجودی می‌تواند باشد. هنرمند، یعنی هنرمند جدیدرمانتیك، بنا گزیرتجسمی ازشکست است، شخصی است که واقعاً همان کسی که می‌خواسته است بشود

نیست، ووقتش را صرف تجسم انسانی می‌کند که خودش نمی‌تواند آنگونه بشود، گونه‌ای از زندگی را به روی‌پرده می‌آورد که‌خودش نمی‌تواند به آن دسترسی پیدا کند، و معنائی به زندگی می‌دهد که خودش نمی‌تواند آن‌را درك کند.

ازپیدایش رمانتی‌سیسم به بعد، بیشتر هنرمندان ، و از جمله بزرگترین هنرمندان، دستخوش این احساس هراس آور شدند که پرداختن به هنر نه فقط به معنی زیانی برگشت ناپذیر بلکه به معنی خیانت‌کردن به زندگی نیز هست زیرا از این‌زندگی باید لذت برده شود و یکسره‌هضم گردد نه‌آنکه صرفاً به تحلیل‌وتوصیف کشیده‌شود. اینکه می‌گوئیم جداسازی هنر از زندگی و دست‌کشیدن از زندگی به‌عنوان بهای هنر، مخصوصاً بیان آزادی رمانتیك از توهمات است، وقتی روشن می‌شود که دریابیم چگونه این نگرشها احساس‌از دست‌رفتگی را به‌کیش پرستش تسلیم ورضاتبدیل‌می‌کنند. پروست‌می‌گوید «فقط درصورتی می‌توان چیزی را باز آفرینی‌کرد که از آن دست‌برداشته شود»، و منظورش از سخن بالا این است که در کار هنری ، فقط دنیائی متروك،طردشده یانابودشده رامی‌توان‌به‌زندگی‌فراخواند؛ لیکن واکنش‌رمانتیك‌دربرابررهائی هنرمند از قیدواقعیت،ازاحساسی دوگانه سرچشمه می‌گیرد: نوعی‌احساس پیروزی وغم‌غربت،احساس آزادی و استقلال و اشتیاق به‌زندگی عادی، طبیعی و خود بخودی، و آرزوی سپری‌کردن یك‌زندگی ساده و سرراست راپدید می‌آورد. بنابراین، احساس گناه درنزد هنرمند ، همچنانکه برخیهاپنداشته‌اند،[۷] علت دست‌کشیدن او از زندگی نیست‌بلکه نتیجهٔ گریز او از زندگی است.

ماهیت رمانتیك تئوری روانکاوانهٔ هنر رابرجسته‌تر از همه در نقش‌عمده‌ای‌که به قوای منطق‌گریز و شهودی درخلاقیت هنری داده

شده است می‌توان دید. این قوا، که به‌ترتیب با نامهائی چون الهام، اشراق، استعداد فطری، شکوه آسمانی یا سرچشمه‌های‌ناپیدای ضمیر ناآگاه توصیف شده‌اند، در حقیقت چیزی جز جانشین رمانتیك‌برای واقعیت از دست‌رفته ورابطهٔ آشفته یاخدشه‌دار شده‌با گروه‌مخاطبانش نیست. مخالفان رمانتی سیسم، دردرجهٔ نخست، تأثیر و نفوذ این قوا را نفی می‌کنند و در تعریف نبوغ هنری، مهارت و قوهٔ تشخیص را بجای آن می‌نشانند؛ مثلاً، ویلیام‌موریس ضمن درخواست باز گشت به معیارهای پیش از رمانتی‌سیسم می‌گوید تا جائی که به هنر مربوط می‌شود «آنگونه گفتگو از الهام، چرند محض است: چنین چیزی وجودندارد؛ هنر، موضوعی است که به‌صنعتگری مربوط می‌شود.»

این‌نظر که هنر از بیماری، نقص جسمی یا ظرافت عصبی سرچشمه می‌گیرد، به همان اندازه ازماهیتی رمانتیك برخوردار است و فرض زیرین هم به همان اندازه رمانتیك است که می‌گویدسرچشمه‌های خلاقیت هنری را بایددرژرفای ذهن یعنی‌درمنطقهٔ تاریك،اسرارآمیز، و ناکاویدنی آن جستجو کرد، و این همان خـود انگیختگی توصیف ناپذیری است که ظاهراً هنرمند با انسان اولیه و کودك درآن وجه مشترك دارد. ولی دردرجهٔ نخست، نظری که می‌گوید کارهنری، ساختاری رؤیا گونه، آرزو گونه، دوپهلو،احساس‌آمیز،تقریباًملموس و درعین‌حال پرت، معمائی و معنی‌دار، غریب وشگفت انگیز است، وچیزی جزرؤیانیست، ریشه‌ای رمانتیك دارد.

البته درهمهٔ دورانهاهنرمندانی با تمایلات وحالات‌عصبی‌وجود داشته‌اند ولی همینان در دورانهای مختلف تاریخ، فرصتهای متفاوتی برای مؤفقیت به دست می‌آورده‌اند. اینان غالباً به عنوان شیفتگانی تهی دست شناخته می‌شدند، وفقط پس ازپیدایش رمانتی‌سیسم است که در موضع رهبری معنوی قرار گرفته‌اند؛ زیرا این گونه هنرمندان

فقط در دورانهای متکی بر فلسفهٔ « هنر برای هنر » است که فرصتی پیدا می کنند تا سخنگوی نسل خویش شوند. دردورانهائی کـه هنر وظیفه‌ای عملی فراروی خود دارد ، اینان می آیند و می‌روند، ظاهر می‌شوند و دراثر فقدان واکنش اجتماعی دوباره ناپدید می‌شوند، یعنی پدیده‌هائی ناپایدار وفاقد هر گونه تناسب‌تاریخی‌یااجتماعی‌اند. طرز فکر رمانتیک و نژند، به عنوان حالت روانی غالب، به زمانی مربوط می‌شود که‌ادبیات‌دیگرسرچشمهٔ‌هدایت عملی به‌شمار نمی‌رفت، هنرهای بصری مورد توجه همگانی نبودندوهنرمند دیگرچیز«مفیدی» برای دادن به همعصرانش نداشت، و باوظایفی که بر عهده گرفته بود پایگاه اجتماعی‌اش را از دست‌داد. احساس «مفیدیت» او به پیدایش تصور اغراق‌آمیزی از عزت نفس، کوشش آگاهانه وعمدی‌درجهت اصالت، ذهن گرائی افراطی وزیاده روی در ادعا های خـود پسندانه منجر گردیـد . ازآن زمان تاکنون او پیوسته دربرابر جامعه‌ای کـه ظاهراً تمایلی به شنیدن حرفهایش نداشته و قادر به فهمیدن منظورش نبوده، دست به‌شورش می‌زده است؛ حتی‌بیماری او شکلی‌ازمقاومت انفعالی، اعتراض، و دفاع دربرابر نظام حاکم اجتماعی وبورژوازی قدرتمند، ستمگر، وبه طرزنفرت‌آوری سالم‌به‌شمار می‌رفت.سلامت و خوشبختی گنگ و بی‌ارزش، وبیماری و بدبختی لقبی افتخارآمیز شده‌اند. «افتخار جنبی» بیماری، بنابه تعریف روانکاوی، بی چون و چرا، درهمهٔ این واکنشها نتیجه‌بخش و مؤثر است. و ما در پرتوعلم روانکاوی درمی‌یابیم که رمانتیکها چگونه از رنج و شادی خویش لذت می‌بردند، و سهم ترحم به خود ، مازوخیسم، وکیفر دادن خود در بدبینی آنان چقدرزیاد بوده است. اینان که مأیوسانه منزوی و تنها شده بودند، سوء تفاهم وبدرفتاری اجتماع با خودشان رابه‌مایهٔ‌غرور خویش مبدل کردند؛ اینان درکار و رفتارشان به دنبال‌پیچیدگی،ابهام،

و گزافگوئی بودند وخودشان را پیکار گران زمانه می‌پنداشتند ؛ حال آنکه درواقعیت، جزو بی‌باورترین قربانیان نظام اجتماعی نوپابودند.

پیش ازپیدایش رمانتی‌سیسم، کارهنری می‌توانسته‌است اعتراضی علیه فلان نهاد خاص اجتماعی یا سوء استفاده‌ازقدرت، گروه‌اجتماعی یا جنبش سیاسی بوده‌باشد، ولی‌هرگز اعتراضی‌علیه واقعیت‌اجتماعی نبود و هرگز جامعه را محکوم نمی‌ساخت. این فکر که جریان‌عادی زندگی اجتماعی ، بالضروره موجب سرخوردگی فرد می‌شود، در دوران رمانتی سیسم، تجربهٔ تازه‌ای است و انگیزه هائی تاریخی و اجتماعی دارد نه روان شناختی. روشنگری وانقلاب، روشنفکران را درپناه‌بردن به امیدهای اغراق آمیز تشویق کرد؛ چیزی به آغاز عصر حاکمیت نامحدود عقل و نبوغ نمانده بود. لیکن ، نتیجهٔ انقلاب، وضع کلی را دگرگون کرد. نویسندگان وهنرمندان که‌پیشتازان فکری طبقات مترقی بودند، این زمان، به‌نوبت، مسئول پیشرفتها و شکست انقلاب شدند؛ یعنی، معلوم شد که یا بقدر کافی جلونرفته‌اند یا خیلی جلورفته‌اند. در دوران ارتجاع سیاسی و خفقان فکری بعدی ، آنها توانستند حیثیت‌شان را حفظ کنند؛ آنها خودشان رابه بی‌ثمری مطلق محکوم دیدند و احساس کردند که از بنیان، اضافی و غیر ضرورند. احساس سرخوردگی آنان در کوششهای بیشماری که برای گریز از اجتماع به عمل می‌آوردند خودنمائی می‌کرد. آنان به گذشته و به یوتوپیا، به‌ضمیر ناآگاه وعنصرخیالی‌غریب و اسرارآمیز، به‌کودکی و طبیعت، انواع رؤیاها و اغراق گوئیها، و در یك کلام به شکلهائی اززندگی و رفتار پناه‌بردند که اشتیاقشان به عدم‌مسئولیت‌وآرزویشان به آزاد شدن از احساس‌شکست را ارضا می‌کرد . نویسندگان و فیلسوفان نسلهای پیشین پذیرفتند که در زیر حاکمیت دیگران باشند ؛ زیرا خودشان حکومت می‌کردند و معتقدبودند که‌می‌توان برزندگی

حکومت کرد. از طرف دیگر، رمانتیکها هیچ‌گونه پیوند بیرونی را تصدیق نمی‌کردند؛ زیرا اعتقاد به هر گونه حاکمیت را ازدست داده بودند و احساس می‌کردند جامعه‌ای که جلوی هر گونه تأثیر گذاری آنها درجریان رویدادها را گرفته است در مقایسه با یك نظام‌اجتماعی آزادمنشانه‌تر ازلحاظ سیاسی و عقیدتی، کمتر حق دارد که مانع بروز کششهای غریزی آنان شود؛ زیرا درواقعیت، فردی که احساس امنیت می‌کند و فرصتی برای موفقیت دارد، در برابر این خواست جامعه که وی باید از ادعاهای افراطی دست‌بردارد، خیلی زودتر و ساده‌تر از فردی که اززندگی ناراضی، تشنهٔ شهرت، و در برابر جامعه بطور کلی ناشکیباست، سر تسلیم فروخواهد آورد. دراینجا، به‌بیان دقیقتر، روان‌شناسی‌به جامعه‌شناسی‌وابسته است؛ ستیزهای‌درونی، مخصوصاً مطابق پایگاه وعملکرد فرد در اجتماع، مطالعه وحل می‌شوند. تلاش درراه دستیابی به اصالت،عزت‌نفس‌اغراق‌آمیز، وذهن گرائی‌افراطی، ازنگرگاه جامعه شناختی‌چیزی نیستندجزسلاحهائی در مبارزهٔ رقابت‌آمیز میان فردفرد نویسندگان و هنرمندانی که حامیان سابق خودرا از دست داده‌اند و تدریجاً خطرات موجود دربازار بی‌حفاظ و پشتیبان را احساس می‌کنند. حالت روانی‌رمانتیك، ازجهات بسیار، واکنشی تعصبی دربرابر رقابت مستمر و ترس از تسلیم شدن درپیکاری است که به یك اندازه اجتناب ناپذیر وبی‌امان است. بـه بیان دیگر، نتیجهٔ احساس عدم امنیت و نگرانی در مبارزه‌ای بی‌پایان برای دست یافتن به زندگی مادی،کامیابی، نفوذ، وقدرت ـ نخستین تجلی‌بارز روان‌نژندی درعصرما ـ است.

روانکاوی، خود، گونه‌ای‌رمانتی‌سیسم است؛ بدون داشتن‌طرز فکری رمانتیك و میراث رمانتیکها، نمی‌توان تصوری از آن داشت. نیاکان معنوی‌واقعی‌فرویدازرمانتیکها هستند، و پیش‌پنداشتهای نگرش

رمانتیك به پدیده‌های روانی، از جملهٔ مفاهیم بنیادی نگرش رمانتیك به‌زندگی هستند. روانکاوی، همچون رمانتی سیسم، ضمیر ناآگاه‌را سرچشمهٔ شکلی نه بالاتر بلکه ، دست‌کم، شکل اصیلترو ماندگارتری از حقیقت می‌داند. اصل «تداعی آزاد» روانکاوی، که نه فقط‌شالودهٔ در مانگری آن به‌شمارمی‌رود بلکه معیارکارکرد خود انگیختهٔ روانی آن نیز هست، شکل دگرواره‌ای از«ندای‌درونی» رمانتی‌سیسم‌است. اندیشهٔ قابلیت تبدیل انرژیها و نگرشهای روانی، که‌کل بنای تئوری روانکاوی با تمام واکنش سازیها، مکانیسمهای دفاعی ، دلیل تراشیها و تلطیفهایش بر آن استوار گشته، بدون تجربهٔ سرخوردگی رمانتیك ونیاز دائمی به جبران یاجانشین در دوره‌ای که خود فروید آن رادورهٔ «ناسازگاری انسان با تمدن» نامیده است، غیر قابل تصور است ـ هر چند این امکـان وجود دارد که او به محدودیتهـای مختص این دوره پی نبرده باشد، و به شیوهٔ خاص خودش برخصلت انسانی‌وعام‌چیزی اصرار می‌کرد که در واقعیت، یك موقعیت صرفاً تاریخی بود. در هر صورت، روانکاوی به عنوان پاسخ به پرسش تمدنی پای‌به‌عرصه‌نهاد که در آن، زندگی وکار فرد در نتیجهٔ بحران رمانتیك به دو عـرصهٔ جداگانه تبدیل شده‌اند و میان خود خصوصی او وحضورش دربرابر مردم شکاف‌بزرگی باز شده‌است.

۳ـ هنر درمقام وسیلهٔ لذت جانشین

هیچ انسان آگاه ازپیچیدگی تجربهٔ هنری، از توصیف فروید دربارهٔ لذت بردن از هنر به عنوان یك لذت جانشین ، مادهٔ مخدر یا مسکن خالص وساده چندان‌خوشنود نخواهدبود. حتی‌غیرفرمالیستها، تعریفی را ترجیح می‌دهند که استقلال‌کارهنری را دست‌کم به عنوان یك جنبه، و اصل هنربرای هنررا دست‌کم به‌عنوان یك‌نگرش‌ممکن

در خود بگنجاند و شامل شود؛ زیرا دامنهٔ عملی هنر هرچه باشد، اگر پاره‌ای شایستگیها ازخود نداشته‌باشد، نمی‌تواند به‌هیچ‌وظیفهٔ‌خارجی جامهٔ عمل بپوشاند، ولی با وجود این، اساساً حق‌با فروید است: هنر، آرامش‌بخش و مسکن بزرگی است، البته درمعنائی بمراتب بزرگتر از «لذت جانشین». هر کار هنری، هدفش را اصلاح زندگی و جبران نواقص آن قرار می‌دهد.

قطع نظر از شیوه‌های نسبتاً پیش‌پاافتاده‌ای که گاهی هنر برای زیبا جلوه گرساختن زندگی ازطریق پوشاندن مشکلات واقعی آن یا نمایش آنها بشکلی که آسانتر از آنچه درواقعیت هستند قابل حل به نظر برسند، تعداد قابل توجهی وسیله در اختیار دارد که به‌کمك آنها می‌تواند میانهٔ مارا ـ حتی برای چندلحظه ـ با سختیها وناگواریهای زندگی آشتی دهد. هنر، مخصوصاً با معنی و نظم دادن به هرج و مرجی که همهٔ ما و همراه باما همهٔ جهان را به فرو بردن در کام خود تهدید می کند، تأثیر آرامش‌بخش‌خودرا اعمال می کند. هنر، بیرحمی زندگی را با نقشه‌ای معنی‌دار آشتی‌می‌دهد و بدینوسیله زندگی رااز ماهیت‌ظاهراً ارادی‌آن‌نقشه‌می‌رهاند ولبهٔ تیز آن‌را، که درظاهر به‌سوی ما نشانه گیری شده است، به سوئی دیگر بر می گرداند. ولی هنر با توسل به توصیف صرف ونمایش سنجیده و آگاهانه، هرآنچه راکه در درون واقعیت آشوبنده، درد آور، و غالباً غیر قابل تحمل باشد تخفیف می‌دهد. می‌تواند ما را متقاعدکند که رنجها و محنتهای ما بهای الزامی زندگی و خراجی است که ما در مقابل شرکت جستن در آنچه «خیر اعلی» نامیده شده است باید بپردازیم؛ و صدورکیفر- خواست کفرآمیزعلیه‌قدرتی که‌مسئول شرارت زندگی‌پنداشته می‌شود نیز، چنانچه هنرمند نقش هوادار بشریت رابپذیرد، می‌تواند ازشدت

درد ورنج بکاهد. اما تأثیر هنر، در درجهٔ نخست، به‌این‌علت آرامش بخش ولذت آفرین است که هنرمند می‌تواند صدایش را در برابر نیروی قهرآمیز سرنوشت بلند کند، از پریشانی و دلتنگی‌اش نام‌ببرد، و بجای آنکه دراثر فاجعه‌ای از پا درآید به توصیف فاجعه برخیزد. تمام اینها به تأثیر هنر به‌عنوان پیروزی برشرارت و بی‌معنائی‌زندگی کمك می‌کند، تأثیری که بر روی هم عنوان‌نارسای «تخدیر کننده» بدان داده شده است؛ زیرا بخوبی می‌دانیم که هنرغالباً از راه شدت بخشیدن به رنج‌ما و آگاهانیدنمان ازچند وچون آن، ژرفترین تأثیر را برجای می‌گذارد.

همچنانکه روانکاوی بدرستی ثابت می‌کند، کارهنری وجوه مشترك فراوان با رؤیا دارد. البته، کارهنری همیشه تصویری از بهشت نیست بلکه تقریباً همیشه تصویری ازیوتوپیاست. به‌بیان دقیقتر، حتی ناتورالیستی‌ترین کار هنری، تظاهر به زندگی یا افسانه‌ای در بارهٔ زندگی است. حتی در صادقانه‌ترین بازنمائی طبیعت، عنصری از ناواقعیت، چیزی خواست اندیشانه وارادی وجوددارد. هرکارهنری، گونه‌ای اجرای اراده‌وغلبه برجهانی‌سراپامعنی‌دار، سراپاقابل تصور، ولی غیر قابل حصول از راههای عادی است ـ دنیائی که زندگی قهرمانانش یکسره با طبیعت، حالات روانی، و امکانات بالقوهٔ ایشان متناسب است وبه همین علت، مفهوم واقعی زندگی درآن‌بازآفرینی می‌شود و به‌حاکمیت کامل وآزادانه رسانده می‌شود. هنر، گریزاست: واقعیت را رها یا نابود می‌کند تا ماندگارتر و قابل کنترل ترش کند؛ زیرا حتی خشونت آمیزترین‌ناتورالیسم، گیج کننده‌تر وهراس‌آورتر از خودزندگی است. هنر، تصویر منطقی شده و انسانی شده‌ای از جهان فراهم می‌آورد، وبرای مسائل آن‌نیز، اگر نگوئیم یك‌راه‌حل، دست‌کم یك فرمول بندی تازه ارائه می‌دهد، که در غیر این صورت

کسی را یارای بیان کردن یا نزدیك شدن به آنها نمی‌بود.

هنر، دنیائی بهتر می‌آفریند؛ وشکلی نه‌چندان پرهرج‌ومرج و گیج کننده، بلکه پایدارتر به‌زندگی می‌دهد، در این معنی، حتی تراژدی از واقعیت «بهتر» است. و در آنچه ممکن است چیزی از هرج ومرج و آشفتگی صرف به نظر نرسد، حاکمیت ضرورت و پایداری را القا می‌کند. حتی تراژدی، یك یوتوپیاست ـ تخیلی است دربارهٔ جهانی که زیر سیطرهٔ قوانین تغییرناپذیر، درست، و بی‌چون‌وچرای اخلاقی قراردارد. هنر، شکلی چنان یوتوپیائی به زندگی می‌دهد که در آن آدمی با سرنوشت خویش همرأی می‌شود و احساسات وعقاید و اعمالش دیگر ارتباطی به‌حالتهای روانی و بوالهوسیهای فردی ندارند. معیارهائی که برای داوری دربارهٔ او به کار می‌آیند و اونیز به‌کمك همینها دربارهٔ خودش داوری می‌کند روشن و غیر قابل تردیدند؛ کل زندگی آدمی نیز پیوستگی و ارزشش را ازپایداری این معیارها به‌دست می‌آورد. تراژدی، قهرآمیز است ولی «غم انگیز»، یأس‌آور، برآشوبنده یا تحقیر کننده نیست. قهرمان ممکن است زندگی‌اش را از دست بدهد ولی هیچگاه خودش را وآگاهی از آرمانی را که به دفاع از آن برخاسته است ازدست نمی‌دهد. درام‌تراژیك، به‌گونه‌ای، الگوی کل هنر است. این درام تراژیك، عدم تطابق بین مقداروعلت غالباً بی‌اهمیت رنج، انگیزه‌ها و نتایج آنها، ادعاهای ذهنی‌وهدفهای عینی را از میان می‌برد؛ وپاسخ کاملی است به تقاضائی که در شالودهٔ کشش برای آفریدن کارهای هنری قراردارد.

ولی ما چگونه باید آن‌لذت واقعی را که‌به‌دنبال دیدن‌تصویری از ترس ووحشت، مرگ وویرانی به‌شکلی که تراژدی نمایش‌می‌دهد احساس می‌کنیم، شرح دهیم؟ وقتی فرویدبه تحلیل زیاده‌روی خاصی پرداخت که در تکرار حوادث ناگوار و فراموش نشدنی در رؤیاهای

روان نژندهای جنگی وبازیهای کودکان یافت می‌شود، یکبار، اینگونه لذت بردن را قرار گرفتن «در آنسوی اصل لذت»[۸] نامید. همچنانکه خود فروید گفت، این نگرش برکششی برای مواجههٔ پیاپی با مسأله‌ای حل نشده یا موقعیتی کنترل نشده و ناپایدار و تهدید کننده استوار است؛ کوششی است برای چیره شدن برمسأله‌ای دشوار درمشاهده، مواجهه، و نظارهٔ مکرر. هنری ناخوشایند، آشوبنده، و برهم زننده چون تراژدی، گونه‌ای برخورد روانکاوانه است؛ تراژدی مارا به پذیرفتن دشواریها، ستیزها، و خطرات موجود وامی‌دارد و فقط در صورتی امکان دستیابی به استقلال معنوی به ما می‌دهد که بتوانیم از تمامی آنها آگاه شویم و آگاه بمانیم، ازهر گونه پندار باطل، تظاهریاخود-فریبی دربارهٔ راه‌حل آنهابپرهیزیم. تئوری ارسطو دربارهٔ تخلیهٔ هیجانی، ازنو درعلم روانکاوی تفسیر و تأیید می‌شود؛ وهیچ‌یك ازتوصیفهای روش روانکاوی، نگرشش به روان نژندی و هنر، از تعریف آن به عنوان یك روش تخلیه‌ای، رساتر نیست.

تبینهای روانکاوانهٔ هنر به عنوان وسیلهٔ تلطیف، نماد پردازی یا لذت جانشین، یك وجه اشتراك ماهوی دارند و آن خصلت پویای خلاقیت هنری است. نگرش نوین وانقلابی روانکاوی به‌کار کرد ذهن، در این عرصهٔ پژوهش نیز مانند هر بخش دیگری از تئوری مزبور، بخوبی دیده می‌شود. تردیدی نیست که چشمگیرترین وثمربخش‌ترین دستاورد فروید، تصورپویای او از شخصیت، یعنی تصورش ازموجودی است که پیوسته با جهان و خویشتن خود سرستیز دارد، از درون و برون به هرسو کشیده می‌شود، تابع انگیزه هائی است که غالباً از ضمیر آگاه او پنهانند، و خود او نیزغالباً از وجودشان بی‌خبراست وظنی نمی‌برد، و از جهات بسیار با آنها برابر نیست ـ موجودی که پیوسته درصدد برآوردن نیازهای خویش، صیانت خویش، گریز و

ادامهٔ حیات خویش است. فروید پذیرفته بود که نگرشها و فعالیتهای ذهنی از ستیزهای درونی سرچشمه می‌گیرند و در اثر وجود همین ستیزها هدفمند هستند؛ یعنی به بیان دیگر، در شالودهٔ رفتار ما نقشه، استراتژی، وعاملی هست که برنامه ریزی می‌کند، هدایت می‌کند، سانسور می‌کند، وغالباً فریب می‌دهد. روانکاوی، ذهن را شبکه‌ای از روابط متقابل و کنشهای متقابل تحت تأثیر وابستگی متقابل و وحدت کارکردی توصیف می‌کند؛ ذهن را درحالت تغییر ابدی، در حالت تضادهای آشتی‌ناپذیر و آشتیها، گرویدنها، و جبرانها در موقعیتهای دراماتیك، که بشکل ممانعت یا مهارهای درونی، سرکوبیها، تغییر قیافه‌ها، و انحرافها بیان می‌شوند؛ مجسم می‌کند. مطابق نظرات روانکاوان، زندگی روانی ذهن زمانی آغاز می‌شود که سائقه های غریزی بامقاومتی ـ مانند مقاومت نیروهای مهارکننده ـ روبروشوند. اگرمقاومتی بااین سائقه‌هانشود، هرگز کیفیت روانی به‌خودنمی گیرند؛ زندگی شکلی صرفاً گیاهی پیدا می‌کند و همواره به آن شکل ادامه می دهد. ولی غرایز بمحض پذیرفته شدن به ذهن، شکست ناپذیر می‌شوند؛ و بابرخورداری از خودرأیی و نیرنگشان بربخش منطقی نفس مسلط می‌شوند، همچنانکه «نیرنگ عقل» درفلسفهٔ هگل برعواطف غیر منطقی و فعالیتهای غیر عقلانی فرد مسلط می‌شود.

بدین ترتیب، حتی غریزی‌ترین انرژی یعنی ابتدائی‌ترین مفهوم روانکاوی، پویاست. تقسیم ذهن به دو منطقهٔ آگاه و ناآگاه مبین اندیشه‌ای برروی هم پویا و دیالکتیکی است. آگاهی و ذهن ناآگاه، گرفتار تضادهای آشتی ناپذیر دائمی‌اند؛ تمایلی همیشگی به واپس‌زنی سائقه‌ها تا درون ضمیر ناآگاه و تمایل دیگری به آزاد گذاردن راه خود-نمائی کششهای ناآگاهانه وجوددارد. واپس‌زنی یا سرکوبی ـ سنگپایهٔ روانکاوی ـ مفهومی بتمام معنا پویاست. پویائی روانی، در درجهٔ

نخست، با بیرون راندن هر آن چیزی از شعور نشان داده می‌شود که با بقیهٔ شخصیت ناسازگار و برای حفظ «من»، به عنوان عامل نظام و انضباط اجتماعی، خطرناك تشخیص داده شود. لیکن موضوع واپس‌زده می‌کوشد راه بازگشتش به‌درون ضمیر ناآگاه را باز کند، ومطابق این حرکات، محتویات آشکار و پنهان ذهن، بی‌وقفه جابجا می‌شوند. عوامل پنهان، خود را در عناصر آشکار و به‌کمك آنها می‌نمایانند و به‌بیان دقیقتر، هرحالت روانی مشخص، ترکیب دیالکتیك هردوی آنهاست. گرایشهای روانی، یك جنبهٔ مثبت ویك جنبهٔ منفی دارند. روانکاوی، با شیوهٔ تفکر دیالکتیکی‌اش حتی ممکن است تاآنجاپیش برود که بگوید نگرش مثبت و نگرش منفی به واقعیتی ثابت، ازلحاظ روان‌شناختی با هم برابرند. تضادهای آشتی ناپذیر میان «خود» و «من»، «من» و «من برتر»، اصل لذت و اصل واقعیت، انرژی حیاتی [= لیبیدو] و پرخاشگری، سادیسم ومازوخیسم، درون‌گرائی‌وبرون‌گرائی، مرحلهٔ‌دهانی ومقعدی، دوست داشتن جنس‌مخالف‌وهمجنس دوستی، و بسیاری آنتی‌تزهای دیگر از این دست، همگی مواردی از پویائی روانی به‌شمار می‌روند. خود روان نژندی پدیده‌ای پویا و ستیزی است دردرون خود؛ هنرنیز چنین است.

روانکاوی، فعل وانفعالات روانی را نتیجهٔ تبدیلات وتغییرات پیوسته، کار کردها و جانشینهای نیابتی توصیف می‌کند. قابلیت تبدیل ـ یعنی شکل‌پذیری وتغییرپذیری‌سائقه‌ها ـ فرمول‌اصلی‌پویائی‌شناسی روانی است. بخش عمدهٔ زندگی روانی در شکلهای اشتقاقی و انحرافی متجلی می‌شود: واکنش‌سازیها، دلیل‌تراشیها، عارضه‌ها، نمادها، آشتیها، و جبرانها، نتیجهٔ این تحرك وقابلیت تبدیل جریانها، پنهان‌ماندن یا ناشناخته ماندن ذهن، زندگی توأم‌با فریب‌وخودفریبی، و دستاویزهای روان‌شناختی است. محبتهای گوناگونی که مردم غالباً

از خود نشان می‌دهند ، نماهائی ظاهری برای پوشاندن اذهان ایشان است نه نمایاندن آنها. فلان وابستگی قابل اعتراض از لحاظ اجتماعی یا اخلاقی را درپس تنفر ظاهری، فقدان عشق وعلاقه را درپس توجه ووسواس اغراق آمیز، و فقدان اطمینان به خودرا درپس تکبر پنهان می کنند. ترس غالباً شکل دگرواره‌ای از آرزو، بیماری شکلی از دفاع، ورنج شکلی از کیفر خود خواسته است. در این نمایش فریب‌آمیز گرایشها چیزی جز دیالکتیك خواهشهای نفسانی و مانع اخلاقی موجود برسر راه آنها، کنش متقابل غرایز و مهارهای درونی، وبه‌بیان دیگر، کشش متقابل دو نیروی اصلی ذهن، به عنوان واقعیت بی‌چون وچرا برجای نمی‌ماند. فرد درپیکاری بی‌وقفه برای ارضای خواستها، برای لذت بردن، عشق ورزیدن، احساس امنیت، کسب حیثیت وقدرت درگیر می‌شود. هدفهای فرد در این پیکار، استراتژی رفتارش را بر او تحمیل می کند و هر گـام اورا به فعالیتی معنی‌دار و هدفدار مبدل می گرداند. عملیات ذهنی باوساطت منطق ضمیر ناآگاه ـ گونه‌ای از زیرکی یا «نیرنگ» که مقاومت ناپذیرتر یااجتناب ناپذیرتر ازپیروزی «عقل» هگل یاهر اصل فلسفی انتزاعی دیگر است ـ صورت می گیرد.

پی‌بردن به اینکه تفسیرمادربارهٔ هنر و ادبیات تاچه‌اندازه‌مدیون این روان‌شناسی بساز نمودی است، چندان دشوار نیست؛ زیرا این روان‌شناسی بجای آنکه تجلیات روحی را با همان ارزش ظاهرشان بپذیرد، می کوشد مخصوصاً آنهارا به عنوان مانوورهای پرخاشگرانه یا دفاعی تفسیر و تفهیم کند. علت‌یابی فعالیت هنری، چنانچه به‌معنی وسیله‌ای در استراتژی روانی، وسیلهٔ غلبه یا انتقام گیری، و شکلی از دفاع یا گریز تبیین شود، نه فقط آسانتر بلکه مفهومتر نیز به‌نظرخواهد رسید. کمك بنیادی روانکاوی به درك هنر، تاآنجاکه درتجسم فعالیت هنری به عنوان بخشی از طرح کلی دلیل‌تراشی و توجیه خویشتن که

پنهان سازی سائقه‌های حیاتی به‌هیچ‌وجه یگانه منظور و هدفش نیست دیده می‌شود، در تعریف زیست شناختی اثرهنری یعنی نمایاندن سر- چشمه های‌حیاتی آن یا تفسیر نماد پردازی جنسی‌اش دیده نمی‌شود. «دلیل‌تراشی» در اینجا بدون تردید توصیفی بمراتب رساتر،جامعتر و دقیقتر از تلطیف یا نمادپردازی با آن‌اشارات بسیار محدودجنسی‌شان است. ولی روانکاوی در مقام تئوری دلیل‌تراشی، می‌تواند نـه فقط به نقد و تاریخ هنر بلکه به علوم تاریخی و اجتماعی بطورکلی نیز کمکهای پرارزشی بکند؛ مخصوصاً می‌تواند مدلی روان‌شناختی در اختیار مـاتریالیسم تاریخی بگذاردکه نشان می‌دهد چگونـه «شعور کاذب» به وجودمی‌آید و مخصوصاًچگونه یافته‌های‌زیستی‌به‌عواطف، عقاید، اعتقادات،ونظرات گوناگون مبدل می‌شوند.ماتریالیسم‌تاریخی در مقام فلسفهٔ دیالکتیك تاریخ و روانکاوی در مقام تئوری‌پویای فعل و انفعالات روانی می‌توانند مسیری بس طولانـی را دست در دست یکدیگر بپیمایند. در واقعیت، با وجود بی‌اعتمادی به یکدیگر، در یك جهت پیش می‌روند و هردو، انسان را موجودی روانی - روحی می‌شناسند که درپیکاری مرگبار درگیر شده است و باید تمام قوای ذهنی و توانائیهایش را به کارآوردتاحالت تعادلی‌میان نیروهای‌متضاد حاکم برزندگی‌اش حفظ شود.

ولی اگرژرف‌نگریهای روانکاوی به طرزکارکرد ذهن حاصل خصلت پویای این تئوری باشد، برخی ازنواقص بزرگش‌حاصل‌این واقعیت است که تئوری مزبور بقدر کافی پویانیست. روانکاوی فقط غرایز و کل سرشت زیستی‌وآن باصطلاح «طبیعت قلع وقمع‌ناپذیر» آدمی را دارای خصلتی‌ایستا نمی‌داند؛ بلکه حضورش در بسیاری از مفاهیم غیرپویا نیز احساس‌می‌شود؛ مثلاً، سرشت تغییر ناپذیرسائقه- های سرکوب شده وحالت ثابت‌کل محتوای ضمیر ناآگاه را درنظر

بگیرید که غالباً به‌عنوان گونه‌ای مخزن در تصور آورده می‌شود. در روانکاوی، تجربه‌ها و تثبیتهای کودکانه نیز تغییر ناپذیر تلقی می‌شوند و تأثیری همیشگی و ماندگار بر رفتار شخص می‌گذارند. حتی انتخاب شکل بروز سائقه‌های جنسی، به این طبقه از گرایشهای خشک و تصمیم‌های برگشت ناپذیر تعلق دارد. طبیعت تثبیت شدهٔ تیپهای شخصیت، مخصوصاً تمایزی که یونگ بین تیپهای درون‌گرای و برون‌گرای قائل می‌شود، تماماً با اصول روان‌شناسی پویا مغایرت دارد؛ زیرا همچنانکه از روانکاوی برمی‌آید، شخصیت ممکن است دگرگون شود و شخص ممکن است از یك جهت درون‌گرای و از جهت دیگر برون‌گرای باشد[۹]. در واقع، ذهن هیچ گونه محتوای همیشگی، تیپهای خشک شخصیت، و الگوهای ثابت رفتار ندارد؛ آنچه هست موقعیتهای متغیر روان‌شناختی با عوامل همیشه تازه، ترکیبهای تازه، و جنبه‌های پیوسته جابجا شونده است. در هر مدت زمان قابل اندازه‌گیری، هیچ چیزی در ذهن ثابت نمی‌ماند. حتی شخصیت هر شخص در یك زمان واحد بصورت یك کل پیوسته و ثابت نیست؛ همین شخص ممکن است مهربان و شجاع، یا در برخی روابطش محکم و در برخی روابط دیگر بیرحم، ترسو یا سست باشد؛ ممکن است واقع بین، اهل عمل، و در شرایط معینی بسیار فعال باشد، و در شرایط متفاوتی به یك فرد خیال پرداز و غیر عملی تبدیل شود.

بخش اعظم ساده نمائی هنر در روانکاوی، نتیجهٔ کمبود تفکر پویاست؛ مثلاً روانکاوی، با مفاهیم انعطاف‌پذیرتر، کمتر بر تکرار عقدهٔ اودیپ در ادبیات تأکید می‌کند و بیشتر به اختصاصی شدن آن توجه می‌کند؛ از پرداختن به حضور همیشگی موتیفها به پیدایش و تکامل آنها، و از پرداختن به عنصر ازلی و ابدی به علاقه‌ای بیشتر به مورد خود ویژهٔ فردی متوجه می‌شود؛ می‌تواند به نظریه‌ای جامعتر و کمتر

جزمی تبدیل شود و الزاماً قدرت جزمی‌اش را ازدست ندهد.

۴. روان‌گرائی و فرمهای معنوی

روانکاوی در مقایسه با روشهای آکادمیك پیشین، نشانه‌ای از پیشرفت انقلابی دردرك هنر ودرك‌روان‌نژندی‌است. این‌علم،نخستین شکل واقعاً سازندهٔ روان‌شناسی ژنتیك‌است ـ نخستین‌شکلی است که به سرچشمه های واقعاً مربوط به‌کیفیت نگرش شخصی یـا فعالیت خلاقانه اشاره می کند. تئوریهای روان‌شناختی ماقبل تحلیلی[= پیش ازروانکاوی]، برروی هم، از روشهای علوم طبیعی بهره می گرفتند؛ این تئوریها در چارچوب مقولات میل ترکیبی شیمیائی یا نیروهـای مکانیکی‌حرکت می کردند، پدیده‌های روانی رابه‌آنچه که گویااجزای تشکیل دهندهٔ این پدیده ها بودند خلاصه می کردند، و می کوشیدند شعوررا ازبطن یك رشته عناصر ثابت و تبدیل پذیر یعنی احساسات، ادراکات حسی ، و واکنشهای وسواسی بازسازی کنند. روان شناسی ذره گرایانهٔ کلاسیك، ذهن انسان را شخصیت‌زدائی می کرد وآن رااز واقعیت عینی زنده به حاصل جمع عوامل مؤلفهٔ انتزاعی تغییر شکل می‌داد. ازطرف دیگر، روانکاوی، با وجود مقداری گرایشها و فعل و انفعالات آشکارا اجتناب ناپذیر قالبی، ذهن رابیان خودویژه،بی‌خطا، وغیر قابل مقایسهٔ یك زندگینامه تلقی می کند. فروید هر پدیدهٔ روانی را باکل شخصیت درارتباط می‌داند و هیچگاه پیوستگی‌تجربهٔواقعی وعملی را قطع نمی کند. در رفتار شخص هیچ گونه لحظات بی‌معنی یا بی‌هدف وجود ندارد؛ هرتجلی ذهن، نشان از یك‌عارضه داردیعنی تیپیك و ازسرتاپا برانگیخته شده است . حتی رفتار های غیر منطقی و خلاف قاعده،کارکرد های اشتباه‌آمیز وکارهای وسواس‌آمیز،مهار- های درونی، و ترسهای بیمارگونه،که پیش از فروید فقط وفقط‌نتیجهٔ

تأثیرات بیرونی وتصادفی‌پنداشته می‌شدند،امروزه‌پدیده‌هائی‌برخاسته از روان به‌شمار می‌روند که عامل وقوعشان‌انگیزه‌هائی‌درونی ودارای هدفهای‌غریزی ـ گرچه ناآگاهانه ـ است.

اهمیت تاریخی تئوری فروید در این است که نخستین تئوری قابل تدریس و از لحاظ روش شناختی قابل تکمیل در روان شناسی است و هدفهائی دارد که پیش از پیدایش علم روانکاوی فقط داستان نویسان یا نمایشنامه نویسان درراه ناشناختهٔ خویش به دنبال آنها می‌رفتند؛ این تئوری نخستین کوشش برای بررسی شخصیت انسان به کمك روشی است که می‌توان آنرا به عنوان یك «تکنیك»عینی‌علمی به‌کاربست و به دیگران منتقل کرد. به بیان دیگر، روانکاوی، نخستین شیوهٔ اصولی برای پژوهش درانگیزشها،وسواسها، وعواطف‌شخصی است، حتی اگر مفاهیم روانکاوانهٔ گرایشهای روانی، همیشه‌بقدرکافی انعطاف‌پذیر نباشند. فرد با ویژگیهاوخصوصیات ثابت‌به دنیانمی‌آید و هیچگاه ویژگیهای تغییر ناپذیری در شخصیتش تشکیل نمی‌شود. ولی‌اگر روانکاوی دراین‌نکته تا اندازه‌ای محافظه‌کار نباشد، مفهومی که از ساختار پیچیده و راههای پیچاپیچ ذهن انسان‌داردپایدار ونتیجهٔ روش غیر سنتی‌اش در تفسیر کارهای‌هنری‌غیرقابل‌تخمین است. ولی مسأله این است که‌بدانیم کاربرد این‌روش درتفسیر سازمانی‌فرمی‌مانند یك‌اثرهنری، درست است یانه.

بمحض کامل‌شدن فعل خلاقیت، اثرهنری، خودش را چنان از چنگال آفریننده‌اش خلاص می‌کند که آگاهی از نقش‌آن درزندگی هنرمند را حتی می‌توان به‌عنوان عامل نابود کنندهٔ مفهوم غریزی یـا منطق درونی یعنی اصول حاکم بر سازمان فرمی آن اثر تلقی کرد. ارزش هنـری آن سازمان، هیچ ارتباطی به مفیدیت کار مزبور در مسائل شخصی موجود در پدید آورنده‌اش ندارد یا ارتباطش بسیار

کم است. ارزش زیبائی شناختی یك اثر هنری هیچ معادل روان‌شناختی ندارد؛ یك حالت روانی‌ممکن است‌علت چندین نتیجهٔ کیفیتاً متفاوت باشد. شرایط و حالات روانی، فرصتهای‌صرف هستند؛تحقق اثر هنری را میسر می گردانند ولی مادهٔ اصلی وتشکیل دهندهٔ آن را فراهم نمی‌آورند. عقدهٔ اودیپ، میل‌به رابطهٔ جنسی‌با محارم، تثبیتها، باز گشتها، تمایلات وابسته به انرژی حیاتی یا پرخاشگرانه، برخی از فرصتهائی هستند که می‌توانند هنرمند را تحریك کنند ولی چگونگی دست‌یافتن به‌آفرینش اثرش رابه وی تلقین نمی کنند.

همچنانکه بارها گفته شده است، شعر از واژه ساخته می‌شود نه از احساسها؛ از منطق زبان پیروی می کند نه از منطق عواطف. موتیف یا اندیشهٔ مسلط عاطفی، اهمیت هنری‌اش را مدیون متن‌اثری است که به درونش راه می‌یابد نه مدیون متن تجربه هائی کـه از آن سرچشمه می گیرد . همچنانکه ت. س.الیوت گفته است، زندگی ایـن اندیشهٔ مسلط « وابستهٔ شعر است نه وابستهٔ تاریخ زندگی شاعر».[۱۰] کل محتوای اثر هنری، چنانچه از متن اثر مزبور بیرون‌آورده شود وازنو در زنجیرهٔ تکامل روانی یعنی «تاریخ‌زندگی شاعر» گنجانده شود، ممکن‌است به چیزی پیش‌پا افتاده وبی‌اساس تبدیل‌شود. کوته‌سخن آنکه هرقدر به سرچشمهٔ اثر هنری نزدیکتر شویم ممکن است همانقدر از معنی ومفهوم هنری آن فاصله بگیریم. قائل شدن‌به‌وجود رابطه‌ای بسیار نزدیك‌بین اثرهنری وزندگینامهٔ هنرمند ممکن است‌به سوء استفاده‌ازروان‌شناسی ـ به روان گرائی ـ بیانجامد.درهرصورت، تاریخچهٔ زندگی هر هنرمند تا جائی قطعاً تابع اثر اوست کـه اثرش تابع‌تاریخچهٔزندگی‌اوست.این دو، از جهات‌بسیار،وابستهٔیکدیگرند و وجود یکی مشروط به وجود دیگری است. زندگی هنرمند، بیان استعداد اوست،همچنانکه‌استعدادش حاصل‌زندگی‌اوست. اوبه‌کمك

نیروی پیش‌بینی‌اش مادهٔ لازم و کافی برای کارهایش را تجربه می‌کند؛ یعنی اززندگی‌اش آن‌چیزی رامی‌سازد که می‌تواند به‌عنوان یك هنرمند بازنمائی و تفسیر کند.[۱۱] مسأله رابطهٔ دیالکتیك بین اثرهنری و شخصیت هنرمند، بدین‌ترتیب، اگر تأکیدی اغراق آمیز بر تاریخچهٔ زندگی هنرمند بشود فقط یك راه حل بی‌نتیجه پیدا می‌کند.

ولی خلاصه کردن اثرهنری به‌تاریخچهٔ زندگی پدیدآورنده‌اش فقط یك جنبه از آن تکامل گرائی است که نخستین مرحلهٔ هرروند را سرچشمهٔ واقعی برآیند یا حاصل آن می‌پندارد. حتی اگر بپذیریم اطلاعات زندگینامه‌ای، مانند تجربیاتی که در روانکاوی توصیف می‌شود نقطهٔ آغاز خلاقیت هنرمند است باز می‌توانیم معتقد باشیم که گام سرنوشت‌ساز درآفرینش هراثرهنری به عنوان یك دستاورد معنوی بی‌بدیل، عاری از خطا، وقیاس ناپذیر، درنقطه‌ای واقع دربین آن نقطهٔ حرکت وشکل دهی نهائی به اثرهنری برداشته می‌شود. اگرنخستین نمود یا گام هرروند را اصل، نطفه، وجوهر آن‌چیزی بدانیم که موضوع آن روند می‌تواند باشد، به سفسطهٔ تفکرزیست شناختی گرفتار آمده‌ایم. نتیجهٔ هرپدیده، غالباً حاصل جنبی گرایشهای حاضر درآغاز آن پدیده است. هرتبیین ژنتیك و به تبع آن هرتبیین روان شناختی، به احتمال زیاد اهمیت انحرافها وتغییرات جزئی گرایش اولیه‌ای را که درجریان آن پدیده رخ می‌دهد، نادیده می‌گیرد. بنیادی ترین ویژگیهای اثر هنری به هیچ‌وجه با اصیلترین یا مسلط‌ترین عوامل در فعل آفرینش یکی نیستند. ارزش هنری یا شخصیت زیبائی شناختی، از دیدگاه ژنتیك، اعم از فیزیولوژیك، روان شناختی یا حتی جامعه شناختی، تصادفی است. از طرف دیگر، توانائیها و تجربه‌هائی که برطبق اصول روان‌شناسی بطور اعم وروانکاوی بطور اخص علت‌وسرچشمهٔ پیدائی اثرهنری هستند، دست کم دربرخی دوره‌های تاریخی، در بسیاری از

گرایشهای انسان حضور دارند و دستاوردهای هنری و غیر هنری، یا موفق وناموفق ازلحاظ هنری، به یك اندازه معلول آنها هستند. تلقی اثرهنری به‌عنوان یك«سند» یا سابقهٔ گرایشها وتجربه‌های‌روانی،چیزی جز روان‌گرائی‌صرف نیست. اطلاعات مستند ممکن است‌برای‌درك چگونگی شکل‌گیری آن‌ضرورت داشته باشد ولی در آنها اشاره‌ای به ساختارشکل‌اثر مزبور نمی‌شود. هنر تقریباً همیشه‌به‌معنی‌بیان‌است، ولی هیچگاه فقط و فقط به معنی بیان نیست. قطع نظر از وظایف عملی‌اش که بسیار گسترده و متنوعند، هنر متضمن عناصر سنتی‌وقرار-دادی‌بینهایتی است که هنرمند ممکن است تمامی آنها را جذب کند، ولی‌همین عناصر از نیازهای ذهنی یا هدفهای شخصی خوداوسرچشمه نمی‌گیرند. این‌فرض که هر گام واحد درآفرینش اثرهنری، کارکرد یا مفهومی‌زیبائی شناختی یا گونه‌ای «معنی» عینی دارد چیزی نیست جز کوششی برای پدیدآوردن‌صورت ظاهرضرورت‌درموردی که‌تصادف و گزینش حاکمند.

فروید یك‌زمانی در پاسخ به پرسش آندره برتون سوررئالیست فرانسوی گفت که رؤیا، برکنار از شناخت‌شخصیت،ستیزها،عوارض و تجربه‌های گذشتهٔ شخص رؤیابین، معنائی ندارد. ازطرف دیگر،اثر هنری، بی‌آنکه ناقل اطلاعاتی از این دست دربارهٔ پدید آورنده‌اش باشد، ممکن است مفهوم و معنای مهمی داشته باشد. خود فروید در یکی از آخرین نوشته‌هایش تصدیق کرد که «نیروی‌خلاق‌هنرمندهمیشه تابع حسن‌نیت اونیست» و«اثرهنری‌درجریان‌برگزینی‌و گاهی‌مواجهه با پدیدآورندهٔ‌خودش‌به‌عنوان‌موجودی‌مستقل‌وبیگانه،رشدمی‌یابد.»[۱۲] در اینجا ما مدرکی دردست داریم که نشان می‌دهد او چیزی بیش از یك اطلاع مختصر دربارهٔ عوامل غیرروان‌شناختی درسازمان دهی‌اثر هنری دراختیار داشته است.

ولی روش و برخورد ساختاری در تفسیر هنر موجب بی‌اعتباری نگرگاه ژنتیك نمی‌شود. تبیین اثر هنری به عنوان کوششی از سوی هنرمند برای بیان خواستهای خودش به همان اندازه درست است که آن را شبکه‌ای مستقل و غیرشخصی به‌شمار آوریم. مامی‌توانیم توجهمان را برنماد های اثر مزبور وهمبستگی وتأثیر متقابل عناصر آن‌متمرکز سازیم. هرویژ گی اثر هنری، به‌شیوه‌ای دو گانه پدید می‌آید: به‌کمك نتیجه‌ای که رسیدن به‌آن راهدف خود قرارمی‌دهد و به‌کمك تجربه‌ای که این اثر از آن سرچشمه می گیرد. به‌بیان دقیقتر، این ویژ گی، «چند جانبه تعیین می‌شود». ویژ گی مـزبور همچون بیان شخصی به نظر می‌رسد کـه مشتاق گشودن راز دل خویش است ، و در همان حال ، پیامی است که‌می‌خواهد به‌افراد دیگر برسد. این‌ویژ گی نه‌فقط بوسیلهٔ ذهن شخصی که در آرزوی بیان خویشتن یا انتقال پیامی به دیگران است تعیین می‌شود بلکه آ گاهی آن‌شخص از این‌واقعیت که خودش را بیان می کند یاپیامی را انتقال می‌دهدیعنی آ گاهی ازوسائل‌موجود وپیش شرطهای اجتناب ناپذیر یك شیوهٔ بیان مفهوم نیز در تعیین آن دخالت دارد. بسیاری از اجزای تشکیل‌دهندهٔ یك‌اثر هنری‌رامی‌توان با استناد به‌آن چیزی که عنوان «تاریخ بی‌نام‌هنر»بدان داده شده‌است یا بوسیلهٔ نقدی هنری که شخص هنرمند را نادیده می گیرد تبیین کرد، ولی اجزای دیگرچنانچه از واقعیات واطلاعات مربوط به منشاءشان جدا شوند غیر قابل درك می‌شوند. این اجزا، در کل یکپارچهٔ یك‌اثر برخوردار از یکپارچگی شکلی نمی گنجند؛ و برخلاف‌عناصردیگر، هرقدر انگیزش ژنتیك تعیین کنندهٔ حضورشان دقیق باشد، تصادفی‌و اختیاری به‌نظر می‌رسند. باز درهراثرهنری، اندیشه‌های مسلطی‌وجود دارند که حتی ازنگرگاه روان‌شناختی ـ بـه‌معنای قدیمی وآکادمیك این واژه ـ تصادفی وغیر قابل درك به‌نظر می‌رسند . این اندیشه های

مسلط بدون هیچ دلیل روشن به‌ظهور می‌رسند و هیچ گونه رابطهٔ مستقیم ساختاری یا روان شناختی میان آنها و بقیهٔ بخشهای اثر هنری دیده نمی‌شود. اگر ازروی اثر هنری به‌عنوان یك کل داوری کنیم، اندیشه‌های مزبور به‌پیکر اصلی افکار و احساساتی که می‌بایست در شعور هنرمند وجود داشته باشند متصل نمی‌شوند. یگانه امید به پیدا کردن توضیحی برای حضور آنها، به‌علم روانکاوی به‌عنوان تئوری روابط میان فعل وانفعالات آگاهانه وناآگاهانهٔ ذهن بسته است.

تئوری روانکاوانهٔ هنر، برپایه‌ای دقیقاً روان‌شناختی پیش می‌رود؛ این تئوری به‌آنچه ما از معنی مستقلانه یا « منطق درونی » اثر هنری می‌فهمیم، علاقه‌مند نیست و دسترسی مستقیمی به‌آن ندارد. کاوش در ساختار شکلی، در حیطهٔ عمل و توانائی آن نیست، وفروید لذت بردن ازشکل هنری را، که خود وی نمی‌تواند تبیینش کند و کوششی برای تبیین آن به‌خرج نمی‌دهد، فی‌نفسه بی‌معنی می‌داند؛ یعنی، فقط و فقط گونه‌ای تطمیع یابه گفتهٔ خودش گونه‌ای « لذت پیشاپیش » برای برانگیختن میل مخاطبان خود می‌پندارد. روانکاوی، روان‌شناسی گرایشهای هدفدار ذهنی است نه‌شکلهای عینی بیان. روانکاوی، تئوری کارکرد روانی است نه‌تئوری عینی‌سازیهائی که‌معنی و تأثیرشان را تاحدودی به‌عواملی در خارج ازحیطهٔ تأثیر گذاری فلان هنرمند خاص مدیونند. روانکاوی هیچگاه جریان لاینقطع زندگی روانی را رها نمی‌کند، هیچگاه از دستگاه روانی ذهن دست برنمی‌دارد و مهمتر از همه آنکه هیچگاه پیوندش را باشالودهٔ زیست شناختی آن دستگاه یعنی غرایز، نیازهای جسمی، و «لذت» جوئی نمی‌گسلد. مطابق اصول روانکاوی، سرشت فیزیولوژیك وسازمان غریزی به پیش شرطهای الزامی شکلهای روانی وجسمی زندگی تعلق دارند. درتئوری فروید واقعیت زیست‌شناختی غرایز نقشی مشابه نقش واقعیت اقتصادی تولید در ماتریالیسم تاریخی

ایفا می‌کند. روانکاوی، همانند فلسفهٔ مارکسیستی تاریخ، نظریه‌ای ماتریالیستی و پوزیتیویستی است؛ همچنانکه مارکسیسم‌براقتصادیات تکیه دارد روانکاوی نیز برزیست‌شناسی متکی است. ذهن‌بابدن واز طریق بدن باجهان ارتباط دارد و غرایز، همچنانکه فروید می‌گوید، چیزی جز « درخواستی نیست که در نتیجهٔ پیوستگی ذهن بابدن، از ذهن مطالبه می‌شود.»[۱۳] روانکاوی تماماً بـرحق است: « انسان طبیعی همیشه درکنارماست»؛ لیکن روانکاوی از یاد می‌برد که چون چیزی به نام تجلیات صرفاً روانی وجود ندارد، به همین علت هیـچ فعالیت انسانی‌هم وجودندارد که بشود در سطحی‌صرفاً زیست‌شناختی‌تبیینش کرد.[۱۴] در واقعیت، ما هیچگاه با غرایز یکدست، نا آلوده، و تماماً انسانی روبرو نمی‌شویم بلکه فقط شکلهای تاریخاً اختصاصی شده‌ای از آنها را می‌بینیم. رفتار غریزی «طبیعی»، درسطح انسانی، انتزاعی است گستاخانه و ناموجه همچون قدرت بیکران وتماماًمستقل‌روحی.

۵. روانکاوی، جامعه‌شناسی، وتاریخ

روانکاوی غالباً به‌دلیل نادیده گرفتن دیدگاه جامعه شناختی و بررسی انسان بصورت موجودی صرفاً زیستی یعنی موجودی ماهیتاً غیر اجتماعی، سرزنش‌وانتقاد شده‌است. در واقعیت، روانکاوی‌انسان را بصورت موجودی غیر تاریخی‌بررسی می‌کند ووضع کنونی‌اورا صاف وساده بجای شرایط زندگی انسان می‌پذیرد. بسیاری ازمفاهیم روانکاوی‌معرف‌مقولات اجتماعی‌اند وچنانچه اززمینهٔ اجتماعی خود گسلیده‌شوند، معنی دقیقی‌نخواهندداشت. مخصوصاً خانواده، که‌کل زندگی آیندهٔ کودک‌در آن‌شکل‌می‌گیرد، یك گروه‌اجتماعی‌وروابط‌میان اعضای آن روابطی اجتماعی است. شبکه یانظامی که «اصل واقعیت» به آن اشاره می‌کند اجتماع است و واقعیات سرسختی که فردلذت-

جورا ناکام، فالج، وفانی می کنند میثاقها و نهاد هـای اجتماعی‌اند. سرانجام، «ابرمن» یا « من برتر » چیزی جز نمایندهٔ اجتماع، چکیدهٔ دستاوردهای فرهنگی آن به شکل ادعاها، فرمانها، قـوانین اخلاقی ، تهدیدها، و تضمینها نیست . ولی تمامی این روابـط، در گفته های روانکاوان، فاقد جنبهٔ اقتصادی‌اند و فقدان تعریف تاریخی، بر آنها فشار می آورد. «خانواده»در نظر علم‌روانکاوی، صرف‌نظر ازواقعیاتی که ماهیت آن رادر جریان زمان دگر گون می‌سازند، همیشه بصورت نهادی تك همسرانه، پدرسالارانه، دارای تعادل ناپایدار، و ازبنیان‌در تهدیدجلوه گر می‌شود. معنی‌واقعیت‌اجتماعی‌همیشه مجموعهٔ ثابتی از مهارها وموانع درونی وموانع موجود برسرراه لذت‌جوئی است. و «من‌برتر» بشکل دیوی اسطوره‌ای در ورای زمان ومکان وشخصیتی مرموز ومکاشفه‌ای درخارج از محدودهٔ تاریخ ظاهر می‌شود.

بنابراین، درست نیست که گفته شود روانکاوی توجهی‌به محیط اجتماعی فرد ندارد. لیکن تأکید کردن براین واقعیت که روانکاوی حتی پدیده های اجتماعی مانند جنگ یادیکتاتوری را حاصل سائقه‌های غریزی‌می‌داند وساختاراجتماعی بینهایت‌بغرنج وارلحاظ‌تاریخی مدغمی نظیرسرمایه‌داری‌را بااستناد به‌تمایل‌ساده وهمگن‌به‌عشق‌ورزی مقعدی تبیین می کند، درست است. مفاهیم جامعه‌شناختی روانکاوی مخصوصاً به‌این علت‌آشفته شده‌اند که‌حتی گروههای اجتماعی‌ورفتار اجتماعی‌رابه شکل افرادی بزرگ نمائی‌شده یا نگرشهای‌اسطوره‌ای شدهٔ فردی معرفی می کنند. مقوله هائی چون « ذهن دستجمعی » یـا «حافظهٔ دستجمعی» صرف نظر از «شعور دستجمعی» یونگ ، ازبطن کاربست غیر مسئولانه‌ومستقیم‌اصول روان‌شناسی فردی درروان‌شناسی گروهی سرچشمه می گیرند. ریشهٔ این مفاهیم نادرست مخصوصاً در این واقعیت است که فروید جامعه‌شناسی و تاریخ را در روان‌شناسی

می گنجاند و به‌بیان دقیقتر معتقد است که‌رشته‌های علمی فقط‌بصورت دو مجموعهٔ روان‌شناسی ناب و کاربردی وعلوم‌طبیعی وجوددارند.[۱۵]

فروید تأکید می کند که افرادمختلف حتی در شرایط اقتصادی ثابت، رفتارهای متفاوتی ازخودبروز می‌دهند. این سخن ممکن‌است درست باشد؛ ولی‌همین افراد باوجود متفاوت بودن سرشتهای‌روانی‌شان، درشرایط اقتصادی ثابت، غالباً رفتارهای مشابهی از خود بروز می‌دهند ونگرشهای اجتماعی همشکلی پدید می‌آورند مانند شعور یا آگاهی طبقاتی، جو معنوی یك دورهٔ تاریخی و جنبشهای پیگیرانهٔ سیاسی، مذهبی یاهنری. کل این‌مسأله برمحور موضوع آشنای کنش متقابل میان سرشت زیست شناختی ومحیط، طبیعت وطبیعت ، روان‌شناسی وجامعه‌شناسی می‌چرخد، و ازاین دو ، هیچ یك را نمی‌توان نادیده انگاشت. هرجلوه‌ای از حیات حاصل مجموعه‌ای از حالتهای سرشتی ومجموعه‌ای ازشرایط محیطی است. روند اجتماعی عبارت است از سازگاری تدریجی سرشتهای غریزی با شرایط اقتصادی و نهادهائی که این شرایط درآنها به‌نمایش درمی‌آیند. لیکن تحقق این سازگاری فقط به‌وسیلهٔ یك دستگاه روانی می‌تواند میسر شود. خود روان‌شناسی درهرلحظهٔ معین‌تاریخی ممکن‌است‌حاصل‌تکامل‌اجتماعی باشد؛ باوجود این، فردباآن‌سرشت زیست‌شناختی وحالت‌روانی‌اش، یگانه نماینده وشارح تکامل اجتماعی است. غرایز، کششهای‌غریزی، ونیازهای زیستی به « زیرساخت » ایده‌ئولوژیها تعلق دارند، وفروید بدرستی پافشاری می کند که روانکاوی چیزی جز « یك‌روساخت » و شبکه یا دستگاهی نیست که روی شالوده‌ای ارگانیك وزیستی ساخته شده باشد. در اینجا نیز مانند بسیاری موارد دیگر، مشکل تاجائی که در اشارات وکنایات این گفته است‌درخود گفته نیست، درآغاز کردن از غرایز نیست‌بلکه دراین‌فرض است که‌بگوئیم غرایز، عامل‌پیدایش

ساختارهائی معنوی‌اند که در آنها سائقه‌های اولیه به‌وسیلهٔ انگیزه‌های غیر غریزی برهم انباشته و منحرف شده‌اند یا جای خود را به اینها داده‌اند.

روانکاوان متأخرتر می‌گویند که فروید غرایز را لایتغیر نمی‌دانست، ولی همچنان نمی‌توانند انکار کنند که فروید به «طبیعت محافظه‌کارانهٔ»[۱۶] غرایز معتقد بود و تغییر شکل آنها را چنان بطئی و تدریجی می‌پنداشت که می‌گفت عملاً خصلتی تغییر ناپذیر و غیر تاریخی دارند. ولی همچنانکه همگان می‌دانند ستیزهای موجود بین سائقه‌های غریزی و خواستهای فرهنگی، تابع و حاصل شرایط تاریخی‌اند. «عشق»، یعنی تمام معانی و اشارات جنبی آن، آنچه در عشق نیکو و درست است و آنچه توهین به اخلاق همگانی پنداشته می‌شود، با گذشت زمان دگرگون می‌شود. ولی فروید در این خصوص هیچگاه از چیزی جز گرایشهای تیپیك و بی‌تفاوت از لحاظ تاریخی سخن نمی‌گوید، و این واقعیت را نادیده می‌انگارد که نه فقط سرکوبیها و ناکامیها نتیجهٔ تکامل اجتماعی‌اند بلکه پاره‌ای از نیازها و امیال ظاهراً غریزی، مخصوصاً تمایلات پرخاشگرانه و خودپسندانه، نیز عملاً تابع و حاصل شرایط اجتماعی و تاریخی‌اند. لیکن کافی نیست که بدانیم شرایط گوناگون اجتماعی موجب پیدایش انواع گوناگون ناکامی می‌شوند. باید این واقعیت را نیز درك کنیم که اعضای جامعه‌های گوناگون در برابر یك نوع ناکامی، واکنشهای گوناگونی از خود نشان می‌دهند. خود پرخاشگری تا اندازه‌ای نتیجهٔ ناکامی است؛ یعنی، فقط یك سائقهٔ خالص غریزی نیست بلکه یك مشتق است و بدین ترتیب مانند غریزه، صریح و ساده نیست.

با آنکه از بحث مربوط به تقدم روان شناسی یا جامعه‌شناسی نمی‌توان به نتیجه‌ای جامع و شامل رسید، ویژگیهائی مانند روابط بین

سرکوبی و نمادهای اجتماعی، برتری و قدرت کامل نگرگاه جامعه‌شناختی را نشان می‌دهند. آنچه به ادعای روانکاوی حاصل سرکوبی به شمار می‌رود نهادها، میثاقهای اجتماعی، معیارهای اخلاقی، رسمها و قوانین اجتماعی و مانند اینها نیستند؛ برعکس، سرکوبیها نتیجهٔ نهادهای موجودند. نخست یك قانون یا قاعدهٔ تثبیت شده که ممکن است بیان منافع اقتصادی، سیاسی و مانند اینها باشد پای به‌عرصه می‌گذارد و سپس یك تحریم یا مانع پدید می‌آید. هرجا میثاقی وجود نداشته باشد تحریم یا مانع درونی نیز وجود نخواهد داشت. خیلی ساده، برای جلوگیری کردن از چیزی که تهدیدی برای ادامهٔ حیات فلان نظام تثبیت شده در برندارد، دلیلی وجود ندارد. قوانین اخلاقی یا مدنی مستلزم وجود یك منبع قدرتند؛ وابستگی برپیوستگی مقدم است، برمقاومت، طغیان، و پرخاشگری نیز مقدم است. لیکن دستگاه زیستی و روانی انسان، سازی است که تاریخ آهنگهایش را با آن می‌نوازد ـ سازی که نه فقط محدودیتهائی خاص بلکه امکاناتی خاص، ولحن وطنین اشتباه ناپذیر خاص خود نیز دارد.

شیوهٔ تفکر غیر تاریخی فروید، روشنتر از هرجائی در تئوری تکرار گرایشهای تکامل نوعی او در جریان رشد فرد دیده می‌شود. خود تکرار، ماهیتاً یك مفهوم غیر تاریخی است، و تکرار ـ اجبار فروید به‌عنوان تلاشی برای باز آفریدن مرحله‌ای سپری شده در تکامل نیز مابعدالطبیعهٔ صرف است. در نوشته‌های بعدی او به‌وضوح کامل می‌توان به بسیاری گریز های فلسفی دیگر از این نوع برخورد. او در رؤیا مضمونهائی را کشف می‌کند که به‌نظر خودش نمی‌توانند از تجربه‌های شخص رؤیابین سرچشمه گرفته باشند بلکه به گفتهٔ خودش، میراثی کهن مانند میراث حفظ شده در قدیمی‌ترین افسانه‌ها و شیوه های قومی بشر به‌شمار می‌روند.[۱۷] او ادعا می‌کند که «در تاریخ نوع بشر، چیزی

شبیه رویدادهای زندگی فرد به وقوع پیوسته است»[۱۸] ، و فرد فقط مراحل تکامل نژادی را در وجود خود خلاصه می کند؛ مثلاً ، عقدهٔ اودیپ چیزی نیست جز تکرار حالتی ماقبل تاریخی در تکامل فرد، حالتی که در جامعهٔ رمهوار پدر سالارانه رخ داده بود و به چیزی منجر شد که فروید آن را «گناه نخستین پدر کشی» می نامد. فروید معتقد است که برخی گرایشهای روانی، که در نزد انسان اولیه آگاهانه صورت می گرفته و جزو راه حلهای او در برطرف کردن یك مشکل خاص بوده اند مانند مقاومتش در برابر میل به نزدیکی جنسی با محارم، وقتی به ارث برسند و به صورت واکنشهای خودبخودی در آیند ناآگاهانه می شوند. او حتی به «حافظهٔ نژادی» اشاره می کند و از جمله ترس از اخته شدن را به قوه ای افسانه ای مربوط می سازد که معانی ضمنی اش تفاوت چندانی با «شعور دستجمعی» یونگ ندارند. گذشته از این، او نه فقط می گوید که «جامعه نیز مانند فرد یك من برتر دارد»[۱۹] ، بلکه احتمال وجود یك روان نژندی نژادی را نیز بعید نمی داند[۲۰]. تمام این احکام دارای یك وجه مشترك هستند: از فرض وجود یك روح گروهی یا ذهن دستجمعی سرچشمه می گیرند. لیکن همچنانکه می دانیم، گروههای اجتماعی هیچ گونه قوای دستجمعی، غرایز مشترك، امیال، مهارهای درونی، رؤیاها، خاطرات یا کششهای خلاقانهٔ مشترك ندارند: فقط افرادند که می توانند آرزو کنند، سرکوب کنند، رؤیا ببینند، بیندیشند، احساس کنند، یا منظورشان را با سخنانی شمرده بیان کنند. گروه اجتماعی، یك فرد بزرگ شده یا فشرده شده نیست؛ بلکه از تك تك افراد تشکیل می شود و در خارج از وجود آنها واقعیتی ندارد.

به نظر می رسد که خصلت غیر تاریخی مفاهیم روانکاوی، در درجهٔ نخست، نتیجهٔ سرچشمه گیری آنها از علوم طبیعی است. فروید دست کم در نخستین دورهٔ فعالیتش می کوشید تا سر حد امکان از

فاصله‌اش بااصول کمی بکاهد و به‌آنها نزدیکترشود، و کل اندیشه‌اش بر اساس مقولات مکانی رشد می‌یافت نه‌مقولات زمانی. ذهن‌بشکلی که او در تصور دارد، ساختاری مرکب از چندین حجره است، نه ارگانیسمی‌یکپارچه و همپیوسته‌که مرحله مرحله تکامل می‌یابد. تنها نمونهٔ مهم درکار او برای پژوهش دربارهٔ ذهن از دیدگاه رشدکمی‌و کیفی، توصیف مراحل سائقه های جنسی در نزد کودکان است. ولی درآنجا نیز تصور کمی نیروی رشد یابنده، حفظ می‌شود. بـه گفتهٔ فروید زندگی روانی، در درجـهٔ نخست، از مبادلات انرژیهای قابل اندازه‌گیری و ازلحاظ ریاضی تقسیم‌پذیر تشکیل می‌شود. تئوری او دربارهٔ قابلیت تبدیل تمایلات روانی، او رابه سوی گونه‌ای‌اقتصادیات روانی هدایت می‌کند. فرض بنیادی فروید ایـن است که روان فقط بودجه یا سرمایهٔ محدودی بصورت نیروی روانی در اختیار دارد، و مقدار انرژی مصرف شده در یك منطقه، از مقدار انرژی موجود در منطقهٔ دیگر می‌کاهد؛ مثلاً، نیروی حیاتی‌خودپسندانه و موضوع‌عشق باهم درحالت تعادلند،[۲۱] یاتثبیت‌وبرگشت‌همدیگررا‌تکمیل‌می‌کنند.[۲۲] ولی‌اگر بخواهیم دقیقتر بگوئیم، کل تئوری روانکاوانهٔ روان‌نژندی، یا تئوری هر شیوهٔ دیگری که در آن گونه‌ای جابجائی نیروی روانی صورت می‌گیرد، بریك اصل اقتصادی‌استواراست:ذهن‌ازهم‌می‌پاشد وورشکستگی روانی زمانی پیش می‌آید که‌لذت جانشین برای‌جبران فقدان ارضای مستقیم یك خواست دست نایافتنی کفایت نکند. مطابق مفاهیم روانکاوانه، روان‌نژندی، پدیده‌ای است مربوط‌به‌اقتصادروانی حتی به این معنی‌که دربرابرهرلذت حاصل ازغرق شدن‌درعارضه‌ای بیمارگونه مقدار مشابهی رنج باید پرداخته شود. یا اگر بخواهیم از زاویه‌ای دیگر بنگریم، شخص روان‌نژند رنجهای‌بیماری رابرخودش تحمیل می‌کند تا از رنجهای دیگر، که از لحاظ ذهنی کمتر تحمل

کردنی‌اند ولی از لحاظ عینی به همان درجه سخت هستند، بکاهد. مفهوم اقتصادی کار کرد روانی موجب پیدایش این نظریه نیز شده‌است که قدرت دریك عرصهٔ فعالیت آدمی بابهای ضعف یا ناتوانی در عرصه‌ای دیگر خریداری می‌شود؛ یعنی هفائیستوس می‌لنگد، هومر نابیناست، فیلوکتتس از زخمش درد می‌کشد، و تواناییهایشان جبران نقصها و ناتوانیهایشان را می‌کند؛ بیهوده نیست که شاعران و هنرمندان بیمار یا ناخلف از آب درمی‌آیند، عظمت بابهای رنج و درد خریداری می‌شود وهیچ موفقیتی بدون فداکاری حاصل نمی‌شود.[۲۳]

انرژی جسمی وقدرت روانی، که در اینجا قابل تبدیل به یکدیگر به نظر می‌آیند، درواقع به دو عرصهٔ کاملاً متفاوت تعلق دارند. نیروی معنوی، که در هرفعالیت کم و بیش بغرنج روانی دخالت دارد، قابل اندازه گیری نیست. اگر بگوئیم که ذهن مقدار انرژی ثابتی را به مصرف می‌رساند و قدرتش تابع قانونی است مشابه قانون بقای انرژی در فیزیك، به‌نگرشی بی‌ضمانت و صرفاً مکانیکی تن در داده‌ایم. چنین فرضی درست به اندازهٔ آن حکمی غیرقابل دفاع است که می‌گوید ظرفیت معنوی هرشخص با مصرف اضافی انرژی روانی‌اش کاهش می‌یابد. البته پدیده‌ای به‌نام خستگی و ازپای ماندگی وجوددارد، ولی این را نیز می‌دانیم که شدت آگاهی وقدرت تمرکز حواس ممکن است همراه با رشد وظایف مطرح‌شده برای ذهن وپذیرفته‌شده توسط آن رشد یابند وبیشتر شوند. قدرت معنوی غالباً همراه باهزینه افزایش می‌یابد. کیفیت تك‌تك اجزای تشکیل دهندهٔ یك دستاورد روانی بلند پایه، به‌عوامل چندان متفاوتی بستگی دارد که کوشش برای ریشه‌یابی آن می‌بایست بیهوده از آب درآید. فقط درسطح فعالیتهای بسیار ابتدائی روانی، بجاست که از همبستگی کمیت و کیفیت سخن گفته شود. ارزیابی کمی دربارهٔ هرتجلی روانی، که صرفاً واکنشی نباشد، کافی

نیست. به‌بیان دقیقتر، فروید وقتی به توصیف لذت زیبائی شناختی و لذت حاصل از ذکاوت با استفاده از تجربهٔ ذخیره‌سازی انرژی روانی می‌پردازد،[۲۴] به‌نظرات مکانیستی روان‌شناسی دیرینهٔ متعلق به سالهای پیش از پیدایش روانکاوی بازمی‌گردد. بدون تردید، این یکی از آن احکامی است که نیروی انقلابی اندیشه‌اش کمتر از همه در آن دیده می‌شود. متأسفانه، این حکم به مفهوم بنیادی وی از هنر نیز تماماً بطور تصادفی راه نیافته است.

۶. مسائل پاسخ‌دادنی و پاسخ ندادنی هنر توسط روانکاوی

البته فروید از محدودیتهای تئوری هنری‌اش، که از طبیعت غیر-تاریخی روش وی ناشی می‌شد، خبری نداشت ولی مانند هر کس دیگر می‌دانست که مسائلی وجود دارند که پاسخ دادن به آنها برای تفسیر قانع کنندهٔ اثر هنری ضرورت دارد و روانکاوی نیز امیدوار نیست که بتواند حلشان کند. او این مسائل را در جاها و زمانهای مختلف در زیر چهار عنوان متفاوت، هر چند بطرزی نسبتاً نامنظم، مطرح می‌کند. نخستین مسأله به محدودیتی مختص روانکاوی اشاره دارد؛ سه تای دیگر به مشکلاتی مربوط می‌شوند که عموماً بین روانکاوی و روان‌شناسی مشترک هستند. فروید بارها و بدون توضیح بیشتری تأکید می‌کند که تبیین «ماهیت استعداد هنری» از چار چوب تئوری وی خارج است (زندگینامه به قلم خود)، و «روانکاوی باید در برابر مسألهٔ هنرمند تسلیم شود» (داستایفسکی و پدرکشی). وضع روان‌شناسی در مورد این مسألهٔ خاص به اندازهٔ وضع روانکاوی با جانبداری تعصب آمیزی که از ذهن ناآگاه می‌کند، به معنای جامع کلمه چندان ناامید کننده نیست. ولی حتی اگر روان‌شناسی عمومی بتواند کمك مفیدی به تبیین ساخت روحی هنرمند کند و دست‌کم برخی از پیش شرطهای استعداد هنری

را مشخص سازد، نسبت به بقیهٔ مسائل پاسخ‌ندادنی فروید، مخصوصاً مسأله «ماهیت زیبائی»، درست به اندازهٔ خود روانکاوی نامطمئن و سرگردان است. و اگر فروید اعلام می‌کند که «روانکاوی کمتر از بیشتر موضوعات دیگر می‌تواند دربارهٔ زیبائی سخن بگوید»، دراین صورت روان‌شناسی بطور کلی چیزی بیش از این برای گفتن دربارهٔ زیبائی ندارد، وروش تکوینی‌اش را برای نابود کردن ماهیت ویژهٔ زیبائی به مخاطره نخواهدانداخت. همین نکته‌دربارهٔ‌معیارهای «کیفیت هنری» صادق است؛ زیرا فرویدبی‌هیچ تردیدی‌می‌پذیرد که این کیفیت را به کمك روانکاوی نمی‌توان بررسی کرد (شرح‌مختصر‌روانکاوی). بهترین کاری که روان شناسی می‌تواند انجام دهد توضیح این مسأله است که چرا مردم برخی ارزشهای هنری را می‌پذیرند، ولی مقیاس ارزشها یعنی معیارهای آن‌چیزی که هنر خوب به شمار می‌رود و آن را ازهنر متوسط‌یا فروترمتمایز می گرداندازمسائل‌روان‌شناسی‌نیست. بالاخره فروید از حل مسائل مربوط به«تکنیك‌هنری»دست برمی‌دارد و می‌پذیرد که «وسایلی که هنرمند کارش را با آنها انجام می‌دهد» با توسل به رسیدگی دقیق روانکاو قابل دستیابی‌نیستند (زندگینامه‌به قلم خود). به بیان‌دقیقتر، تکنیك هنری برای‌روان‌شناس‌نیزقابل‌دستیابی نیست؛ زیرا این تکنیك تابع «منطق درونی» اثر هنری و سنت یعنی تجربه‌های برهم‌انباشتهٔ نسلهای پیشین و قواعدی است که‌مفیدبودنشان در بررسی اندیشه‌های مسلط، مواد و ابزارهای‌کار اثبات شده‌است،نه سرشت‌روانی ویژهٔ شخص هنرمند.

ولی اگرروانکاوی نمی‌تواند به مسألهٔ مربوط به پیش شرطها و معیارهای فعالیت هنری پاسخ گوید، به مسألهٔ نقش ویژه باکارکرد هنر درزندگی کسانی که آن را می‌آفرینند یا از آن لذت می‌برند بخوبی می‌تواند پاسخ گوید. علتهای‌هنرمندشدن شخص‌وتسلیم‌شدنش

دربرابر کشش خلاقیت به عنوان راه حلی برای مسائلش، و اینکه‌چرا مشکلات و ستیزهایش راه حل‌هنری یا خود هنر را می‌طلبیده‌اند، به هیچ‌وجه روشن نیستند؛ این‌علتها را بایدپیدا کرد وروانکاوی می‌تواند وسیله‌ای بسیارمفید وشایدضرور برای این کار باشد.

رمانتیکها اسطوره سازانی اصلاح ناپذیر بودند؛ بدون تردید، هنر، زبان مادری کل بشریت نیست. در حقیقت، زبانی بس ساختگی و شیوهٔ بیانی شگفت‌آور، روشن، و ناخودانگیخته‌است. مردم‌عادی، علتی‌برای به‌کار گرفتن آن نمی‌بینند. سرودن شعر یا کشیدن تابلو برای حظ دیگران و برای پاداش گرفتن را می‌شود شغلی بی‌ضرر یا حتی پسندیده دانست؛ لیکن تولیدآثارهنری به‌عنوان یك‌عادت یاوسواس، دست کم، یك کار ناستوده و عجیب است. چراشخص عادی‌بایدتظاهر کند که زندگی با آنچه‌واقعاً هست تفاوت دارد؟برای‌این کار، شخص مزبوربابد باجهان‌اختلاف‌داشته‌باشدواحساس‌بیگانگی کند یابگونه‌ای سرگشتگی گرفتار شود.

همچنانکه دیدیم، فروید درپاسخ به این‌پرسش‌می گفت کشش‌های‌غریزی هنرمنداز کششهای‌غریزی افراد دیگرقویتراست،به‌تقاضای دست‌کشیدن از ارضای نیازهایش بطرزی ناشکیبانه‌تر واکنش نشان می‌دهد و به همین‌علت نیازش‌به‌لذت‌جانشین، قطعی‌تراست. اوادعای قدرت بیشتر، تسلط‌کاملتر برزندگی، وعشق وتوجه وپیروزی بمراتب بیشتری‌از مردم‌عادی دارد؛ازمسیرعادی زندگی‌روزانه فاصله‌می گیرد؛ و از جهانی ساختگی‌چنین‌پاسخ یا پاداش می گیرد که‌واقعیت، وجود اورا انکار می کند. لیکن پیکار او برای راه‌یابی به دنیای افسانه، به‌هیچ‌وجه با شیوهٔ «عادی»، صحیح و سالم زندگی سازگار نیست. بر عکس، این گریز او درست همان چیزی است که از او آدمی دائماً درونگرای و ترسیده می‌سازد واورا تامرز تماس نزدیك بابیماران‌روان‌

نژند می‌رساند. توماس‌مان گفته است که «شخص محجوب و عادی نویسندگی نمی‌کند، به روی‌صحنه نمی‌رود یا آثار موسیقی تصنیف نمی‌کند»، و این گفته علیرغم‌ستایش او از استادان‌بزرگ‌هنر، به‌احتمال زیاد، عقیدهٔ فروید نیز بوده‌است. شاید فروید‌بجای«محجوب‌وعادی» می‌گفت مردم «متواضع یا فاقد مانع درونی» شعرنمی‌سرایند یاآثار موسیقی تصنیف نمی‌کنند، ولی همو بدون تردید، کسانی راکه‌شعری می‌سرودند یا قطعه آهنگی تصنیف می‌کردند تأیید نمی‌کرد. اومی‌دانست که رمانتیکها اخیراً افسانهٔ نابغهٔ شادی آفرین و خوشدل را در اثر بوسهٔ الههٔ شعر وهنر برپیشانی او آفریده‌اند، و هنرمند، با آنکه غالباً شخصی پرهیاهو و خودستاست، هیچگاه در این جهان احساس ایمنی و آسایش نمی‌کند.

نقش اثر هنری درزندگی شخص هنرمند، متنوع و چند جانبه است: ممکن است‌حل کردن اختلاف یا تنشی غیر قابل تحمل باشد، یا وسیله‌ای برای‌ایجاد اختلاف درزندگی تیره وغم‌گرفته‌باشد؛ممکن است بخشی از زندگی هنرمند، مهمتر و گرانبهاتر از خودزندگی، سرچشمهٔ‌غرور، خودستائی‌وخودرضائی باشد،یاسرزنش‌ابدی‌خویشتن و مدرك ناگوار شکست باشد؛ ممکن است جانشینی برای همسر، خانواده ودوستان یا دشمن یا اشتهائی سیری‌ناپذیر باشد که نیروهای شخص راتحلیل می‌برد، خون و مغز شخص را می‌مکد، اورا از راه عادی زندگی، جوانی، و خوشبختی‌اش منحرف می‌کند. آفرینش آثار هنری ممکن است دفاعی در برابر ترس از سست شدن تسلط شخص بر زندگی یا وجود خودش باشد، ولی درهمان حال ممکن‌است شکلی از تسلیم و هیچ انگاری خویشتن باشد. هراثر هنری، دست کم هراثر متعلق به‌هنر پس از رمانتی‌سیسم، به یك معنا، پیکاری است باهرج‌ومرج. هنرمند در پیکار با تاریکی و آشفتگی

ممکن است پیروز شود یـا شکست بخورد، ولی مطمئناً در جائی که چیزی دنیای استقرار یافته یا جهان‌نگری تثبیت شده را تهدید نکند انگیزه‌ای برای خلاقیت وجود نخواهد داشت. خلاقیت هنری، در نهایت، ممکن است وسیله‌ای برای همپیوندی و ازهم‌پاشیدن «خود» باشد؛ ممکن است محملی برای احیای حالت آرامش‌ذهنی از دست رفتهٔ شخص و درعین‌حال‌راه گریزی ازخویشتن ـ راهی‌برای‌متلاشی کردن شخصیت خود باهمانند پنداری، تجربه با « من آرمانیهـا»ی گوناگون گنجانده شده در شخصیتهای یك اثر هنری ـ باشد. بیشتر این جنبه‌های نقش ویژهٔ هنر درزندگی کسانی که‌آن‌را تولیدمی کنند، پیش از شناخته شدن روش فروید، قابل تصور نبودند، وبدون توسل به راهنمائی‌علم روانکاوی‌نمی‌توان‌امیدی به‌سردرآوردن‌ازپیچیدگی‌های هنر وبیان حقیقت داشت.

این گفته دربارهٔ مطالعهٔ انگیزه‌های پذیرش یا رد یك اثر هنری توسط عامهٔ مردم نیز صدق می کند. همچنانکه همگان می‌دانند، این انگیزه‌ها غالباً ناکافی‌اند؛ عادی‌ترین راه‌این است که ازنگرشی‌مناسب یعنی غیرزیبائی شناختی در بررسی و تفسیر آفریده های هنری بهره گرفته شود. بنابراین، درتحلیل یاکاویدن تجربه‌های‌هنری، مجبوریم به نقش عملی هنر در زندگی مردم اشاره کنیم و آمادهٔ رویاروئی با ارزش گذاریهای گوناگون برطبق درجات‌متفاوت موفقیتش دراجرای این‌نقش باشیم. عادی‌ترین دلایل اجتماعی‌است؛ لیکن سوای‌انگیزه‌های اجتماعی، انگیزه‌های روان‌شناختی یا زیست‌شناختی نیز موجب «واکنش‌ناکافی» دربرابر آثار هنری می‌شوند. مردم ممکن‌است فلان اثر هنری را ناخوش‌آیند یا حتی زننده بپندارند، زیرا دراثرمشاهده یا ادراك آن بردامنهٔ نگرانی یا احساس گناهشان افزوده‌می‌شود؛ زیرا اثر مزبور برخی از آرزوهای سخت سرکوفتهٔ ایشان را از نو فعـال

می کند و تضادهای حل نشده یا تحقق نیافتهٔ نهفته در ذهنشان را به ضمیر آگاه ایشان باز می گرداند؛ و بالاخره، چون هنرمند بر این واقعیت تأکید می کند و آن را پنهان نمی دارد که جهان گردا گرد این مردم بصورت ویرانه‌ای ایشان را محاصره کرده است و خودشان نیز ممکن است در نابودی آن چندان بی گناه نباشند. از طرف دیگر، مردم احساس می کنند آن عده از آثار هنری که جهان را در حالت آرامش، سلامت، و پایداری یکپارچه و فسادناپذیر نشان می دهند، ایشان را به خود جلب می کنند؛ این آثار همانهائی هستند که ایشان را در حل مسائلشان یاری می کنند یا آنها را بصورت مسائلی حل شدنی و نتیجتاً بی ضرر جلوه گر می سازند. مردم این گونه آثار را سراپا زیبا و نابود نشدنی توصیف می کنند. واقعیت آن است که مردم در علت یابی ادراك هنری خویش، برای هر آنچه دوست دارند و هر آنچه دوست ندارند همان گونه دلیل تراشی می کنند که برای اعتقادها و عواطفشان بطور کلی دلیل تراشی می کنند. کوتاه سخن آنکه مردم قاعدتاً آن دسته از آثار هنری را دوست دارند که بر دامنهٔ احساس ایمنی ایشان می افزایند و از شدت ترسشان از زندگی می کاهند؛ از طرف دیگر، از آثاری که روی زخمهای گذشته یا کنونی ایشان انگشت بگذارند خوششان نمی آید. آدمی، ضمن لذت بردن از آثار هنری، برای آنکه بتواند خودش را از این گونه نگرگاههای عملی و شخصی برهاند به آگاهی هنری و قدرت تشخیص بسیار بالایی نیاز دارد، و این طرز فکر یا ذهنیت مختص و اکنش خود انگیخته یا «خام» نیست.

۷. هنر، ذهن ناآگاه، بیماری، ورؤیاها

آفرینش اثر هنری، تا حد بسیار زیادی، در پرتو تمام و کمال شعور و در زیر نظارت پیوستهٔ هنرمندی صورت می گیرد که کارش را غالباً

با یك فکر اصلی برگزیده آغاز می‌کند وبرروی هم از آنچه‌درجریان گسترش این فکر رخ می‌دهد آگاه می‌شود. مطالعهٔ این‌روند، بشکل یك عمل آگاهانه و هدفمند ذهنی، مستلزم توسل به نگرش روانکاوانه نیست و آن‌رابه‌خود نمی‌پذیرد؛ این روند موضوع مناسبی برای‌روان‌شناسی‌ژرفناها نیست. لیکن‌هرآنچه راکه بتوان برق اندیشه‌یاتصوری که ناگهان‌ظاهرمی‌شود نامید،همان‌که خودهنرمند آن‌را ارث‌آسمانی یا استعداد می‌نامدنه‌نتیجهٔتلاش‌آگاهانه و گزینش روشن‌بینانهٔخودش، نمی‌توان به کمك روان‌شناسی محدود شده بـه کاوش در پدیده‌های آگاهانهٔ ذهنی تبیین کرد. فقط وفقط این بخش‌از روند آفرینش‌هنری نگرش روانکاوانه را توجیه می‌کند و به آن پاداش می‌دهد. آفرینش هنری به‌عنوان فعالیتی خود انگیخته، غیر ارادی، و ظاهـراً از پیش نیندیشیده ازچشمه‌های نهان ذهن(که برهنرمند ناشناخته و غیر قـابل اندازه گیری‌اند) می‌جوشد، ونظریهٔ فرویـد دربارهٔ ضمیر نـاآگاه نیز مشخص کنندهٔ حضور نامحسوس همین‌چشمه‌هاست. اهمیت‌روانکاوی به‌عنوان تئوری هنری براهمیت ماده‌ای که از این چشمه‌ها می‌تراود بستگی دارد.

روانکاوی، چنانچه بخواهیم درچند کلمه تعریفش کنیم،تئوری کارکرد انگیزه‌های‌ناآگاه درزندگی‌روانی‌است.خود فرویدتئوری‌اش را «نظریهٔ علمی مخصوصاً یکجانبه‌ای دربارهٔ ضمیر ناآگاه» توصیف می‌کرد؛[۲۵] و در ضمن مقایسهٔ تبدیل محتوای ناآگاهانهٔ ذهن به‌عناصر آگاهانه همراه باعمل شناخت دربحث معرفت‌شناسی کانت[۲۶]، به نظر می‌رسد که ضمیر ناآگاه راگونه‌ای «شیء درخود» می‌داند و مقام یك اصل مابعدالطبیعی را به‌آن نسبت می‌دهد. مطابق نظرات روانکاوانه، آنچه در زندگی روانی استمرار دارد ضمیرناآگاه است؛[۲۷] ازطرف دیگر، آگاهی از اجزای کم و بیش گسسته‌ای تشکیل می‌شود کـه

پیوندهایشان بایکدیگر و با ذهن بطور کلی در خارج ازحدود تجربهٔ آگاهانه قراردارد. درکناراین احکام، بهره‌گیری اززوشهای‌روانکاوی دربررسی‌هنر، مخصوصاً بدان جهت ضرورت پیدامی‌کندکه تولیداثر هنری ولذت بردن ازآن،روندکم وبیش ناپیوسته‌ای‌سرشار ازوقفه‌ها، ناهماهنگیها، ومعماهای گوناگون است. همچنانکه بدرستی گفته شده است، «پیدایش‌ناآگاهانهٔ‌تك‌تك عناصراثرهنری فقط زمانی‌بایددرنظر گرفته شودکه ترکیبشان تأثیری ناپیوسته برجای گذارد»؛[۲۸] و می‌توان افزود: به‌تفسیر روانکاوانهٔ اثر هنری نباید مبادرت‌کرد مگر زمانی‌که بتوان سرچشمه‌ای ناآگاهانه برای یك یا چند جزء از اجزای تشکیل دهنده‌اش فرض‌کرد.

لیکن برخی‌ازشایسته‌ترین و متنفذترین‌پیروان فرویدبه‌هیچ‌وجه با ایجاد وابستگی متقابل یاتأثیر متقابل دیالکتیکی بین قوای آگاهانه وسائقه‌های‌ناآگاهانه‌در فعالیت معنوی‌موافق نیستند؛بلکه اینان‌معتقدند که ضمیر ناآگاه باید خودش را از قید نظارت ضمیر آگاه یا شعور برهاند تاسازنده شود. دکتر جونز می‌گوید: « نیروی زندهٔ انگیزه از پشت یعنی ازضمیر ناآگاه می‌آید، و ذهن آگاه فقط موانعی در سرراهش می‌گذارد.»[۲۹] لیکن حقیقت این است که هیچ اثر هنری ، خودرا یکسره برپدید آورنده‌اش تحمیل نمی‌کندودر واقع‌هیچ‌بخش مستقلی از اثر هنری بدون‌همکاری قوای آگاهانه، منطقی ، وانتقادی شخص هنرمند قابل تصور نیست. لازمهٔ آفرینش یك اثرواقعی‌وجود ذهنی سالم و محتاط است‌که درسنت فرهنگی زنده‌ای ریشه داشته و برانبوهی از تدابیر عملی مسلط باشد، ظرفیت یادگیری وجذب داشته باشد، وبرای پرداختن به آزمایش، حذف، وآغاز دوبارهٔآن‌آمادگی داشته باشد. سائقه‌های ناآگاهانهٔ غریزی، آرزوهای تحقق نیافته،جاه‌طلبیهائی‌که از خواستهای برآورد نشده و سرکوفته ریشه می‌گیرند،

ممکن است موجب تنشی روانی شوند که به آفرینش اثر هنری به‌عنوان بیان یاراه حل آنها بیانجامند؛ ولی قدرت بیان رانمی‌توان با استناد به یك انگیزه یا تنش صرف تبیین کرد. نیازبه آفریدن، یك چیز است و توانائی دست‌یافتن به‌آن چیز دیگر. داوری فروید در ایـن خصوص بمراتب خردمندانه‌تر از داوری بیشتر پیروانش بود.

در جریان آفرینش اثر هنری، تمایـلات آگاهانه و ناآگاهانه صرفاً از یکدیگر جدائی ناپذیر نیستند: خود اثر هنری نتیجهٔ دوگانگی غیر قابل تبدیل این تمایلات است. همچنانکه می‌دانیم فروید استعداد هنری را «انعطاف پذیری سرکوب» تعریف می کند؛ یعنی آن رانتیجهٔ این واقعیت می‌داند که ضمیر ناآگاه بسادگی در دسترس ضمیر آگاه هنرمند قراردارد وضمیر ناآگاه وی، در مقایسه باضمیر ناآگاه بیشتر مردم، راه مستقیم‌تری به‌ضمیر آگاه است. در بررسی جریان آفرینش هنری، تغییر پیوستهٔ سطح آگاهی قابل تشخیص است وعمل خلاقیت، از نگرگاه روان‌شناختی، غالباً چیزی بیش از نوسان بین سائقه های ناآگاهانه و تحقق تدریجی آنها نیست. عنصر خود انگیخته وضمیر ناآگاه ازیك طرف، وعنصر قراردادی وضمیر آگاه از طرف دیگر، تقریباً بریکدیگر منطبق می‌شوند؛ ولی نباید ازیادبرد که آنچه ظاهراً خود انگیخته به‌نظر می‌رسد ممکن است تدارکی کم وبیش آگاهانه داشته باشد و آنچه ظاهراً قراردادی به‌نظر می‌رسد ممکن است یك مکانیسم ناآگاهانهٔ دفاعی در برابر کششهای خطرناك غریزی باشد. ولی عناصر خود انگیخته وقراردادی یك اثر هنری، حتی خیلی کمتر ازاین برعناصر مجزا و درهم منطبقند، وهیچگاه صرفاً نتیجهٔ تفسیر اولیه وثانویه نیستند. سخن گفتن از دومرحلهٔ برروی هم متمایز در آفرینش هنری، یعنی پذیرفتن یك مرحله به‌عنوان الهام وسواسی و مرحلهٔ دیگر به‌عنوان تلاش آگاهانه، رضایت‌بخش نیست. هیچ الهامی بدون بقایـای یك تشکل پیشین، و

هیچ تشکل هنری بدون لحظات مهار ناپذیر و توضیح ناپذیر الهام وجود ندارد. توصیف این روند به‌عنوان اختصاص ماده‌ای که نخست باروش ناآگاهانه بدان مبادرت ورزیده وسپس بادستکاری آگاهانه‌ای تجدید نظر واصلاح شده‌است، سراپا اشتباه‌است. «من» فقط متن نسبتاً مغشوش ولی فی‌نفسه کاملی راکه «خود» فراهم آورده است اصلاح یاویرایش نمی‌کند. کمکهای ذهن آگاه وناآگاه به‌خلاقیت هنری، درهیچ سطحی، جدا از یکدیگر صورت نمی‌گیرد. جابجائی پیوستهٔ نقطهٔ کانونی، نه پیشروی تدریجی از یك مرحله به مرحله‌ای دیگر، گامهای متوالی آفرینش اثر هنری رامشخص می‌سازد. حتی نخستین اندیشهٔ یك اثر هنری ممکن است آگاهانه وعمداً شکل گرفته باشد؛ ازطرف دیگر، حتی آخرین دستکاری در این اثر ممکن است مستلزم دخالت پاره‌ای عناصر ناآگاهانه باشد: یافته‌های شادی بخش، پیوندهای پیش‌بینی نشده، وراه حلهای بی‌عوض.

تقسیم دوارزشی خلاقیت ناآگاهانه وتشکل آگاهانه ومنطقی، ولی صرفاً تنظیم کننده، مجموعهٔ کلاً ناقصی از راههای جانشین را وارد فلسفهٔ هنر می‌کند؛ زیرا «تنظیم» به‌عنوان بخشی ازفعالیت هنرمند، درست به‌همان اندازه که «ابداع» منطقی است، می‌تواند خلاقانه باشد. کل مفهوم خلاقیت هنری به‌عنوان حالت ذهنی سیال یا کم‌وبیش آشفته‌ای که «شکل ـ اندیشه های ویژه‌ای از بطنش سر برمی‌آورند»،[۳۰] هنوز بازتابی است ازنظریهٔ رمانتیك آشفتگی ثمربخش ومولد. در اینجا، منطق گریزی محاسبه ناپذیرمجدداً سرچشمهٔ واقعی خلاقیت هنری‌شده است، و «کیفیات درهم» یعنی «عناصر سنجش ناپذیر» زیبائی شناسی رمانتیك، اصیلترین و ارزشمندترین ویژگیهای اثر هنری پنداشته می‌شوند. بااین‌حال، متمایز ساختن عناصر مجزا و درهم‌شدهٔ شکلهای هنری، کاری ثمربخش است، مشروط برآنکه شخص از مقوله‌بندی

بسیار مکانیکی این‌عناصر اجتناب‌ورزد. مثلاً ملودی نهفته درفلان‌قطعهٔ موسیقی ممکن است تاحدبسیارزیادی نتیجهٔ نگرش معنوی‌ناآگاهانه، ناسنجیده، وخود انگیخته‌ای باشد واز ویژگیهای «مبهم» یادرهم‌شدهٔ تفسیر یا اجرای آن نباشد ـ ویژگیهائی که غالباً علیرغم بدیهه‌نوازانه بودن ظاهریشان، زیرکانه محاسبه می‌شوند.

انتظار هرگونه نتیجهٔ مثبت از کاربست مقولهٔ ضمیر ناآگاه در تفسیر هنر، به‌موفقیتمان در پیداکردن روشی بستگی داردکه ما را در رد یابی اصول یك‌تکنیك هنری متفاوت‌باتفسیر آگاهانه وهدفمندیك طرح صوری یاری کند. به‌بیان دیگر مسأله، پیداکردن کلید یا سرنخ انگیزش پاره‌ای شکلهای هنری مانند صورتهای ذهنی، استعاره‌بانماد-هائی است که مدرك انگیزش آگاهانه‌شان موجود نیست. بسادگی می‌توان دریافت مکانیسمی مشابه همبستگی یا «تداعی آزاد»اندیشه‌ها، همچنانکه در درمان روانکاوانه عمل می‌شود، در خلاقیت‌هنری‌دخالت دارد وبرخی از اصول بنیادی ابداع خودانگیخته را آشکار می‌سازد. اندیشهٔ خلاقانه‌ای که ناگهان ظاهر می‌شود، در سطحی صرفاً روان-شناختی، چندان تفاوتی باتداعیهای تولید شده در یك‌مصاحبهٔ تحلیلی ندارد. تردیدی نیست که فروید وقتی اعلام کرد روانکاوی بسختی می‌تواند به‌مسألهٔ استعداد هنری پاسخ گوید ولی بدون تردید می‌تواند برطرز کارکرد نیروی تخیل هنرمند روشنی بیفکند، این همبستگی را درنظرداشته است.[۳۱] لیکن‌مدرك دخالت‌تداعیهای وسواسی‌درآفرینش اثر هنری، غالباً در دسترس نیست. دربیشتر موارد نمی‌توان با هنرمند مصاحبه‌کرد وترتیب پیدایش اندیشه‌هایش را جویا شد. به‌همین‌علت پیشنهاد شده است که همبستگی اندیشه‌ها یا صورتهای ذهنی را باید به‌شکلی که درآثار تمام شده ظاهر می‌شوند بررسی کنیم وبکوشیم‌از قرابت آنها به‌یکدیگر بـه‌نتایجی برسیم.[۳۲] لیکن در انجام دادن این

کار باید درنظر داشت که ترتیب ظهور عملی آنها بندرت در الگوی نهایی اثر هنری حفظ می‌شود. فقط اگر ترتیب ثابتی از اندیشه‌ها در زمینه‌های تماماً متفاوت هنری تکرار شود، و اگر ترکیب ویژه‌ای‌از صورتهای ذهنی یا اندیشه‌ها تا حد گونه‌ای وسواس برسد، می‌توانیم همبستگی یا تداعی آنها را به کششی ناآگاهانه نسبت دهیم نه‌یك‌هدف خاص هنری.

لیکن این واقعیت که اثر هنری ممکن است از ضمیر ناآگاه سرچشمه بگیرد بدین‌معنا نیست که اثر مزبور، خود انگیختگی‌صرف است. اشراق، الهام، وبدیهه سازی، چیزی جـز تجربهٔ از یاد رفته و اطلاعات دفن‌شده رااز تاریکی‌بیرون‌نمی‌آورند؛ ویك‌رؤیای‌ناگهانی، خطور توصیف ناپذیر اندیشه، یا ابداع ظاهراً خود انگیخته، غالباً نتیجهٔ تدارکی طولانی، هرچند ناآگاهانه وتحقق نیافته یا محو شده، است. درواقع: «تصادف‌فقط به‌اندیشه‌های آماده کمك می کند.»بااین حال، می‌توان برنامه یا دستورالعملی وسیعاً تقلیدی دربارهٔ این گونه خلاقیت تهیه و تظاهر کرد که شخص به هنگام سرودن شعر یا کشیدن تابلو درزیر فشار یا نیروئی مقاومت ناپذیر به‌فعالیت می‌پردازد. هیچ‌کس از پی‌بردن به‌این واقعیت درشگفت‌نخواهد شد که‌رمانتی‌سیسم، روش « نویسندگی خودکار » را ابداع کرد یا سوررئالیسم بـا تقلید صرف‌از تکنیك روانکاوانهٔ همبستگی یا «تداعی‌آزاد» اندیشه‌هاآن‌را کاملتر کرد. لیکن هیچ‌کاری از اجرای چنین برنامهٔ پیچیده‌ای ناخودانگیخته‌تر نخواهدبودو سروکارش باضمیر آگاه‌ازاین کمتر نخواهدبود.

وجود موضوع‌ناآگاهانه درشکل‌گیری‌اثر هنری، علیرغم همهٔ این توصیفات، قطعی است و اعتراض درست به تفسیر روانکاوانهٔ عادی هنررا فقط می‌توان براین واقعیت‌استوار ساخت که‌این‌موضوع نسبت به توانمندی وپیچیدگی یك اثرهنری‌واقعی، نسبتاً ناتوان، غیر-

اختصاصی و یکنواخت است. اگر روانکاوان هیچگاه دست از تکرار این سخن برندارند که نویسندگان و هنرمندان دردرجهٔ‌نخست به‌نیاز-های سرکوفتهٔ‌جنسی، عقدهٔ اودیپ، ترس‌از اختگی، تمایلات‌سادیستی، مازوخیستی یا خودپسندانه‌توجه‌دارند، در آن‌صورت‌شایددهن‌ناآگاه، آنچنانکه درروانکاوی تفسیر می‌شود، حاوی‌چیزی‌بیش از این‌نباشد، ولی روانکاوی نمی‌تواند کل گسترهٔ انگیزشهای ناآگاهانه را درك کند. این یك واقعیت و درعین‌حال ازمهمترین نقاط تماس‌ماتریالیسم تاریخی و روانکاوی‌است که‌نویسنده ـ در اینجا بالزاك نمونهٔ کلاسیك آن به شمار می‌رود ـ همیشه نمایندهٔ آن طبقه‌ای از طبقات اجتماع نیست که خودش درنظر دارد از آن دفاع کند و بگمان خودش از آن دفاع یا پشتیبانی‌می‌کند. آنچه انگلس ازعبارت «پیروزی‌رئالیسم»مراد کرده است شاید تا اندازه‌ای هنرمند رابجای دنبال‌کردن سفسطه‌های ایده‌ئولوژیك اندیشهٔ انتزاعی خودش به پیروی‌ازراهنمائی ناآگاهانهٔ نبوغ خویش، که واقعیات‌زندگی را بشکلی رساتروبه‌زبان‌ماتریالیسم تاریخی به شیوه‌ای «عینی‌تر» ازتئوریهای اجتماعی یااعتقادات‌سیاسی وی معرفی می‌کند، وادارد. پژوهش روان‌شناختی، باهدف قراردادن سائقه‌های ناآگاهانه‌ای ازاین دست می‌تواند اساساً بر دانش‌ما دربارهٔ روند خلاقیت هنری بیفزاید و برخی از نتیجه گیریهای روانکاوی را در این عرصهٔ پژوهشی دگرگون سازد. ولی اگر چنین باشد، فرضی بی‌اساس است مبنی براینکه هرآنچه ذهن به شیوه‌ای خود انگیخته وغیر منطقی مطرح‌کند در مقایسه باآنچه در اثر تلاشی آگاهانه و برخوردار از نظارتی منطقی آفریده می‌شود، ضرورتاً از منطقهٔ‌ژرفتر وحیاتی‌تری از روان آدمی سرچشمه می‌گیرد؛ همچنانکه‌اگربگوئیم اشراق وعاطفه بیش از تفکر منطقی استدلالی به آرمانهای‌ازلی-ابدی وعموماً انسانی وبرخورداراز جامعیت معنوی نزدیك می‌شوند،چیزی

بیش از یك اسطورهٔ رمانتیك را به‌زبان نیاورده‌ایم. درواقعیت، ضمیر ناآگاه، درست به نارسائی ضمیر آگاه، نمایندهٔ وحدت و همپیوندی ذهن است. ضمیر ناآگاه، ناتوانتر است ولی به هیچ‌وجه یکپارچگی بهتری ازضمیر آگاه ندارد. ذهن ناآگاه افراد مختلف، تصویری به تنوع گذشتهٔ تاریخی یا زمینهٔ اجتماعی، تحصیلات یا تمایلات‌ودریك کلام آگاهی ایشان را می‌نمایاند. آنچه درپیکرتراشی سیاه پوستان، نقاشی کودکان، خطوط درهم‌برهم دیوانگان، و تابلوئی از ون‌گوگ ظاهر می‌شود به‌هیچ‌وجه‌نوع ثابتی ازتمایلات‌ناآگاهانه‌نیست. ضمیر آگاه وذهن ناآگاه، دوغرفهٔ مسدودجدا ازهم، یاحتی آنچنانکه‌فروید دوست داردتوصیف کند دواتاق پیوسته به‌هم ازطریق یك‌دربان‌نیستند، بلکه دوظرف مرتطبند که‌محتوای مایعشان دائماً ازراه گونه‌ای‌خاصیت تراوائی با یکدیگر مخلوط می‌شود.

گذشته ازاین، رؤیاها، خیالها یاتوهمات یك انسان‌بربر، کودك یا بیمار روان نژند، درست به‌اندازهٔ اندیشه‌های آگاهانه یااحساسهای ناآگاهانه‌شان باگرایشهای روانی یك انسان متمدن عادی وبزرگسال تفاوت دارد. ذهن مختل یك شخص ابتدائی هیچ تشابهی باذهن یك نابغه ندارد. اگر ما دستگاه پیچیده‌ای مشابه ساعت را خرد کنیم، به گفتهٔ یك روانکاو نامدار، دستگاهی پیچیده را نابودکرده‌ایم نـه یك دستگاه ساده را. بیماری بخودی‌خودانواع گوناگون‌افرادرابایکدیگر دریك ردیف‌قرارنمی‌دهد؛حتی یك‌نوع‌بیماری‌نیزچنین کاری‌نمی کند. هنرمند هرگز صرفاً یك دیوانه یا روان نژند یا حتی یك درونگرای صرف نیست. ولی اگر درست باشد که «راه کوتاهی تا دیوانه شدن دارد»، و اگرآن افسانهٔقدیمی دربارهٔهنرمند بیمار پایه‌ای داشته باشد، دست‌کم تا اندازه‌ای‌که «خشکی» مختصری درواکنشهای‌هنرمندیده شود ـ چون این حداقل شرط لازم برای روان‌نژندی است ـ دراین

صورت تفسیر روانکاوانهٔ اثرهنری، علیرغم ارزش فوق‌العاده‌ای که به اهمیت بیماری در پیشرفت‌معنوی داده می‌شود،می‌تواندامنهٔ گسترده‌تری پیدا کند.

ازپیدایش رمانتی‌سیسم به‌بعد، دست کم میان خود هنرمندان و شاعران، همیشه تمایلی به اصرار بربیماری به‌عنوان‌ویژگی مشخص‌کنندهٔ نبوغ وجود داشته است. وقتی نمایندگان سابق افکار عمومی، خودرا ناگهان ازرقابت همگانی برای ثروتمند وقدرتمندشدن‌برکنار ومحروم یافتند، کوشیدند ناتوانی خودشان به‌جنگ وستیزرابانشان‌های برگزیدگی و معافیت مزین کنند. هاینه می گوید: « شعر ممکن است نشانهٔ بیماری‌انسان باشد، همچنانکه مرواریدنشانهٔبیماری‌صدف است.» به‌نظر می‌رسد که او برواژه های‌بیماری وناخوشی‌تأکید کرده است، ولی‌کاری که درواقع می‌خواسته است انجام دهد نمایش دادن مروارید بوده است.

استکل با ساده اندیشی‌شگفت‌آوری اعلام‌می کند:«هرهنرمندی یك‌روان نژند است»؛ اگراین سخن چیزی‌بیش از رؤیای‌یك‌روانکاو نباشد، این‌عبارت پروست که می گوید «هرچیز بزرگ‌درجهان‌آفریدهٔ روان نژندهاست» مطمئناً چیزی جز اظهار تأسف یك شاعر نیست؛ این، نوعی ادعای برون‌مرزی است: ولی آیا هنرمندان واقعاً بیش‌از افراد دیگرروان نژندهستند؟ آیا بیقراری، عصبیت و حالت روانی ایشان‌چیزی استثنائی است؟ آیا تغییر حالت ناگهانی از اطمینان به نفس شادمانه به تردید مأیوسانه، از هماهنگی کامل و احساس ایمنی تزلزل ناپذیربه سست‌کننده‌ترین اضطراب، تجربه‌هائی هستند که‌فقط میان هنرمندان و دیوانگان مشترکند؟ آیاآنها تااندازه‌ای،ویژگیهائی مشترك میان واکنشهای مردمی نیستند که هستی و موفقیت مادی و معنوی‌شان درزندگی به آغازپیکاری‌عنان گسیخته وغیر قابل‌پیش‌بینی

بستگی دارد؟ آیا تمام کسانی کـه تصادف، خوشبختی یا بدبختی، موفقیت غیرقابل تخمین وظاهراً مهارنشدنی، نقشی سرنوشت‌ساز در زندگی‌شان بازی می‌کند، یعنی تمام‌قماربازان‌ومحتکران، شعبده‌بازان و قهرمانان، به‌یك‌اندازه روان نژند نیستند؟ و آیا در اینجا نیز شرایط تاریخی و اجتماعی علت واقعی بیماری نیست؟ در هر صورت، فقط هنرمند معاصر، رمانتیك و مابعد رمانتیك است که از دیگررقابت‌کنندگان درراه نفع عامه به دیوانگان وروان‌نژندها نزدیکتر است،نه هنرمند بطورکلی. لیکن مسألهٔ واقعی، ارتباط بین هنر وبیماری‌اصیل نیست زیرا این‌ارتباط‌ازنوع ارتباطهای‌بسیاراختصاصی شده،نوساندار و انفرادی است؛ سؤالی که باید پاسخش داده شود این‌نیست که اصولاً هنرمند را می‌توان یا تا چه اندازه باید شخصی روان بیمار یا روان‌نژند دانست بلکه این است‌که اگر هنرمند واقعاًبیماراست، این بیماری‌چه نقش‌بزرگی درفعالیت هنری ایفا می‌کند.

لیکن کل مسألهٔ هنر و بیماری فقط بخشی از مجموعهٔ مسائل بزرگتری است‌که درآن رابطهٔ استعداد هنری بابرخی شرایط‌بیرونی مانند دوران‌کودکی‌وحالت‌ذهنی‌ابتدائی، خام‌وغیر متمدنانه،بیگانگی و جدا افتادگی از اجتماع افرادعادی ومفید، موضوع‌پژوهش‌به‌شمار می‌رود. تمام این پرسشها فقط یك پاسخ دارند. هنرمند ممکن است روان نژند باشد، و کودك یاانسان بربر یاشخص دیوانه ممکن است چیزهائی باکیفیات بارزهنری بسازند، ولی هنر هیچگاه‌حاصل‌روان‌نژندی،دیوانگی یا حالت‌ذهنی ابتدائی‌نیست. اظهار نظر آندره مالرو که می‌گوید کودك زیرنظارت استعداد خویش است‌بی‌آنکه خودش برآن نظارت‌کند،[۳۳] درصورتی‌که تغییرات مناسب درآن به‌عمل‌آید، در موارد دیگرنیز صدق می‌کند. ازطرف دیگر، هنرمند واقعی،استاد یا ارباب توانائی خویش است‌نه‌بردهٔ آن. ممکن است‌بیمارباشدولی

استعدادش هیچ ارتباط مستقیمی با سلامت عالی یا متوسط وی‌ندارد. بیماری می‌تواند موجب شدت یا تخفیف درکاربرد ظرفیتهایش بشود ولی دخالتش در نیروی خلاق‌وی، مثلاً از دخالت عاشق شدنش، که موضوع تازه‌ای در اختیارش می گذارد ولی هیچگاه وسیلهٔنمایش آن را فراهم‌نمی‌آورد، بیشترنیست.

اختلال روانی را، چنانچه بروزش موجب تغییری درسبک یا جهت گیری تازه‌ای درنگرش هنرمند به زندگی نشود، یعنی تازمانی که شیوهٔ تازه‌ای درمشاهده یا نمایش موضوعات اصلی کارش‌رانتوان آشکارا به آغاز بیماری نسبت داد، نمی‌توان به آفرینش هنر مربوط کرد. لیکن، شاید تنها مورد غیرقابل تردید یک چنین تطابقی، مورد ون‌گوگ باشد؛ تازه در مورد اونیز وجود رابطه‌ای‌علت ومعلولی‌میان اکسپرسیونیسم خشونت آمیز و اختلال‌ذهنی، به‌هیچ‌وجه اثبات نشده است. بنابراین، کوشش برای برابرکردن قدرت هنری با توانائیهای شخص روان‌نژند یا روان‌پریش، کودك یا انسان بربرچیزی‌نیست‌مگر کوشش برای قابل درك کردن مکانیسمی پیچیده از طریق تکه تکه کردن آن. و اگر شیء یا موضوع پیچیده‌ای را متلاشی و به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش‌تفکیک کنیم، درست‌همان کیفیتی‌را که می کوشیده‌ایم رویش انگشت بگذاریم یعنی‌پیچیدگی‌آن شیء را از دست‌می‌دهیم. هرساختار پیچیده، حاصل جمع صرف‌واقعیات‌یااطلاعات‌ساده نیست؛ بلکه این پیچیدگی، تا اندازه‌ای، درتمام اجزای تشکیل دهندهٔ آن ساختار وجوددارد. هرتلاشی برای تحلیل خلاقیت هنری‌باهدف‌قرار-دادن طرز کار یا آفرینش کودکان، انسانهای اولیه یا ذهنیت‌آشفته، بر این فرض استوار است که در موضوعات معنوی راهی از ساده بـه بغرنج یا به هرحال راه‌برگشتی از بغرنج به ساده وجود دارد. نابغه، شخص سالم یا دیوانه، پدیدهٔ روان‌شناختی بینهایت پیچیده‌ای است

و توانائی شخص دیوانه، چنانچه نیروی واقعی هنری باشد، درست به اندازه‌ای که استعداد یک انسان صاحب ذهن سالم باسلامت روانی ارتباط دارد، پیچیده و فاقد کوچکترین رابطه بادیوانگی است. ازطرف دیگر، کودك و انسان اولیه حتی در موفقیت آمیزترین دستاورد های هنرشان، درکنار هنرمند بالغ ومجرب، انسانهائی سرا پا ساده‌اند؛ در سطح اینان، پیچیدگی موردبحث اصولاً پدید نمی‌آید.

تفاوت بین شخص روان‌نژندوهنرمند ـ که ممکن است روان‌نژند باشد، ولی الزاماً چنین‌نیست ـ مخصوصاً در این‌است که‌هنرمند بجای عوارض روان‌نژندی به عنوان راه حلی برای تناقضات درونی یا دریچه‌ای برای‌بیان آرزوهای سرکوفته‌اش، آثار هنری‌می‌آفریند. شخص روان نژند «بدون رنج، ارضا نمی‌شود» (فرانتس آلکساندر)؛ ازطرف دیگر، هنرمندچون می‌تواندباعبارت مشهور گوته به‌مابگوید که «چگونه رنج می‌برد»، از درون رنجش، گونه‌ای لذت استخراج می‌کند. هنرمند به‌کمك آن‌چیزی که فروید «تلطیف» نامیده است از بیماری می‌گریزد. هنر در نزد اوجانشینی برای‌روان نژندی‌یا گریزی از کجراهی روانی‌است. بدین ترتیب، استعداد هنری نه فقط بیماری نیست بلکه سپری‌دفاعی دربرابر بیماری‌است، حتی‌اگرچترحمایتی‌اش همیشه کافی نباشد. بنابراین، همچنانکه از گریز به عرصهٔ بیماری، روان نژندی یاروان‌پریشی سخن می گوئیم، می‌توانیم‌از گریزبه‌عرصهٔ هنر نیز سخن بگوئیم. وبدینسان یکبار دیگربه این حقیقت دیرینه‌سال و آشنا می‌رسیم که می گوید هنرپناهگاه کسانی است که نمی‌توانند با واقعیت کنار بیایند یا مایل به درگیر شدن با آن نیستند؛ و هنردریك کلام‌عرصهٔ گل‌آبی [نماد رؤیائی رمانتیکهای سدهٔ نوزدهم]، سرزمین رمانتیك و قدیمی نجیبان و ظریفان ـ اگریوتوپیا نباشد ـ و پناهگاه انقلابیون است.

قرابت بین رؤیا وخلاقیت هنری، به پیش پا افتاده‌ترین احکام تئوری روانکاوانهٔ هنرتعلق دارد. البته خود این فکر، اصیل ونونیست بلکه بخشی ازمیراث رمانتیکی است وبرخی از ویژگیهای منشاءآن را درخود دارد. ولی درتفسیر روانکاوانهٔ اثر هنری، ازسطح هوس شاعرانه به سطح یك فرضیهٔ علمی تغییر مکان می‌دهد و زمینهٔ منطقاً محکمی برای پژوهش انتظام یافته فراهم می آورد. برجسته‌ترین واز نگرگاه روانکاوی بنیادی‌ترین ویژگی مشترك بین رؤیا واثر هنری ، معنی‌دار بودن آن دو وسهمشان درحفظ تعادل زندگی روانی است. هردو نمایندهٔلذتهای جانشین‌آرزوهای‌سرکوفته‌اند ونشانه‌ای از ساز ـ گاری بین سائقه های سرکوفته وادعای «من» سانسورکننده هستند . تأثیرشان‌کاستن ازتنش‌روانی ورسیدن به‌گونه‌ای‌توافق موقت درجائی است‌که نه تسلیم شدن به سائقهٔ غریزی را می‌شود بسادگی‌تحمل‌کرد نه سرکوبی تمام وکمال آن را. «من»، هم در رؤیا هم دراثر هنری، درگیرپیکاری‌سرسختانه بانیروهای‌سیاه وخطرناك‌می‌شود ولی‌درهردو مورد، تسلطش را حفظ می‌کند وجلوی تاخت وتازهای ضمیرناآگاه برمسیرزندگی فرد را می‌گیرد.

گذشته ازاین ویژگیهای‌کلی روانی ـ پویائی، فروید وجود پاره‌ای تدابیر فنی راکه مختص رؤیا سازی واثر هنری‌اندوبه نظرمی‌رسدکه بهترین شالوده را برای نگرش روانکاوانه به‌نقد هنری‌فراهم آورده‌اند، ثابت می‌کند. بازنمائی یانمایش غیرمستقیم، نمادپردازی، جابجائی، ادغام، تعیین چندجانبه، تفسیر اولیه وثانویه، و متمایزکردن معانی‌آشکار وپنهان، ازپرمعنی ترین تدبیرهای مزبورند. ولی فروید، گذشته ازاین، منظرهٔ بالا را باانواع اطلاعات‌روشنگرانهٔ فرعی،مثلاً مانند این اظهارنظر معروفش غنی ترمی‌کند: رؤیا چون راه مستقیم‌به اندیشه‌هایش رامسدود می‌یابد، تیزهوش است.[۲۴]

کاربست این روش وروشهای مشابه درنقدهنر، ازاصول صوری بینهایت مهم بازنمائی هنری پرده برمی‌دارد ودرهمان حال نشان‌می‌دهد که حتی شادمانه‌ترین تدابیر هنری ودرخشانترین کار طاقت فرسا غالباً چیزی‌جز چاره هائی موقتی ونتیجهٔ مشکلات تصادفی نیستند .

لیکن اهمیت‌واقعی ویژگیهای‌مشترک‌بین رؤیا ورؤیای بیداری، خیالبافی وعوارض روان نژندی یاروان پریشی، بیشتر دراین است که ذهن درهمهٔ این تجلیات بصورت یك اندام غیر واقع بینانه یاآنچنان که گفته‌اند بصورت یك اندام «شعرسازی» [۳۵] ظاهر می‌شود، و خیلی کمتر از آن درمدرکی‌است که‌فعل‌وانفعالات مزبوربرای کیفیات‌مرض‌شناختی یادیگر کیفیات غیرزیبائی شناختی‌خلاقیت‌هنری اقامه‌می کنند. کل‌مصاحبهٔ روانکاوانه، چنانچه ازاین زاویه‌نگریسته شود، خود را به شکلی تازه می‌نمایاند ومارا به شگفت وامی دارد ازاین که بدانیم چه مقدار از آنچه بیمار به عنوان خاطرات ، تداعیها یا دیگرتجربه های مستقیمش به روانکاو انتقال می‌دهد اصیل‌است یعنی برحقایق،رویداد‌های واقعی وشرایط اصیل زندگینامه‌ای وی مبتنی است. آیااوبخشی ازتاریخچهٔ بیماری، تضادها وعوارض بیماری‌اش را جعل نمی‌کند ؟ ولی اگر اوواقعاً نیز بخشی‌ازآنها راجعل‌کند آیا فریبکاری‌اش می‌تواند به ارزش پیامهایش در نظر روانکاو لطمه بزند؟ عارضه یا نشانهٔ بیماری، حتی اگرجعل شده باشد، بازنشانهٔ بیماری است . ولی اگر چنین باشد، پس جعلی بی‌پرده مانند اثر هنری نیزمی تواند هم شخصیت مستقلش را حفظ‌کند هم درعین‌حال نقش یك عارضهٔبیماری را ایفاکند. به بیان دیگر، اثرهنری ممکن است یك فریب ، تظاهر ، گریز،آرامبخش‌یاشکلی ازلذت‌جانشین باشد، ودرعین‌حال ساختاری معنی دار ویکپارچه وکلیتی مستقل باشد. کیفیت زیبائی شناختی یك

اثرهنری به هیچ وجه دراثر ماهیت غیرهنری منشأش یاهدف ماورای هنری که پدیدآورنده‌اش ممکن است ازآفریدن آن در نظرداشته‌باشد نابود نمی‌شود.

با این حال، دست‌کم باید یکی از چندین مورد اختلاف بین رؤیا واثرهنری رابه خاطر بسپاریم. توهم زیبائی شناختی، شکلی از خودفریبی آگاهانه وبه گفتهٔ کولریج «تعلیق ارادی عدم اعتقاد» است. انعطاف پذیری وطبیعت فرمانبردار آن، درجهٔ متغیر آگاهی‌ای که با تجربهٔ فریب خوردن ازآن همراه است، بازگشت ازهنر به واقعیت رادرهرزمانی میسرمی گرداند. ولی این گونه انعطاف پذیری نگرش در رؤیاها، رؤیاهای بیداری، وپندارهای باطل دربیماری روان‌نژندی ومخصوصاً در روان پریشی، درخارج ازقدرت افراد در گیرقراردارد. رمز تأثیر گذاری هنری، برخلاف پندار باطل صرف، در فاصله‌گیری «درست» باواقعیت‌وخیال است. اگربخواهیم‌واژه‌ای را به‌کاربریم که امروزه برسرزبانها افتاده است «کم فاصلگی» بادنیای توهم هنری،[۳۶] راه‌بازگشت به واقعیت رامسدود می‌کند؛ ازطرف‌دیگر، «پرفاصلگی» هیچگاه امکان‌رها شدن از معیارهای زندگی واقعی را به مانمی‌دهد. همچنانکه رؤیاها، رؤیاهای بیداری یاپندار های باطل، شالودهٔ محکم واقعیت را باغرق شدن درآرزوهای غیرواقع بینانه‌واجتماعاً ویرانگر ازدست می‌دهند زیبائی گرائی نیز زندگی را ازطریق هنر وبرای‌هنر ازدست می‌دهد. از طرف دیگر، فقدان‌کامل نیروی تخیل،ازاین‌لحاظ بارئالیسم‌ومنطق گرائی بسیارخشك‌یاتسلط‌بسیارسنگدلانهٔ«من»بر«خود» وجه مشترك داردکه برروی هم جلوی تجربهٔ هنری واقعی را می گیرد و هنر را از طریق زندگی و برای یك زندگی اجتماعاً سالم و مفیداز دست می دهد.

۸. صورتهای ذهنی وابهام آنها

هدف نهائی پژوهش روانکاوانهٔ هنر ، پرده برداشتن ازاندیشه‌های ضمنی شالودهٔ مضامین آشکار اثرهنری است. صورتهای‌ذهنی، بویژه در شعر ، گذشته ازاندیشه های مسلط علنی‌شان ، غالباً مفهومی پنهانی دارند که حتی اگر این مفهوم از همان آغاز بسیار گیرا باشد ، همیشه بیدرنگ فهمیده نمی شود . صورتهای ذهنی نتیجهٔ عمل نسبتاً ناآگاهانهٔ ابداعند وبطرزی کم وبیش نامحسوس‌درذهن خواننده‌نقش می‌بندند. صورتهای ذهنی پیچیدگی خود را مدیون این واقعیتند که مفهومشان تماماً یابیدرنگ روشن نمی‌شود ودرکش میسر نمی شود مگر گام بگام، تصادفاً، به‌کمك پیش بینی‌ها و تجدید نظرها ، حدس زدن، ودرشگفت شدن. شاعر بی‌آنکه خودعلتش را بداندممکن‌است واژه یاصورتی ذهنی را بجای واژه یاصورت ذهنی‌دیگری بر گزیند؛ ممکن‌است‌شکل‌خاصی‌ازبیان‌رابر گزیند که‌مفهومش‌احتمالا برای‌ذهن آگاه وی پوشیده باشد ولی درهمان حال برای موفقیت اثر هنری‌اش تأثیری سرنوشت ساز داشته باشد. هنرمندان می گویند گاهی دربارهٔ حذف برخی ازجزئیات یکی از کارهایشان اندیشیده‌اند اما بلافاصله نتوانسته‌اند به رابطهٔ بین این اجزاء بابقیه بخشهای اثرمورد بحث پی‌ببرند بلکه بعدها دریافته‌اند که علت حذف نکردن آنها بسیار محکم بوده است وایشان عملاً از گونه‌ای منطق ناآگاهانه درجعل کردن‌آنها پیروی می کرده‌اند. این بخوبی نشان می‌دهد که هنرمند ممکن است خیلی بیش ازآنچه بدان‌آگاهی دارد در کارش بگنجاند واز منابعی بهره‌گیرد که علم روانکاوی، غالباً کوتاهترین راه رسیدن به آنها را نشان می‌دهد.

ابهام، آشناترین‌شکل پیچیدگی ودرشعرمعاصر، رایجترین‌شکل

آن است. ماوقتی یك بیان یا صورت ذهنی را مبهم می‌نامیم که بوسیلهٔ یك گفته بیش ازیك مفهوم را انتقال دهد یادو یاچندمعنی یك گفته، که بخودی خودپیوسته نیستندبایکدیگر ترکیب شوند تایك تجربهٔ پیچیده اما یکپارچه یاذهنی کم وبیش اختصاصی شده ولی متـلاشی نشده را بیان کنند. ابهام ممکن‌است زائیدهٔ شرایط وعوامل بسیارمتنوعی باشد ولی در درجهٔ اول نتیجهٔ مفهومی پنهان است که به‌دلایلی، جلـویش گرفته می‌شود و نمی‌تواند خودش‌را مستقیماً بیان کند. جاذبیت‌هنری ابهام، زائیدهٔ وجود عاملی ناشناخته، نامفهوم ولی برروی هم بسیار مؤثر ازیك سرچشمهٔ نفوذ ناپذیر و ظاهراً پایان ناپذیر هیجان است. در هرتصویر ذهنی شاعرانهٔ اصیل، عنصری از ابهام وجود دارد. دو شیئی که دریك‌تشبیه باهم مقایسه‌می‌شوند یادر یك استعاره به‌هم‌جوش می‌خورند، بجای آنکه بـایکدیگر شباهت داشته باشند باشیء سومی شباهت دارند. « مخرج مشترك » این دوشیء، که پیوند واقعی ـ ولی ناآگاهانه ـ میان آنها به‌شمار می‌رود، غالباً از نیروی سرکوفته‌ای که در ذهن هنرمند فعالیت دارد پرده برمی‌دارد. بنابراین، تشبیه‌یااستعاره از نگرگاه منطقی، ممکن است یکسره بی‌معنی‌ولی به‌عنوان یك‌قطعه شعر، کاملاً مقنـع و گویا باشند. جملهٔ «تو آسمان زیبای پائیزی‌هستی» از بودلر، هیچ معنائی نداردجز انتقال منظرهٔ زنی که به‌آرامی،بطرزی شهوت‌انگیز ومقاومت ناپذیر ـ حالتی که شاعر هیچگاه درواقعیت‌از آن لذت‌نمی‌برد ـ روی چمنزار طبیعت دراز کشیده باشد .

هیچ گونه‌ای از تبیین ابهام شاعرانه، به‌نظر نمی‌رسد که‌ازروش مورد استفادهٔ روانکاوی در تفسیر رؤیاها، یعنی روش استنباط‌مضامین نهان از مضامین عیان، نتیجه بخش‌تر باشد؛ وهیچ مفهومی‌برای‌تبیین ماهیت تصویرهای ذهنی‌شاعرانه از مفهوم «ادغام» یا «تعیین‌چندجانبه» در معنای تحلیل فروید از رؤیاها رساتر نیست. گفته شده است کـه

بخش بزرگی از آنچه درهنر گنگ ونامعین به نظر می‌آید، در واقع، دارای علت یا «تعیین چند جانبه» است و داشتن «تعیین چندجانبه» همچنانکه درعلم روانکاوی تعریف می‌شود «برای درك شعر، جنبه‌ای محوری» دارد.[۳۷] به‌نظر می‌رسد که فروید شخصاً ازمفاهیم ضمنی‌این مقایسهٔ صورتهای ذهنی یك‌رؤیا و صورتها یاتصویرهای ذهنی‌یك‌شعر آگاه بوده است. او علناً می گوید «هرآفریدهٔ اصیل شاعرانه» درست مانند یك‌عارضهٔ روان نژندی یایك رؤیا «باید از بیش ازیك سائقه‌در ذهن شاعر نتیجه شده باشد وباید بیش از یك تفسیر داشته باشد.»[۳۸] لیکن نباید فراموش کنیم که ابهام شکل هنری، فقط نتیجهٔ ذهن از هم پاشیدهٔ هنرمند نیست بلکه‌حاصل‌تفسیرمجدد پیوسته‌ای است که‌هرنسل جدید چنانچه بخواهد راه مستقیمی به‌آثار آفریده شده‌توسط‌نیاکانش پیداکند باید به‌عمل آورد. تنوع تفسیرها همزمان با پیشرفت جریان تاریخ، بیشتر می‌شود واثرهنری نیز همچنانکه‌برعمرش افزوده‌می‌شود پیچیده‌تر وغالباً مبهم‌تر می‌شود.

همچنانکه دیدیم، روانکاوی مجبور است به‌تعریفهای عواملی از تجربهٔ هنری‌اکتفاکند که روان‌شناسی محدود شده به‌بیان‌ذهن‌آگاه نمی‌تواند تبیین‌شان کند، وپذیرفتنشان به‌حسب ارزش ظاهرشان میسر نیست. ولی حتی معانی گفته‌های آشکار وصریح دراثر هنری،بمحض آنکه ازلحاظ زمانی باهنرمند فاصله بگیریم و دیگر موافق نگرش او به‌زندگی نیندیشیم‌یااحساس‌نکنیم، برای ماکم‌وبیش‌نامفهوم‌می‌شوند. مابدرستی نمی‌دانیم که هنرمند فلان دورهٔ سپری شده، حتی اگر او اتفاقاً منظورش را بدون موانع درونی، خودداری روانی یا تمایل به پنهانکاری بیان کرده باشد، چه می‌خواسته است بگوید؛ به‌همین‌علت، بسختی می‌توان گفت که برای ماتاجائی که یك‌اثرهنری متعلق‌به‌گذشته در نظراست‌تفاوتی‌میان‌معانی آشکارونهان وجودداشته باشد. هرگونه

تفسیری که از چنین اثری به‌عمل آید، تااندازه‌ای، سوء تفسیریاتفسیر نادرست خواهد بود. ولی اگرما یك اثر هنری را درست نمی‌فهمیم به این‌علت نیست که «ساختاری صریح» به‌کار مزبور می‌دهیم، آنهم در اینجاکه خود هنرمند غیرصریح بوده است، بلکه به‌این‌علت است که تجربه‌های غیر صریح ودرهم ما درست به‌همان‌اندازه باشیوه‌های غیر صریح بیان اومتفاوتندکه افکار و احساسهای صریح‌ما با شکلهای صریح هنر او تفاوت دارند. ابهام و عدم صراحت درکار هنری، اتفاقاً، موبمو باهم یکی نیستند. عـدم صراحت ممکن است سرچشمهٔ ابهام باشد؛ لیکن پیچیده‌ترین‌شکلهای‌ابهام نتیجهٔ توجه اغراق‌آمیزیاافراطی به صراحت هستند نه‌عدم توجه به صراحت.

ولی ابهام، فی‌نفسه، یك پدیدهٔ روانی تاریخی است، و به‌هیچ‌وجه ازلی و ابدی یا ازلحاظ تاریخی بی‌تفاوت نیست. پیش از عصر سبك گزینی یعنی پیش ازپایان یافتن مرحلهٔ سوم رنسانس یا رنسانس اعلی [نیمهٔ نخست سدهٔ شانزدهم درهنر اروپای غربی]، این ابهام وسیلهٔ‌چندان مهمی درنمایش هنری‌به‌شمارنمی‌رفت؛ ولی درنزدپیروان [جامباتیستا] مارینی [شاعـر ایتالیائـی؛ ۱۵۶۹ - ۱۶۲۵]، [لوئی‌دو] گونگوری‌آرگوته [شاعر اسپانیائی؛ ۱۵۶۱-۱۶۲۷]، درام نویسان عصر الیزابت وشاعران مابعدالطبیعی، که جملگی به تدبیرهای ابهام وتوهم خو گرفته‌اند، حرکتی‌نو وبی‌سابقه در مغلق گویی می‌شود و به‌صورت یك رسم ادبی درمی‌آید و احساس می‌شودکه ناهماهنگی، بیان‌رسای بحرانی فرهنگی باشدکه ظاهراً بنیانهای فرهنگ غرب را به‌لرزه در آورده‌است. ازنشانه‌های‌مشخص کنندهٔ آفرینش هنری دردورهٔ‌بحرانی مـزبور ستیزهای بین احساس گرائی و روح گـرائی یعنی تضادهای آشتی‌ناپذیری است که به تفسیری روانکاوانه احتیاج دارند وسرچشمهٔ اصلی شکلهای مبهم‌بیان به‌شمار می‌روند. به‌بیان دقیقتر، ابهام، درست

به اندازهٔ یك عارضهٔ روان‌نژندی یا یك رؤیا، بیان تنشی روحی است که آدمی در آن گرفتار و ماند گار می‌شود، نه‌برای خنده، بلکه به این علت که هیچ یك از تمایلات ستیزندهٔ موجود در تجربهٔ ابهام‌آمیز قابل قبول به نظر نمی‌رسد؛ مثلا شکسپیر، همچنانکه گفته شد، در بیشتر مواقع، عمداً از برگزیدن یکی از دو معنی یك‌صورت ذهنی خودداری می‌کند و ابهام را به‌عنوان صادقانه‌ترین و اجتناب ناپذیرترین بیان حالت ذهنی خویش حفظ می‌کند.[۲۹]

یك روش جدید و مطمئناً رساتر از هر تبیین پیشین دربارهٔ پدیدهٔ سبك گزینی، روشی که ضمناً بدون درسهای به‌دست آمده از علم روانکاوی بسختی امکان‌پذیر است، بطرز کاملا متقاعدکننده‌ای نشان داده است که هنر نه‌فقط شکلی از افشا گری بلکه شکلی از پنهان‌سازی نیز هست، و کار های هنری نه‌فقط به‌عنوان شکلهای بیان خود و ارتباط گرفتن با دیگران بلکه به‌عنوان وسیلهٔ پنهان سازی، خود فریبی و فریب، یا در حد اعلی به‌عنوان وسیله‌ای برای اعتراف به‌نیمی از حقیقت نیز آفریده شده‌اند. فروید یکبار دربارهٔ آثار گوته گفت که از همهٔ اینها به‌عنوان وسیله‌ای برای «پنهان‌سازی خویشتن» استفاده می کرده است، و منظورش از این سخن، مسلماً اشاره به گفتهٔ خود این شاعر است که آثارش را «اجزای یك اعتراف بزرگ» توصیف کرده بود. سخن فروید به بیان هنری بطور کلی مربوط می‌شود، حتی اگر بپذیریم که تفاوت قطعی بین صورتهای ذهنی هنری و نمادهائی که در رؤیاها، عارضه‌های روان‌نژندی یا کارهای اشتباه آمیز ظاهر می‌شوند در این است که هنرمند در درجهٔ نخست به‌دنبال بیان و توضیح می‌رود ولی بیمار روان‌نژند، رؤیا‌پرداز و «شخص پریشان اندیش» می کوشند خود را پنهان کنند یا دگرسان جلوه گر شوند.

روانکاوی به ما آموخته است که گنگی و ابهام، نه فقط ارزش

هنری مستقلی برای خوددارند بلکه برخی‌از علتهای این مسأله را ـ بشکلی که کولریج‌فرمول‌بندی کرده بود ـ نیز روشن کرده است که‌چرا «شعر، هر گاه بطور کلی ونه‌موبموفهمیده شود، لذت‌بیشتری‌می‌دهد». شعرنو، بیان ذهن متحرك آدمی، بازنمائی طبیعت پویا، ستیزها و پافشاری آن برستیزاست. ابهام، گنگی،دشواری، شیوه‌های‌اختصاری بیان، حذف اجزای ساده وپذیرفتنی، تماماً وسائلی برای‌حفظ پویائی حیات روانی واجتناب ازترسیم آن بگونه‌ای است که ایستابه‌نظر آید. اما دراینجا نیز پویائی روانی، پدیده‌ای‌تاریخی است، همچنانکه‌تمام شکلهای بیان هنری، اعم از مبهم وروشن،اساساً ماهیتی‌تاریخی‌دارند. هیچ دلیلی برای‌این فرض‌وجود ندارد که گفته شود نمادها به‌علت‌مبهم بودنشان، ته‌نشستها یا بقایای طرز فکری باستانی‌اند یابه گنجینهٔ معنوی مشترك بشریت تعلق دارند. روانکاوی، ضمن آنکه شکلهای‌نمادین را درهمه‌جا حاضر فرض می کند، توجهش رابه‌چند نمونهٔ انگشت‌شمار محدود می گرداند واین واقعیت را نادیده می گیرد که نماد های تازه، بی‌هیچ وقفه‌ای آفریده می‌شوند وحتی اگر نمادهای روان‌نژندی‌را ـ بامختصر استثنائی ـ بشود راکد یا محافظه‌کارانه توصیف کرد، از طرف دیگر نمادهای هنری دائماً درحالت پویائی و اختصاصی شدن هستند. درهرصورت، اگر وانمود کنیم که هنروروان نژندی، هردو، خودشان را به‌شیوه‌ای‌بیان‌می کنند که به‌یك‌اندازه‌افشاگری‌وپنهانکاری در آن وجوددارد‌و نمادهای هنرمند از همان‌نوع‌نمادهای شخص‌روان‌نژند هستند، کاری سفسطه‌آمیز کرده‌ایم. نماد های اخیر، عارضه‌هائی از روان نژندی‌اند و درهمان‌حال خواهندماند، یعنی فرمولهائی‌خشك بانقشی ثابت و موبموتعیین شده درزندگی روانی شخص‌بیمارهستند درحالی که نمادهای مورد استفادهٔ هنرمند، ساختاری بینهایت‌انعطاف‌پذیر ودگرگون شونده دارند.

۹. روانکاوی و تاریخ هنر

نگرش روانکاوانه به نقد هنری یا تاریخچهٔ زندگی هنرمندان نیازی به اثبات ندارد، ولی سئوال دیگری هست که باید پاسخ داده شود: آیا روانکاوی می‌تواند استفاده‌ای برای تاریخ هنرداشته باشد؟ سبك، یك مفهوم روان شناختی نیست و پیدایش سبکها نیز روندی نیست که بتوان با عبارات روان شناختی توصیفش کرد. تشابه هدفها و وسائل درآثار یا جنبشهای مرتبط از لحاظ سبك، درخارج از حیطهٔ گزینش فردی قراردارد؛ واین تشابه با آنکه چیزی جزنتیجهٔ کوشش‌هائی ویژه برای حل مسائل شخصی نیست، سبك، نمایندهٔ گرایشی فوق شخصی است که فرد تنها مجبور است خودش را با آن‌سازگار کند. او به عنوان‌کارگزار تکامل سبك، هیچگاه کاملاً مستقل یا فارغ از محدودیت نیست، حتی اگر مقدر شده باشد که جهت یك جنبش هنری معین رادگرگون سازد. معنی‌واقعی‌سبك‌رومانسك‌یاگوتیك، رنسانس یا باروك را چنانچه بکوشیم این تمایلات را صرفاً به‌عنوان بیان‌گرایشهای روان شناختی در تصور آوریم یا آنکه فقط بکوشیم اینها را از هدفهای هنری فردفرد هنرمندان استنتاج کنیم، نمی‌توانیم درك کنیم. تعریف سبك، هیچگاه با طرز فکر یك شخص، هر اندازه صریح و خلاقانه هم که باشد، جور درنمی‌آید. سبك اگر چیزی جز بیان اندیشهٔ بی‌لگام شخصی نباشد، بسختی می‌توان دریافت که چرا در هر زمان معینی برکار این همه انسانهای متفاوت از لحاظ روانی مسلط است.

با وجود این، روان شناسی‌سبك، قابل تصوراست؛زیرا مسیر تغییرات سبك با آنکه پدیده‌ای اساساً فوق شخصی است، استراتژی پیروی سبك از مسیر خودش، غالباً بی‌آنکه توسط نمایندگانش‌تأیید

یا حتی فهمیده شود، از افراد به عنوان ابزار های خود بهره می گیرد. سبك را جز ازطریق عملیات روان‌شناختی نمی‌توان در کارهای‌هنری تصور یا بیان کرد. سبك، چیزی بیش از یك ساختار صوری است؛ مفهومی تاریخی دارد. فرمالیسم و ناتورالیسم، امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم، گذشته از معانی و اشارات تاریخی، فنی یـا صوری‌شان راههای گوناگون بازنمائی حقایق و برخورد های متفاوت با واقعیات زندگی‌را نشان می‌دهند؛ وعارضه‌ها یا نشانه‌هائی‌از تمایلات‌یاتنفرات شخصی به شمار می‌روند. در وجود بنیان گذاران جنبشها یا سبکهای نو، چنین‌انگیزشهائی غالباً بزرگترین پیامد ممکن را به‌بارمی‌آورند، هر چند ممکن است در وجود نمایندگان متأخر همین جنبشها بخش قابل توجهی از اهمیتشان را ازدست بدهند. ولی انگیزه‌های شخصی هنرمند برای مشارکت در جنبش پیوسته به یك‌سبك هر قدر قوی یـا ضعیف باشد، هر قدر برخورد شخصی‌اش با خصلت سبك در کارش مناسب‌یانامناسب باشد، هر مسأله‌ای خود را بشکل یك معمای روان‌شناختی به او می‌نمایاند، همچنانکه حل هرمسأله‌ای بـه نظر او نتیجهٔ گزینشی شخصی است؛ زیرا هیچ گلوله‌ای بدون چکاندن‌ماشهٔ‌تفنگ، به‌سوی هدفی شلیك نمی‌شود.

بنابراین، گرایش نهائی فرد هنرمند هرچه از آب در آید، وی مجبور است تصمیم بگیرد و با تضاد آشتی ناپذیر امکانات آن سبك معین برای خودش به‌پیکاربرخیزد. این سخن آندره ژید که گفته‌است «مبارزهٔ بین کلاسی سیسم و رمانتی‌سیسم در درون هرذهن منفرد نیز صورت می گیرد» در مورد هرتغییر بنیادی در سبك، صادق است. و این مبارزه، درهر مورد، روندی است تابع قوانین روان شناسی. به سخن دیگر: کیفیت فوق شخصی هرسبك، زائیدهٔ قدرتی فوق طبیعی یا آسمانی نیست؛ انسان یگانه عامل در امور انسانی، و فرد نیزیگانه

واحد کارگزار روان‌شناختی است. بااین‌حال، فردضمن پیروی‌ازندای غرایز، عواطف وعلایق خودش، اندیشه‌ها و ارزشهائی می‌آفریند که از مرز توانائیهایش فراتر می‌روند و تا اندازه‌ای بر خود وی مسلط می‌شوند. اگرعبارت «نیرنگ‌عقل» هگل یعنی تدبیری راکه بوسیلهٔ آن ارزشهای معنوی فوق شخصی با استفاده از گرایشها و توانائیهای شخصی به دست می‌آیند، ترجمه و باعبارات روان‌شناختی بیان کنیم با مکانیسمی‌مشابه طرزکارضمیرناآگاه درنظرات‌فرویدمواجه‌می‌شویم. در اینجا نیزمانندتئوری فروید، فرد ترغیب می‌شود در اثرانگیزه‌هائی به اندیشه وعمل بپردازدکه برایش ناشناخته و غالباً غیر قابل‌تصورند؛ یعنی، ترغیب‌می‌شودبه‌خدمت هدفهائی‌درآید که‌ازحیطهٔضمیرآگاهش فراتر می‌روند. البته براین قیاس نبایـد بیش از این پای فشرد، ولی می‌توان امیدوار بودکه مطالعهٔ ذهن ناآگاه امکان بررسی پدیده هائی چون«نیرنگ عقل» هگل رابه شیوهٔعلمی قابل رسیدگی‌تری‌بدل‌مابدهد.

از نخستین روزهای‌پیدایش اندیشهٔ دیالکتیکی‌درعلوم‌تاریخی، منتقدان هنر دونگرش عمدهٔ هنری را تشخیص داده وکوشیده‌اند تمام تلاشهای مربوط به سبك یاشکل را به این دو نگرش جانشین خلاصه کنند. تفاوت‌گذاری بین‌کلاسی سیسم و رمانتی سیسم، ایده‌الیسم و رئالیسم، نگرش عینی وذهنی، به نخستین فرمول بندیهای این مسأله مربوط می‌شود. شیلر از طرز فکری خام اندیش و احساساتی، نیچه از هنـری آپولونی و دیونوسوسی، وورینگر از انتزاع و هم حسی سخن می‌گفتند. خود ماعادت‌داریم‌ازنمادپردازی‌وناتورالیسم،اصول‌هندسی واکسپرسیونیسم، و ساختارهای‌پیوندی وناپیوندی‌زمین‌سخن‌بگوئیم. ولی همهٔ این مفاهیم بر محوریك‌تضاد آشتی ناپذیرواحدمی‌چرخند. درجایگزینی پیوستهٔ تمایلات ناتورالیستی وفرمالیستی، همیشه شقوق ثابت تسلیم و طغیان‌دربرابر واقعیت،جذب شدن‌درجهان‌یاکنارکشیدن

از آن، نگه‌داشتن یا نابود کردن جهان تکرار می‌شوند. تکرارپیوستهٔ این الگو، بدان معنی است که شقوق یا جانشینهای موجود در روند ذهنی، که بوسیله روانکاوی کشف شده، ممکن است درتغییرات سبك مؤثر باشند. رابطهٔ میان گرایشهای‌فرمالیستی‌یا کلاسی‌سیستی‌و گرایش‌های تنظیم کننده یا تحکم کننده از یك طرف، و رابطهٔ بین تلاشهای ناتورالیستی یا تقلیدی ونگهدارنده یا فزایندهٔ زندگی ازطرف دیگر، مثل روز روشن است. ناتورالیسم و کلاسی سیسم، یا تا جائی که به این مسأله مربوط می‌شود امپرسیونیسم و انتزاع گرائی [= ابسترا- کسیونیسم]بشکل انرژی‌حیاتی‌و پرخاشگری،برونگرائی‌ودرونگرائی، مازوخیسم و سادیسم با یکدیگر مربوط هستند. در دونگرش یاسبك پیوسته جایگزین شونده، واقعیت یاپذیرفته می‌شود یا رد، یا تقلیدمی- شود یا در شکلش تصرف می‌شود. یا به‌عنوان یك اصل‌اطمینان‌بخش یا تهدید کننده شناخته و تجربه می‌شود؛ «من» یا به‌جهان‌تسلیم می‌شود یا قواعدی برتر وویژگیهای یك زندگی کمال مطلوب رابر آن‌تحمیل می‌کند.

لیکن مسألهٔ واقعی، چگونگی مسلط شدن یکی ازاین گرایشها علیرغم شخصیتهای روانی متفاوت نمایندگان آن است. برای‌پی‌بردن به علت تسلط یك سبك درسراسرعمر یك نسل یا یك دوران تاریخی، بایستی فرض کنیم که پاره‌ای شرایط اجتماعی - تاریخی برای پاره‌ای واکنشها یا پاسخهای‌روانی مساعد می‌شوند یا به بیان‌دیگردرزمانهای مختلف، فرصتهای گوناگونی پیش می‌آید که فلان نگرش ویژه به واقعیت در آن به پیروزی خواهد رسید وتأیید همگانی را به دست خواهد آورد.

روانکاوی، در تفسیراثر هنری به عنوان یك‌سندشخصی یاحتی در تشریح یك سبك هنری به عنوان تسلط فلان حالت خاص روانی

بریك یا دونسل شاید موفق باشد ولی کوچکترین درکی ازویژگیهای شکلی یك سبك ندارد؛ به‌همین‌علت می‌کوشد با توسل به فرعیات و جزئیات غیر مسلم اما افشاگرانه به ماهیت سبك پی‌ببرد نه از روی نکات اصلی آن. روانکاوی، که خود گونه‌ای روان شناسی افشاگرانه است، به دنبال سرنخ یا کلید می‌گردد نه شکلهای ساده‌وصریح‌بیان، و از هنرمند انتظار دارد که خودرا درست مانند یك بیمار روان نژند تسلیم کند، ولی این تفاوت‌بنیادی‌را نادیده می‌گیرد که‌معنی یك‌سبك، معما نیست بلکه‌راهنماست. فروید،مطابق‌روح‌تلاش‌جستجوگرانه‌اش، عمیقاً تحت تأثیرروش مورلی در تاریخ هنر به عنوان کوششی برای بازشناختن هویت سبکها مخصوصاً ازبرخی ویژگیهای اثرهنری بود که کوچکترین ارتباطی به شیوه های بیان آگانه و سنجیدهٔ هنرمند نداشتند؛ یعنی، مورلی ادعا می‌کرد که چگونگی ترسیم یك گوش یا شکل دادن به‌یك‌انگشت توسط هنرمند، ونوع دستخطش ـ که‌احتمالاً خودش حتی‌براینها آگاه نبوده‌است ـ از ویژگیهائی که درصدد برمی‌آمد در بیان صریح خودش بگنجاند افشاگرتر و گویاتر هستند. فروید با رضایت آشکاری می‌گوید: «چنین به‌نظرم می‌رسد که روش پژوهش اوارتباطی نزدیك‌با تکنیك روانکاوی دارد. در این‌روش نیز وجود رمز آسمانی و چیز های پنهان از جزئیات بررسی نشده یا از نظر افتاده، یابه بیان دقیقتر، از انبوه مشاهدات ما، چیزی‌عادی‌پنداشته می‌شود.»[۲۰]

۱۰. ویرانگری وبازسازی به‌کمك هنر

گروهی از روانکاوان بریتانیاکه نفی تسلیم شدن به واقعیت‌در درهنر را باتوسل به تمایلات ویرانگرانه واحیاگرانه تبیین می‌کردند، تضادآشتی ناپذیر سبکهای هنری‌را دقیقر وتااندازه‌ای دورتر ازمفهوم

اصلی‌شان تعریف کردند. اگر بخواهیم تضاد موجود بین سبکهای فرمالیستی و ضد فرمالیستی رابه زبان روانکاوی برگردانیم ، تقریباً بطرزی غیر ارادی، نگرش ناتورالیستی وبظاهر لیبرال را باکششهای انرژی‌حیاتی، و گرایش‌پرقدرت ترکلاسیك رابا کششهای‌پرخاشگرانه درکنارهم خواهیم دید. لیکن مطابق تئوری ویرانگری ـ احیاگری، کل‌هنر، اعم‌ازکلاسیك وضدکلاسیك، به نحوی باسائقه های‌غریزی پرخاشگرانه یا سادیستی ارتباط دارد و تنها تفاوتشان در این است که درهنر کلاسیك،هماهنگی ویگانگی ازراه بازسازی زندگی وواقعیت به دست می‌آیند ولی درهنرضدکلاسیك، بشکلی تحریف و تصرف شده باقی‌می‌مانند. به‌سخن دیگر، هواداران این تئوری ، نشانه های ویرانگری را درهرجائی ازهنر کشف می‌کنند و وانمود می‌کنند که صلح و نظم ابدی را فقط درشکلهائی می بینند که عمدتاً وجود یك تمایل تنظیم‌کننده، مسلط شونده ، ومحدود کنندهٔ زندگی را می‌توان در آنهاباز شناخت.

هراثر هنری، کم وبیش ، انتقادی از زندگی ، کوششی برای رهانیدن زندگی ازبی شکلی، ومنطقی‌تر وروشنتر ـ هرچندنه‌کاملتر ـ کردن‌آن‌است. بدون‌این‌احساس که‌جهان‌به گفتهٔ ون‌گوگ «طرحی‌است که اجرانشد»، شاید اصولاً هیچ‌کششی برای آفرینش هنری وجود نداشته باشد. ولی هیچ اثرهنری از لحاظ رابطه‌اش باواقعیت، منفی نیست. دروجود هنرمند، حتی‌خشونت‌آمیزترین نفی جهان باگونه‌ای وسواس دربارهٔ هرآنچه واقعی، زنده، وتنفس‌کننده باشد همراه‌است؛ وهنربه یك معنانتیجهٔاین نگرش دوگانه یا دواحساسی است. اثرهنری هیچگاه بیان یك حالت روانی صرفاً نظاره‌گرانه یاتأملی نیست؛ بلکه همیشه پاسخی است به‌یك مبارز طلبی. وماچه بااین‌نظر موافق باشیم چه موافق نباشیم که می‌گوید کل هنر پرخاشی است به کلیت جهان

وتلاشی است درپی آن برای بازسازی جهان ازدرون خرابه‌هایش، و نیازمابه زیبائی ازدردی ناشی می‌شود که سائقه های غریزی‌ویرانگرانه در وجودمان پدیدمی‌آورند، تردیدی نمی توان داشت که کل هنر، در درجهٔ نخست، وسیله‌ای‌است برای غلبه‌برهرج ومرج ، تسلط‌برهرچیز غیرقابل مشاهده، غیر قابل اندازه گیری، وغیر انسانی درجهان . اگر تبیین عموماً معتبری برای کشش به آفرینش آثار هنری وجود داشته باشد، نمی‌تواند ازهیچ جای دیگری‌آغاز شود مگراز همین کوشش برای احیای عرصه های ازدست رفته یا مدفون شدهٔ زندگی آگاهانه. واگر درجریان هنرچیزی وجود داشته باشد که بتوان‌عنوان ترقی‌بدان داد، این‌چیزهمان‌پیشرفت روزافزون ما درغلبه برهرج‌ومرج‌ورهانیدن سرزمینهای بیشتری از چنگال آن است.

هنر وسیله‌ای است برای تصرف اشیاء با توسل به خشونت و توجه یااشتیاق به حفظ آنها. نقاشیهای غارنشینان عصر دیرینه سنگی، ازاین لحاظ، نمونه‌اند: غارنشینان نقش جانوران رامی کشیدند تاآنها رابکشند وتصرف کنند. ونقاشیهای کودکان، به شیوه‌ای کاملاً مشابه نقاشیهای شکارگران عصر دیرینه سنگی، همچنانکه گفته‌اند،[۴۱] وسیله‌ای برای نمایش جادوئی است نه نمایش برخاسته از بیعلاقگی. معنی نقاشی درنظر کودك، مسلط شدن برشکلهائی که نمایش داده‌می‌شوند، وراهی برای‌انجام دادن‌کارهای‌خوب‌وبداست. درك‌این‌واقعیت که هنر ازیك طرف راه گریزی برای سائقه های پرخاشگرانه، بیان خصومت خودپسندانه باجهان و کششی‌برای تصرف درشکل و نابود-کردن، وازطرف دیگر، علاجی یاچاره‌ای برای ماهیت ناقص وتکه - تکهٔ زندگی، اعتراضی به تاریکی وتیرگی، بی‌معنائی وبی هدفی آن است، امتیازبزرگ آن نظریه‌ای است که گرچه بیش از اندازه بر

منظورش تأکید می کند، توجه ما را به عنصر ویرانگری در خلاقیت هنری جلب کرده است.

در کنار مفهوم رمانتیك هنر به عنوان زبان مادری بشریت، غالباً نظریهٔ رمانتیك‌دیگری را به حالت ترکیب با آن می‌بینیم که هنر را بیان عشق وفداکاری محض و هنرمند را خدمتکار متواضع اصل زندگی و طبیعت یا دوست نظربلند و بزرگوار همنوعان خویش مـی پندارد. روانکاوی، این‌دونظریه را به عنوان پندارهائی صرفاً باطل رد کرده‌است. چون‌چیزی‌خام‌یاطبیعی درهنر وجودندارد، درهنرمندنیزچیزی‌بی‌ضرر یاسخاوتمندوجودندارد. هنرغالباً چیزی نیست جز وسیلهٔ انتقام‌گیری یاجبران خطائی که هنرمندمرتکب شده است. اگر نشانه‌ای ازهمدلی یادلسوزی دروجود هنرمند باشد، نتیجهٔنگرانی و احساس گناهی‌است که‌در برابر ویران‌شدن‌دنیائی که‌وی آن‌را گونه‌ای مادرمی‌پنداردو تصویر-های مادرانه از آن می‌سازد، به اودست می‌دهد. مقایسه یایکی دانستن مادر وطبیعت، احتمالاً عمری به درازای‌عمربشردارد وتوضیحش‌جزو واضحات است. لیکن بیان احساس گناه درهنراز کشفهای روانکاوی وعنصر گناه دربرابر مادر در رابطهٔ هنرمند باطبیعت، کمك بزرگی به تئوری ویرانگری - احیاگری است.

جان‌ریکمن بطرز بسیار روشنگرانه‌ای به رابطهٔ بین واکنشهای مردم به آثار مثله شدهٔ هنری مانند مجسمه های باستانی وسائقه های ویرانگرانه یا نگرانیهای خود این مردم از اینکه مـرتکب ویرانگری شده‌اند،[۴۲] اشاره می کند. لیکن در اینجا، همچون در کل نوشته های روانکاوانه، دیدگاه تاریخی نادیده گرفته شده است؛ زیرا درغیر این صورت نویسنده بسختی ممکن بود متوجه نشود که لذت بردن‌از آثار تکه‌تکهٔ هنری یانفرت از آنها در درجهٔ نخست پدیده‌ای تاریخی است و با پسزمینهٔ تاریخی‌دگرگون می‌شود. لذت بردن از ویرانه‌ها، کار-

های شکسته یاناقص وطرحهای ناتمام که از مختصات نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم ودورهٔ پس از آن به شمار می رفت، نشانه‌ای ازحالت روانی رمانتیك است که‌اینك برجهان غرب چیرگی دارد. فقط درچهارچوب چنین‌طرز فکری است که کل مکانیسم‌ناکامی، انتقام، جبران،احساس گناه،ونگرانی‌برای بازسازی، آنچنانکه روانکاوی‌توصیف‌می کند،در هنربه فعالیت وخلاقیت‌درمی آید؛ فقط ازآن‌زمان به بعداست که‌به نظر می‌رسدیك‌اثرناقص،الهام‌بخش‌تر و گویاتر ازیك‌اثرمثله‌نشدهٔهنری‌است.

ازپیدایش رمانتی‌سیسم به این طرف، هنر به عرصهٔ جستجوی خانه‌ای تبدیل شده است که‌هنرمند گمان می کند دردوران کودکی‌اش صاحب‌آن بوده است، وهمین خانه در نظر او بشکل بهشتی جلوه‌گر می‌شود که دراثرخطای خود هنرمند ، گم شده وازدست رفته است. احساس گناه هنرمند، به عنوان ستیزمیان سائقه های انرژی حیاتی و ویرانگرانهٔ وی،[۴۳] به یکی از نیرومندترین انگیزه ها در ورای اثراو تبدیل می‌شود. وهنرازآن به بعد، نه فقط بیان گناه بلکه وسیله‌ای است برای تخفیف گناه و نگرانی؛نقش‌تخلیه‌ای یك اعتراف ـ سخنی که به عنوان بهای عفو به زبان‌آورده می‌شود ـ ونام‌بردن به عنوان وسیله‌ای جادوئی‌رابه خودمی گیرد.این‌اندیشه که‌هنرمی‌تواند نگرانی راتخفیف دهد، بسیارقدیمی است؛ مشهورترین فرمول بندی آن، نظریهٔ تخلیهٔ هیجانی یاپالایش روانی ارسطو است. ولی‌در رمانتی‌سیسم، گذشته از این، خلاقیت هنری به ابزاری برای کیفردادن خویشتن تبدیل‌می‌شود. ساموال پالمر از گفتگوی خودش‌با ویلیام بلیك درلحظاتی که دست‌اندرکارتکمیل تصاویر دانته بوده است، گزارشی‌برجای گذاشته است. بلیك به او گفت که‌کار این‌تصویرها را باترس ولرزآغاز کرده است . پالمر پاسخ داد: « اوه ! من به اندازهٔکافی ترس ولرز دارم . » بلیك گفت: «دراین صورت‌تواین کار را خواهی کرد.»[۴۴] هیچ کسی

درنخستین لحظات آفریدن یك اثرهنری احساس «ترس‌ولرز» نکرده است؛همچنانکه‌ویلیام موریس گفته‌است،«موضوع‌مهارت‌صنعنگرانه» درمیان بوده است. ولی ایبسن این موضوع را واضحتر ازهرشاعر یا هنرمند پیش ازخودش به زبان می‌آورد:

معنی زیستن ـ پیکارکردن بانیروهای سیاهی است
که در درون ما محبوسند،
معنی نوشتن ـ داوری کردن
دربارهٔ نفس خودبه عنوان متهم است.[۲۵]

از جنبش رمانتیك به‌بعد، آفرینش هنری به گونه‌ای بازسازی، بازیابی آن چیزی که هنرمند احساس می‌کند از میراث معنوی‌اش از دست داده است، و آن‌چیزی تبدیل شده است که به نظر او در زیر ویرانه های گذشته مدفون شده است. اهمیت واقعی هنر پروست، از دیدگاه تاریخی، این است که همین رهانیدن گذشته، موضوع اصلی کار اورا تشکیل می‌دهد، کاری که تا اندازه‌ای در اثر همین واقعیت، گنجینهٔ پایان ناپذیر موضوعی در تأیید مفهوم روانکاوانهٔ هنراست. کار او، مخصوصاً نمونـهٔ کلاسیك آن‌چیزی است کـه ما، بر طبق اصول روانکاوی، از فقدان واقعیت و راهی که به‌آن باز می گردد،می‌فهمیم. خلاقیت هنری در نظر پروست، ماهیتاً به معنی تلاش‌برای بازیابی‌زمان گمشده ونجات‌دادن آن گذشته‌ای است که واقعیت‌رابه‌شیوه‌ای‌بمراتب صادقانه‌تر و صریح‌تر از زمان حال آشکار می‌کند. زمان حال همیشه «زمان گمشده»، از دست دادن خودمان و کسانی است که به ما تعلق دارند؛ هنر، ازطرف دیگر، گونه‌ای بازآفرینی، وبه گفتهٔ پروست‌یگانه بازسازی ممکن جهانی متلاشی شونده در گرداگرد ودرون‌ماست. در واقع، ما باید دنیا رابه این علت از دست داده باشیم که آن‌راتصرف

کنیم، زیرا تاجائی که دنیا درنظر باشد، راهی جز یك راه غیر مستقیم به‌واقعیت بیرونی وجود ندارد. مفهوم زندگی از نظر پروست، چکیدهٔ یك فلسفهٔ درونگرایانه است. موضوع رمان او تاریخچهٔ یك‌شغل یعنی شغل هنرمند است، زیرا کشف راهی به‌گذشته و همراه با آن کشف راهی به معنای واقعی زندگی، باهنرمند شدن یکی است.

پروست دنیای مرده یا گمشده‌اش‌رابه‌روشی مشابه‌روش‌روانکاوی ازضمیر ناآگاه بازیافت: با رفتن به ژرفای زمین سخت حافظه. در نظر او معنی خلاقیت هنری مانند تلاش برای بیرون کشیدن پاسخ از پس‌نوری ضعیف، کوششی مأیوسانه به‌شمارمی‌رفت، همچنانکه کشف انگیزه‌های ناآگاهانهٔ بیماری درنظر روانکاو و بیمارش‌همین معنی را دارد. وپس‌زدن واقعیت به‌عرصهٔ ضمیرناآگاه- اصطلاحی‌بیگانه‌برای او- رانتیجهٔ خطائی بزرگ و گناهی مرگبار می‌دانست‌وخودش آن‌را «بازایستادن قلب» می‌نامید.

پروست این کشف واقعی رابه عمل‌آوردکه زندگی حقیقی و وجود واقعی شخص باید ازضمیر ناآگاه بازیافته شود و ضمیر آگاه، این زندگی و این وجودرا بشکلی تحریف شده و فریبنده، یا به‌گفتهٔ روانکاوان بشکلی «دلیل‌تراشانه» باز می‌تاباندومابه‌انگیزه‌های حقیقی واکنشها و عادتهایمان فقط از راه باور نکردن به مدرك ذهن آگاه و منطقی‌پی‌می‌بریم ـ پروست، اینهمه را بدون یاری گرفتن ازآموزشهای فروید کشف کرد، گرچه برروی هم از میراث اندیشهٔ رمانتیك به‌هیچ وجه محروم نبود. ولی خودما بدون گذراندن دورهٔ‌کارورزی دررشتهٔ روانکاوی، بدون شناختن و در نظر گرفتن این نکته‌که راه هنرمند به آفرینش اثرش ازطریق فقدان واقعیت به‌دست می‌آید وراه‌باز گشتش به واقعیت نیز نتیجهٔ‌کار اوست، بسختی می‌توانستیم‌کل تأثیر فلسفهٔ‌او را درك‌کنیم. بنابراین، اظهارات روانکاوان در بارهٔ هنر، چه کاملا

پذیرفته شود چه نشود، برروی‌هم، اهمیتی ندارد؛ حتی پاسخی تماماً منفی به سؤال، بندرت ممکن است تغییری در این‌واقعیت دهد که فروید به دلیل کمکی که در بهتر شناساندن هنر مخصوصاً هنر مدرن، رمانتیك و مابعد رمانتیك به ما کرده است، حق بزرگی بر گردن‌مان دارد وما مدیون او هستیم.

کل اثر پروست، بیان احساس گناه و احساس‌نگرانی است. او به‌علت تثبیت مادرانه، عقدهٔ اودیپ، همجنس گرائی، ناتوانی‌اش به انجام دادن کارعادی(دست کم‌تازمانی که‌والدینش‌زنده‌اند)،درونگرائی، بی‌تفاوتی‌بنیادی‌اش به جهان، فقدان‌عشق (دانستن‌اینکه‌غصه‌خوردنش به‌حال‌دیگران«یك‌حقیقت‌غم‌انگیز»نیست)،طرزنابود کردن‌محبوبانش، دنیای گردا گردش، زندگی و خویشتن خودش احساس گناه می کند. هدف وکار پروست درمقام یك هنرمند، چیزی جزتلاش برای‌خلاصی یافتن از این احساس گناه، بقای روحی وجلوگیری ازفروپاشی‌وجود اخلاقی خود او نیست. پروست بخوبی ازاین خطرها، تشویشها، و تلاشها برای حفظ خویشتن آگاه است، ولی در ورای‌تشویشهائی که او از وجودشان آگاه است، احساس گناهی وجود دارد که خود او بسختی می‌تواند درکش کند. فقط پس‌ازمرگ مادربزرگش وناپدید شدن آلبرتین است که‌به‌اندازهٔیك‌نوك‌سوزن‌ازبی‌تفاوتی «حرفه‌ای»اش نسبت به آنچه برسر دیگران می‌آید، بی‌علاقگی‌اش به همه‌چیز بجز مطالعهٔ «قلب» خود، توصیف و نمایش احساسات خویش،آزمایشهای بیهوده‌اش با بحرانی‌ترین و خطرناکترین شرایط زندگی،برخوردش بازندگی به عنوان آزمایشگاه یا آموزشگاه بندبازی معنوی، دریك کلام برخوردش با زندگی به‌عنوان مادهٔ خام کارش، آگاه می‌شود. لیکن احساس گناه، که به نظر می‌رسد او به هیچ وجه قادر به درکش نباشد، آلودگی وجدان قهرمان اوبه درپیش گرفتن‌یك زندگی برروی

هم تنبلانه، لذت‌بردن از کارش، درحالی که دیگران زحمت می‌کشند و جان می‌کنند، برخوردار شدن ازحقوق برون مرزی‌درمیان‌مردمی که زندگی‌شان چیزی جز مسئولیت نیست، خوش گذرانی کردن با وجود همهٔ ناکامیها و بینواییها، و دریك‌کلام موجودی غیراجتماعی بودن است. همهٔ آنچه گفته شد، تشویشهای تحقق یافته و تحقق‌نیافته، احساس آگاهانه و ناآگاهانهٔ گناه، آن‌هم نه فقط در زندگی شخصی پروست بلکه حتی در این‌رمان، مشت‌نویسندهٔ‌محتاط وخودآگاهش را بی‌هیچ رحم و ملاحظه‌ای بـاز می‌کند. و اینهمه، یکی از گیراترین آثاری راکه‌تاکنون‌آفریده‌شده است‌به تجلی‌گاه سرد،خشن، شکنجه‌شده، و شکنجه‌کنندهٔ ذهن مبدل می‌گرداند. نویسنده بجـای آنکه دفاعیهٔ پر ارجی برای هنر بنویسد، مجبور شده است سند محکومیت هنرمند را بنویسد. واو بی‌آنکه‌خود تصوری‌ازآن‌داشته‌باشددفاعیه‌ای درخشان برای روانکاوی نوشته است؛ زیرا او با آنکه استاد و کار‌شناس روان‌شناسی بود، چاره‌ای نداشت جز آنکه فریب‌ذهن‌ناآگاه خودش را بخورد.

فصل چهارم

استنباطات فلسفی تاریخ هنر: «تاریخ بی‌نام هنر»

۱. ولفلین و تاریخ‌گرائی

درغرب، اززمان پیدایش رمانتی‌سیسم به این طرف، انـدیشهٔ ناشناخته ماندن، همواره اندیشمندان و هنرمندان رابخود جلب کرده است. این، ویژگی عصر فردگرائی است، تا سده هـای میانه، چیز مخصوصاً جالب و مطلوبی‌در گمنامی یا ناشناسی وجود نداشت؛ می‌شد با آن‌کنار آمد؛ و اشتیاق خاصی به‌گمنام بودن احساس نمی‌شد. هر کسی می‌خواست شناخته شود ـ امتیازی که غبطهٔ دیگران را بـر می‌انگیخت ـ هرچنددین پیشگان، این امتیاز راعموماًبرای‌همقطاران خود، مخصوصاً درجائی که آثار هنری مطرح بود، نگه می‌داشتند.[۱] گمنامی، مکانیسمی دفاعی و لازم برای‌فردی فاقدریشهٔ اجتماعی‌است که وسیله‌ای جز تدابیر شخصی خویش در اختیار ندارد و خواستار دست‌کشیدن از مسئولیت دربرابر آزادی خویش و برپا کردن‌معیار-های‌خاص‌خویش‌است. درجامعه‌ای با سنتهای‌عمیقاً ریشه‌دارومیثاقهای

مشخص یعنی معیارهای غیر شخصی، گمنامی را جائی نیست.

درعصر رمانتی سیسم، نخستین بار با نگرشی متناقض و دو گانه با فردیت مواجه می‌شویم. هنرمند در میان هیچ یك از نسلهای پیشین آفریده‌هایش را باچنین قطعیتی شخصی، عاری از اشتباه و غیر قابل مقایسه نمی‌پنداشت: و هیچگاه تا این اندازه به‌خودش به‌عنوان فردی آزاد شده و دارای حق تعیین سرنوشت، بی‌اعتماد نشده‌بود. نگرش دو گانه را بهتر از هر جائی می‌توان در فلسفهٔ تاریخ گرای دید؛ این فلسفه از خصلت خودویژه و تکرار نشدنی تمام رویداد های تاریخی پرده بر می‌دارد و بر آن تاکید می کند. ولی مدعی است هر چیز تاریخی، تجلی یك اصل فوق انسانی و ازلی و ابدی است. از این دیدگاه، افرادی که این دنیای زمانی را می‌سازند فقط وفقط خدمتکاران معماری جهانی‌اند. که با «نیرنگ»هایش سائقه‌ها و علائق این افراد رابه‌بازی می گیرد و گونه‌ای احساس آزادی و خلاقیت بـه ایشان می‌دهد، در حالی که‌اینان همواره و پیوسته کارهای پست و درخور نوکران‌رابرای او انجام می‌دهند.

تاریخ گرائی، در واقع، فلسفه‌ای ضدانقلابی است که دوست داردکارهای خودسرانهٔ فرد آزادشده را عامل پیامد های انقلاب بداند بی‌آنکه ازخود فردگرائی دست‌بردارد ـ زیرا این فردگرائی‌رایگانه دستاوردعصر روشنگری و انقلاب‌می‌شناسد. تاریخ گرائی روش گیج‌کنندهٔ احالهٔ هر رویداد تاریخی به یك منشأ فوق فردی ـ آرمانی، الهی، یا ازلی ـ را بکارمی گیرد ولی آن را با برخوردی فردگرایانه می آمیزد که مدعی است به‌فقط خود ویژ گی ساختارهای‌تاریخی‌بلکه مقایسه ناپذیری‌مطلق آنهاوهر سبك هنری، فقط‌باید بامعیارهای‌شناخته شدهٔ این فلسفه سنجیده شود.

فلسفهٔ تاریخ در جریان سدهٔ نوزدهم، بـه دو قطب این نگرش

محدود شده است، و افراطی‌ترین بیان‌نگرش مزبور مورخان بزرگ هنر در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم هستند. الویس ریگل با نظریهٔ «ارادهٔ هنری» خویش و اعتقاد به خود ویژگی مطلق و قیاس ناپذیر دستاوردهای هنری، نمایندهٔ یك قطب و هاینریش ولفلین با تز «تاریخ بی‌نام هنر» وپائین آوردن ارزش هنرمند به‌عنوان یك عامل در تاریخ، نمایندهٔ قطب‌دیگر است. اینان به‌عنوان‌دوتاازآخرین‌نمایندگان بزرگ مکتب تاریخی، به یکدیگر تعلق دارند و باوجود تفاوت‌بنیادی موجود در تئوریهاشان وجوه مشترك فراوان دارند.

حکمی که می گوید تاریخ هنر باید نامها را نادیده‌بگیرد براین فرض بنیان گرفته است که هدفهای هنری و گرایشهای سبکی، برروی هم حاصل یك دوره‌اند. مطابق فرمول شخص ولفلین « هر چیزی در هرزمانی امکان‌پذیر نیست».[۲] منظورش از این سخن نه‌فقط این‌است که هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور است، بلکه گذشته ازاین شرایط، هیچگاه نمی‌تواند ازحدود و مرزهای مشخص دوران خویش پافراتر بگذارد. می گویند هنرمند، پاره‌ای امکانات «بصری» در اختیاردارد که همچون گونه‌ای واژگان ودستورزبان‌لازم برای ارتباط هنری هستند و دامنهٔ قدرت بیان هنرمند نیز اساساً به همینهامحدود می‌شود.[۳] او می‌تواندابن زبان‌شکلهای‌هنری‌راتوانمندتر کند و جان تازه‌ای به آن بدمد، ولی‌هیچگاه‌نمی‌تواند ازحالت‌واقعی مسائلی که رویارویش قرار می گیرند طفره بزند یااز آنها فراتربرود. مطابق نظر ولفلین، «شکلهای بصری» و طرحهای نمایشی، تاریخی مختص خویش دارند و تسلط خودرا برتمام سلیقه‌های فردی یا ملی که هنرمند ممکن است داشته باشد حفظ می کنند. او این فرض را که گرایشها وهدفهای ذهنی دائماً دگرگون می‌شوند و به بیان دقیق‌تر وسیلهٔ بیان هنرمند درحکم انبار ابزارهائی است که در هرزمانی کامل

وقابل استفادهٔ اختیاری است،اشتباهی جدی تلقی می کند.[۴] برعکس، طبیعت را ازپشت عینکی می‌بیند که رنگ ودقت تمرکز کانونی‌اش پیوسته تغییر می‌یابد و منظره‌های متفاوت و کم وبیش درستی‌ازاشیاء را جلوی‌چشم می‌آورد. هر کس با دستگاه بصری‌مخصوص‌وسازمان بینائی ویژه‌ای به سراغ واقعیت می‌آید؛ و به‌همین علت، تاریخ هنر، تاریخ تقلید انسان از طبیعت نیست بلکه تاریخ نورشناسی هنرمندانه یعنی تاریخ شرایط فیزیولوژیك و روان شناختی هر برخورد ویژه با طبیعت است.[۵] در این معنا باید متوجه معنی این سخن اوبشویم که می گوید شخص همیشه برحسب «رنگها وهماهنگیهای‌خاص»می‌بیند و تکامل رنگ‌آمیزی نتیجهٔ «مشاهدهٔ دقیق‌تر طبیعت» نیست.[۶] به بیان دیگر، هنر، وابستهٔ ارادهٔ معطوف به‌بیان‌چیزی یاوابستهٔ مضمون‌مطلب بیان شده نیست؛ وسائل موجود بیان، برای شکلی که کار هنری بخود می گیرد، اهمیتی سرنوشت‌ساز دارند.

بدین‌ترتیب، فرض تئوریك بنیادی این «تاریخ بی‌نام‌هنر» این است که تاریخ «دیدن» مطابق منطقی درونی و قوانین ذاتی خودش، مستقل از تأثیرات بیرونی که نه صرفاً محیط اجتماعی بلکه سرشت روانی فرد هنرمند را نیز شامل می‌شوند، گسترش و تکامل می‌یابد. این نوع‌علیت درون‌بودی، جزء بنیادی اندیشهٔ ولفلین دربارهٔ تاریخ بی‌نام هنر است؛ درست همین علیت است که به او امکان می‌دهد تاریخ هدفها و انگیزه‌های شخصی هنرمند را به‌تاریخ شکلها ومسأله‌های غیر شخصی تغییرشکل دهد و تشریحی تاریخی از اینها به عمل آورد، بطوری که موبمومنطقی‌وناگسسته‌باشد. لیکن ولفلین دراندیشهٔ نمایاندن تاریخ هنر همچون روندی مکانیکی نبود وادعا می کرد(هر چند شاید کاملاً با اصول پذیرفته شدهٔ خودش وفق ندهد) که « هنر همیشه می‌تواند به آنچه می‌خواهد دسترسی پیدا کند»، ومردم‌فقط‌آن

چیزی را نادیده می گیرند که توجه‌شان راجلب نکند یاشادشان نکند.[۷] از این لحاظ و نیز ازلحاظ نفی هدف دستیابی به‌بازنمائی هرچه‌دقیق‌تر طبیعت به عنوان علت‌تکامل تاریخی، با ریگل وجه مشترك دارد. لیکن درنظر ولفلین، نیاز فزاینده به مهارت تقلیدی جایش رابه عنوان یك نیروی محرك اصلی به اصل خشك مشابهی که همان شکل‌تزئینی باشد می‌دهد.[۸]

آنچه ولفلین می‌خواهد، پیدا کردن‌فرمول تکامل‌اجتماعی‌است و به همین‌علت تأکید می کند که «حتی اگر فرض کنیم آدمی همیشه اشیاء را همانگونه می‌بیند که دلش می‌خواهدببیند، این امکان رانفی نخواهد کرد که قانونی وجود دارد و برتغییرات شیوهٔ دیدن ماحاکم است».[۹] به بیان دقیق‌تر، هدف و منظور واقعی «تاریخ‌بی‌نام‌هنر»آزاد کردن تاریخ هنر از هر گونه ظهور تحولات تصادفی و اختیاری، و نشان دادن آن به‌عنوان تجلی قوانین‌پرتوان وضرورت‌درونی‌است.[۱۰] این ویژگیها را دردرجهٔ نخست باید در توالی ظاهراً برگشت ناپذیر سبکها دید: در «منطقی» که از سبك نقاشانه‌می‌طلبد ازپی‌سبك‌تجسمی‌حظی بیاید و سبك غیر ساختمانی‌ازپی‌سبك ساختمانی بیاید. مطابق این منطق، تکامل هنر، لاینقطع میان پاره‌ای تفاوتها و اختلافها در حرکت است، وازکاهش وافزایش تدریجی پاره‌ای «مفاهیم بنیادی» متضاد ـ نامی که ولفلین به مقولات مربوط به «دیدن» داده‌بود ـ پیروی می کند. فرمول او، بازتابی است ازاصول‌بنیادی‌حرکت‌خودانگیختهٔ یك اصل برتر فوق فردی مانند اصلی که در فلسفهٔ تاریخ هگل دیده می‌شود. توالی کلی سبکها ضرورتاً تکرار می‌شود، و تکرار ادواری آن پیامد علیت‌ذاتی و منطق درونی تکامل است. نظریهٔ‌معروف‌ولفلین دربارهٔ توازن، که «سبکهای‌باروك» راپیامد«سبکهای کلاسیك»باریتمی موج گونه و منظم می‌پندارد، برجسته‌ترین نمونهٔ این تئوری‌است.

بگفتهٔ ولفلین، هنرهای بصری یك دورهٔ تاریخی، ویژگی سبك را در تمام شکلهای خود متجلی می‌سازند؛ معماری، مجسمه سازی، و نقاشی «وجه مشترك بصری» ثابتی دارند و به «نمونهٔ بصری»[۱۱] ثابتی مشروط‌اند. این وحدت شکل، فقط نمونه‌ای از آن ضرورت درونی است که منطق تکامل، خودش را از راه آن‌برهنرمندان‌تحمیل‌می کند. لیکن سبك مشترکی که در شکلهای بصری متجلی می‌شود هیچگونه تأثیری برهنرهای غیر بصری ندارد. اگر فعالیت هنری درجهت بیان و تابع ارادهٔ معطوف‌به‌بیان می‌بود، در آن‌صورت ـ بگفتهٔ ولفلین ـ تمام هنرها و شکلهای هنر هر دورهٔ تاریخی، سبك ثابتی را متجلی می کردند؛ ولی، بدون تردید، چنین نیست. اگر می‌بینیم ویژگیهای مشابه سبك درهنرهای گوناگون الزاماًهمعصر نیستند، به ادعای ولفلین، دلیل دیگری است براینکه تکامل سبکها تابع شرایط بیرونی نیست بلکه تابع شبکه‌ای از قوانین درونی است که در هنر های مختلف، تفاوت می کند.

ولی ولفلین نمی تواند نشان دهد که تکامل هنر، یکسره از فشار «شرایط وعوامل بیرونی» آزاداست. زیرا اگرقرار باشد تکرارتناوب را عالی ترین‌اصل درتاریخ هنربدانیم، بایدفرض کنیم که مسیرتکامل، هربار که ظاهراً «مرحلهٔ مترقیانهٔ» عادی را پشت سر گذاشته واز سبك خشك به سبك آزاد یا ازسبك ساده به سبك بغرنج رسیده است، «جهشی به عقب»می کند وبه‌آغاز راه بازمی گردد یعنی به شیوه‌ای «پرتوان»، «کهنه» یا«کلاسیك» آغاز می‌شود. ولی این گونه‌بر گشتها را نمی‌توان با اشاره به قوانین درونی بغرنج شدن یا اختصاصی‌شدن تبیین کرد. ولفلین دراینجااحساس می کندمجبوراست برشرایط‌محیطی، که‌هیچ ارتباط مستقیمی باهنرندارند، نقشی مهم‌ترازآن بدهد که‌هنگام بررسی پیشرفت مستقیم وظاهراً خودبخودی سبکها به آنها می‌دهد.

باوجوداین، تئوری اودرمفهوم مکانیستی تاریخ‌واصول مشتق ازاصل «تاریخ بی‌نام» اوگوست‌کنت ریشه‌دارد؛[۱۲] حتی‌درمورد پیداشدن گسستی ناگهانی درسبك، هیچگونه‌آزادی واقعی‌برای فردقائل‌نمی‌شود. کمال مطلوب اویعنی روش‌سخت‌گیرانه ودقیق علمی، باهدف اثبات قوانین عام، واقعاً به «تاریخ بی‌نام هنر» نیازدارد، همچنان که‌آرمانهای‌سیاسی وعلمی تاریخ دانان و فیلسوفان سدهٔ نوزدهم ایجاب می کرد که تاریخ عمومی بایدفاقد قهرمان یاشخصیت انقلابی- یابه‌گفتهٔ خودشان فاقد اشخاص«محاسبه‌ناپذیراز لحاظ‌روانی» یا«غیرمسئول‌ازلحاظ سیاسی»- باشد. تاریخ دانان‌پوزیتیویست وسوسیالیست دراین‌علاقه به بی‌نامی، با تاریخ دانان ایده‌ایست ومحافظه‌کار توافق‌کامل دارند، بااین تفاوت که‌گروه نخست درپی شبح یك روح دستجمعی است و گروه دوم افسانه‌هائی مانند«شعوربه طورکلی»، «فرمان قاطع» انتزاعی و«کمال مطلوب عام زیبائی» - ایده‌ئولوژی مشخص کنندهٔ یك گروه گزیده - سرمی‌دهد. موضوع غیرشخصی «تاریخ بی‌نام هنر» - نظریهٔ ولفلین - بنحوی، فقط زائده‌ای است درکنار این شعور انتزاعی وساختگی.

ولفلین درزیرفشار انتقاد های‌بیشمارودرمواردی‌جدی که‌ازجهات گوناگون برتئوریش وارد شده است، کوشید درنظریهٔ «تاریخ بی نام هنر» تجدیدنظری‌به عمل‌آورد. حدود خشکی‌راکه برای نیروهای‌فرد خلاق قائل شده بود انعطاف پذیرتر کرد وپذیرفت که عوامل مضمون می‌توانند تأثیرنسبتاً مهمی درپیدایش سبك داشته باشند. ولی اندیشهٔ تکامل هنربه عنوان روندی مستقل وتابع ضرورت درونی، همچنان شالودهٔ کل تئوری وفرض بی چون وچرای روش او بشمار می روند. اوضمن پذیرفتن این واقعیت که یك شکل فقط می تواند شکل‌مختص یك مضمون باشد، همچنان به این اصل چسبید که «هرمضمون معین را فقط در چارچوب مفهوم صوری خاصی می توان تحقق بخشید» و

دستگاه حسی، نه‌شیء حس‌شده، عامل اصلی است.[۱۳] ولفین به این نتیجه می‌رسد که تئوریش «لطمه‌ای به ارزش فرد نمی‌زند».[۱۴] ولی جائی برای تردید نمی گذارد که علاقهٔ اصلی به‌همان ضرورتهای عینی غیر شخصی که تاریخ هنر براو نمایانده، معطوف است و اهمیت درجه‌اول را به آنها می‌دهد. درپایان، ازاین فکرشاد می‌شود که هنرمند درچار ـ چوب امکاناتی حرکت می کند که ـ خوشبختانه ازنظر او ـ محدودند، ویك اصل خلاقانهٔ معنوی وجود دارد که هنرمند را رهبری و هدایت می کند واوهیچگاه نمی‌تواند این اصل را بشکند یا تحریفش کند. اندیشهٔ تکامل مستقلانهٔ شکلهای هنر ـ که موجب توانمندی و گونه گونی شیوه های بیان هنرمند می‌شوند ـ چنانکه ظاهراً از یك قانون تخطی ناپذیر درونی پیروی می کنند، همچنان نظر او را بخودجلب می کرد. باوجود تمامی شکهائی که اوفراروی خویش می‌دید واحساس می کرد، قضاوت نهائیش این بود که «بین هنر و فرهنگ بطور کلی پیوندی سست وجود دارد» و در نهایت امر، «هنر، زندگی وتاریخی مستقل ومختص بخود دارد.»[۱۵]

درفلسفهٔ تاریخ هنر ولفلین نکات بسیاری هست که نه فقط مطلقاً متقاعدکننده است بلکه بخشی ازفرضهای ضمنی هرتاریخ جدی هنر بشمارمی‌رود. دربرابر ولفلین، هیچ کسی معتقدنیست مراحل گوناگون تکامل هنری، بدون معنا وهدفی، ازپی یکدیگرمی آیند. بدون تردید، هنرمند، سرنخ رابشکل سنتی مسلط، سطح معینی ازپیشرفت شیوهٔ فنی، ومجموعهٔ معینی ازمسائل وموضوعاتی که درزمان وی مطرح اند، بدست می گیرد. بدون تردید، همهٔ مابخوبی می‌دانیم که گرایشهای غیرشخصی را نبایدچیزی فوق انسانی وفی نفسه معتبرتلقی کرد، بلکه باید بااشاره به شرایط اجتماعی فعالیت هنرمند، نقش بیانی و ارتباطی اثرهنری، رابطهٔ استاد ـ شاگردی بین هنرمندان وتأثیرمتقابل مکتبهای رقابت کنندهٔ

گوناگون تبیین شان کرد. باوجوداین، گرایشهای مزبور بشکل یك عامل عینی عمل می کنند، و کارهنرمند را چنان مشروط می کنند که مصداق عبارت «نه هر کاری درهرزمانی میسر است» می شود.

برای ارزیابی درست تئوری ولفلین باید توجه داشته باشیم که درهنر، گذشته ازعواملی که در واقعیت اجتماعی ریشه دارند یا تابع اشتیاق به بیان خویشتن هستند، دستگاه کاملی شامل پیشه وابزارهائی وجود دارد که تدریجاً وبطور پیوسته، مانند تمام دیگر رشته های فنی، تکمیل می شود. این دستگاه، تاریخ مستقلی دارد که برروی هم تاریخ پیشرفت لاینقطع دراثر علیت درونی است. باآنکه تولید این ابزارها برروی هم از شرایط عمومی زندگی مستقل نیست و گسستها و برگشتهائی درآن صورت می گیرد، صحبت کردن ازتکامل مستقلانه دراینجا کاملاً منطقی است. اگرتاریخ هنرچیزی بیشتر یا کمترازتاریخ یك پیشه نمی بود، خیلی ساده می شد ازنامیدن نامها و متمایزساختن شخصیتهای گوناگون صرف نظر کرد. ولی حتی در عناصر صوری و نمایشی هنر، پاره ای گرایشهای تکامل درونی دیده می شود که ازشرایط و هدفهای فلان هنرمند خاص مستقلند؛ لیکن این گرایشها فقط تامدت زمانی کوتاه مسلط هستند ودرهرزمانی امکان برگشت شان وجود دارد. مثلاً با کوششی پیوسته برای تشدید تأثیراتی که فلان وسیلهٔ موجودمیسر می گرداند، وتمایلی همگانی به ایجاد گسست یاتغییری درسبك بااستفاده ازواکنشی خشونت آمیز مواجه هستیم ـ هرچند مقدمات سبك جدید، پیش ازآنکه ناگهان به ظهوربرسد، احتمالاً ازمدتها پیش فراهم آمده ودرشکلهای قدیمی بصورت نهفته وجود داشته است.

همچنان که غالباًدیده شده است اگرشخص تمام هنرمندان صاحب مزاجهای متفاوت واستعداد های گوناگون یك عصر را دست اندرکار غلبه برمسائل ثابتی ببیند، خیلی ساده به این نتیجه می رسد که شکلهای

هنر وسبکهای هنری با گذشت زمان از منشأ خویش جدا می‌شوند و به نمایاندن توانائیهای ذاتی خود می‌پردازند . هنرمندان منفرد، به نظر می‌رسد که سر گرم اجرای مأموریتی فوق‌فردی‌اند وبرایشان مقدرشده است آن‌کاری را انجام بدهند که باید انجام دهند. ولی این فرض که آنها همان‌کاری‌را انجام بدهند که‌روزی روزگاری به دست کسی‌دیگر انجام خواهد گرفت، قابل دفاع نیست، وبه بیان درست‌تر، یکی از اسطوره های تاریخ نویسی رمانتیك است؛ این احتمال نیز وجوددارد که عمرونتواند کاری راکه زید انجام می‌دهد درست مانند اوانجام‌دهد. ولی هرقدرنقش استعداد فردی وهدفهای شخصی هنرمند درپیدایش یك‌اثر یاسبك هنری زیاد باشد، روشن است که هر کاری در گرایش عمومی تکامل وراهی که کارهای پیشین برایش هموار کرده‌اند ریشه دارد. چرخش برادران ون‌آیك بسوی ناتورالیسم مدرن یا چرخش لئوناردو بسوی کلاسی سیسم یك حرکت صرفاً فردی نبود ؛ بیزاری روزافزون میکل‌آنژ ازآرمانهای رنسانس‌اعلی ، همانندنفی اصلاحات سبك‌گزینی توسط‌کاراوادجو، «درهوا» بود. اگر هنرمندان، آثارشان را واقعاً درآزادی مطلق وبدون هیچگونه‌پیش پنداشتی آفریده باشند، وبرعکس، اگرهمواره ازمعیارهای‌معینی برای حقیقت وذوق‌پسندیده، مجموعهٔ‌کاملی ازکارها وموضوعات صوری، حداقلی از سطح الزامی مهارت فنی ومقداری حساسیت برخوردارنبوده باشند، دراین‌صورت نمی‌توان‌سخنی ازتکامل‌هنری یاسبکهای هنربطورکلی به میان‌آورد. مفهوم « سبك » به عنوان گونه‌ای سازگاری استعداد های‌شخصی با هدفهای عموماً معتبر، واینکه تمایلات و هدفهای فردی چنان هدایت شده‌اند که‌گوئی به رودخانهٔ واحدی می‌ریزند ـ آدمی رابه اندیشیدن دربارهٔ موضوعی همچون «تاریخ بی‌نام هنر» سوق می دهد. وقتی ولفلین اعلام می کند که اگربه هریك از نگارخانه هائی که به ترتیب

تاریخی آراسته شده‌اند وارد شویم می‌توانیم خودمان را متقاعد کنیم که «استادان بزرگ چه‌خوب درمسیر عمومی تکامل می‌گنجند»، توجه‌مان را به نگرگاهی فرامی‌خواند که از آنجا به بعد مفاهیم «سبك» و «تاریخ بی‌نام هنر» برهم منبطق می‌شوند وچنان به نظر می رسد که گوئی هدف هر تاریخ سبك ، این بوده است که «تاریخ بی‌نام هنر» شود .

گرایشهائی که هنرمند بدانها دسترسی پیدامی کند، بدون‌تردید درمعرض تأثیرات پیوستهٔ بیرونی قراردارند، به بیان‌دقیق‌تر، این گرایش‌ها همیشه ناپایدارند واحتمال زیاددارد که دراین یاآن‌جهت، واژگون شوند. لیکن از آنجا که راه حلهای کشف شدهٔ پیشین دارای گونه‌ای لختی‌اند، تا اندازه‌ای دربرابر تأثیرات خارجی ایستادگی می کنند و فرا راه آن کاری که‌درلحظهٔ معینی می‌تواندصورت‌پذیرد، حدود خاصی ـ هرچندانعطاف پذیر ـ پدید می‌آورند. این‌موجب پیدایش حالت تنش بین دومجموعه‌عوامل‌علیت می‌شود، یك‌مجموعه تغییرپذیرتراز دیگری، یکی جزوذاتی‌شکلهای‌هنرودیگری‌برآمده‌ازشرایط بیرونی. این تنش‌راازدیدفلسفهٔ ایده‌الیستی‌یاماتریالیستی نمی‌توان‌باتوسل‌به‌تاریخ اندیشه‌ها یاتاریخ اقتصادی و اجتماعی ازمیان برداشت. ولفلین ضمن اشاره به علیت دور وتسلسلی که مشخص کنندهٔ هرمرحلهٔ پیشرفتهٔ تاریخ است می گوید: «شخص فقط آن چیزی را می بیند که به دنبالش می‌گردد؛ ولی به‌آن‌چیزی می‌نگرد که می‌تواند ببیند».[۱۷] آنچه شخص بدان دست یافته است، جزءتشکیل دهنده وضرورتاً شکل دهندهٔ آن چیزی‌است که باید بدان دست یافت. وازآنجاکه منطق درونی تکامل فی‌نفسه نمی‌تواند موجب پیدایش شکل تازه‌ای شود، وهرنوآوری‌به گونه‌ای عامل محرك‌بیرونی نیازدارد، این منطق درمواقع خاصی می‌تواند قطعاً امکان پذیری برخی آفریده هارا مستثنی کند. وبدین‌ترتیب

می‌توان گفت که تکامل هنربطورسلبی، امانه ایجابی، مشروط است‌به ماهیت درونی شکلهای موجود.

می‌توان ازاین‌هم جلوتر رفت وپذیرفت که حتی محدود کردن نقش عامل بیان توسط ولفلین، به‌مقدار زیادی قابل قبول‌وموجه است. در موسیقی سده‌های میانه و به‌بیان دقیق‌تر درموسیقی پیش ازموسیقی رمانتیك، قاعدتاً بسختی می‌توان تشخیص داد که عواطف دینی بیان می‌شود یاغیر دینی؛ ودر نقاشی، انگیزه‌هاواندیشه‌های مسیحی،صدها سال پس از تولد مسیح، باشکلهای باستانی متعلق‌به‌دوران بی‌دینی‌بیان می‌شوند. مثلا درحدود سال ۸۰۰ میلادی، در کتابهای‌شارلمانی گله می‌شودکه تصویرهای حضرت‌مریم را بسختی می‌توان از تصویر های ونوس [الههٔ عشق] بازشناخت. همچنین، این ادعاکه نقش بیان درهنر یك نقش فرعی است، درست به‌همان اندازه توجیه‌ناپذیراست که گفته شود گرایشهای کنونی فقط تجلی ضرورتی غیر شخصی‌اند که فرد هنرمند را به‌وسیلهٔ یك‌جریان مستقل‌وغیر قابل کنترل به‌این‌سو وآن‌سو می‌کشاند. دراین موارد، تنها چیزی که دراختیار داریم میثاقی‌است که آگاهانه یاناآگاهانه پذیرفته شده است، وفاقی‌است آشکار یاضمنی، نه‌یك اصل«عالی» آرمانی ـ چه‌به معنای افلاطونی چه‌به معنای هگلی‌ـ که از ورای سرافراد، خودرا متحقق می‌گرداند.

این‌نظرکه توالی سبکها (که رابطهٔ متقابلشان را می‌توان‌بشکل رابطهٔ پرسش و پاسخ، تز وآنتی‌تز، واوج وافت موج توصیف کرد) به‌علت ساختارماهوی‌هنر یا روان آدمی، ریتم اجتناب‌ناپذیروغیرقابل تغییری را نمایان می‌سازد، به‌همان اندازه غیرقابل دفاع یا حتی کمتر از آن قابل دفاع است، زیرا غایت گرائی تاریخ‌را درك‌وبیان‌می‌کند. نظری که مـی گوید سبکهای نمونه‌وار از گونه‌ای توالی همشکل و دوره‌ای برخوردارند، فی‌نفسه یك افسانه‌است. طول موجهای‌حرکت

دوره‌ای نه‌فقط دائماً درحال تغییرند، بلکه حلقه‌های میانی بین هراوج وافت، تز و آنتی‌تز، مسأله وراه حل، یاهرنام دیگری که بر آن گذاشته شود، چنان ازلحاظ تعداد، نفوذ و تأثیربخشی باهم فرق می کنند که کوشش برای پیداکردن فرمول کلی حالت تناوبی، فقط می‌تواند به ساده‌انگاری قهری واقعیات منجر شود. می‌توان گفت که سبکهای کلاسیك و هلنیستی دریونان، رمانسك و گوتیك، رنسانس و باروك تقریباً باالگوی ثابتی ازپی‌هم می آیند ولی وقفهٔ بین‌قطبهای متضاد،در یك مورد چندین قرن ودر مورد دیگر چندین‌دهه یاچندین‌سال‌به‌درازا می کشد. ودر یك مورد، آنتی‌تز فقط ازطریق یك‌رشته سبکهای‌سنتی فراهم می‌آید اما در مورد دیگر، به نظر می‌رسد که در خود تز پنهان شده است. غالباً سبك جدید، فقط گسترش بیشتر و پیامد منطقی سبك کهنه است ولی‌به‌همان اندازه نمایندهٔ نفی تمام و کمال تمام‌معیارها و ارزشهای پیشین است. در این صورت اگر فرض کنیم که می‌توانیم الگوی آنتی‌تز را در تحول سبك ردیابی کنیم، باز باهر گونه فرمول عام برای تغییرات سبك فاصله خواهیم داشت زیرا مدت زمان متغیر این مراحل همچنان غیرقابل محاسبه‌خواهد بود. اگر فقط وفقط‌چنین فرض کنیم که بمحض انقضای مدت زمان مختص فلان سبك، دورهٔ متضادی آغاز خواهد شد، گویای چیزی‌نیست؛ زیرا یك‌سبك‌راخاتمه یافته تلقی نمی کنند مگر آنکه سبك دیگر درراه اعتلا گام نهاده‌باشد. تنوعات همواره متفاوت در روند تشدید، انحطاط و تغییری که بین قطبهای متضاد مشاهده می کنیم، به‌هیچ‌وجه به قالب فرمول خاصی در نمی‌آیند. اگر تغییر سبك‌به‌عواملی«منطقی»مشروط می‌بود،می‌توانستیم ببینیم که‌دوران بلوغ‌یك‌سبك‌بادوران نوباوگی‌سبکی دیگر،دوشادوش پیش می‌روند. ولی مسأله همیشه به‌این شکل نیست. درمواردبسیاری دیده شده است که عمر فلان‌سبك خاص ازدوران خودش فراترمی‌رود

وسبك مزبور بی‌آنکه حاصلی بـه بار آورد همچنان به حیاتش ادامه می‌دهد، متحجر و آکادمیك می‌شود و چیزی جز نمونهٔ مشابه خودش تولید نمی‌کند، وبه‌بیان مختصر، از تسلیم شدن در برابر قانون بظاهر پرتضاد تکامل سرباز می‌زند.

نظریهٔ برگشت ناپذیری مراحل مشخص درتکامل هنر، احتمالاً مؤثرترین ـ ولی نه‌متقاعد کننده‌ترین ـ بخش‌از تصور ولفلین دربارهٔ «تاریخ بی‌نام هنر» است. این‌اندیشه، غیر قابل‌دفاع است‌زیراحرکت یا گرایشی که شخص مشاهده می‌کند به‌نقطه‌ای که مشاهده از آنجا آغاز می‌شودبستگی دارد. مثلاً اگراز جوتو آغاز کنیم، در مسیررویدادها تمایلی‌به‌پیچیده‌تر شدن دیده‌می‌شود ومی‌توان‌آن‌را چرخش‌از گرایش ساختمانی به‌غیر ساختمانی توصیف کرد؛ ولفلین این دو اصطلاح را برای توصیف تغییر یا گذار از رنسانس به باروك بکار می‌برد. لیکن اگر ضمن تلاش برای‌کشف دوره‌ها ازناتورالیسم سدهٔ پانزدهم‌آغاز کنیم، همچنان‌که با موضوع مورد بحث مانیز مناسبت دارد، گرایش آشکاری بسوی ساده‌تر شدن، روشن‌تر شدن و سکوت دیده می‌شود. باز، وقتی در نظر آوریم‌که کهن‌ترین آثـار شناخته شدهٔ هنری یعنی نقاشیهای عصر پارینه سنگی، آثاری ناتورالیستی وغیر سنتی و بسیار پویا هستند ولی به‌دنبالشان سبك هندسی خشك، جدی وایستای‌متعلق به عصر نوسنگی از راه می‌رسد، بسختی می‌توان توجیهی برای این ادعای ولفلین پیداکرد که می‌گوید برگشت ناپذیری مراحل، همیشه از فرمالیسم بسوی تجزیهٔ شکلها حرکت می‌کند. می‌دانیم که‌حتی‌در دوران‌حیات یك‌سبك، مثلاً در دوران تاریخی کارولنژین‌ها، گرایشی بغرنج‌تر، نقاشانه‌ترو «باروك»تر، پیش‌از گرایشی جدی‌تر، کلاسیك‌تر و باستانی‌تر آمده است.[۱۸]

بدون تردید رابطه‌ای نزدیك میان مراحل مختلف تکامل‌وجود

دارد و هریك از این مراحل، شدیداً به مرحلهٔ پیش از خود مشروط است؛ ولی هنرمند ـ این موضوع اصلی بحث کنونی ما ـ همیشه بیش از یك امکان فراروی خویشتن دارد. گزینش یك مسألهٔ خاص از میان چندین مسألهٔ حاد آن لحظه، یك راه حل از میان چندین راه حل، و یك خط سلیقه ـ که همیشه بیش از دو یا سه خط سلیقه وجود دارند، زیرا همیشه چند قشر تحصیلکرده در اجتماع وجود دارند ـ را بسختی می‌توان بکمك فلان منطق درونی تبیین کرد، بلکه فقط در پرتو عوامل و شرایط خارج از عرصهٔ هنر می‌تواند قابل درك شود.

توصیف بعدی ولفلین راجع به اظهارات اولیه‌اش دربارهٔ منطق درونی، تمایز قائل شدن بین حرکات پیوستهٔ تدریجی و «جهشهائی» که موجب گسستن و برگشتن زنجیرهٔ پیوستگی می‌شوند، به هیچ‌وجه نمی‌تواند به‌عنوان شرحی کافی دربارهٔ مقام هنر در زندگی مورد قبول واقع شود. او می‌گوید وقتی برگشتی در این جریان آغاز شود، «مسلماً نتیجهٔ عوامل بیرونی است» نه نتیجهٔ سیر عادی تکامل پیوسته ـ به بیان دیگر، معتقد است که اصولاً بین پاره‌ای از تحولات هنری که درونی و گویا هستند و پاره‌ای دیگر که در معرض تأثیرات بیرونی قراردارند، می‌توان فرق گذاشت. ولی این تز، برمفهوم سراپا غیر انتقادی رابطهٔ میان الگوهای فرهنگی و شرایط واقعاً موجود زندگی استوار است. به‌دلیل تماس نزدیك و وابستگی متقابل این دو، نمی‌توانیم فرض کنیم که شرایط زندگی فقط در چند نقطه و پاره‌ای موقعیتهای خاص بر هنر تأثیر می‌گذارند. اگر هنرمند واقعاً موجودی است حساس از لحاظ روانی، پس در تمامی شرایط زمانی و مکانی چنین خواهد بود. و اگر چنین باشد، برای هر گامی که برمی‌دارد، هر تصمیمی که می‌گیرد و هر شکلی که برمی‌گزیند، شرایط درونی و بیرونی را می‌توان یافت مگر آنکه او خود را آگاهانه در نقطهٔ مقابل آنها قراردهد. زندگی در همهٔ زمانها و از

همهٔ جهات، مسائل‌تازه‌ای رافراروی فرد قرارمی‌دهدوسؤالات‌صریحی برایش مطرح می‌کندکه باید با توجه به شرایط معین ووسائل‌موجود بدانها پاسخ داده شود. آدمی هرکاری که انجام دهد، چـه نگرشی فعالانه اتخاذکند چه منفعلانه، چه در خطی ثابت پیش برود چـه خط تازه‌ای را برگزیند، چه ازسلیقهٔ نسل‌پیشین دفاع کندچه درصددکشف ارزشهای نو برآید، یك امکان را می‌پذیرد و امکانات دیگر را رد می‌کندیعنی موضع گیری می‌کند. ادامه دادن‌به‌یك‌مسیر معین،درست به اندازهٔ تغییر دادن مسیر بطورکلی، مستلزم تصمیمی حیاتی است و ریشه در زندگی دارد. شخص می‌تواند همرنگ جماعت شود یا بر خلاف جریان آب شنا کند؛ اگر همرنگ جماعت شود بدین معنی است‌که بطورضمنی، حالت انفعالی وآسایش طلبی‌رابرگزیده‌است. بدین‌ترتیب کاملاً اشتباه است‌که‌مثلاً فرض‌کنیم‌دراواخر سدهٔ‌هجدهم هنر روکوکو تدریجاً دربرابر تأثیرات وعوامل بیرونی تسلیم شد و ناگهان از برانگیخته شدن توسط عوامل درونی و صرفاً صوری باز-ایستاد. اگر هنرمندی به‌آرمانهای روکوکو وفادار می‌ماند و ناگهان از معیارهای زیبائی شناختی شیوهٔ باستانی نمی‌گسست وبه کلاسی-سیسم انقلابی روی‌آورنمی‌شد، برای تبیین‌این پدیده بمکانیسم‌دفاعی متفاوتی احتیاج نداریم بلکه‌کافی است فقط و فقط به معیارهایاهدفهای متفاوتی اشاره‌کنیم. هرگام در تکامل هنر مستلزم تصمیمی غیر منطقی است، درچارچوب هیچ نظام مستقلی قابل توصیف نیست و ازعرصهٔ زیبائی شناختی فراتر می‌رود ـ فعلی ارادی‌که از میان‌امکانات‌موجود، یکی‌را برمی‌گزیند. هنر، شکل وبیانی است‌که تااندازه‌ای به عوامل درونی و تا اندازه‌ای نیز به عوامل بیرونـی مشروط است، هیچگاه تنها به راهش‌ادامه‌نمی‌دهد و هیچگاه‌یکسره در معرض‌تأثیرات شرایط بیرونی قرار نمی‌گیرد.

نظریهٔ ولفلین مبنی براینکه در تاریخ هنر، فشار افزودهٔ بیرونی همیشه موجب حرکت عقب گردانه می‌شود نشان‌می‌دهد که به گمان وی هر تأثیر غیرصوری حکایت از یك گسست و آشفتگی در مسیر عادی تکامل می کند. این نظریه ظاهراً از مفاهیم فلسفهٔ رمانتیك ارگانیسم مشتق می‌شود، وبه یکی از مهمترین امانه الزاماً مستقیم ترین وتحقق‌یافته‌ترین سرچشمه‌های اندیشهٔ او دربارهٔ تاریخ بی‌نام هنر اشاره‌می کند. تکامل ارگانیك، تصوری که ولفلین از تکامل هنری دارد، روندی درونی است که ماهیتاً برای پذیرفتن تأثیرات و گسستهای حاصل از عوامل بیرونی آمادگی دارد. برای مفهوم ارگانیسم و برای مفهوم هنر در نزد ولفلین، لحظهٔ سرنوشت‌ساز، آغاز رشد تدریجی یا تکامل خود ـ انگیخته، گیاه گونه وخودپویاست. درهر دو مورد، تفکر زائیدهٔ کششی اصیل، مسلط و نیرومندتر از تأثیرات بیرونی یا دمدمی مزاجیهای فردی است؛ و اگـر چنین نبود که طبیعت عاقل‌تر از ادراك صرف است، می‌تواند بارورشود وبرآرزوهای آشفتهٔ فرد و دمدمی‌مزاجیهای تصادف پیروزشود، همین تأثیرات و دمدمی مزاجیهامی‌توانندبرساختارماهوی رشد صدمه بزنند.

بهره گیری ازمفهوم ارگانیسم برای توصیف ساختارهای تاریخی، یکی از سلاحهای معنوی آن فلسفهٔ تـاریخ است کـه عصر بازگشت [خاندان بوربون در تاریخ فرانسه] و رمانتی سیسم از ادموند بورك به بعد کوشیدند به وسیلهٔ آن هدفهای اصلاح‌طلبانه و پیروزیهای انقلاب را بی‌اعتبار گردانند و سنت را موافق هدفها و منافع «طبقات تاریخی» ازنو سروسامان دهند. جان کلام نظریه ارگانیسمی این فرض است که می گوید اگر قرارباشدتکامل باعث پیدایش شکلهای ارزشمندوحیاتی شود باید همیشه با گذشته درتماس باشد، باید بکوشد نوراازمیان کهنه بدرآورد، وبه گفتهٔ هگل از کهنه «فراتررود» ودرهمان حال آن‌راحفظ

کند. از این اصل موضوع، مفهوم محافظه‌کارانهٔ ملت و فرهنگ ملی به‌عنوان اجتماع معنوی نسلهای متوالی مشتق می‌شود. در اینجا همه چیز بر محور اندیشهٔ بقا ازطریق تغییر می‌چرخد. خصلت محافظه‌کارانه وسفسطه‌کارانهٔ این نظریه را هیچ‌چیزی روشن‌تر ازاین حکم[که نخست ازسوی بورك مطرح‌شدو بعدها اوگوست ویلهلم ربرگ (۱۷۵۷-۱۸۳۶) آن را آشکارا فرمول‌بندی کرد] عیان نمی کند که‌می گوید هر تغییری در شکل موجود حکومت که ممکن است نتیجهٔ آراء عمومی باشد ضرورتاً غیرقانونی است‌زیراانسانهای زنده، در مقایسه‌باتعدادنسلهای گذشته و آینده هیچگاه نمی‌توانند چیزی بیش ازیك‌اقلیت باشند.[۱۹] مطابق این فلسفه، آنچه درسیاست مهر خود رأیی و دمدمی مـزاجی خورده بود، در دیگرعرصه‌های فرهنگ نام‌آشکار شدن نبوغ‌ملی که عامل پیروزیهای بزرگ و تاریخی ملت شده است‌به آن داده شد.

همچنان‌که رسمها، قانونها، اسطوره‌ها و افسانه‌های یك‌ملت‌با تکیه بر این فرضها ابداع یا بطرزی مکانیکی «تولید» نمی‌شوند بلکه جوانه می‌زنند و مطابق‌سرشت درونی‌وغرایز آن‌ملت «رشد»می کنند، هنرمندان منفردنیز با تکیه‌برفرضهای«تاریخ بی‌نام‌هنر»دربارهٔسبکهای هنر نمی‌اندیشند و عمداً مطرح‌شان نمی کنند بلکه سبکها رایك‌اصل «ارگانیگ»که عمرش از عمر هنرمندان ونسلهای بسیار درمی گذرد برایشان تحمیل می کند. ولفلین تدریجاً به نمایاندن ماهیت این اصل نزدیك می‌شود وسرانجام، آن را اصل «دیدن» هنرمندانه می‌نامد، وبا استفاده از آن به تفسیر کل تاریخ هنر می‌پردازد. در نخستین‌نوشتهٔاو به نام روان شناسی و معماری، رابطهٔ اندیشه‌اش در بارهٔ تاریخ درون‌زا و بی‌نام هنر با فلسفهٔ ارگانیسمی، صریح‌تر و آشکارتر از نوشته های بعدیش بیان شده است. در این‌نوشته گفته می‌شود: « اینکه شکلهای سبکهارا افراد بدلخواه خودشان‌نمی‌توانند بیافرینند، اینکه،برعکس،

شکلهای مزبور از بطن احساسات ملی ـ معادلی برای «روح دستجمعی در این زمان ـ سر برمی‌آورند، امروزه چنان در همه‌جا پذیرفته شده‌است که دیگر نیازی به‌بحث بیشتر ندارد.»[۲۰] مفهوم ولفلین از تکامل تاریخی، چندین وجه مشترك با رشد ارگانیک دارد. بدین ترتیب، اوشکلهای سبکهارانه انبوههائی صرف بلکه وحدتهائی آشکارا ساختاری در نظر می‌گیرد. در این شکلها، همچون ارگانیسم، کل به مفهوم ارسطوئی واژه بر اجزاء «مقدم» است، یابه‌بیان دیگر عام برخاص، وسبك‌تیپیك برکارهای خاص وبرهدفهای تك تك هنرمندان مقدم است. بدین‌ترتیب، سبك‌دیگر حاصل جمع صرف‌اجزاء تشکیل دهنده‌اش‌نیست همچنان که گیاه‌حاصل‌جمع‌بخشهای‌خودنیست‌یازندگی‌یك ارگانیسم ترکیبی از کارکردهای آن نیست.

نگرش‌بنیادی‌تئوریهای ارگانیسمی درفلسفهٔ‌تاریخی واجتماعی، احتمالاً پذیرفتن‌این‌واقعیت‌است که‌یك گروه‌اجتماعی‌صرفاًمجموعه‌ای ازچندنفرنیست، رفتارفرد در گروه بارفتارش درحالت‌انزوا یکی‌نیست واعضای گروه ویژگیهای مشترکی ازخود بروز می دهند ونتیجتاً در برابر محرکهای خاصی، واکنش مشابهی دارند. اینها واقعیاتی‌هستند که کسی‌دردرستی‌شان‌تردیدنمی کند،وبه‌آن‌بخشی‌ازتئوری‌ارگانیسمی متعلقند که شالودهٔ‌علمی محکمی دارد. آنچه غیرمنطقی ونادرست‌است فقط شخصیت جداگانه دادن به گرایشهای همگون‌یك گروه وتبدیل‌آن به یك نیروی روانی مستقل یاموضوعی روان شناختی است که ظاهراً قدرت اندیشه وعملی کم وبیش مستقل ازاعضای گروه دارد، همچنان که مکتب تاریخی از «روح دستجمعی» یاروانکاوان اجتماعی از«ذهن گروهی» مرادمی کنند. مفهوم ذهن گروهی به عنوان پدیدهٔ همگون و مستقل روانی، تااندازه‌ای، پیامدکاربست مفهوم ارگانیسم در بررسی اندامهای اجتماع است. پس ازکاربست این مفهوم، رفتار دستجمعی

گروه، نه بشکلی که واقعاً هست یعنی بشکل تجلی سازگاری پذیری مزاجهای گوناگون، هدفهای اختصاصی و منافع خاص بلکه بشکل محمل واقعی نشانه های متمایز کنندهٔ گروه دیده می‌شود وسپس مطابق اصول روان‌شناسی که دربررسی‌فردبه‌کار گرفته می‌شوند موردقضاوت قرار می گیرد.[۲۱] ولی‌ذهن گروهی، اگر قرار باشد معنی‌علمی‌رضایت‌بخشی به این اصطلاح‌بدهیم، نمی‌تواند علت نوپدیدی را معرفی کند بلکه فقط نتیجه را معرفی می کند، عامل همگون واصیل‌رامعرفی‌نمی‌کندبلکه فقط وفقط نتیجه‌ای را معرفی می کند که به وسیلهٔ مجموعه‌ای ازکارهای انجام شده بدست‌آمده است وبه دلیل سازگاری پذیری متقابلشان خیلی ساده می‌توانند ما را به شخصیت قائل شدن برای ذهن گروهی سوق دهند. ذهن گروهی نیز مفهومی جمعی است و به همین علت هیچگاه نباید براجزائی که متحد می گرداند «مقدم» پنداشته شود بلکه «مؤخر» برآنهاست. ذهن گروهی، منحصراً شامل صفاتی می‌شود که اعضای گروه درجریان‌کار وفعالیت هماهنگ و همیارانه شان از خود بروز می‌دهند؛ فاعل ادعا شده‌ای که این‌سازگاری پذیری متقابل رامتجلی می گرداندواقعیتی است به یك اندازه روان‌شناختی وزیست‌شناختی. آنگاه به نگرشهای دستجمعی، کارها و واکنشهای متقابلاً سازگار شده می رسیم، ولی‌شالودهٔ واقعی دیگری جزافراد وجود ندارد که این پدیده ها را بشودبه آن نسبت دارد. اگر چیزی به نام ثروت معنوی دستجمعی وجود داشته باشد مطمئناً هیچ‌گونه فاعل همگون فوق فردی وجود ندارد که عامل آفرینش آن باشد.

ولی بسط مفهوم ارگانیسم به‌گروههای‌اجتماعی، نادرست‌وغیر منطقی است فقط به این دلیل که‌دردرون ارگانیسم‌ستیز یاتضادی‌نمی‌تواند وجود داشته باشد مگربه معنای‌استعاری واژه، درحالی که گروه

اجتماعی، ماهیتاً، همیشه در گیرستیز منافع ومبارزات رقابت آمیز است. فعل وانفعالات حیاتی یك ارگانیسم طبیعی هرقدر بغرنج ورابطهٔ متقابل علت ومعلولی کارکردهای گوناگونش هرقدر پیچیده باشد، ارگانیسمی که «بعضی ازاجزائش می‌خواهند بااجزای دیگـرجا عـوض کنند» ، همچنان که بـدرستی گفته شده است، درتصور نمـی گنجد.[۲۲] تئوری ارگانیسمی، باتأکید برتعادل درونی وهمکاری تمام اجزای کل، فلسفه‌ای تسلیم طلبانه ودرویش مسلکانه ایده‌ئولوژی تسکین ومداراست، وجود تضاد های اجتماعی، مبارزهٔ طبقاتی وانقلاب رابه رسمیت نمی‌شناسد وبه همین علت آنها را بشکل غده‌هائی غیرطبیعی وناسالم مجسم می‌کند. زبان شاعرانه واخلاقی، که تئوری ارگانیسمی را همچون لفافی درخود پوشانده بود، اصرار لفاظانه‌اش مبنی برسرفرودآوردن دربرابر واقعیت تاریخی وپذیرفتن میراث تاریخ، خلق و خوی رمانتیك سدهٔ نوزدهم راشیفتهٔ خود کرد. مردم خودرا باآغوش بازبه موج ادعاهای گذشته می‌سپردندتامجبور ازتوجه به زمان حال باآن مسائل و گرفتاری‌های غیررمانتیکش نشوند. هواداری تعصب آمیزایشان ازهرچیزی که «ارگانیك» به نظرمی‌رسیدبه معنی هواداری ازغرایزسیاه وناآگاهانه واطاعت کورکورانه ازسنتها، میثاقها ونهاد های اجتماعی بود؛ تمایل ایشان به انفعال، آسایش وقضاوقدر که به این شکلهابیان می‌شد، علت اصلی نفوذ گستردهٔ تئوری ارگانیسمی بود. مفهوم «تاریخ بی‌نام‌هنر» وبه بیان دقیق تر، نظریهٔ استقلال درونی عنصر معنوی، این تمایـل به آسایش وقضا و قدر رابه یك ایده‌ئولوژی تمام وکمال ولـی یکسره ناآگاهانه تبدیل کرد.

اندیشه های ارگانیسمی ازطریق فلسفهٔ تاریخـی به‌آثار ولفلین و ریگل نیز راه یافتند. تاریخ گرائی، ضمن کنارگذاشتن منطق گرائـی مختص عصر روشنگری، خوش بینی خودیعنی ایمانش رابه‌آن کمال

اخلاقی وفکری که ازحاکمیت عقل نتیجه می‌شود نیز کنار گذاشت. خام اندیشانه بودن آن چشمداشت، مثل روز روشن بود؛ مسیر تاریخ، مطمئناً درهمهٔ جهتها روبه بالا نمی‌رود. ولی درهیچ عرصهٔ دیگری از فرهنگ، دلیل موجه برای صحبت کردن ازپیشرفت پیوسته وپیروزی دم افزون، کمتر ازعرصهٔهنر نیست، بطوری که ریگل و ولفلین ضمن حمله به مطلق گرائی زیبائی شناختی، به نظرمی‌رسند که با دژ کوب به دری بازمی کوبند. لیکن برای آنکه انسانهااین جنبهٔ هنررادرك کنند ـ زیرا دراثر خوش بینی سدهٔ هجدهم به‌آینده تماماً از نظر پنهان شده بود ـ کارتاریخ گرایان برای کاستن از ارزش اندیشهٔ ترقی ضرورت داشت. ولفلین و ریگل حتی وقتی باارزشهای انتزاعی زیبائی شناختی سروکار دارند، ازاندیشهٔ ترقی به عنوان یك اصل اکتشافی نیزبهره نمی گیرند بلکه می کوشند مفاهیم مشخص تری‌را جانشین آن کنند. اینان‌همواره ازمفاهیمی صرفاً تاریخی بهره می گیرند واز مبتنی کردن تئوریهایشان بر گونه‌ای ازفلسفهٔ هنر خوداری می کنند. آنها دقیقاً به این‌معنای گفتهٔ لئوپولدفون رانکه توجه می کنند: «اشرافیت‌را ازتمام جهت درنظرتان مجسم کنید، ولی هیچگاه نخواهید توانست اسپارت را در نظر آورید.»[۲۳]

تضادهای درونی مشخص کنندهٔ تاریخ گرائی نیز در تئوریهای ریگل و ولفلین ـ مخصوصاً نگرش‌دو گانهٔ آن به مسألهٔ فرد ـ دیده می‌شود. غالباً نشستن روش کلی پردازی یا تعمیم بجای روش تفرید را جوهر تاریخ گرائی فرض کرده‌اند.[۲۴] ولی تئوریهای مکتب تاریخی، ضمن تأکید برحالت اختصاصی تمام رویدادهای تاریخی ونقش فرددر آفرینش ارزشهای فرهنگی، باز ازارزش فردمی کاهند ومیدان رابرای یك اصل خلاق فوق فردی که مطابق نظریهٔ روح دستجمعی و فلسفهٔ هگل برسراسر عرصهٔروح حاکم است، خالی می کنند. خاص بشکل

تابشی از یك نیروی برتر ونور درخشان‌تروخالص‌تر توصیف وتبیین می‌شود. نظریهٔ ولفلین دربارهٔ «تاریخ بی‌نام هنر»، بگونه‌ای، شکل دیگری از این تئوری فیضانی است که تاریخ مشخص را باز تاب یا تحقق یاتشریح یك اصل عام مابعدالطبیعی، اندیشه‌ای آنجهانی، یا قدرتی فوق بشری قرار می‌دهد.[۲۵] جوهر هرتئوری فیضانی تاریخی، اصلی‌است که می گویدیك «روح جهانی» دردرون رویدادهای‌تاریخی نهفته است، وبدینسان رویدادهای مزبور ازپیش تعیین شده و شکل گرفته هستند. بدینسان روند تاریخ بشکل روند گذار از احتمال به واقعیت نمایش داده می‌شود. خصلت‌درونی تکامل هنر، تکرار گونه‌های ثابت سبك، منطق درونی«شکلهای بصری»،نظریهٔ انواع وشاخه‌های هنر، که هریك از آغاز دارای معیارهای‌ثابت و راه‌حلهای‌روشن ونهائی بودند ـ تمامی این مفاهیم، نتیجهٔ اندیشهٔ فیضانی در تاریخ هنر هستند. به بیان دقیق‌تر، در اینجا آنچه بکاربسته می‌شود اندیشهٔ «نیرنگ‌عقل» هگل است، آنهم غالباًبشکلی نسبتاًپنهان‌وجنبی. تئوری «روح‌دستجمعی از این اندیشه آغاز شد که در اجتماع فرهنگی،ترتیباتی پدید آمد که اعضای گروه موردنظر هیچگاه آن را اراده یا پیش‌بینی نکرده بودند؛ این اندیشه، برگزیده و تکمیل شد وبصورت «نیرنگ عقل» هگل درآمد. لیکن‌نمایندگان تئوری «روح‌دستجمعی درپایان،چیزی بیش از این ادعا نمی کنند که ساختارهائی مانند حماسهٔ یونانی، قانون رومی، اصول دین‌کاتولیکی، و قانون‌اساسی انگلیسی، حاصل‌کار چندین سده و نسلهای بسیار هستند و کسی نمی‌تواند خودش راپدید آورندهٔ آنها معرفی کند و مدعی حقوق خاص مالکیت آنها شود. ولی‌هگل جلوتر می‌رود و می گوید که ساختارهای فرهنگی، منشائی بمراتب ژرفتر دارند، پدید آورندگان دست اول یعنی «نوابغ‌ملی»، و افراد، فقط سخنگویان روحی جهانی‌اند که ایشان و تمامی دیگر نیرو های

ویژه‌ای را که در مسیر تاریخ به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدفهای عالی خودش بظهور می‌رسند، به خدمت می گیرد. مسأله‌ای که اندیشهٔ «نیرنگ عقل» مدعی حل کردن آن است، این پدیدهٔ جالب توجه است که انگیزه های خصوصی و گزینشهای ذهنی افراد، چیزی می‌آفریند که از حد افراد فراتر می‌رود و به درجه‌ای از اعتبارعینی می‌رسد. این پدیده در تاریخ هنر، شکل هنرمند را به‌خودمی گیرد که با استعداد های فردی و هدفهای شخصی‌اش تسلیم قوانین کلی سبکی می‌شود که برای یك دورهٔ کامل تاریخی یا یك قشر کامل تحصیلی معتبر است. زیرا پیدایش یك سبك، هرچند نه بر خلاف هدفهای هنرمند منفرد، چیزی نیست که آشکارا اراده شده باشد بلکه نسبت به هدفها و منظورهای او تصادفی است؛ این سبك، «شکلی دستجمعی» است که بی‌هیچ وسیله‌ای در زمرهٔ نیات آگاهانهٔ وی گنجانده شده است. اگر «نیرنگ عقل» هگل پاسخی سراپا ناکافی برای سؤال کنونی باشد، دست‌کم، مسأله را دقیقاً فرمول‌بندی می کند وشدیداً بر آگاهی ما از شگفتی پدیده‌ای چون پدیدهٔ سبك می‌افزاید. این تأثیر نیرومند اندیشهٔ هگل، هنوز در نظریهٔ «تاریخ بی‌نام هنر» ولفلین وجوددارد؛ وبا آنکه نظرش تماماً پذیرفتنی نیست، چون توجه مارا شدیداً بر مشکلات مستتر در مفهوم یك سبك متمرکز ساخته است، مفید بودنش راثابت کرد.

۲. «مفاهیم بنیادی تاریخ هنر» ومقوله های تفکر تاریخی

ولفلین گذار از رنسانس به باروك را با استفاده از پنج زوج مفهومی توصیف می کند. برروی هم‌می‌توان گفت که هرزوج مفهومی، جنبه‌های متفاوتی از یك پدیده را ازسخت و ساده گرفته تا آزادتر و بغرنج‌تر، می‌نمایاند. او این زوجها را «مفاهیم بنیادی» می‌نامد زیرا معتقد است که فقط مختص تشریح این دورهٔ خاص نیستند ـ این رااز

تحلیل مفاهیم مزبور دریافته است ـ بلکه ارزش‌شان را بارها و بارها در تفسیر سیر تاریخ هنر ثابت می‌کنند. کشف این مفاهیم بنیادی به ولفلین ثابت می‌کند که اندیشه‌اش دربارهٔ «تاریخ بی‌نام‌هنرها» درست است، زیرا کشف این گونه اصول کلی تکامل، تأییدی است بر این اعتقاد او که تلاشهای هنری منطبق بر دوران رواج سبکهای مختلف، برشالودهٔ برخی شکلهای فوق فردی استوارند.

هدف ولفلین توصیف پاره‌ای نمونه های تاریخی تغییر سبك به وسیلهٔ فرمولهائی است که تا سر حد امکان ساده و جامع باشند. مطمئناً او گمان می‌کند که این گونه فرمولها بارها و بارها در جریان تاریخ به تصویر کشیده شده‌اندولی فرض نمی‌کند که این تشابهات تاریخی ممکن است گونه‌ای منشأ مشترك ماقبل تجربی داشته باشند، چه در فلان سرشت لایتغیر روح آدمی چه در پیش‌پنداشتهای الزامی و گریز ناپذیر ادراك هنری. منتقدانی که گله‌مندانه می‌گویند ولفلین آفرینندهٔ هیچ گونه «مقولات ماقبل تجربی» نیست، نمی‌توانند دریابند که او به دنبال چه‌چیزی بود و معنای واقعی مفاهیمی این‌چنین چیست. در فلسفهٔ انتقادی کانت، ماقبل تجربی بودن مکان، زمان یا علیت بدین معنی است که تمام پدیده ها باید شکلهای همزیستی، توالی، علیت و برخی روابط مشابه دیگر را برای مامتجلی گردانند؛ موضوعات تجربه، در خارج از چارچوب این مقوله‌ها که فروض وحدود کل علم را تعیین می‌کنند، غیرقابل تصورند. ولی «مفاهیم بنیادی» ولفلین هیچ‌یك از این ادعا ها را ندارند. هرقدر به دفعات بیشتری به موارد مجسم کنندهٔ این مفاهیم بر بخوریم، چیزی کلی یا عام در آنها نیست؛ این مفاهیم از تجربه‌های خاص، آثار هنری خاص یا سبکهای خاص مشتق می‌شوند وفقط درپاره‌ای دوره‌های محدود، به‌حیات خود ادامه‌می‌دهند. ولفلین با آنکه از شکلهای گوناگون «دیدن» صحبت می‌کند، هرگز دراندیشهٔ

وجود قوه‌ای ازلی ـ ابدی و عام در انسان یا در اندیشهٔ وجود فلان شکل اصلی نگرش زیبائی شناختی که سرنوشت کل خلاقیت هنری را تعیین می‌کند نیز نیست. او علاقه‌ای به پیدا کردن چارچوبی که بشود رویدادهای تاریخی را در آن گنجاند ندارد؛ او در جستجوی اصول عام زیبائی شناختی نیست بلکه به دنبال «قوانین» تحول دوره‌ای است.

می‌توان فرض کرد که صرف استنتاج استقرائی این « مفاهیم بنیادی» از برخی پدیده‌های خاص تاریخی دلیل محکمی برضد اعتبار ازلی و ابدی آنها یا سرچشمه گیری ماقبل تجربی‌شان از طبیعت ادراك هنری نمی‌شود. حتی شکلهای متعال معرفت در فلسفهٔ کانت، فقط با تجربه‌های خاص برای ماروشن شدند؛ ولی درمورد این شکلها، تجربه، ما را به قبول اصول یا مقولاتی هدایت می‌کند که بی‌آنکه از آن مشتق شده باشند یا مختص تجربه های خاصی باشند، تجربه را مشخص می‌گردانند. ولی «مفاهیم بنیادی» ولفلین مانند تمام مقولات زیبائی شناختی، فقط و فقط به دنبال تجربهٔ ما از رویداد های منفرد تاریخی به ما تلقین نمی‌شوند بلکه حدودشان منطقاً به وسیلهٔ این رویداد ها تعیین می‌شود. البته درست است که ولفلین با اشتیاقی که به گمنامی و حرکت ادواری دارد بطرز خطرناکی به مفهوم «شعوربطور کلی» ـ آنچنان که در علم مطرح است ـ نزدیك می‌شود؛ ولی هیچگاه واقعاً از یاد نمی‌برد که فردیت شکلهای هنر به ماهیت خودشان مربوط می‌شود ـ از این لحاظ، شکلهای مزبور تشابهی بامقولات معرفت ندارند زیرا این مقولات معنی واقعی‌شان را فقط تا جائی آشکار می‌سازند که آدمی تفاوتهای فردی موجود در تجربه را نادیده بگیرد. مفهوم زمان یاعلیت درعلوم طبیعی، مستلزم وقوع پدیدهٔ خاصی نیست؛ بلکه این واقعیت که شخص می‌تواند پدیدهٔ مزبوررا تجربه کند، نتیجهٔ استنباط شخص از این مفاهیم است. وضع در مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، سراپا

دگرگونه است: نمایش خطی یا نقاشانه، شکل مسطح یا گود، بسته یا باز، روشنی یا ناروشنی ترتیب، تشکل افزایشی یا همپیوندی اندیشه‌های مسلط ـ تمامی این مفاهیم بی‌معنی‌اند مگر آنکه به رخداد های مشخص و تجربه های خاص شخصی یا نیات واقعی هنرمندان اشاره شود. اگرویژگیهای فردی یك کار هنری را از آن بگیرید دیگرچیزی برجای نمی‌ماند که بتوان هنریش نامید.

عده‌ای از منتقدان ولفلین که می‌خواهند تاریخ هنر را برمجموعه‌ای از مقولات ماقبل تجربی استوار گردانند معتقدند ـ طبعاً از دیدگاه خودشان، اما بدون دلیل کافی ـ که مقولات ولفلین، واقعاً «بنیادی» نیستند.[۲۶] مقولات مزبور بدان معنی «بنیادی» هم نیستند؛ و برای این منظور نیز تنظیم نشده‌اند. ولفلین هیچگاه انتظار نداشت که کل مجموعهٔ سبکهای هنری را بشود ازچند اصل صوری عالی استنتاج کرد؛ او همیشه بر این نکته آگاهی داشت که تنوعات تاریخی تلاش هنری انسان را پایانی نیست ونمی‌توان بااستفاده ازیك دستگاه منطقی، آن را تثبیت کرد. همچنان که قانون اثباتی را از دید مکتب تاریخی نمی‌شود از قانون طبیعی استنتاج کرد، از دید ولفلین نیز «مفاهیم بنیادی» را نمی‌شود دربطن یك دستگاه زیبائی‌شناسی گنجاند. او با پذیرفتن نظر رانکه، احتمالاً می‌گفت: «هنر های بصری را از تمام جهات در نظر آورید، هیچگاه نخواهید توانست باروك را درنظرتان مجسم کنید»؛ یا «باروك رابا تمام امکاناتش درنظر آورید، هیچگاه نخواهیدتوانست کاراوادجو، روبنس، یا رامبرانت را در نظرتان مجسم کنید.» واقعیت این است که جنبه‌ها وامکانات سبك باروك، درست همان کاراوادجو، روبنس و رامبرانت هستند. بجز واژگان خاص خود این استادان، «امکانات» مزبور را از کجا می‌توان بدست آورد؟ در تجربهٔ زیبائی شناختی ـ اگر بخواهیم با اصطلاحات فلسفی کانت سخن

بگوئیم ـ ما از هیچ مفهومی آگاه نمی‌شویم مگربشکلی که مفاهیم مزبور از بطن خود آثار نتیجه شوند. گرایشهای کلی سبك این دوره ممکن است برهدفهای آگاهانهٔ یك هنرمند خاص منطبق شوند ولی به هیچ‌وجه درحکم اصولی نیستند که بشود عنوان ماقبل تجربی، اجتناب ناپذیر یا فوق تاریخی به آنها داد. تنها اظهار کلی که می‌توان دربارهٔ هنر کرد این‌است که بگوئیم «هنر، هنر است» یاهنر «زیباست» یا نمی‌شود ازچند وچونش سردرآورد. اگر کوشش بیشتری برای توضیح قطعی‌تر هنر به عمل آوریم ازعرصهٔ نامشروط و ازلی ـ ابدی خارج می‌شویم و به‌عرصهٔ نسبی وتاریخی وارد می‌شویم.

لیکن اگر گفته شود که منظور از طبیعت ماقبل‌تجربی هنر نه گونه‌ای شالودهٔ متعال‌بلکه گونه‌ای «مفهوم» معنوی‌است که‌هراثرهنری می‌تواند مستقل از تجسم واقعی‌اش و شرایط زمان‌پیدایشش‌بیان کند ـ در اینصورت بهتر است نگذاریم این فرض غرورآمیز چشم ما را بر دیدن این واقعیت ببندد که «مفهومی که اثرهنری از ازل تا ابد دارد» گونه‌ای تکرار بی‌مورد است وآنچه ما واقعاً درباره‌اش‌بحث‌می کنیم جنبهٔ خاص یا گزینهٔ خاصی از ویژگیهای مشخص و بی‌دوام است.

حتی مجموعه‌ای صرفاً صوری یعنی منطقاً پایدار مانند «مفاهیم بنیادی‌هنر» ـ عنوانی که‌منتقدان‌نئوکانتیست ولفلین به‌نظریهٔ‌وی‌داده‌اند ـ و تشریح همبسته و جامع عالی‌ترین اصول صوری هنر، یك‌عدم‌امکان است. نه فقط پیش‌گوئی آیندهٔ هنر غیر ممکن است بلکه توصیف کامل و جامع آنچه تاکنون انجام شده است نیز امکان ندارد. آفریده‌های هنر، از هیچ نگرگاهی، ریشهٔ واحد مشترکی ندارندیایك‌تسلسل منطقی یاکل منطقی پدید نمی‌آورند؛ ماچه در توالی‌تاریخی این‌آثار به دنبالشان بگردیم‌چه ازراه کالبدشکافی و تشریح‌جامعه‌شناختی تاریخ وارد شویم، هیچ ضرورت‌تاریخی برای وقوع‌شان وجودندارد. مثلاً

از مفهوم «نقاشانه»، نمی‌توانیم شکلهای جنبی این شیوهٔ خاص دیدن ونمایش دادن را ـ چه آنهائی که در دورهٔ حیات یك سبك خاص رواج دارند چه آنهائی که متوالیاً در دوره‌های بعدی رواج می‌یابند ـ استنباط کنیم. حتی امکان اینکه «یك مسألهٔ بزرگ اولیه» وجود داشته باشد که تمام مقوله‌های منطقی هنر، همچنان که برخیها گفته‌اند، در آن گرد آمده باشند[۲۷]، بسیارضعیف است.

اما دربارهٔ گذشته، بررسی و تشریح جامع مسألهٔ هنر بستگی دارد به این که ما در تعریف «مسألهٔ اولیهٔ» فرضی هنر بتوانیم واقعاً نخستین شکل مطرح شدن اثر فرضی مزبوررا مشخص کنیم ـ زیرا جای تردید است در این که همیشه بشود شکلهای اولیه را ازروی شکلهای بعدی بازسازی کرد، حتی اگر این شکلهای اخیر شامل شکلهای اولیه باشند، که این نیز خود مسأله‌ای است. و درمورد زمان حال، تشریح انتظام یافته و اصولی مفاهیم بنیادی بدین معنی است که در هنر هردورهٔ خاص، گونه‌ای همگنی درهدف وجوددارد ـ که ولفلین این را به هیچ‌وجه نمی‌پذیرد. او می گوید: «به گمان من، توقع اینکه آن گونه مفاهیم از یك اصل عالی مشتق شوند، توجیه منطقی ندارد. هرشیوهٔ خاص دیدن، می‌تواند درشرایط گوناگونی ریشه داشته باشد.»[۲۸] این بدان معنی است که بگوئیم پنج مفهوم بنیادی سبك باروك ممکن است درمجموعه‌های جداگانه‌ای ازشرایط اجتماعی ریشه داشته باشند، بنابراین ما نباید به این نتیجهٔ شتابزده برسیم که مفاهیم مزبور حاکی از یك جهان نگری همگون هستند یاپیامد یك سنت واحد تاریخی‌اند ـ حتی باآنکه بطور کلی به شیوهٔ دیدن همگون نزدیك هستند. واقعیت آن است که رعایت شیوهٔ نقاشانه، عقب‌نشینی و فقدان نسبی وضوح بیان درسبك باروك، پیوند تنگاتنگی باهم دارند، همچنان که شیوهٔ خطی، سبك مسطح و شکل بسته درعصر رنسانس چنین‌اند، ولی در روابط متقابل میان این

خصوصیات، هیچ گونه ضرورت یا «توالی منطقی»[۲۹] وجودندارد. در سبك باروك، شیوهٔ نقاشانه و ناروشن، با مختصر گرایشی به‌وحدت‌و تابع گردانیدن‌عناصر گوناگون اثرهنری به یك‌اصل مسلط،دوشادوش یکدیگرپیش می‌روند؛ حال آنکه درسبکهای دیگر، مثلاً درامپرسیو- نیسم، دوویژ گی پیشین را می‌توان در کنار ترجیح موتیفهای‌چندجانبه و کمپوزیسیون افزایشی دید. اما دربارهٔ آینده،هر گونه برشماری‌کامل همهٔ مسائل ممکن هنری یا مستلزم نیروهای روشن بین است یا بدین معنی است‌که هنر تا ابد مجبور است مسائلی‌راکه سابقاً شناخته‌وحل شده‌اند پیوسته وارسی کند؛ که در این صورت وظیفهٔ تاریخ هنر، تا اندازه‌ای سبکتر می‌شود.

گفته شده است که رابطهٔ آنتی‌تزی یا متناقض موجود میان، «مفاهیم بنیادی» ثابت می‌کند که‌می‌توان یك دستگاه‌یامجموعهٔ‌مفهومی ساخت، شکلهای هنرهمیشه راه‌حلهای مسأله را نشان می‌دهند، و یك چنین مسأله‌ای‌خودرا همیشه درلباس‌جانشینهای‌احتمالی‌مطرح‌می‌کند. بدین‌ترتیب، هرآنتی‌تز و راه‌حلش، از ماهیت درونی روند تاریخی پرده برمی‌دارند، هرچند هواداران این نظر هیچگاه درك نکردند که دراینجا خیلی ساده به دنبال هگل می‌روند. ولی مفاهیم بنیادی ولفلین در حالی کـه مطمئناً دارای تناقض هستند، رابطـه‌شان از نوع رابطهٔ دستگاهی نیست بلکه صرفاً تاریخی است. عضودوم هرزوج‌مفهومی، منطقاً از عضو نخست مشتق نمی‌شود ـ بلکه نمایندهٔ مرحلهٔ بعدی در مسیر رویدادهااست.این درنظر اندیشمند هگلیست، هیچ‌فرقی‌نمی‌کند ولی در نظر ولفلین بسیار فرق می‌کند. لیکن، تا اینجا ولفلین نیز با منتقدان «دستگاه آفرین» خود موافق است که‌اونیز تاریخ هنررابشکل شقوق جانشین توصیف می‌کند و آن را تاریخ مسائل و راه‌حل آنها می‌داند. ولی در اینجا به نظر می‌رسد این واقعیت‌را نادیده گرفته‌باشد

که پاره‌ای از تغییرات درجریان تکامل هنر، بی‌هیچ «مسأله»ای به‌وقوع می‌پیوندند و درهرصورت، راه حل هرمسأله، گزینشی است از میان امکانهائی که تعدادشان از دوتا بیشتر است. فرمول بندی تناقض آمیز مفاهیم بنیادی توسط وی که‌ویژگیهای متفاوت سبکهارا بانهایت وضوح نشان می‌دهد، برای منظور آموزشی کارش بسیار مناسب است ولی این احتمال وجوددارد که‌درتوصیف کلی موضوع خیلی جلورفته‌باشد. زیرا اعلام اینکه فقط دوراه‌حل وجوددارند، معمولاً به‌معنی ساده‌انگاری مسأله است. مثلاً انعطاف پذیری شکل، نمایندهٔ سومین شیوهٔ احتمالی نمایش درکنار شیوه های خطی ونقاشانه است؛ انعطاف پذیری، فقط شکل دگرواره‌ای از شیوهٔ خطی نیست. همچنین، به‌عنوان شیوه های سازماندهی فضا، ژرفای محدود باید از ژرفای نا محدود و هر دو از نمایش مسطح بازشناخته شوند. واین نیز ممکن است ازاشتیاق صاف وساده به تزئین یك سطح معین سرچشمه گیرد، ولی درعین حال ممکن است بیان نفی بنیادی فضا مطابق یك جهان‌نگری آنجهانی نیز باشد. این بار نیز شکلهای عقب‌نشینی، در جریان زمان حتی بطرز بارزتری از شکلهای مسطح متمایز می گردند؛ از این لحاظ تفاوتهای بزرگی میان نقاشی اولیهٔ هلندی، رنسانس ایتالیا، سبك گزینی، باروك، ناتورالیسم و امپرسیونیسم وجوددارد. سازماندهی فضادرمنظره‌هائی که آمبروجو-لورنتستی ازشهرها کشیده است به همان‌اندازه با منظره های جوتو فرق دارند که با پرسپکتیو سدهٔ پانزدهم درهنر ایتالیامتفاوت است. نمایش همگن ژرفا درعصررنسانس، ساختارناهمگن فضا درکارنقاشان سبك-گزین، و تصور پویای استادان باروك از فضاراه‌حلهای بسیارمتفاوت این مسأله‌اند. و با آنکه درهیچ زمان معینی همهٔ این امکانات یکجادر دسترس نبوده‌اند، مطمئناً نمی‌توان چنین فرض کرد که مسألهٔ فضارادر مرحلهٔ پیشرفته‌ای از تکامل نظیر مرحلهٔ باروك می‌شده است به گزینش

صرف یکی ازدوراه حل ولفلین خلاصه کرد.

اما ولفلین با آنکه ممکن است گاهی درصدد توجیه ماهیت تناقض آمیز «مفاهیم بنیادی»اش برآید، آنچه درذهن دارد صرفاً گونه‌ای تیپ شناسی است نه شبکه یامجموعه‌ای از شکلهای بصری وسبك‌دار. بدون تردید، هدفش گردآوری مجموعه‌ای از اصول‌صوری است که تاسرحد امکان کامل باشد، ولی این مجموعه برای آنکه ارزش عملی داشته باشد الزامی به کامل یا همگن بودن ندارد. ولفلین باپی‌ریزی این گونه تیپ‌شناسی، درپی همان‌هدفهای ریگل است؛ واین‌دویادآور دیلثی وکوششهایش برای کشف انواع بنیادی جهان نگری اروپائی‌هستند.[۳۰]

درحقیقت، اندیشهٔ تیپ‌شناسی تاریخی هنر، در دورهٔ فعالیت گوتفریدزمپر مطرح شد. اومی نویسد: «همچنان که درکارهای طبیعت می‌بینیم، کارهای‌دستان‌مانیز ازطریق برخی‌اندیشه‌های بنیادی‌به یکدیگر مربوطند؛ وساده‌ترین بیان‌این اندیشه‌ها برخی‌شکلها وتیپ های اصیل است... یك وظیفهٔ مهم برگزیدن برخی از این تیپ های بنیادی‌شکل هنری وپی‌گیری مسیر آنها درمراحل متوالی تارسیدن به بالاترین‌نقطهٔ تکامل‌شان است. یك‌چنین روشی، مانند روش بارون‌کوویه ، چنانچه درهنربکار گرفته شود،دست‌کم، به‌ما کمك می‌کندتا پژوهش روشنی‌در اطلاعات ویافته هامان به عمل‌آوریم و حتی شاید بتواند شالوده‌ای برای تئوری سبکها و گونه‌ای نقشه یا نمودار امکانات برای اکتشاف فراهم آورد.»[۳۱] این مقایسه باروش ریگل و ولفلین، بسیار روشنگر است زیرا سرچشمهٔ این اندیشهٔ تیپ شناسی فرهنگی را می نمایاند ونشان می‌دهد که‌تاچه‌اندازه به تقلیداز الگو وروش علوم‌طبیعی ساخته شده است. به بیان دقیق‌تر، اخیراً گفته شده است که خلاصه کردن جهان‌نگریها به چندتیپ بنیادی دراندیشه های دیلثی، عملاً به معنی «غیرتاریخی کردن» رویدادهای تاریخی است.[۳۲]

هر گونه تیپ شناسی فرهنگی، به تحمیل نظمی ازلی - ابدی بر واقعیات تاریخی متمایل است، ولفلین نیز درست به اندازهٔ ریگل ، دیلثی یانویسندگان تحت تأثیر نئوکانتیسم یاپدیدارشناسی هوسرل در معرض افتادن به دام این خطا قرار دارد، با این استثناکه او به دفعات بسیار کمتری در دام می‌افتد. تفاوت بزرگ بین این دونگرش دراین است که ولفلین حدود مفاهیم بنیادیش را بیشتر باعوامل روان‌شناختی یافیزیولوژیك تعیین می کند ، حال آنکه ایده‌البستهاروان شناسی را بی‌ارزش‌تر ازفیزیولوژی می‌دانند وواقعیتهای روان شناختی‌وتاریخی را درمعرض ادعاهای عرصهٔ بالاتری از«اعتبار» قرار می‌دهند.

بدرستی گفته شده است که «شکلهای بصری » به عنوان ابزار-های صرفاً بصری، تابع‌عوامل فیزیولوژیك، وغیرعاطفی ادراك، هیچ ارتباطی بامعیارهای سبك یاانگیزه های تغییر در سبك ندارند. بدین لحاظ ، شکلهای بصری نه خطی‌اند نه نقاشانه، نه‌سطحی‌اند نه عقب-نشینانه، زیرا معیارهای این وجوه تمایز از عرصهٔ نورشناسی صرف خارج است. «دیدن» به‌عنوان‌نیروی شکل‌دهندهٔ سبك، کارکردساده‌ای برای چشم نیست؛ بلکه یك عامل بیانی رانیزدربرمی گیرد که ازدرون نگرشهائی معنوی برخاسته است که واقعیت را تفسیرمی کنند وتغییر می‌دهند.[۲۳] به همین علت خود ولفلین «دیدن» را چنان توصیف نمی-کند که گوئی فعالیتی صرفاً فیزیولوژیك است؛ بااینحال او هیچگاه نپذیرفت که بیان نفس شخصی ، عاملی در آفرینش سبك بوده است . ولی عملاً پذیرفت که مفاهیم بنیادیش « برتضاد های معنوی - حسی چنان ریشه‌داری دلالت دارند که بسختی می توان با عنوانی غیر ازشکلهای بیان توصیف شان کرد »؛ از طرف دیگر، تأکید می کند که این مفاهیم فقط وفقط «طرحهائی کلی‌اند که با توجه به حالت روانی شخص، می‌توان بطرق بسیار گوناگون‌از آنها استفاده

کرد، وحتی اگرفاقد جنبهٔ خاصی ازهدفمندی باشند با آنچه درتاریخ هنرعموماً بیان نامیده‌می‌شودرابطهٔ چندانی ندارند.»اودراینجاهمچون جاهای‌دیگر، موضعی تردید آمیزدارد.اوفرض‌می کند که «این مفاهیم، بدون تردید، یك جنبهٔ معنوی دارند»، ولی همچنان مصرانه می گفت که‌به «جنبه هائی ازکارهنرمند مربوط می‌شوند که ارزیابی درست‌شان فقط ازعهدهٔ چشم برمی‌آید.»[۳۴] آنگاه ولفلین ضمن مطرح ساختن مفاهیم بنیادیش خودرا درمعرض خطردست برداشتن از عنصربیانی قرار می‌دهد ونمی‌تواند ازآستانهٔجسمی‌تاهنری بگذرد؛ ولی‌دیگران، بازیاده روی درنمایش‌معنوی مفاهیم‌زیبائی شناختی، مخصوصاًبانسبت دادن «اعتبار خالص» به‌آنها، خیلی‌ساده از مرزعنصربیانی می گذرند وبه عرصه‌ای در خارج ازعنصر هنری وارد می‌شوند. مقولات بظاهر عام هنری ایشان، که می‌بایست ازهر گونه تجربهٔمشخص، فعلیت‌روان‌شناختی‌وزمان‌تاریخی‌مستقل‌باشندهرجور که‌فرمول‌بندی‌شوندنمیتوانند تأثیری‌برشیوه های بیان داشته باشند، و شکلهای صرفاًبصری «دیدن» هستند که به گفتهٔ ولفلین فقط ازراه دیدن‌باچشم می‌توان درکشان کرد.

دراین صورت ازدیدگاه روش شناختی، مفاهیم بنیادی ولفلین اگرنه ماقبل تجربی‌اند نه مقولات معتبر ازلی ـ ابدی‌اند، نه اصولی انتظام یافته‌اند ونه مفاهیم انفرادی صرفاً توصیفی‌اند، پس چیستند؟ بهترین تعریفی که می‌توان ازاین مفاهیم به عمل‌آورد این‌است که‌آنها را «مفاهیم درخور طبقه بندی» بنامیم.[۳۵] نفی این توصیف به این‌دلیل که اثبات یك آنتی‌تز ازثبت وطبقه بندی صرف فراتر می‌رود بدین معنی است که ماتصوربسیار محدودی ازطبقه‌بندی داریم.[۳۶] طبقه‌بندی تاریخی به منظم‌کردن مفاهیم مشتق ازیك اندیشهٔ مسلم پنداشته شده دربارهٔ هدف تکامل‌بستگی دارد ـ این اندیشه با وجود مسلم پنداشته بودنش، نیازمندآن است که بارها وبارها تأیید و اصلاح شود. بدین‌

سان، حتی مفاهیم بنیادی ولفلین از توصیف صرف موضوع یعنی از مرز-های تاریخ صرفاً تجربی هنر فراتر می‌روند. این مفاهیم ، همچون کل گزینش و گروه‌بندی تاریخی، موضوع مورد نظر را ساده‌تر و دارای سبك می کنند و مستلزم گونهٔ خاصی از مفهوم‌سازی‌اند که بدون آن، دست یابی به موضوع مورد تحقیق، غیر ممکن می‌شود . یك تابلوی تنها به سبك باروك نه «نقاشانه» است نه «عقب نشینانه». این تابلو فقط وقتی چنین می‌شود که در کنار دیگر تابلوهای باروك قرار گیرد و با آثار عصر رنسانس مقایسه شود.

لیکن مفاهیم بنیادی ولفلین، برخلاف «مفاهیم درخور طبقه بندی»[۳۷]، از روش های علوم طبیعی مشتق نشده‌اند. این مفاهیم به مفهوم-سازیهای دستور زبان شباهت دارند. دستور زبان از یك طرف شامل نامگذاری وشناسائی شکلهای گوناگون بیان و از طرف دیگر شامل درك ساختارهای معین زبانی تا سرحد امکان با فرمولهای ساده و نمونه‌وار می‌شود. مخصوصاً درمورد ولفلین، به‌نظر می‌رسد که تشخیص « دستور زبان» ابزار هنری بیان در کنار « تاریخ زبان شناسی » هنر، کار درستی باشد و منظور از آن روشی است که قانون وضع می کند، ولی قوانینی که فقط تا جائی معتبرند که مسیر تکامل تأیید کند، قوانینی که مقررات‌شان از روی نمونه‌های تاریخی خوانده می‌شود و بر طرز کار بر د آن تحمیل نمی‌شود. تئوری ولفلین ظاهراً از این اندیشه مشتق می‌شود که تاریخ هنر به مفاهیم خاصی نیاز دارد که بدون آنها چنانچه با انبوه بیکران آفریده‌های هنری مواجه شود نخواهد توانست میان آنها تمیز قائل شود یا تشابهاتشان را بشناسد یا به گزینشی از میان مهمترین آفریده‌ها دست بزند. لیکن اینگونه مفاهیم پیش پنداشتهٔ روش شناختی نه بر اصولی که نام مقولات ماقبل تجربی آفرینش هنری بدانها داده شده است منطبق‌اند و نه برروی هم با مفاهیم بنیادی ولفلین یکی‌اند ـ زیرا این مفاهیم با آنکه ادعای آن ندارند که

از اجزای تشکیل دهندهٔ هنربه معنای کانتی واژه‌اند، بابیقراری درمرز بین فلسفه وتاریخ هنربه راه خود ادامه می‌دهند.

اندیشهٔ معرفت‌شناختی، از مدتها پیش فکرغربی را با این نظر آشناکرده است که درعلوم طبیعی باید پیش شرطهای عینی وذهنی به یك اندازه به حساب آیند، زیرا علوم مزبور بازتاب صرف واقعیت نیستند. ازطرف دیگردرعلوم تاریخی، ماهنوز خیلی‌راه داریم تابه‌این مرحله ازاندیشهٔ معرفت شناختی وفراتر رفتن از«رئالیسم خام» برسیم؛ پیش‌شرطهای روش‌شناختی‌علوم تاریخی‌هنوزبقدرکافی روشن‌نشده‌اند ومرز میان بازآفرینی ونوسازی واقعیتهای تاریخی هنوز شکل قطعی بخود نگرفته است. مواد اطلاعاتی پژوهش تاریخی، چیزی بیش از مجموعهٔ درهم‌شدهٔ سنتها، نهادها وبایگانیهائی نیست که ارزش‌علمی‌شان هنوز تعیین نشده است. ازمیان‌افعال، احساسها وروایدهای‌واقعی گذشته، هراطلاعی که تاریخ‌دان بتواند بدست آورد، در ردیف دست دوم قرارخواهد گرفت. حتی‌آن تعداد ازفرآورده های تاریخ ـ بویژه آثارادبی‌وهنری ـ که‌فی‌نفسه درکناررودخروشان تاریخ معنی‌وارزشی برای خود دارند، چیزی بیش ازاسناد یعنی مدرك غیرمستقیمی دال برآنچه به‌وقوع پیوسته‌نیستند، وبنابراین‌مستعد تفسیرهای گوناگونند. این آفریده ها ساختارهائی تاریخی‌اند که به وجود می‌آیند وازمیان می‌روند، شناخته می‌شوند ودوباره شهرتشان را از دست می‌دهند؛ وبا اینحال، آثارمهمی هستند که به نظر می‌رسد ارزش‌شان برای کسانی که آنها را می‌شناسند چیزی بلاشرط وازلی وابدی است. ازروی این فرآورده‌هانه می‌توانیم معنی‌عینی رویدادهای تاریخی مجسم شده درآنها راکشف کنیم نه‌با مختصرقطعیتی به معنی دقیق وارزشی که این آثاربرای معاصران خود داشته‌اند پی‌ببریم. ماحتی نمی‌دانیم ارزشی که به فرآورده های مزبور نسبت می‌دهیم چه نوع اعتباری می تواند

داشته باشد. زیرا آنها را مستقیماًدرك نمی کنیم بلکه بهوسیلهٔ مقولات تفکر واحساس خودمان درکشان می کنیم، ودرصورتی که بخواهیم بدرستیدربارهٔفاصلهای که مارا ازهنرنسلهای گذشته جدامی کنندداوری کنیم آگاهی ازماهیت این مقوله ها ضرورت دارد.

هنرمندان، شاعرانوفیلسوفانشیفتهٔ گفتگوی جدی دربارهٔماهیت غیرتاریخی یاماورای تاریخی هنرهستند. اظهار ادواردمورگن فورستر مبنی براینکه تاریخ تکامل میابد یا میشکفد وهنر درجا می زند، ظاهراً چیزی بیش از گونهای لفاظی نیست. زیرا تکامل هیچ پدیدهای به پای تکامل هنرنمی رسد وهیچ پدیدهای نیست کهنقش تاریخیاش مانند نقش تاریخی هنر، یکسره وسریعاً دگرگون شود. ولی این مارا به مسألهٔ واقعی تفسیرتاریخی آثارهنری نزدیکتر نمی کند. هنر ممکن استسربسرپدیدهای تاریخی باشد، وتاریخ هنرنیزمیتواند دیدگاهها، مفاهیم ومعیارهای خاصی دراختیار داشته باشدکه نه ازموضوع مورد بحثش بلکه از نگرش خاصی بهآن یا ازیك روش خاص مفهومسازی مشتق شده باشند. پیدایش ونابودیدولتها،پدیدهای تاریخی استولی دراینجا حقاً میتوان پرسیدکه جهان نگری تاریخ دان و سؤالاتیکه اومطرح می کند تاچه حدی درشکلگیری ساختار این مفاهیم مؤثر بودهاند ـ به هرحال، این سؤال می تواند موضوع پژوهشی انتقادی باشد. به بیان دقیقتر، میتوان اینپدیده ها رابه شیوهای غیرتاریخی یعنیازدیدگاه جامعه شناسی سیستماتیك یا قانون طبیعی بررسی کرد و حتیمعتقد بودکه اندیشهٔ «دولت»، همچنانکهفیلسوفان افلاطونگرای ونئوکانتیست می گویند، بیجهت وارد تاریخ شده وجنبهای تاریخی بهآن داده شده است. همچنین میتوان پذیرفتکههنرماهیتاً پدیدهای تاریخی است ودرهمان حال معتقد بودکه مورخ هنری باپیچیدگیهای آن به شکلی یکجانبه یا ساده اندیشانه برخورد می کند، یا دست-

کم ، مفاهیمی را بکار می بندد که ویژگیهای واقعی آثار مزبور را تمام و کمال دربرنمی گیرند.

دریك نکته جای تردید نیست: نه‌هنرمند اصیل در کار آفرینش نه‌تماشاگر تأثیرپذیر در لحظهٔ تجربه اندوزی زیبائی شناختی‌اش، از روابط تاریخی محیط برخویش، آگاه نیستند. هنرمند فقط از وجود جهان معاصرش باخبر است‌وهرچه می‌آفریند برای همین‌جهان‌است، ولی شخصی‌که بالذتی خام وخود انگیخته ازاثر هنری شاد می‌شود فقط ازوجود همان اثر آگاه است وسراپا جذب این تجزیه‌شده‌است. دیدگاه مورخ هنر، مثلا دیدگاه ریگل با تئوری ارزش برابرکه برای همهٔ سبکها وذوقها قائل شده است، تجربهٔ دست‌اول درهنر،باآنکه‌از ازهرگونه شناسائی دیگر امکانات سبکهامبراست، همیشه باهمدلیهاو بیزاریها و درك (حتی اگر ناآگاهانهٔ) کیفیت مثبت یا منفی مشخص می‌شود. نسبی گرائی مورخان هنر، که همهٔ دستاوردهـا را بامعیارهای هنری خودشان می‌سنجند، تأثیرخود انگیختهٔارزش و کیفیت‌برخاسته از شیء را خنثی می کند. لیکن ماضمن توجه به این واقعیت باید در نظرداشته‌باشیم که ـ همراه بادیدگاه تاریخی ـ دیدگاه زیبائی‌شناختی، که اثر هنری در نظرش شکل «بیطرف» صرف است، باکیفیت خام، شخصی‌وعملی تجربهٔدست اول‌هنری خیلی‌فاصله‌دارد. دیدگاه‌فیلسوف هنرشناس نیز نسبت‌به این دیدگاه، به‌یك اندازه غیرطبیعی واختیاری است؛ عملاً تصور «یك کارهنری» که از تمام صفات ماهوی زیبائی‌ـ شناختی برخوردار باشد، پرت‌ترین انتزاع‌دراین میدان گسترده‌است؛ این تصور، محصول آن‌چیزی است که مالرو «موزه» می‌نامد،به‌معنی اتاقی بی‌هواکه درهایش به‌روی زندگی بسته شده‌است. در واقعیت، فقط‌تصویرهائی‌از قدیسان‌در کلیساها،یادمانهائی‌درمیدانهاو گورستانها، چهره‌هائی‌از اشخاص درخانه‌های خصوصی وتالارهای عمومی‌یافت‌ـ

می‌شوند که از یکدیگر بی‌خبرند و کاری به کار یکدیگر ندارند. این آثار فقط ازطریق مفاهیم نقد هنری یاتاریخ هنر به‌نمونه‌های قابل‌مقایسه، سازگار و قابل درك یك فعالیت همگن انسانی تبدیل می‌شوند.

گزینش صرف آن چیزی که دارای مناسبت تاریخی باشد، غربال کردن وجدا کردن اصلی از فرعی درآفریده‌های هنری‌زمانه، و درکنارهم قرار دادن آثاری که مهم تلقی شده‌اند یك‌عمل‌خودانگیخته وخلاقانهٔ فکری است؛ نتیجهٔ‌پیروی ازنگرگاهی است که زائیده‌یاتابع موضوع مورد بحث نیست بلکه ماآن‌را همراه خودمان به‌پژوهش در آن موضوع وارد می‌کنیم. این گزینش، غالباً از نسلی به نسل دیگر، حتی ازمورخی به مورخ‌دیگر فرق می‌کند زیرا درست‌به‌همان‌اندازه که برفضاوتهای آن روزیان دربارهٔ آثار موجود هنری متکی است به خود آن آثارنیزبستگی‌دارد. این گزینش، بخش بزرگی‌ازقضاوتهائی راکه مورخ هنر باید انجام‌دهدانجام می‌دهد ونطفه‌های‌اصول تفسیری راکه او به‌عمل می‌آورد درخود دارد. این نظر که می‌گوید ما گزینش را از ساختن یك مجموعه و بررسی موضوع آغاز می‌کنیم، توهمی بیش نیست. مسأله دراینجا نخست برگزیدن وسپس تفسیر و ارزیابی کردن یافته‌ها واطلاعات نیست؛ واقعیت این است که مافقط یافته‌هائی را ثبت می‌کنیم که قبلاً به‌صورت یك رشتهٔ معنی‌دار تاریخی‌مرتبشان کرده باشیم، یافته‌هائی که از پیدایش زنجیروارشان سردرمی‌آوریم- به‌بیان دیگر، یافته‌هائی که برای ما به صورت یك مسأله درآمده‌اند و به عنوان مسأله‌ای مناسبت‌دار، پذیرفته شده‌اند. این سخن، دست‌کم، دربارهٔ نظریه‌ای درست است که می‌گوید تفسیرهای درست فرض‌شده را باید بکمك ژرفکاوی وپژوهش بیشتر درمنابع دائماً مورد تجدید نظر وتصحیح قرار داد، واین تفسیرها عملاً هرزمانی که اختلافی‌بین اطلاعات وواقعیات‌وتبیین آنهابروز کندموردتجدیدنظرقرارمی‌گیرند.

در واقعیت، پژوهش درمنابع اطلاعاتی از نقد تاریخی، و تشریح موضوع از تفسیر آن جدائی ناپذیر است. فقط تأمل درباب روش‌شناسی تاریخی ممکن است امکان بازشناختن عوامل مختلف تشکیل دهندهٔ یك تلاش واحد را به‌ما بدهد.

ادوارد مه‌یر گفته است که معیار اهمیت تاریخی، «مؤثر بودن» است. او می‌نویسد: «آن‌چیزی تاریخی است که مؤثر باشد»،[۳۸] واین نظر به‌روشنی تمام نشان می‌دهد معیارهائی که گزینش تاریخ‌دان‌بدانها بستگی دارد تاچه‌اندازه نسبی‌اند. زیرا منظور از «مؤثر»، آن چیزی است که شخص‌مؤثر می‌پندارد. فقط اگر یافته یا اطلاعی درمتن‌ویژهٔ خودش چشمگیر یا مسأله آفرین به‌نظر برسد، فقط اگرشخص به‌این نتیجه برسد که‌باید از خودش بپرسدچگونه این‌وضع پیش‌آمده‌است، می‌توان گفت که شخص مزبور می کوشد علت وجودی آن اطلاع‌را بیان کند و اطلاعات دیگری را کشف کند که احتمالاً اطلاع اخیر از آنها ناشی شده است. به یك معنی، هرحادثه‌ای که روزی روزگاری رخ داده باشد خواهی‌نخواهی «مؤثر» است. این آن‌چیزی نیست که مسأله را مطرح می کند؛ آنچه‌مسأله رامطرح می کند تناسب‌بااقتضای تأثیرات یا نتایج است، واین‌به‌موقعیت ودیدگاه تاریخی‌بیننده‌بستگی دارد. هردیدگاه تازه، پیشدرآمدی بصورت احساس نارضائی‌خاصی از تبیین عادی برخی حقایق داردکه «تأثیرگذاری» خاص‌شان ناگهان کشف شده است. ولی چنین کشفی هرقدر هم‌که مهم باشد، شکایت کردن از اینکه چه‌تعدادی ازویژگیهای‌حوادث واقعی درجریان‌تاریخ نویسی از قلم می‌افتند، بی معنی است. مثلاً اینکه می‌بینیم در منابع تاریخی‌اشاره‌ای‌به«گلهای‌بنفشه‌ای که‌هنگام‌تسخیرشهر لیژ[شمال‌بلژیك] زیرپاله‌می‌شوند»نمی‌شود، همچنان که عده‌ای بر آن‌تأسف‌خورده‌اند،[۳۹] مسلماًفقدان یاخسارت‌بزرگی‌برای‌علوم‌تاریخی‌به‌شمار نمی‌رود. ازطرف

دیگر، همین که ما حرف چندانی برای گفتن دربارهٔ بیماری ودلواپسی‌های مادی هنرمندان نداریم، یعنی بطور کلی اطلاعاتمان دربارهٔ دوران کودکی، زندگی خانوادگی، مطالعات و علائق فکری ایشان بسیار کم است، می‌تواند عواقب بسیار مؤثری داشته باشد. حتی درمورد هنرمند متأخری چون کوربه، اطلاعاتمان آن‌قدر نیست که تصویر رضایت‌بخشی از زمینهٔ روان‌شناختی کار اودرنظرمان مجسم کند. و در یك چنین وضعی تاریخ هنر ازراه می‌رسد واین مواد ناکافی را سانسور هم می‌کندوازمیان آنچه در آن هست موافق دیدگاه فرهنگی واجتماعی آن تاریخ دان خاص دست به گزینش می‌زند.

ولی اگر کشف عوامل مهم در یك مجموعهٔ تاریخی به داشتن تصوری پیش پنداشته بستگی دارد، دراین‌صورت ملزم به پرسیدن دو سؤال هستیم: یکی اینکه تصور مزبور چگونه درما ایجاد می‌شود ـ تصوری که به هرحال بایدنتیجهٔ آن‌چیزی تلقی‌شود که ما دربارهٔ تاریخ می‌دانیم ـ ومعیار درستی یاحقیقت آن چه می‌تواندباشد. پاسخ، باآنکه فلسفه نتوانست سریعاً آن را پیدا کند، بسیار ساده است. اصلی که ما از آن پیروی می‌کنیم، ازلحاظ اصولی براین سخن ناپلئون منطبق است: «نخست دلگیر می‌شویم، سپس می‌بینیم.» کارما ازیك فرض کم و بیش اختیاری مشروط به موقعیت تاریخی خودمان، یعنی ازنیت یا عملی ارادی و فرضیه‌ای مناسب آن آغاز می‌شود؛ آنگاه ازمسیری که بدین ترتیب علامت گذاری شده‌است پیش می‌رود یا آن‌را باتوجه به‌اینکه‌اطلاعات به دست آمده باآن جور درمی‌آیند یاخیر، تغییرمی‌دهد.[۴۰] تردیدی نیست که ساخت دیالکتیکی این اقدام باهر گامی که برداریم پیچیده‌تر وپیچیده‌تر می‌شود، زیرا اینکه کدام «اطلاعات یاحوادث جدیدبه‌ظهور برسند» تاحدی به‌آن تصور پیش پنداشته، بررسی موقتی و گزینش اولیهٔ مسیر بستگی دارد. ما بی‌آنکه به راه‌حل نهائی برسیم‌دائماًازیك

دیدگاه به دیدگاه دیگر کشانده می‌شویم. همبستگی این دو عامل در شناخت، البته مختص مطالعات تاریخی نیست، بلکه در افتادن ما با واقعیت را با استفاده از همهٔ شکلهای دانستن و اراده کردن، مشخص می‌سازد.

ماهیت ارادی یا خود انگیختهٔ دیدگاه تاریخ دان، نه فقط در گزینش بلکه در مرتب کردن مواد کارش نیز متجلی می گردد . مفهوم گروهها و مکتبها، تأثیرات و مقاومتها، تاریخ به عنوان روندی که در اثر نیروی محرك تضاد های درونی به حرکت درمی آید ـ شکلها و وسائل گونه گون مفهوم سازی هستند که رویدادهای زنده ولی فی نفسه نامفهوم تاریخی را در کنار هم قرار می‌دهند و بصورت تصویری مفهوم ولی همواره کم و بیش بر آشوبنده درمی آورند. هیچ شیوهٔ تاریخ نویسی نمی‌تواند رویدادها را «دقیقاً بشکلی که روی داده‌اند » توصیف کند؛ تلاش رانکه برای حفظ پیوستگی مستقیم رویداد های تاریخی، سرانجام به شکست انجامید. اصل او به عنوان عاملی اصلاحی برای تعمیمهای فلسفی در تاریخ، بطرز چشمگیری مفیدبود؛ ولی اگر بخواهیم آن را قاعده‌ای کلی بپنداریم که باید موبمو از آن اطاعت شود، با ماهیت تاریخ مغایرت دارد. نه فقط به فلسفهٔ تاریخ بلکه به غیر نظری ترین پژوهش خاص تاریخی نیز تا اندازه‌ای می‌توان صرفاً بابهای از دست دادن برخی از رویدادهای ملموس و دست اول، رسید. پیدایش تاریخ به عنوان مطالعه‌ای انتظام یافته، به معنی پایان تاریخ به عنوان روندی زنده است. تصور یا اندیشهٔ صرف ترقی ـ به گفتهٔ رانکه ـ رویداد های تاریخی را بشکل «تابع» درمی آورد، ولی بدون این تصور ، دست کم به شکل کلی تر و کمتر ارزیابانه‌اش، یعنی مفهوم تاریخ به عنوان یك روند ، هیچ گزارش تاریخی معنی داری دربارهٔ هیچ پدیده‌ای نمی‌توان تهیه کرد. اثر هنری، همچون دنیائی کوچك است که تاریخ دان قادر به توصیف کل آن نیست؛ بررسی آن به عنوان نتیجهٔ تأثیرات، سنتها و نهادها، تجلی

گرایشها، ذوقها ومدهابه معنی محروم گردانیدنش ازفردیت واستقلالی است که درنظرمانشانه‌های ضرورتجربهٔ هنری‌بشمار می آیند.ماکس وبر گفت که تعریف مه‌یر ازعنصرتاریخی به صورت‌عنصرمؤثر، رویداد-های تاریخی را به‌اندازهٔ هرعنصردیگری به حالت «تابع» درمی‌آورد وممکن است موجب نادیده گرفتن نیروهای حقیقتاً خلاق در تاریخ ازراه‌توجه به «جانشینان»، همراه‌باسؤالهای‌بی‌ربط دراین باره‌بشود.[۴۱] این خط فکری، مخصوصاً زمانی ثمربخش از آب درمی‌آید که در مورد تاریخ هنر- رشته‌ای که موضوع مورد بحثش راپیش از آنکه حتی به سؤالات مربوط به ثمربخشی وجانشینی بپردازد «تابع» می - گرداند - بکاربسته شود. درنظر پیروان این خط فکری، تابلوئی از روبنس اصولاً «یك تابلوی باروك» وتابلوی پائین آوردن مسیح ازصلیب درمجموعهٔ کارهای متعلق به نقاشان سبك گزین اوائل سدهٔ شانزدهم‌در شهر آنت‌ورپ احتمالاً «یك روبنس» است،ولی‌هر گزچیزی تماماًفردی وبدون فروض قبلی یانتایج بعدی نیست.

آثاری که‌همیشه فی‌نفسه‌برای‌تجربهٔ زیبائی شناختی کامل‌ومستقل به نظرمی‌رسند، درنظرمورخ هنر، چیزهائی ازیك توالی کم وبیش پیوسته هستند. آثارهنری فقط درقیاس باآثاری که جلوتر رفته‌اند یا آثاری که بعداً می‌آیند، آنهم بشکل مراحلی از یك حرکت هنری و پله‌هایا جای‌پاهائی درمسیری که به فلان هدف می‌انجامد، دارای‌معنی وواقعیت‌تاریخی‌می‌شوند. مثلاً بخش بزرگی ازهنر روزگار نوین‌را فقط درصورتی‌می‌توان‌ازلحاظ تاریخی‌درك کرد که‌آن‌را همچون‌پله‌ای در روند آزادسازی‌ادراك‌بصری ازسلطهٔ‌الگوهای ادراکی، ومرحله‌ای ازتکامل بشمار آوریم که به «بصریت‌ناب» امپرسیونیستها می‌انجامد. ولی‌درمورد درك زیبائی‌شناختی آثارهنری،خط تکاملی که از برادران وان آیك به سزان یا مونه ختم می‌شود، هیچ ربطی به آن ندارد و

هنرمندان خاصی که سهمی دراین تکامل داشتند هرقدرهم آگاهانه به دنبال هدفهای فردی خویش رفته باشند، نمی‌توانسته‌اند ـ تا زمانی که این خط تکاملی ناقص بوده است ـ کوچکترین تصوری از «هدف» اعمال خویش داشته باشند. ارتباط تاریخی میان آثار گوناگون هنری ومیان فردفردهنرمندان غرب، واقعاً یك نیروی زنده، ولی عمدتاً پنهانی است که فقط دراثر کوششهای تاریخ هنربه موضوع تجربی قابل‌درك وقابل تحلیل تبدیل می‌شود. تفسیرپدیده‌ها توسط تاریخ هنر، تمایلی رابه آنها نسبت می‌دهد که بسیار تدریجی به وجود می آید وشرکت کنندگان دراین تمایل، درزمانی که‌هدف‌مفروض هنوز درآینده‌است، احتمالاً نمی‌توانند ازوجودش باخبرباشند.

بطورکلی، اصل استمرار درتاریخ، بسته به علائق فرهنگی یا دیدگاه خاص هرشخص، یانفی می‌شود یا مورد تأکید قرار می گیرد. مثلاً اورتگای‌گاست دیدگاهی سراپا ذره‌گرایانه اتخاذ می کند واعلام می‌دارد که‌نظریهٔ«هرچیزی باهرچیزی‌ارتباط‌دارداغراق گستاخانهٔعارفان است».[۴۲] تولستوی نیز دیدگاه‌مشابهی را می پذیرد ولی آن رابه زبان فردگرایانهٔ هنرمند خلاق فرمول بندی می کند. اودر گفتگوئی بایك میهمان فرانسوی گفت: «برای من ازتکامل رمان‌صحبت نکنید، به من نگوئید که استاندال تبیین کنندهٔ بالزاك وبالزاك‌تبیین کنندهٔ فلوبراست. اینها همه خیالبافی میان تهی منتقدان است... نوابغ ازیك دیگرمشتق نمی‌شوند، بلکه ازیکدیگر مستقلند.»[۴۳] اینگونه‌اظهارات، قطع نظراز علائق حزبی ـ سیاسی نویسندگان، نمایانگرآن‌چیزی است که‌می‌توان نگرش «لیبرال»، واعتراض به هراندیشه‌ای نامیدش که می گوید مسیر تاریخ پیشاپیش تعیین می‌شود. ازطرف‌دیگر، وقتی اندیشمندانی‌چون شلینگ ونمایندگان فلسفهٔ ارگانیسمی براصل استمرار در تاریخ تأکید می کنند، ظاهراً به این علت است که احساس می کنند هرگونه وقفه

دربرخورداری ازحقوق تاریخی به عنوان هرج ومرجی ناخوش آیند احتمال دارد اعتبار معیارهای سنتی رادرمعرض تردید قراردهد.[۴۴]

بین مفاهیم استمرار تاریخی ورشد ارگانیك، گونه‌ای خویشاوندی برقرار است: هردوباهدف ایده‌ئولوژیك تأمین مقداری استقلال درونی برای ارزشهای «عالی» وحذف کردن انگیزه‌های مادی به‌عنوان تبیینات تاریخ ـ انگیزه هائی که‌ناپایداری ودرنهایت عدم اقتضایشان مشخص شده است ـ ارتباط دارند.

مسألهٔ استمرار درتاریخ رادرآن واحد می توان از دو دیدگاه متفاوت مورد بررسی قرارداد. مثلاً می‌توان با گئورگ زیمل همصدا شد و گفت که مسیرواقعی تاریخ، مستمراست، درحالی که تصویری که تاریخ دان ازرویدادهاترسیم می کند، به‌ناچار ازتعدادی پاره‌عکسهای ناپیوسته تشکیل می‌شود که‌هیچگاه‌بطورکامل نمی‌شود آنهارا به‌یکدیگر پیوست.[۴۵] یا می‌توان بانظرمخالف همصدا شد و گفت که رویدادهای تاریخی فی‌نفسه‌ناپیوسته،سرشاراز گسستگی وفاقدجهت‌اندوفقط توصیف وتفسیرتاریخ‌دان ترتیبی‌معنی‌دار به‌هاویهٔ آشفتهٔ حوادث می‌دهد. واقعیت این است که مسیرتاریخ زمانی مستمربه نظرمی‌رسد که باتجزیه‌اش به عناصر، موضوعها وقشرهائی مقایسه شودکه هرتحلیل علمی مجبور است آن را انجام دهد. ازطرف دیگر، مسیرتاریخ، وقتی با زنجیرهٔ پیوستهٔ تجربهٔ زنده وجریان ناگسستهٔ زندگی‌روانی مقایسه شود،چون ازاعمال‌وروابط خارجی میان‌کارگزارانش ساخته شده است ناپیوسته به نظر می‌رسد زیرا استمرار واقعی که مراحل منفرد درآن ازپی هم می آیند وبدون هیچ گونه گسست محسوسی دریکدیگرنفوذ می کنند، فقط درزندگی درونی وروانی انسان یافت می شود. روند تاریخ از عناصرپیوسته وناپیوسته‌تشکیل می‌شود؛ درپاره‌ای ازمسیرروندتاریخ، رویدادها پیوند تنگاتنگی بایکدیگردارند، سپس ریسمان می گسلد و

شکافی درمسیر تکامل ایجاد می‌شود. جریان حوادث، اگربخواهیم بشکلی دیگربیان کنیم، مسیری زیرزمینی برای خود برمی‌گزیند و به جریان دیگری امکان می‌دهد که به لایهٔ بالائی بیاید. در برابر این ساختار دگرگونی‌پذیر مسیر تاریخ، گزارشهای دقیقاً پیوسته وناپیوستهٔ رویدادهای تاریخی، تااندازه‌ای اختیاری به نظرمی‌رسد. آنچه‌همیشه درواقعیت رخ می‌دهد، هردوی این ویژگیها را دارد: گاهی باحالتی پیوسته به راهش ادامه می‌دهد، و گاهی می‌جهد. ریسمان این‌جریان، هیچگاه واقعاً پاره نمی‌شود مگر درموردانهدام‌کامل‌یك فرهنگ، که بسیار نادراست. یك ریسمان، بدون تردید، همیشه باریسمانهای‌دیگر، تکامل معنوی باتکامل اقتصادی، تاریخ هنرباتاریخ اجتماعی وتاریخ علم، تکنولوژی، مد ومانند اینها درهم بافته شده است. استمرار یك سبك، هیچگاه بدون شکاف یا گسستگی نیست؛ به بیان دقیق تر، هر پیشرفت‌جدیدموجب گسستگی آن‌می‌شود، هرچندتازمانی که‌دستاورد-های آن سبك خاص دوام آورند نمی توان گفت که استمرارمذکور ازمیان رفته است. فرهنگ یونانی- رومی به وسیلهٔ فرهنگ مسیحی نابود نشد، بلکه باآن درآمیخت؛ اما حتی پیش از پیدایش مسیحیت دستخوش چنان تکانها وتحولاتی شد که بررسی تاریخ‌هنراین‌فرهنگ به عنوان تاریخ یك روند پیوسته ولاینقطع-کاری که وینکلمان می-خواست انجام دهد ـ درحکم پرداختن به افسانه بافی صرف خواهد بود.

تاریخ هنر، حتی در مساعدترین موارد، فقط در اثر فوق‌العاده ساده‌ترکردن مسیر واقعی رویدادها می‌تواند به جلوه‌ای از استمرار لاینقطع دست یابد. این کار با قبول فرضی یك گرایش مسلط یعنی یك خط اصلی تکامل ووابسته‌کردن همه‌چیز به آن انجام‌می‌شود. ولی واقعیت این است که در هرزمانی چندین گرایش و چندین‌خط وجود

دارد که تکامل هنر در امتدادشان پیش می‌رود. مورخ هنر برای آنکه بتواند اطلاعات ورویداد ها را به صورتی همگن‌تروهدایت کردنی‌تر درآورد، از میان این حالت بغرنج امور دست به انتزاع می‌زند ولی باید درذهن داشته باشد که گرچه توالی قابل مقایسه و هدایت شده‌ای ازپدیده ها را درنظر ما مجسم می کند، درواقعیت،مخلوط رنگارنگی از کوششهای خاص،معمولاً با هدفهای متفاوت و ناسازگار بایکدیگر، وجوددارد.

تکامل هنردرهردوره‌ای‌از فرهنگ‌پیشرفته،درسطوح گوناگون، درلایه‌ها و جهات گوناگونی صورت می گیرد که با سلیقه‌ها، سنتها و و ارزشهای مسلط اجتماعی مطابقت دارد. و این حالت‌لایه‌بندی‌شدهٔ تکامل هنر، به هیچ وجـه فقط نتیجهٔ فعالیت نسلهای مختلف در کنار یکدیگر نیست بلکه نتیجهٔ وجود طبقات ولایه های گوناگون‌تحصیلی نیز هست که با یکدیگر رقابت می کنند و تضاد منافع پیدا می کنند و وظایفی را بر گردن هنرمند می گذارند که با علائق و نیاز های خاص ایشان مطابقت‌دارند. تصمیم گیری‌در این‌باره که کدامیك‌از گرایشهای همساز و ستیزنده را باید مسلط تلقی کرد غالباً ازتصوری‌پیش‌پنداشته در بارهٔ تاریخ مشتق می‌شود و در دیدگاه ناظر یا مشاهده گـر خاص ریشه دارد. بدین ترتیب هنوز جای بحث است در اینکه کدامیك از گرایشهای گوناگونی که درزمان مرگ رافائل در ایتالیا متجلی‌شدند باید تیپیك‌ترین و مربوط‌ترین گرایش تلقی شود. سبکهای کلاسیك و باروك و سبك گزینی اولیه، دوشادوش یکدیگر پایداری کردندوتکامل یافتند؛ هیچ‌یك از این‌سبکها رانمی‌توان کهنه‌یانابهنگام‌نامید. کلاسی-سیسم عصر رنسانس‌همچنان آثاری را به‌خودجذب‌می کرد که‌فی‌نفسه باشکوه و ازلحاظ سبك، مترقی بودند. باروك اولیه، درست مـانند سبك گزینی، نیازهای واقعی معنوی را بیان‌می کند. گروههای مختلف

سنی، محیطهای مختلف اجتماعی و معنوی ومراکز مختلف فرهنگی، خواستهای گوناگونی رامطرح می کنند؛ این خواستها ازشرایط خاص محلی، سنتهای خاص تربیت هنری و تأثیرات متغیر بیرونی سرچشمه می گیرند. هیچ یك از این گرایشها با اندیشه‌ها و تصورات یك استاد خاص مطابقت کامل ندارد؛ هیچ یك از اینها امکانات بالقوهٔ سبکی را که می‌توان در آثار طبقه‌بندی شده بدین‌طریق کشف کرد، تماماً نمی‌نمایاند. پیچیدگی حالت معنوی و درهم‌بافتگی علایق و تأثیرات، در هیچ‌یك ازسبکهای معاصر آن‌دوره بطور کامل متجلی نشده است.

هیچ تاریخ هنری نمی تواند همانند رویداد های تاریخ، جنبه‌هائی چنین فراوان را بنمایاند یا با صداهائی این چنین پر شمار با ما سخن بگوید؛ هیچ تاریخ هنری نمی‌تواند انبوه امکاناتی راکه حتی در مرحلهٔ نسبتاً اولیه‌ای از فرهنگ فراروی هنرمند قرار دارد، کاملاً باز گو کند. ارنست‌هایدریش دریکی‌از مقالات روش‌شناختی‌اش‌متذکر می‌شود که کل تاریخ نویسی هنری درعصر رنسانس، حتی تاریخ‌نویسی واساری و کارل وان ماندر، که «روزگار باستان وعصر رنسانس‌رابه‌هم می‌پیوندد و سده‌های میانه را یکسره مستثنی می کند، چیزی جز یك افسانه بافی‌غول‌آسا نیست.»[۴۶] این نظر، کاملاً درست است؛ فقط باید این نکته را بر آن افزود که کل تاریخ هنر با افسانه هائی از آن نوع سروکار دارد. رمانتی سیسم، باکشف اهمیت سده‌های میانهٔ‌ازیادرفته، به نوبهٔ خود، از بقیهٔ دوره‌ها و گرایشها بی‌توجه‌می گذرد. بدین‌ترتیب هر تجسمی، برای نمایاندن ماهیت چند جانبهٔ واقعیت تاریخی کفایت نمی کند؛ هر تجسم، طرحی‌است ازیك واقعیت‌چند ساحتی، بی کران وپایان ناپذیر بر صفحه‌ای مسطح که روابط هنری در روی آن نسبتاً ساده‌اند. این‌بر گردان ساختار هنری یك دوره به‌عنصر یك‌ساحتی‌باید فقط زمانی محکوم شود که نه فقط عواملی را که برای آن مشاهده‌

کنندهٔ خاص مشهود نبودند بلکه عواملی را نیز کنار بگذارد که آن شخص الزاماً می‌بایست از آنها آگاه باشد و درواقع آگاه بود، ولی عمداً آنهارا نادیده می گرفت تا طرح پذیرفتنی‌تر، روشن‌تر یا اصیل‌تری از اشیاء ارائه‌دهد. بدین‌ترتیب، مثلاً توضیحات پل فرانکل دربارهٔ معماری رمانسك، سادگی و نفوذش را مدیون بی‌توجهیش به یك گرایش است که همچنان که رودلف کوچ نشان داد، معماری رمانسك را ازهمان آغاز مشخص می‌ساخت، هرچنداین معماری بظهور نمی‌رسد تا آنکه ما به سبك ساختمانی کلونیان می‌رسیم. فرانکل به اقتضای فرمول‌بندی خودش، تصریح می کند که کل دورهٔ رمانسك، نمایانگر یك سبك ایستای افزایشی و همشکل است، ولی واقعیت این‌است که دو گرایش متفاوت درسبك ـ یکی ایستاودیگری پویا ـ دوشادوش یکدیگر پیش می‌روند وباهم درمی‌آمیزند.[۴۷]

هانری فوسیون نیز مانند رودلف کوچ بر ماهیت نسبی یابه‌قول خودش حالت چند صدائی یك سبك، که باید مانند صورت تصنیف یا قطعهٔ موسیقی خوانده شود، تأکید می کند. اینکه می‌بینیم برخی‌از ویژگیهای فلان سبك با یکدیگر معاصرند به نظر او اصلاً به این معنی نیست که سن‌شان با هم برابر است یا جملگی از یك نوع‌اند. بلکه ما باید با روند تاریخ به‌گونه‌ای برخورد کنیم که همواره درمیان عناصر بهنگام، نابهنگام و جانشین شدهٔ آن ستیز برقرار است. تاریخ هنر یك دورهٔ معین، نه فقط باآثار منفردی که خلق و خوی زمانهای متفاوت و گوناگون رامنعکس‌می کنند بلکه باعناصری‌درآثاری‌مواجه است که از دیدگاه سبك‌شناسی، تفاوت‌بسیار باهم‌دارند. دراین‌تاریخ، باگرایشها و سبکهای ناپایدار و ماندگار، بقای برخی صفات که روزگارشان به سرآمده ومنسوخ شده‌اند، وپیش‌بینی برخی ویژگیها که روزگارشان‌فرا خواهدرسید، هدفهای کوتاه مدت و سنتهای بلند-

مدت روبرو می‌شویم.[۴۸]

تاریخ هنر در درجهٔ نخست به بررسی گرایشها و جنبشهای عرصهٔ هنر توجه دارد؛ لیکن یگانه واقعیت هنری، کار هنری است. تمام مفاهیم، چنانچه از یك شیء منفرد، تنها و مشخص در تجربهٔ زیبائی شناختی فراتر بروند تا چندین اثر متفاوت را در بر گیرند، انتزاعاتی مخاطره آمیز خواهند بود. این مفاهیم، مقوله را که تشابهی به هیچ واقعیت زیبائی شناختی یعنی مستقیماً تجربه شده ندارد به‌جای خلاقیت خاص و خود ویژه می‌نشانند. کنراد فیدلر ادعا می کرد که چیزی به‌نام «هنر» وجود ندارد ـ بلکه فقط هنر بصری به شکل «بصریت ناب»، شعر به شکل هنر زبان، و مانند اینها، وجوددارد. ولی او این اندیشهٔ جدید و ثمربخش را تا پایان دنبال نکرد زیرا واقعیت این است که چیزی به نام «هنرها» نیز در قالب واقعیتهای مستقیماً تجربه شدهٔ زیبائی شناختی وجود ندارد ـ این هنر ها نیز انتزاعات، کلیات و باد هوایند. منطق نام گرای، یگانه منطقی است که ارزش واقعی برای تجربهٔ زیبائی شناختی قائل می‌شود. ویلهلم پوندر تا آنجا پیش می‌رود که اعلام می‌دارد نه فقط روح زمان بلکه پذیرفتن یك «نسل» از سوی او نیز بر روی هم یك انتزاع است. از این دیدگاه که به مسأله بنگریم، به نظر می‌رسد که شخصیت هنرمند یگانه واقعیت روان‌شناختی باشد که به‌اثر هنری پاسخ می‌دهد. ولی این «شخصیت» به‌عنوان آفرینندهٔ فلان مجموعهٔ آثار یا شالودهٔ صرف آن مجموعه نیز یك انتزاع است زیرا این مجموعهٔ حاصل یك عمر تلاش نمی‌تواند بطوریکجا و کلی موضوع تجربهٔ عینی مشخصی باشد. مجموعهٔ آثار یك هنرمند فقط یکی از آن اسمهای جمع یا مفاهیم جمعی است که عملاً از ابزار های ضرور در کار مورخ هنر هستند، ولی همینها متأسفانه او را از اثر هنری واقعی دور می کنند.

بزرگترین خطربرای تاریخ هنر، و خطری که تاریخ هنررا از زمان پی‌ریزی شالودهٔ روش شناختی نوین آن‌توسط تاریخ گرائی ریگل دائماً تهدید کرده است، این است که باید به تاریخ صرف شکلها و مسأله‌ها تبدیل شود. بگذارید تاریخ هنر یکبار تسلیم این خطر شود، آنگاه نه فقط کارهای فردی وشخصیتهای هنرمندان بلکه موقعیت تاریخی با شرایط خاص زندگی آن زمان، کم وبیش، نامربوط یا نامتناسب به‌نظر خواهند رسید. کل توجه تاریخ هنر بـر مسائل صوری و فنی معطوف است، مسائلی که حلشان می‌تواند چندین نسل کامل رادر گیر خود سازد وبه‌نظر می آید که‌نه‌فقط درجهتی خاص بلکه دراثرضرورت درونی خاصی نیز بظهور می‌رسند. هردستاورد، هرشکل سبك، وهر اثر هنری، صرفاً به مثابه راه حل مسأله‌ای تلقی می‌شود که قرار است بازسازی شود: پاسخی دانسته و معلوم به مسأله‌ای نامعلوم. تاریخ هنر چنانچه به مثابه تاریخ مسأله‌ها درنظر گـرفته شود، تکامل سبکهـا را متضمن مسائلی که باید حل شوند، بحرانهای تهدید کننده، تضادهای اجتناب ناپذیر و تغییرات مقاومت ناپذیر نشان‌خواهد داد. این‌تاریخ، انبوهۀ آثار و سلیقه‌های همبود ومتوالی را به‌کشاکشی‌دائمی‌باطبیعت و سلسله مشکلاتی تغییر شکل می‌دهد که ازبطن مشکلات‌پدیدمی آیند والی‌غیرالنهایه ادامه می‌یابند. اثر هنری، به تجسم صرف مسائل‌شکل تبدیل می‌شود. ظاهراً این علت وجودی هنرمندان است و آثـارشان نیز به این علت دارای درجه‌ای از معنی و اهمیت است که بنیاد های جوهری یا بقایای تکاملی بشمار می‌روند که اجرای وظایفی‌بغرنج‌تر و بغرنج‌تر را هدف خویش قرارداده‌اند.

این مسائل ووظایف، بقدر کافی واقعی‌اند؛ نه کسی جعل‌شان کرده نه جزو افسانه‌های روش شناختی‌اند، و هر گونه تاریخ‌علمی‌هنر باید آنها را ردیابی و مشخص کند. برای شناختن ومسلط شدن‌براین

مسائل ووظایف، یک سنت زندهٔ فعال‌وذخیرهٔ مشترکی‌ازمسائل‌هنری داریم، همچنان‌که‌کوششی مشترك ـ گاهی‌آگاهانه و گاهی‌ناآگاهانه‌ـ نیز پیوسته درجریان‌است. لیکن آثار هنری برای حل کردن‌این‌مسائل آفریده نمی‌شوند؛ مسائل درجریان آفرینش آثار برای پاسخ دادن‌به سؤالاتی مطرح می‌شوند که ارتباط چندانی با مسائل صوری و فنی ندارند ـ مسائل مربوط به جهان‌نگری، مسیرزندگی، ایمان‌وشناخت علمی. ولی این مسائل درهر متنی یا زمینه‌ای که مطرح شوند نه یك ذخیرهٔ اطلاعاتی دربارهٔ آنها وجود داردکه همیشه دردسترس هنرمند باشد و نه‌علاقهٔ سنجیده و آگاهانه‌ای نسبت به آنها وجود دارد که همیشه ذهن اورابه‌خود مشغول کرده باشد. تاریخ هنر ممکن است آفریده های هنر را راه‌حلهائی برای مسائل، یعنی حاصل کوششهای پیوسته‌ای بداندکه یکسره درطی‌دوره‌های‌طولانی به عمل آمده‌است، ولی هنرمندمنفرد احتمالاً نه‌درصدد انجام دادن کاری‌است که‌احتمالاً بهتر ازکار اسلافش باشد نه می‌خواهدکار جانشینانش راآسان ترکند. همچنان‌که‌بدرستی گفته‌اند، «اگرمی‌بینیم هرعصری‌مصالح‌ساختمانی لازم‌برای‌عصربعدرافراهم‌می‌آوردبدین‌معنی‌نیست که‌بگوئیم‌هرعصری می‌خواهد مصالح ساختمانی لازم برای عصر بعد را فراهم آورد.»[۴۹] درزمینهٔ مسائل صوری یا فنی، هیچ وظیفه‌ای از جانب مشیت‌الهی‌یابا کنارگذاشتن وظیفهٔ تاریخی مطرح نمی‌شود که یك هنرمند یا نسلی از هنرمندان مجبور شود یـا بخواهد انجامش دهد. در نظر تیسین ، دانائه تصویر زنی زیبا بود، و درنظر مونه تابلوی ایستگاه سن‌لازار بر- گردان یك‌احساس یا حالت روانی بود. فقط در نظر مورخ هنراست که دانائه اثر تیسین به راه حل عصر رنسانس برای مسألهٔ زن‌برهنه، و تابلوی ایستگاه‌سن‌لازار به راه حل امپرسیونیستی مسألهٔ نوروفضاتبدیل می‌شود. دردرستی یا تناسب بررسی هر اثرهنری به عنوان « راه حل

صرف یك مسأله» می‌توان تردید کرد، فقط به این دلیل که آن مسألهٔ فرضی، قاعدتاً معنی‌اش را از آثاری بدست می‌آورد که برای تبیین‌شان در نظر گرفته می‌شود. پیش از مونه، مسأله‌ای به نام نور باهمان معنی که پس از آفریدن تابلوی ایستگاه سن‌لازار مطرح شد وجود نداشت. در هنر، مسائل، در کنار راه حلشان مطرح می‌شوند بطوری که اگر بخواهیم دقیق‌تر سخن گفته باشیم باید گفت که درهنر، هیچ مسألهٔ حل‌نشده وجود ندارد. مطرح کردن مسأله، حل آن را ضرور می گرداند، وعناصر بنیادی تکامل هنری، تجربهٔ تولیدی وژرف نگری خلاقانه را دربر می گیرد. «مسأله» از آفریده شدن اثرخبر مـی‌دهد؛ فقط هنرمند مسأله را برای خودش مطرح می کند؛ مورخ‌هنر فقط می‌تواندآن را بازسازی کند.

این ادعا که «مسأله» به عنوان بیان یك آنتی‌تز و تضاد درونی، پیش‌شرط هر ترقی در تکامل هنرا ست،[۵۰] فقط درصورتی قابل اثبات و توجیه است که هر سبك جدید گزینشی از دوامکان متضاد می‌بود و راه حلی‌را دربرمی‌داشت که‌اساساًدر نقطهٔ‌مقابل‌راه‌حل‌مسلط تا آن‌زمان قرارمی گرفت. بااین‌حال،برای‌نمونه،روکوکورابه‌هیچ‌وجه‌نمی‌توان نقطهٔ مقابل‌باروك دانست یاباروك را آنتی‌تز سادهٔ عصررنسانس‌بشمار آورد. تصور رمانسك و گوتیك،قرون وسطائی ورنسانس،رنسانس‌و باروك، کلاسی‌سیسم‌ورمانتی‌سیسم،رمانتی‌سیسم وناتورالیسم‌به‌عنوان اضداد یکدیگر، به‌دستگاه تاریخ هنر تعلق دارد نه‌به خود هنر. بدون تردید، متضاد یا دوقطبی بودن سبکها برای مفهوم‌سازی درتاریخ‌هنر و فلسفهٔ هنر ضـرورتی بنیادی دارد؛ این تصور با پیدایش نقد نوین هنری ــ که ازبطن ستیزمیان کلاسی‌سیسم و رمانتی‌سیسم سربرآورد ــ بظهور می‌رسد. از نخستین سالهای سدهٔ گذشته به این طرف، چنین می‌نموده است که گویا شناخت ودرك سبکها میسر نیست مگر آنکه

آنتی‌تز یکدیگر پنداشته شوند. شیلر ازسبکهای «خام و احساساتی»، و گوته ازسبکهای «رئالیستی وایده‌الیستی» یا «کهن ومدرن» صحبت می‌کند؛ سبکهادر نظر رمانتیکها به «یونانی و مسیحی»، در نظر نیچه به « آپولونی و دیونوسوسی »، درنظر ریگل به « لامسه وبصری » یا «عینی گرای وذهنی گرای»، در نظر ویکهوف به« گسسته و پیوسته»، در نظر ولفلین به «خطی ونقاشانه» تقسیم می‌شوند؛ عوامل قطبی در نظر وورینگر عبارتند از «انتزاع یاهم حسی»، ودر نظر دیگران عبارتنداز «دوری یانزدیکی به‌طبیعت»، «تمرکز یافتن یااختصاصی شدن»،«نظم یا آزادی»، «ساختمانی یا غیر ساختمانی»، «مرکز جو یامرکز گریز»، « ایستا یا پویا »، « متوالی یا خود انگیخته »، « هندسی یا ارگانیك » وغیره .

اما اینکه آیا سبکهای متوالی واقعاً در این طرح کلی دوقطبی می‌گنجند یانه، بستگی به‌این داردکه ما ضمن اندیشیدن دربارهٔ خط تکامل، درکجا بخواهیم تأکید یامکث کنیم. چون برخی از عوامل تشکیل دهندهٔ جریان‌تاریخ‌پیوسته وبرخی‌دیگر ناپیوسته‌اند،دوره‌بندی آنها فقط به‌معنی اشاره به‌رویدادها نیست بلکه به‌معنی تفسیررویدادها نیز هست. مثلاً بسته به‌اینکه ما هنر ایتالیا درسدهٔ شانزدهم‌را چگونه به مراحل و دوره‌ها تقسیم کنیم، این هنر می‌تواند بصورت یك رشته گذارهای ظریف و آرام یا رقابتی دیالکتیکی با اختلافهای شدید و بحرانهای خشونت آمیز جلوه کند. مفهوم مسیر هنر به‌عنوان روندی شامل پیدایش، تحول وزوال سبکها، عمدتاً نتیجهٔ این است که ما در کجا مکث کنیم و در کجا مکثها را جابجا کنیم. اگر کسی فلان اثر هنری متعلق به‌روزگار باستان را نشانهٔ مرگ هنر پیش از مسیحیت‌یا پیدایش هنر مسیحی بداند یانداند؛ اگر کسی در اواخر عمر سبك گوتیك ازهم پاشیدن گرایش قرون وسطائی یا آغاز گرایشی‌نومدرن

در هنر را ببیند یا نبیند؛ اگر کسی سبك روکوکو را به عنوان عارضهٔ صرف انحطاط هنر یا سبکی با ارزشهای مثبت خاص خود ـ نظیر آن رابطهٔ نزدیك میان موتیفها که مختص سدهٔ نوزدهم است ـ بررسی بکند یا نکند؛ اگر کسی پوانتیلیسم [= مکتب نقطه چینی] را آخرین مرحلهٔ امپرسیونیسم یا آغاز نقاشی پست ـ امپرسیونیستی و تصنعی بداند یا نداند نیز به همین نقطهٔ مکث یا جابجائی مکث بستگی دارد. معروفترین نمونه‌های تفسیر مجدد و ارزیابی مجدد سبکها به دنبال دوره‌بندی تازهٔ تاریخ، عبارتند از تحلیل هنر متأخر رومی توسط ریگل و تبیین عناصر ناتورالیستی در نقاشی برادران وان آیك توسط دوورژاك . ولی هر دیدگاه تازه‌ای که تغییری در پیوندهای پذیرفته شدهٔ میان سبکها بدهد، امکانی برای ارزیابیهای مجدد از آن دست فراهم می آورد.

تز ریگل مبنی براینکه اصولاً ارزش سبکها با یکدیگر برابر است، نتیجهٔ منطقی پذیرفتن این مطلب است که معنی و ارزش آثار هنری، همراه با دیدگاه شخص ناظر یا مشاهده کننده دگرگون می‌شوند. ولی این تز، فقط و فقط نمایندهٔ نگرش تاریخ دان است. در واقعیت، اثر هنری، به دو شیوهٔ اساساً متفاوت ارزیابی می‌شود و در پاره‌ای شرایط ممکن است ارزش زیبائی شناختی اش هیچ ارتباطی با اهمیت تاریخی اش نداشته باشد. فلان اثر هنری از یك دیدگاه تاریخی ممکن است بی نهایت مهم باشد، ممکن است نقطهٔ آغاز خط باروری از تکامل باشد و جنبش خلاقانه‌ای سرشار از کارهای باارزش را به دنبال آورد بی آنکه خود از آنها بالاتر یا از لحاظ زیبائی شناختی جالب باشد. آثار درجه دو یا درجه سه، غالباً در تاریخ هنر و تاریخ ادبیات، نقشی سرنوشت ساز ایفا می کنند؛ از طرف دیگر استادان بسیار بزرگی ـ مانند باخ و رافائل ـ وجود داشته‌اند که هنرمندانی انقلابی نبوده‌اند و از لحاظ تاریخی، مقام مهمی چون مقام بسیاری از استادان فروتر از خود ندارند. از قضا

هنرمندان‌درجه دو،غالباً صادقانه‌تروراستر ازاستادان بزرگ‌توانسته‌اند نمایندهٔ عصر خویش باشند زیرا استادان بزرگ به دنبال هدفهائی شخصی‌تر وخود انگیخته‌تر می‌رفتند. اختلاف‌بین ارزشهای زیبائی‌شناختی وتاریخی بقدری پردامنه است که‌مسیر تاریخ، اگربرروی‌هم بسیاری از هنرمندان بزرگ را نادیده می گرفت، ماهیتاً فرقی‌باآنچه هست نمی کرد؛مثلاً تاریخ‌نقاشی‌هلند بدون رامبرانت ، تفاوت‌اساسی با آنچه هست‌پیدا نمی کرد.البته بی‌نهایت فقیرترمی‌شد ـ قلهٔافتخارش را از دست‌می‌داد ـ ولی مسیری‌راکه به‌آن قله منتهی می‌شودازدست نمی‌داد یاگم نمی کرد.

استقلال نسبی آفرینش هنری‌از وجود استادان بزرگ،ظاهراً تز «تاریخ بی‌نام هنر» را تقویت می کند. ولی در واقعیت، فقط بدین‌معنی است که شخصیتهای کم اهمیت‌تر به‌مراتب بهتر ازنوابغ‌بزرگ توانسته‌اند نمایندهٔ استمرار تکامل باشند و آن را حفظ کنند؛ ومفهوم سبك، بیشتر تابع آفریده‌های متوسط یا میانگین است نه آفریده‌هائی که در قله قرار دارند. و به‌این‌معنی هم‌نیست که دستاوردهای بزرگ به آفریده‌های کم ارزش‌تربستگی دارند، یا آثارنوابغ دراثرعملکرد قوانینی سوای قوانین‌حاکم‌برآثاری که‌نمایندهٔ استعداد صرف‌عادی‌اند آفریده می‌شوند. استادان بزرگ غالباً در میان همتایان خویش از هنرمندان‌کم اهمیت‌تر از خود تنهاتر و منزوی‌ترند زیرا اینان گروه فشرده‌ای هستند، ولی به این دلیل نمی‌شود ایشان‌را آلت دستهائی صرف پنداشت، وسرنوشت هنر نیز ازبالای سرآنها وبی‌دخالت‌آنها تعیین نمی‌شود. هنرمندان‌با استعدادی چون پروجینو ، فرابارتولومئو و پونتورمو در نقاشی ، یا ریچاردسون ، شاتوبریان و سروانتراسکات در ادبیات، از دیدگاه تکاملی، مهمتر از نوابغی هستند که پس از ایشان وارد میدان می‌شوند؛ اینان غولهای «بی نام» در درام نویسی نیستند و

واقعاً بهتر از نوابغ نیز درمفهوم «تاریخ بی‌نام هنر» نمی گنجند.

۳. اعتبار منطقی وزیبائی شناختی

درکنار عوامل «تاریخی» و «ارگانیك»، مفهوم‌عامل «معتبر» که درروزگارولفلین رواج داشت، ظاهراً یکی از عوامل اصلی پیدایش نظریهٔ او دربارهٔ «تاریخ بی‌نام هنر» بود، هرچند خودش بر روی هم خبری‌از این واقعیت نداشت. همچنان که کل تاریخ نویسی‌ونقدهنری اوائل سدهٔ نوزدهم رنگ اندیشه‌های مکتب تاریخی را بخود گرفته بودند، در نخستین دهه های سدهٔ بیستم نیز فلسفه در قارهٔاصلی‌اروپا، اعم از آکادمیك وغیر آکادمیك، از مفاهیم تئوری اعتبار سرشارشده بود. آن زمان‌فردیت خودویژهٔ آثار هنری بود که‌موضوع‌ثابت‌بحثهای فلسفی را تشکیل می‌داد، این زمان‌ماهیت اعتبار فوق فردی جای آن را گرفت. این دو جریان فکری، با یکدیگر و موافق‌تئوریهای‌تاریخی نئوکانتیسم پیش می‌روند و به فلسفهٔ تاریخ هنر ولفلین که جمع‌بندی صدسال اندیشه دربارهٔ این موضوع است شکل می‌دهند.

اندیشهٔ بنیادی این تئوری اعتبار، چیز تازه‌ای نبود؛ هر فلسفهٔ ضدنام‌گرای همیشه بر سر ماهیت فوق شخصی و فوق زمانی حقیقت موضع‌گیری کرده است، و حتی تاریخ‌گرائی مایل است تاریخ را چیزی فوق‌فردی و فیضان روح بشمار آورد. تئوری اعتبارفقط به‌این علت از تئوریهای پیشین متمایز گردید که زائیدهٔ واکنشی خشونت‌آمیزتر علیه پوزیتیویسم علمی‌بود و نتیجتاً ماهیتی بمراتب افراطی‌تر از بیشتر فلسفه های ایده‌الیستی پس از واکنش افلاطون در برابر سوفسطاییان داشت. کیفیت مستقلانهٔ ساختارهای معنوی از نو کشف شد، و این، نتایج پردامنه‌ای به‌بار آورد. قواعد منطق ظاهراً در بیان این استقلال عرصهٔ معنوی به خالص‌ترین شکلش بکار گرفته شدند و

بدین‌ترتیب، منطق به عنوان مدل یك نظم مطیع قانون پذیرفته‌شد که می‌بایست درعرصه های گوناگون فرهنگ یافت شود. این اعتقاد به سرمشق یا در خور تقلید بودن منطق، به سر چشمهٔ بدترین تصورات نادرست تبدیل شد وبرخی از سفسطه‌هائی که تئوری«تاریخ‌بی‌نام‌هنر» بر آنها مبتنی است از آن مشتق شدند. شخص برای درك کامل اشتباه ولفلین، باید بخوبی ازعدم تناسب‌منطق به‌عنوان مدلی‌برای تاریخ‌هنر آگاه‌شود وبپذیرد که«اعتبار» درعلم باهرمفهومی که‌این‌اصطلاح‌بتواند درهنر داشته باشد ازسر تا پا متفاوت است.

تئوری اعتبار ازپذیرفتن این‌نکته آغازمی‌شود که‌احکام درست با درجهٔ معینی از عینیت مشخص می‌شوند و مطلبی که احکام مـزبور برای جلب موافقت ما مطرح می کنند بر مضمون عینی احکام استوار است، و مضمون نیز با «معنی‌قصد شدهٔ ذهنی» آنهاتفاوت دارد. هگل وقتی به خوانندگانش هشدار داد که مبادا گمان کنند ایده‌هـا فقط در مغزهای مردم‌وجوددارند، ظاهراً دربارهٔ چنین عینیتی‌می‌اندیشیده‌است. هر آفریدهٔ بشر، اعم از اینکه ابزاروباشد یاالگوئی معنی‌دار، وسیله‌ای ابتدائی باشد یابغرنج ترین‌کار استدلال یاکار هنر، ازاین لحاظ‌با شی طبیعی‌فرق دارد که درآن‌می‌توانیم‌ریشه‌های یك «نیت»را ردیابی کنیم؛ و می‌توانیم مضمون این نیت یا «معنی قصد شده» در آن شیء معین را از شکل تصادفی‌اش، از شرایط پیدایش و حتی‌از شخصیتی که آن را آفریده است جدا سازیم تا توصیف مفهومی درستی ازآن‌به عمل آوریم. تئوری اعتبار، از این معنی قصد شده که ممکن است هیچگاه بطورکامل با فعل یا افعال روانی خاصی تحقق نیابد، چیزی وادارنده و در خور تقلید را درنظر دارد که خودرا به صورت یك‌هدف، آرمان یا رهنمود به فاعل می‌نمایاند. می گویند وقتی می‌پذیریم کـه چیزی حقیقی، خوب‌یازیباست، انتظار داریم که قضاوتمان‌را هر کسی با هر-

گونه تمایلات شخصی که داشته باشد بپذیرد. فرض می کنیم که معنای این حکم، هر بار که درباره‌اش می‌اندیشیم یامی‌فهمیم‌اش، ضرورتاً ثابت است و شخص قضاوت کننده، تا جائی که «درست» قضاوت کرده باشد، همیشه یك شیء یا موضوع معنوی را در ذهن دارد. بدین ترتیب، اندیشهٔ اعتبار، یکسره ازمفهوم تأیید یا ترجیح متمایزمی گردد، واندیشهٔ اعتبار همیشه به‌عوامل تاریخی، روانی یا عوامل تجربی دیگری مشروط است. اعتبار، گونه‌ای ارزش و مستلزم مفهوم ادعا یا توقع است.

تئوری اعتبار از این خصلت عینی وهنجاری ارزشها بطور ضمنی، ازلی - ابدی بودن آنهارا استنباط می کند؛ چون ارزشها ظاهراً فوق-فردی به‌نظر می‌رسند، درتئوری اعتبار نیز بشکل فوق تاریخی نمایانده می‌شوند. به گفتهٔ نیچه، عنصر یا پدیدهٔ کامل «نمی‌تواند آغازی داشته باشد»؛ باید وجودی در خارج از مرزهای زمان داشته باشد. مطابق تئوری اعتبار، معنی قصد شده، آن پیکربندی یا الگوی فلان قضاوت منطقی، فلان امر قاطع اخلاقی، یا فلان شکل هنر است که بایدفرض کنیم که پیش از آنکه کسی عملاً درباره‌اش اندیشیده یا آن را تجربه کرده باشد، وجود داشته است. این الگو، قانون تفکر یاقانون شکل است، که هویتی مستقل دارد، مستقل از عمل تفکر یا تجربه نمایانده می‌شود وبرای فاعلی که عمل ذهنی را اجرا می کندبصورت وظیفه یا هدف مطرح می‌شود. ارزشهای معنوی، حتی اگر کسی آنهارا نشناسد، تأیید نکند یا درباره‌شان نیندیشد، پایداری می کنند ومعتبرند.

تفاوت بین تکوین و اعتبار، مطمئناً یکی از مهمترین کشفیات فلسفهٔ معاصر است. این تفاوت بصورت اصل عدم تناسب شرایط پیدایش با معنی ساختارهای فکری، بابصورت این ادعا که هیچ آفرینش فکری، دستاورد یا نهاد فرهنگی را نمی‌توان با استناد به انگیزه ها - نه با استناد به هدفهای شخصی آغاز گران، نه نیاز های گروهی که

هدفهای مزبور از آن سر چشمه می گیرند ـ تبیین کرد بیان می‌شود. از این لحاظ، کل روان‌شناسی برمحور ساختاری با معنی می‌چرخد و می کوشد معنی آن را درك کند، لیکن این وظیفه را همیشه تمام و کمال به انجام نمی‌رساند؛ روان‌شناسی باعینیتی تغییر ناپذیر ـ به‌بیان دقیق‌تر، دست نایافتنی ـ مواجه است و همواره درحالت تنش یااختلاف با آن به سر می‌برد. این حالت چشمگیر امور، غالباً با زبانی بی‌نهایت گیرا تجسم می‌یابد: نه پیشفرضهای یك‌حکم نه رویداد هائی که به آن می‌انجامند، چیزی دربارهٔ حقیقت آن به مانمی گویند. بین نیوتن و قانون جاذبه، ارتباطی بسیار تصادفی وجـود دارد ولی در مورد فیثاغورس نمی‌توانیم چیزی پیدا کنیم که تفاوتی در معنی قضیهٔ او ایجاد کند. تمام راهها و نشانه‌های مبارزه برای‌رسیدن به خلاقیت فکری، در آفریده یا محصول نهائی، محو و تیره می‌شوند. محتویات شعورباید پاره‌ای فعل و انفعالات روانی را پشت سربگذارند، ولی ریشه‌شان در عرصهٔ روان‌شناسی نیست. روان‌شناسی، تا اندازه‌ای، همچون بوته‌ای است که محتویات مزبور ساختار واقعی خودرا درآن از دست می‌دهند و شکلی بخود می گیرند که فقط برای فاعل خاصی که آنهارامی آزماید یا تجربه می کند، معتبراست.

اما سرچشمهٔ یك‌حکم، ممکن است هیچ ربطی بـه معنی عینی آن یا اظهار موافقت مانداشته باشد. حقیقت‌یك‌فرضیهٔ‌علمی، برروی‌هم می‌تواند ازشرایط کشف آن، یا ازهمین واقعیت که فرضیهٔ مزبـور تجربه‌هائی بارنگ عاطفی است یا ازعلاقهٔ خونسردانه به‌گرد آوری اطلاعات سرچشمه گرفته است، یاآنکه‌کاشفش به دنبال هدفهائی‌عملی می گشته‌است‌یانه،مستقل باشد؛ درواقع، می‌تواندتااندازه‌ای ازمعنائی که خودکاشف به‌آن می‌دهدوتفسیری که از آن به عمل می آوردمستقل

باشد، لیکن وقتی به بررسی ساختارهائی متفاوت باقضایای ریاضی یا قوانین علوم طبیعی می‌پردازیم، این فرض که شناخت شرایط پیدایش آنها نمی‌تواند کمکی به‌فهمیدن آنها بکند، سراپا نادرست است. حتی درمورد پاره‌ای احکام علمی، بویژه درمورد احکام تاریخی، بخوبی می‌توان پذیرفت که شرایط اجتماعی وروان شناختی اعلام آنها نه‌فقط به درك معنی آنها بلکه به ارزیابی درست ارزش آنها نیزمربوط‌می‌شود. ولی‌معنی پندهای اخلاقی، احکام دین، یامقررات قانون چنانچه درخارج ازمتن یازمینهٔ تاریخی‌شان درنظر گرفته شوند، تماماً قابل سفسطه وتحریف است. لیکن حتی دربارهٔ این ساختارها نیز می‌توان ازیك‌معنی غیرتاریخی صحبت کرد که ممکن‌است‌ازروند فرمول‌بندی، اعلام‌وتصدیق آنهااستنباط شود و به‌وسیلهٔ‌خودش توضیح‌داده‌می شود.

فلسفهٔ‌اعتبار، عینیت‌را با بی‌زمانی [= ازلی-ابدی‌بودن] اشتباه می‌گیرد. یك ساختار، ارزش یامعیار معنی‌دار، می‌تواند عینی باشد یعنی بشودآن را ازشرایط علت ومعلولی پیدایشش تفکیك‌وبه عوامل وشرایط تاریخی مشروطش کرد؛ این ساختار ممکن است درشرایط خاص پدیدآید وهمراه باهمان شرایط دگرگون شودیعنی اعتبارش‌را ازدست‌دهدیا کلاً بی‌معنی وبی‌اساس‌شود. بااین‌حال، ماچه فلان شیوهٔ هستی فوق‌تاریخی، بی‌زمان‌وابدی‌رابه این‌الگوهای‌ظاهراً«معتبر»بدهیم چه ندهیم، چه کشف‌شان راتصادفی‌بدانیم‌و خودشان‌رابه عنوان‌پدیده‌های نامتناسب کنار بگذاریم یابرعکس این، چه‌آنها را اقنوم صرف مضمونهای‌روانی‌بشمارآوریم‌یانیاوریم، فلسفهٔ اعتبار نمایانگر تفاوتی بنیادی بین‌دومضمون متفاوت شعوراست. هرگاه‌معنی یاارزشی عینی به‌یك‌ساختارفکری بدهیم، هرگاه‌انتظار یاتوقع داشته باشیم که‌دیگران نیزهمچون‌ما به آن ساختار بنگرند، باموضوعی‌سروکار داریم که‌عملاً ممکن‌است ازشرایط تجربی‌مشتق‌شود ولی خودش را هیچگاه نمی-

توان تماماً به این شرایط خلاصه کرد. مااین‌ساختار راچه کشف کرده باشیم چه ابداع خودمان باشد، درتصورمان معنائی دارد که گمان می‌کنیم درنظر دیگران نیز بایدهمان ارزش واعتباری را داشته باشد، که خودمابه‌آن‌نسبت‌می‌دهیم. این‌معنی، باآن‌عینیت والگوی تکثیرپذیرش، ماهیتاً باهمهٔ مضمونهای ذهنی و گذرای شعور، عواطف نوسانی و حالاتی که ظاهر وناپدید می شوند ولی شخص را پای‌بند چیزی‌نمی‌کنند، تفاوت دارد.

لیکن صفت اعتبار، چیزی بر ویژگیهای مثبت یك حکم نمی‌افزاید؛ مسلم فرض کردن آن به عنوان یك کیفیت یاصفت، صرفاً به معنی دوچندان کردن مضمون آن حکم، وقائل شدن به یك هستی و ذاتیت غیرواقعی، فوق روانی وفوق تاریخی برای آن درکنار شکل واقعی، مشخص‌وقابل‌درك ازلحاظ روانی وتاریخی است. اعتبارصرفاً بدین معنی است که برخی ازروابط معنی را می‌توان صرفنظر از بنیاد جوهری واقعی‌شان درتصورآورد، وبدین ترتیب روابطی راکه کم و بیش بابکارگرفتن روش روان‌شناختی وتاریخی‌ازنظرمی‌افتندمی‌توان به شکل ناب مشاهده کرد. بطورکلی، یگانه‌دستاورد تئوری اعتباراین بوده است که حدفاصل دقیقی بین عوامل عینی وذهنی درساختارهای معنوی قائل شده است. یگانه تازگی موجود درآن، شدت پیگیری تحلیل این‌ساختارها ونوری‌بوده‌است که بمحض شناخته‌شدن‌مجموعه‌های معنائی از تجربه‌گری ذهنی، برآنهاتابانده شده است. لیکن‌اگر بخواهیم مجموعه‌های معنی‌دار را به‌موضوعات اشراق عقلی تبدیل و چنین فرض کنیم که دلیلی برای منشأ فوق طبیعی یا فوق زمانی‌حقایق وارزشها پیداکرده‌ایم، خیلی ساده درگودال عرفان‌فلسفی فروخواهیم افتاد. زیرا معیارهای عینی حقیقت، بین‌شخصی‌اند نه فوق‌شخصی. فرمولهای معتبر یا قواعد معتبر، عمدتاً میثاقهای جاری‌اند ولی حتی

احکام، که به اتکای چیزی بیش ازمیثاق صرف درست هستند، به‌همین دلیل نیازی ندارند که تاابد درست باشند.

گرچه نمی‌توانیم بپذیریم که همهٔ احکام فقط بطور نسبی و در زمینهٔ تاریخی خودشان درست هستند ـ این به‌معنی نفی همهٔ قوانین منطق وغیر ممکن گردانیدن اندیشهٔ‌علمی است ـ باز تردیدی‌نیست که قواعد وروشهای اندیشه، عملاً دستخوش تحولات پردامنه‌ای‌شده‌اند. درعلم، احکام دارای اعتبار عام، جزئی ازیك نظام منطقی‌اند که‌بر کل تفکر منطقی ما حاکم است؛ در اخلاق، توقعات یا خواستهای‌قطعی، باماهیت کل تمدن ارتباط دارند؛ درهنر، می‌توان قوانینی برای‌شکل کشف کرد که تا چندین دورهٔ رواج چند سبك، معتبر می‌مانند. ولی اعتبار تمـام اینها نتیجهٔ تصمیم انسان ـ اما نه تصمیم خودسرانهٔ او ـ است. این‌اعتبار هیچگاه‌ازیك‌وحی‌فوق‌انسانی وفوق‌طبیعی‌نمی‌تراود. مطلق‌گرائی مابعدالطبیعی و نسبی گـرائی روان‌شناختی نیز توصیف رضایت‌بخشی ازمعنی‌اعتباربه‌عمل نمی‌آورند. حقایق‌معتبروارزشهای تأیید شده، نه فیضانهائی از دنیای افلاطونی شکلهایند نه‌تصوراتی که افراد ابداع کرده باشند و بشود تغییر دلخواه را در آنهـا داد؛ بلکه پدیده‌هائی انسانی‌اند ولی نـه پیدایش‌شان برروی هم خود انگیخته است نه‌هستی‌شان برروی هم گذرا. پیدایش، تأیید و نفی آنها، عملاً وابستهٔ شرایط تاریخی است؛ ولی‌فردی که آنها را تأیید یافرمول‌بندی می‌کند، از تسلیم‌شدن به‌معیارهای فوق فردی‌آگاه است. این‌پدیده‌ها نتیجهٔ‌کوششهای بی‌شمار برای غلبه برواقعیت‌اند، وهر کوششی تابع شرایط‌و موقعیت خویش است: واقعیت، لاینقطع، وظـایف تازه در برابر انسانها قرار می‌دهد، ولی تلاشهائی که برای‌اجرای این‌وظایف به‌عمل می‌آید، بسته به‌نیازهای لحظهٔ تاریخی، متفاوت است، تصوریا احساس استمرار در این سلسله‌کوششها و برهم انباشتن نتایجی کـه

فرهنگ را زنده نگه‌می‌دارد، عمدتاً به پایداری شرایط مادی و بقای انگیزه‌های بنیادی انسان قابل اسناد است .

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که ما تاکجا و با چه مفهومی باید ازیك اعتبارزیبائی شناختی‌مشابه اعتبار منطقی‌سخن به‌میان آوریم. به‌نظر می‌رسد که در رابطهٔ ما بااثر هنری، درجه‌ای از عینیت وجود داشته باشد، زیراوقتی از اثر مزبور لذت می‌بریم و از دید زیبائی شناختی ارزیابی‌اش می کنیم، آگاهیم که باساختاری عینی مواجه‌ایم که نوع‌خاصی ازنگرش را برما تحمیل می کندومعیارهائی برای درك دقیق خویش در اختیارمان‌می گذارد. به‌نظر ماچنین‌می‌رسد که اثر هنری، معنی خاصی برای خودش دارد ونیازمند گونه‌ای تفسیر است، حتی اگر عملاً هیچگاه به‌یك شیوه احساس، تفسیر و ارزیابی نشود. به‌بیان دیگر، معنی یك اثرهنری، مسأله‌ای رامطرح می کند که در واقعیت راه حلهای گوناگون دارد ولی به‌حالت عینی واحدی از اشیاء مربوط می‌شود. فاعل یاذهن تجربه‌گر، بین‌این مسأله و خودش همان تنشی رااحساس می کند که دانشمند بین خودش و واقعیاتی که می‌خواهد توصیف وتبیین نماید احساس می کند. به‌دلیل همین رابطه باحالت عینی اشیاء ، احکام مربوط به‌آثار هنری بـا این اعتقاد صادر می‌شوند که برای هر کسی پذیرفتنی‌باشند. بدین‌طریق، احکام‌مزبور، گونه‌ای ادعا را برای مامطرح می کنندکه همانند ادعای اعتبارمنطقی است، زیرا این احکام نیزچیزی رابیان می کنند که می‌بایست‌تصدیق شوند. بااین حال، احکام یاد شده، بیان صاف وسادهٔ حقیقت نیستند، بلکه درست به همان اندازه، داوریهائی دربارهٔ ارزش هستند ـ آنهم به‌معنائی دوگانه. نخست آنکه یك‌اثر اصیل هنری، در مقایسه بادیگر آفریده‌های بی‌ارزش ازلحاظ زیبائی‌شناختی،نسبت به‌هدف،اندیشه‌ها و روشهای بکار بسته یابیان شده دراین مورد خاص، مؤفق، صادقانه یا

«خوب» شناخته می‌شود. دومین گونهٔ اعتباری که به‌ارزشداوری زیبائی‌شناختی نسبت داده می‌شود مسأله آفرین‌تر است زیرا این‌بار ارزش زیبائی شناختی، بستگی پیدا کرده است به اینکه هنرمند اصول‌فوق‌شخصی شکل، قواعد ومعیارهای عالِم را در نظر گرفته است یانه، و رتبهٔ کارش نیز بستگی پیدا کرده است به درجهٔ موفقیتش در اجرای این شرایط وقواعد. ولی این‌حکایت از بدفهمی کامل ماهیت هنر دارد، و تماماً از کاربست نادرست مفهوم منطقی اعتبار در زیبائی شناختی ناشی می‌شود.

اگر ضمن سخن گفتن ازهنر بخواهیم از اصطلاح «اعتبار» استفاده کنیم، فقط می‌تواند در ارتباط با ارزشهای تحقق‌یافته و درک‌شده باشد، نه به‌این‌معنا که ارزشهائی مطلق، ابدی‌وقائم بالذات وجود دارند که خواهان‌درک شدنند یا «مجال درک‌شدن توسط هنرمند» را دارند. هنرمندبرای‌اطاعت‌ازپاره‌ای اصول‌شکلی، ممکن‌است گونه‌ای اجبار در خویش احساس کند ولی این احساس بیانگر چیزی بیش ازاین‌نیست که او فلان‌قاعدهٔ خاص رابرخود تحمیل کرده است؛ قاعدهٔ مزبور باعث عینیت یافتن احساسهای او می‌شود، ولی شخصی که به اثر هنری می‌نگرد واقعاً باچیزی عینی روبرو می‌شود. تئوری«اعتبار زیبائی شناختی» به‌عنوان چکیدهٔ ارزشهای زیبائی شناختی که تاابد و مستقل از توانائیها وتمایلات هنرمندی که آنهارا درک می‌کندبه‌حیات خویش ادامه می‌دهد، آشکارا اقتباسی از تئوری اعتبار منطقی است، که می‌گوید حقیقت از فردی که آن را کشف و فرمول‌بندی می‌کند استقلال دارد وشکل مستقل ونشأت نگرفته‌ای از قوانین ومعیارها به‌شمار می‌رود. تئوریهای هنری مبتنی براین‌تصور اعتبار، درکارهنری، نمی‌توانند چیزی بیش از تمثیل یا استنساخ ازیک نمونهٔ کمال‌مطلوب را ببینند؛ این تئوریها اثرهنری را چنان بررسی می‌کنند که گوئی «از

آسمان نازل شده است» و گوئی آفریننده‌اش فقط نقش یك میانجی صرف را ایفا کرده است. واین تصور باآنکه جعلی است، برای‌درك و شناخت درست اثر هنری به‌کار می‌آید زیرا چنانچه قرار باشد اثر هنری بطرز رضایت‌بخشی تشریح شود، باید در درجهٔ نخست جدا از تمامی روابط خارجی وبشکل ساختاری فی‌نفسه کامل، درك شود. ولی فرض چند اصل معتبر شکلی، اساساً فقط یك فرضیهٔ مفیددرعمل است؛ «قوانین» زیبائی شناختی فقط تا آنجا معتبرند که مابرخی‌نیاز-های روانی را ازپیش فرض‌کنیم. نتیجه بخشی یا ارزش آثار هنری، هیچگاه از گونه‌ای سازگاری با معیارهای انتزاعی ظاهراً مستقل از شخصیت بیننده بدست نمی‌آید بلکه صرفاً ازاین واقعیت سرچشمه می‌گیرد که آثار مزبور برخی‌نیازهای واقعی، مشخص، دگرگونی-پذیر ومشروط به‌عوامل تاریخی وروانی را برآورده می‌سازند. بدون درنظرگرفتن این نیازها، نمی‌توانیم علت تأیید و شناخته شدن فلان ارزش یا معیار را در عرصهٔ هنر توضیح دهیم. وقتی نیازها و شرایط دگرگون می‌شوند، هیچ معیاری نمی‌تواندپایگاه پذیرفته‌شدهٔ‌پیشینش را حفظ کند؛ آنچه راکه «معتبر» است، در واقعیت، فقط می‌توان پس‌ازتجربه، از روی‌نیازهائی که شناخته شده‌بوده‌اند وبرآورده‌شدنشان احساس می‌شود، بازسازی کرد.

در علم، تفاوتی بنیادی یا حتی شکافی‌غیر قابل عبوربین اعتبار قوانین و کشف‌وفرمول‌بندی‌این قوانین وجود دارد ولی‌درهنر،اصولاً مسأله‌ای باعنوان چنین شکافی بین‌اندیشه وعمل، ارزش وتحقق آن، معیارهای معتبر وتجسم تاریخی‌شان نمی‌تواند مطرح باشد: هریك‌از این زوجها، یك‌وحدت تفکیك‌ناپذیر است. اثر هنری، خودش‌ارزش زیبائی شناختی است؛ واین ارزش به‌هیچ‌وجه جدا از اثرهنری، قابل درك نیست. شاید پرسیده شود که آیا صحبت از«ارزش فی‌نفسه»جدا

از ارزش آثار خاص، صحبت از «زیبائی» انتزاعی، یا «شکل» زیبائی-شناختی عام، اصولاً معنائی دارد؟ هنرمند ممکن است احساس کند که اثرش تحقق کامل تصور یا ژرف‌بینی او نیست، و این تصور در اثر هنری می‌تواند جنبهٔ عینی بخود بگیرد، وهنرمند نیز فقط براساس آن اثر می‌تواند آن‌را تجربه کند، درباره‌اش بیندیشد و بحث کند. ارزشهای هنری، واقعیتهائی تاریخی‌اند که فقط از لحظهٔ تجسم‌شان به‌بعد وجود دارند؛ هنرمند این ارزشها را «کشف» نمی‌کند بلکه «می‌آفریند»، آنها را درجائی بصورت ازپیش‌موجود، نشسته به‌انتظار اوودرك‌شدن توسط او نمی‌یابد. او درهیچ یك از پدیده های مابعدالطبیعی که در جائی یا بشکل خاصی‌وجودداشته باشندشرکت نمی‌کند. کوتاه‌سخن آنکه، در عرصهٔ هنر، هیچ‌چیزی را نمی‌توان دارای شباهت زیاد یا نزدیك شدن به‌یك اندیشه توصیف کرد. اگر هنرمند احساس کند که نتوانسته‌است اندیشه‌اش رابیان کند، این‌فقط نشانه‌ای ازفقدان‌صراحت وقطعیت در اندیشهٔ اواست.

فقط وقتی به تماشاگر می‌رسیم به وجود تنشی بین اثرهنری و طرز درك او از این اثر پی می‌بریم، تنشی که به تنش موجود بین‌یك کل پیچیدهٔ معنی‌دار و ادراکش توسط دانشمند شبیه است. نگرش مبتنی بر اثرپذیری زیبائی شناختی، موضوع‌تجربه را کم‌وبیش‌دست-نخورده برجا می گذارد؛ به بیان دقیق‌تر، این نگرش، چیزی بیش از کوشش برای همانند گردانی هرچه فشرده‌تر خود بانیت‌هنرمندنیست. این نیت، همان ارزش عینی است که باید درك شود. حتی در چنین صورتی، ارزیابی زیبائی شناختی، پدیدهٔ خاصی است که ازجهات بسیار، تفاوتهای بنیادی با پذیرش اعتبار منطقی دارد. مخصوصاًرابطهٔ بین تاریخی بودن و ازلی-ابدی بودن، درهر دو مورد، رابطهٔ دیگری است. پژوهش تاریخی، کم و بیش از هدفهای ثابت پیروی می کند،

وعلم تا حد زیادی ضمن کسب اطلاعات، تداوم منطقی میان احکام خود را حفظ می کند. دستاورد های علم، برروی هم، سلسله‌ای خطی و تصاعدی تشکیل می‌دهند که کمتر تابع رویداد های تاریخی معاصرو بیشتر تابع مسیر کلی نتایج پیشین، راه حلهای مسائل گذشته وشکافهائی است که احساس می‌شود بین آنها وجوددارند. به‌بیان دقیق‌تر، علوم، بخصوص علوم صوری منطق وریاضیات، «تاریخ» به معنی تکاملی که تابع شرایط خارجی و رویدادهای زندگی باشد ندارند؛ درمورد این علوم، آدمی احساس می کند که بیشتر مایل است ازخطاها وبدفهمی‌ها صحبت کند تا ازخصلت تاریخی شناخت و حقیقت معتبر. مافرض می کنیم که انسان برای شناختن و کشف کردن حقیقت باید خویشتن را از قید شرایط تاریخی برهاند و به عرصهٔ انتزاعات بی‌زمان و بی‌مکان رخنه کند. اگرچنین شود، درحد اعلی، آنچه می‌تواند وجود داشته باشد تاریخ اکتشافات خواهد بود نه تاریخ حقیقت یامعیارهای علمی بطور کلی. نتایج پژوهش علمی را عملاً می‌توان به شکلهای گوناگون و تابع عوامل تاریخی فرمول‌بندی کرد، ولی فقط درفلسفهٔ هگل است که تاریخ این گونه فرمول‌بندیها بردرجهٔ تحقق حقیقت یافتگی عینی تأثیر دارد.

ولی در هنر که تاریخ ارزشهای زیبائی شناسی با تاریخ فرمول بندیهای آنهایکی است، مسألهٔ ارزیابی تاریخی، مسأله‌ای اساساً متفاوت است. مسألهٔ مزبور بر محور این واقعیت می‌چرخد که فلان اثرهنری که در موقعیت تاریخی معین، مشخص وغیر قابل تکراری آفریده‌شده است می‌تواند در موقعیتها و شرایط دیگر نیز ارزش گذاری شود و موضوع ارزیابی قرار گیرد. این اساساً همان مسأله است که مارکس آن را درپیشگفتار بر نقداقتصادسیاسی به قرارذیل خلاصه می کند:

«آیا تصور اخیلس درعصر باروت و سرب ممکن است؟ یا به

همین طریق تصور ایلیاد در این روزگار ماشین چاپ و مطبوعات، ممکن است؟ آیا آواز و افسانه و موز [= الههٔ هنر] نیز ضرورتاً معنی خود را در این عصر چاپ از دست نمی‌دهند؟

«ولی مشکل این نیست که هنر و حماسهٔ یونانی به شکلهای خاصی از تکامل اجتماعی مربوط می‌شوند، بلکه این است که امروز نیز ما را از لحاظ زیبائی شناختی ارضا می‌کنند و به سخن دیگر همچون یك معیار و نمونهٔ دست نایافتنی عمل می‌کنند.»

در اینجا با تضادی شگفت‌آور مواجهیم که در نگاه نخست نمی‌توان تبیینش کرد: اصالت یا جنبهٔ تاریخی منشأ آثار هنری باثبات نتیجه توأم می‌شود. پایداری اثر هنری به عنوان سرچشمهٔ تجربه های همواره جدید، هرچند دلیل بر اعتباری بی‌زمان به گونه‌ای که مارکس نیز ظاهراً در نظر داشته است نیست، دست کم به معنی گونه‌ای رهائی عملی از شرایط پیدایش آن است. فیلسوفانی که اندیشهٔ اعتبار را راهنمای خویش قرار می‌دهند، مسأله را با این مضمون فرمول بندی می‌کنند: چگونه یك ارزش بی‌زمان «در تاریخ به وجود می‌آید؟» ولی سؤالی که باید مطرح شود این است که چگونه ساختاری تاریخی مانند یك اثر هنری می‌تواند «اعتباری» به دست آورد که فوق تاریخی است، یا به هرحال از شرایط تاریخی فراتر می‌رود. مسأله هرطور که فرمول بندی شود به اختلاف بین فعلیت تاریخی و معیارهای زیبائی شناختی مربوط می‌شود که خود مسأله‌ای بقدر کافی دشوار است، ولی از دشواری مسألهٔ نظیرش در عرصهٔ منطق برخوردار نیست. مسلم پنداشتن اینکه عوامل تاریخی با ماهیت جامعه شناختی یا روان شناختی نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل دادن به تفکر علمی ایفا می‌کنند، آدمی را در مشکلاتی گرفتار می‌کند که اصولاً در عرصهٔ هنر پدید نمی‌آیند. اگر شرایط موجود یعنی تصادفی و قابل تغییر را برای گرفتن نتایجی که تفکر رسیده

است تعیین کننده و الزامی بدانیم دراین‌صورت به اعتبار «تفکر بطور کلی» صدمه زده‌ایم وباید بپذیریم که نتیجه گیری خود ما نیز به همان اندازه نسبی وقابل تردید است. حال آنکه اگر آفریده های هنر و «اعتبار» آنهارا مشروط به شرایطی بدانیم که با گذشت زمان دگرگون می‌شوند، گرفتارچنان‌تضادهائی نخواهیم‌شد. حتی‌این جزو ذات هنر است که نگرشهاوهدفهای گوناگون‌در آن‌می‌توانندبایکدیگرهمزیستی کنند. ارزش تأیید شدهٔ نوع خاصی از اثر هنری به هیچ‌وجه جلوی ارزش‌دار شدن نوع خاص دیگری رانمی گیرد؛ تأثیر گذاری شرایط ونسبیت داوریهای زیبائی‌شناختی، بدین‌معنی نیست که‌داوریهای‌مزبور باید تماماً ذهنی باشند. آثار هنری، هرقدر با یکدیگر متفاوت باشند نقیض یکدیگر نیستند و داوریهای انتقاد آمیز نیز بیش‌از آنکه‌درست یا نادرست باشند در نقش عارضه یا نشانه‌اند.

نارسائی مفهوم «تاریخ بی‌نام هنر» رابطهٔ تنگاتنگی با این عدم شناخت تفاوت میان اعتبار منطقی وارزش‌زیبائی شناختی‌دارد. ولفلین چنین فرض می کرد که چون شیوهٔ دستیابی فاعل شناسائی‌به اطلاعات یا دانش فرمول بندی شده دریك حکم، ارتباطی‌به حقیقت یادرستی منطقی آن ندارد، پدید آورنده یاشرایط پیدایش آن‌نیز به‌همان‌اندازه ارتباطی به اثر هنری‌ندارند. به‌نظراو، شکل‌هنری، آزادانه‌وبدلخواه ابداع نمی گردد بلکه بشکل یك وظیفه تجویز یا تعیین می‌شود؛ این شکل، امکانی است که بی‌هیچ قیدوشرطی تحقق می‌یابد و هنرمند و نسل معاصر او نیزباید آن را تحقق‌بخشند. همچنانکه هوسرل قوانین منطق را ساختارهائی معنوی می‌دانست که جدا از شخصیت‌منفردقابل بررسی‌اند، ولفلین نیز شکلهای سبك راچنین‌ساختارهائی می‌دانست. البته ممکن است او این سبکهارا باقاطعیتی که پدیدارشناسان حقایق منطقی را از واقعیت روان‌شناختی جدامی کنند ازواقعیت جاری جدا

نکند، ولی او نیز در این نکته که قوانین عینی در فعلهای خاص تجربه تحقق می‌یابند به‌اندازهٔ پدیدارشناسان با قطعیت سخن می گوید؛ او فردرا با توانائیها، تمایلات و نیازهای خاصش به عنوان محمل صرف گرایشهای فوق فردی که الزاماً تحقق خواهند یافت در نظر می گیرد.

استقلال ادعا شدهٔ این تمایلات ـ «درون‌ـبودی» تکامل هنری، که جوهر تئوری ولفلین بشمار می‌رود ـ چیزی جـز کاربست مفهوم اعتبار درعرصهٔ تاریخ نیست. این اندیشهٔ وجود علیت درونی درهنر، پذیرفتنی‌تر از اندیشهٔ «اعتبارزیبائی شناختی» نیست. اندیشهٔ مزبور بر این اعتقاد درست استوار است که تکامل هنر، نمایندهٔ گرایشهائی است که تا اندازه‌ای عینی‌اند وتاحد معینی دربرابر دمدمی‌مزاجیهای فردی ایستادگی می کنند. کسی که به شیوهٔ چشمگیر ماشینی‌شدن دستاورد‌های فـرهنگی توجه دارد نمی‌تواند نیروی تحمیل گری بـرخی از گرایشهای فرهنگی را نادیده بگیرد،[۵۱] یا نمی‌تواند منکر این‌واقعیت شود که تاریخ هنر مانند تاریخ‌دیگر دستاوردهای‌فرهنگی،تاحدزیادی مجبور است با علیت بیرونی سروکار داشته باشد. لیکن باید بپذیریم که این علیت، شکل شکافگاههائی را به‌خود می گیرد که‌عواقب‌شرایط خاصی‌اند و در دو یاچند جهت جاری‌اند. دیلثی می گوید:«دیالکتیك درونی، مارا از یك موضع به موضع دیگر می کشاند... دشواریهای درونی یك موضع، آدمیان را برآن می‌دارند که از موضع مزبور فراتر روند؛ لیکن درست نیست که باهگلیست ها همصدا شویـم و بگوئیم این دشواریها قطعاً به موضع بعدی می‌انجامند. مشکلات‌یاد‌شده را به طرق بسیار گوناگون می‌توان حل کرد، و این‌با اصل چند‌گانگی نتایج انطباق دارد.»[۵۲]

این شکاف برداشتن یاچندشاخه شدن راههای موجود ، همیشه قابلیت‌کاربست اصل علیت درونی را جداً محدود می کند؛ و تأثیرات

بیرونی، بویژه انگیزه‌های فردی‌برای برگزیدن‌یك‌شق دیگر، به‌عنوان عواملی تعیین کننده درمسیرتاریخ متجلی می گردند. آزادی فردی در چهارچوب‌سنت فرهنگی، هیچگاه به معنی گزینش مطلقاً خودانگیخته یاارادی راهی که باید درپیش گرفته شود نیست، بلکه تصمیم گیری آزادانه‌ای در گزینش‌یکی ازشاخه های‌راه‌جدا کننده‌است. دامنهٔتغییر این آزادی‌درعرصه‌های‌مختلف‌فرهنگ،بازتابی‌ازحدودی است که‌می‌توان برای‌اصل اعتباردرهریك از آن عرصه‌ها قائل شد. هرقدر ماهیت عرصهٔخاصی‌ازفرهنگ منطقی‌ترو هرقدر عرصهٔ مزبور برای کاربست اصول‌دقیق‌منطقی‌مناسب‌ترباشد،تکامل‌درچهارچوب آن‌عرصه، مستقل‌تر وکمترتحت تأثیر شرایط بیرونی خواهدبود. بدین ترتیب، علوم به شیوه‌ای منطقی‌تر و پیوسته ترازقانون یارسم‌های اجتماعی تکامل می‌یابند؛ ونقش سنت ومیثاق اجتماعی درقانون ورسم های اجتماعی ، بمراتب‌بیشترازنقش‌شان درهنر است. ودرخودهنر، روشها ومهارتهای گوناگون‌فنی، به شیوه‌ای بمراتب منطقی‌تروپیوسته‌تر ازعوامل‌عاطفی وغیرمنطقی تکامل می‌یابند. دخل وتصرف در مصالح وابزارهای کار ـ هنری، درواقعیت، تاریخی خاص خود داردکه تااندازه‌ای ازنیات هنری مستقل است؛ ولی ازطرف دیگر اگرفرض کنیم که نیات‌خلاقانه نیز فی‌نفسه تاریخ مستقلی برای خود دارند، تردیدی نیست که این کار مستلزم تجزیهٔ سرچشمهٔ زندهٔ تاریخ‌وازهم گسستن پیوندهای‌تنگاتنگ میان شکلهای گوناگون زندگی انسان است . زندگی انسان درجریان تاریخ، درحالت وابستگی تجلیات گوناگونش ، نمایانگر نزدیکترین شباهتی‌است که مادرجهت‌وحدت‌ارگانیسم‌زنده می‌شناسیم؛ وشگفت‌انگیزتر آنکه تئوری ارگانیسمی باتأکید برعلیت صرفاً درونی درچارچوب هروحدت نسبی، هرتجلی خاص روح انسان، در ازهم گسستن این پیوندها ازهمه بی‌رحم تراست.

جان هویزینگا بخوبی نشان داده است که چرا مفهوم علیت درونی، با آنهمه ثمربخشی وحتی ضروریتش درزیست شناسی، درتاریخ تقریباً به‌کاری نمی‌آید. اومی گوید زیست شناسی ملزم است ارگانیسم را که محمل تمایلات ذاتی است، تا اندازه‌ای مستقل ازمحیطش بررسی و مطالعه کند؛ حال آنکه کل آن‌چیزی که «تاریخ» می‌نامیم از رابطهٔ انسان بامحیطش آغاز می‌شود وبه همان نیز می‌انجامد. «انسان فرانسوی» به عنوان یك مفهوم تاریخی وجامعه‌شناختی، فقط درمقام پیامد روابط متقابل تمام افرادی که درزیراین مفهوم می گنجندمتجلی می‌شود، حال آنکه مفهوم زیست شناختی «موش» را بخوبی می‌توان درهرموش منفرد مجسم کرد. اومی‌نویسد پدیده‌ای چون ناپلئون را در ارتباط با دنیائی که درآن می‌زیسته است فقط ازلحاظ تاریخی می‌توان‌مورد بررسی قرار داد؛ به‌عنوان شخصیتی تاریخی، اورانمی‌توان مستقل از جهان یادشده درتصور آورد. بدین ترتیب، درجائی که زیست شناسی درپاره‌ای ازپژوهشها می‌تواند موضوعش راکاملا از تأثیرات بیرونی منتزع گرداند، تاریخ باید بکوشد هرآنچه راکه به وقوع می‌پیوندد یعنی تك‌تك‌تماسهای انسان باهمنوعان ومحیطش رابه علتهای‌بیرونی نسبت دهد.[۵۳] هویزینگا می گوید نمایاندن رویدادهای تاریخی به‌شکلی که گویا فعل وانفعالاتی ناشی ازعلیت درونی ونتیجهٔ کششهائی‌درونی همانندکارکردهای حیاتی ارگانیسم هستند، به معنی غیرتاریخی کردن یا تاریخ زدائی تاریخ است زیرا این شیوهٔ نگریستن به‌امور و پدیده‌ها تاریخ را از آن عنصرغیرقابل پیش‌بینی وغیرقابل‌محاسبه که جوهر اصلی آن است محروم می گرداند. تاریخ درشرایط آزمایشگاهی به گونهٔ خاصی از نمایش آزمایشی تبدیل‌می‌شود؛موضوع کارش به‌حالتی درمی آید که‌تعدادی‌ازویژگیهای برجسته‌اش یعنی‌ویژگیهائی که‌بامفهوم خاص آن اززمان ارتباط دارند، محدود می‌شوند.

بامعیار زمان تاریخی ، روندهای دارای علیت مانندرشدزیست‌شناختی، عملیات منطقی یاریاضی، بطور بی زمان یا تاابد به وقوع می‌پیوندند. محیط یازمینه‌ای که روندهای مزبور درآن به وقوع می‌پیوندند زمان انتزاعی، مکانیستی وصرفاً کمی کیهان شناسی وفیزیك کلاسیك است. این، نوعی ظرف خنثی، دقیقاً پیوسته ویك‌شکل است که‌حدودی برای محتویاتش تعیین می کند بی‌آنکه کوچکترین تأثیری برطبیعت آنها بگذارد. این مفهوم زمان به عنوان پدیده‌ای یك شکل وهمگن مستلزم درتصور آوردن توالی سادهٔ رویدادهای مجزا است، تقریباً مانند حالتی که خط رابه صورت توالی بی‌نهایت نقطه درتصور می‌آوریم. ولی مفهوم تاریخی‌زمان به عنوان‌بافتی ازرویدادهای‌خود-ویژه‌ای که هیچگاه تکرار نمی‌شوند، زمینه‌ای که سرنوشت یك ملت، یك‌فردیا یك‌مسأله‌درچارچوبش تعیین‌می‌شود، مسلماًهیچ وجه‌مشترکی بااین گونه شیوه های تفکرندارد. این نظر که می گوید مرور صرف زمان‌می‌تواندتأثیری آفریننده، ثمربخش‌و کمال‌آوریابرعکس،ویرانگر ومتلاشی کننده داشته باشد، باتصور زمان در علوم فیزیکی وزیستی ناسازگاراست. تفاوت دیگر در راهی است که زمان به تاریخ‌دان‌می‌نمایاند، وآن جریان پیوستهٔ آینده به زمان حال و گذشته است،بطوری که زمان حال همیشه به عنوان ملتقای گذشته و آینده، یعنی نقطه‌ای‌در نظر گرفته می‌شود که‌درآن همه‌چیزخصلتی دو گانه‌دارد. مفهوم‌تاریخی زمان، مخصوصاً باویژگیهائی مشخص می شود که برگسون نیز مفهوم «استمرار» خویش رابا آنها مشخص می‌ساخت. به نظر او هرنقطه‌ای اززمان، بیشتربه یك فاز درملودی شباهت دارد؛ هرفاز، بنحوی‌شامل هرآن چیزی است که پیشتربیان شده وتا این لحظه بدست آمده‌است اما هرفاز تازه وهرنت تازه، معنی ومفهوم تمام دیگر فازها ونت های آن ملودی را دگرگون می کند.

گونه‌ای از تاریخ نگاری که نظریهٔ اعتبار منطقی بر آن حاکم است یعنی تاریخ را روندی مشروط به علیت درونی و در خطی مستقیم به‌سوی هدفی معین می‌بیند، نمی‌تواند چند جانبگی زمان تاریخی را بدرستی ارزیابی کند یا تفسیرهای مجدد را که پیوسته در پرتو دستاوردهای زمان حال دربارهٔ گذشته و آیندهٔ پیش‌بینی شده به عمل می‌آید تمام و کمال درك کند.

توصیف گئورك زیمل دربارهٔ چگونگی مستقل شدن دستاوردهای گوناگون فرهنگی، نشان می‌دهد که اندیشه های مربوط به استقلال وعلیت درونی چه پیوند تنگاتنگی با پیشداوری روان شناسی ستیزانهٔ تئوری اعتبار دارند. زیمل معتقد است که یك جنبهٔ خاص تاریخ فرهنگی حذف تدریجی «شعور» از طریق ماشینی شدن نگرشها و اعمالی است که در اصل آگاهانه بوده‌اند. او می گوید آفریده های فرهنگ را فقط موجودات آگاه می‌توانند پدید آورند، و این آفریده ها بمحض آنکه پای درهستی نهادند به عنوان کلیتهائی عینی، قائم بالذات و تحمیل کنندهٔ خود، در مقابل فرد قرار می گیرند. برای مثال، زیمل عقیده‌ای را که مارکس بیان کرده است شاهد می آورد: «اگر می بینیم که برده‌داری جایش را به فئودالیسم می‌دهد، و فئودالیسم نیز جایش را به کار دستمزدی می‌سپارد، تبیین این تغییرات را نباید در پیامد های شبه‌منطقی تکنیکهای اقتصادی مربوط به آنها جستجو کرد... در این موارد، شعور کاملاً حذف شده است.»[۵۴] ولی در اینجا منظور از «حذف شعور»، حرکتی در جهت علیت درونی و پذیرش اصول فوق فردی است. بعداً وقتی زیمل اعلام می‌دارد که گرچه ارادهٔ انسان و آنچه از این اراده برمی‌آید تابع گونه‌ای منطق درونی امور هستند «هیچ حالتی از امور در اثر منطق درونی خودش به وجود نمی‌آید بلکه در اثر نیروهای اجتماعی و روانی پدید می آید»، اصلاً روشن نیست که کسی عملاً بتواند با طرز کار این انگیزش دو گانه روبرو شود. همچنان که انگلس تشخیص داد، مشکل در این است که مجبور شویم

توضیح دهیم چگونه این انگیزه‌های ظاهراً ناآگاهانه و ماورای روان‌شناختی، «به درون کله‌ها»ی انسانهای موردنظر راه می‌یابند. راه‌حل مارکس همانند راه حل هگل، قانع کننده نیست. فروید پاسخی برای این پرسش می‌یابد، ولی پاسخی که فقط بابرههٔ کوچك ومحدودی از زندگی مورد علاقهٔ او جور درمی‌آید. پاسخ کافی را فقط می‌توان از راه تحلیل آموزش وپرورش وسازگاری پذیری اجتماعی، سنت ومیثاق، همچشمی وتقلید بدست آورد، تحلیلی که درعین حال روشنائی بیشتری بر مادهٔ مرکب واحد آزادی و ناآزادی عیان در فعالیتهای دستجمعی عالی انسان می افکند.

«درتاریخ نقاشی، تأثیریك تابلو برتابلوئی دیگربه عنوان یك عامل برخاسته ازسبك، بمراتب مؤثرتراز هرچیزی است که مستقیماً ازمشاهدهٔ طبیعت مشتق شده باشد.» ولفلین چنین می گوید وارزیابی نقش سنت ومیثاق درهنرتوسط او، موبمو درست است. او ادامه می‌دهد: «تصوری‌ناشیانه خواهد بود اگرخیال کنیم که هرهنرمندی‌همیشه می‌توانسته است‌بدون‌هیچ گونه‌فرض‌یاپنداشت قبلی به طبیعت بنگرد. مفهوم بازنمائی یانمایشی که او دریافته است، وشیوهٔ‌ادامه یافتن تأثیر-گذاری این مفهوم درذهن او، اهمیتی بمراتب بیشتر از هرآن چیزی دارد که اومی‌توانسته است دراثر مشاهدهٔ مستقیم استنباط کند.»[۵۶] این عبارت‌نشان‌می‌دهد که ولفلین، علیرغم اتکایش به‌تئوری اعتبار، برخلاف مقامات فلسفی موردتأیید خودش تصوری آن چنان انتزاعی ازاصول فوق فردی ندارد. در اینجا اوبه نظریهٔ واقع بینانه‌ای مشابه نظریهٔ پل‌لاکومب که بین «دیداد ونهادا»اجتماعی به مثابه عناصر خود ویژه و ماندگار، گذرا وشایان‌تقلید درتکامل هنرتفاوت می گذارد، نزدیك‌می-شود. این نویسندهٔ فرانسوی می گوید: «درنظر من، نهاد یا نهادی، به معنی هرچیزی‌دردرون‌یك عمل، اجرایاآفریده‌ای‌است یادآورویژگی-

هائی که پیشتر درعمل، اجرا یا آفریده‌ای دیگر تحقق یافته‌اند. خلاصه آنکه هرجا که شباهتی وجودداشته باشد، چیزی نهادی نیز وجوددارد.»[۵۷] وباز می گوید: «وقتی راسین، لافونتن، بوالو و دیگران دربارهٔ هومر یا یك نویسندهٔ دیگر در روزگار باستان، نظری واحد ابراز می دارند، این را می گویند نهادی... سلیقه‌ای که مانع انسانهای آن زمان می‌شد تاواژهٔ گاد را واردیك شعر کنند، نشانهٔ وجودیك نهاد اجتماعی است... وقاعده‌ای که مقرر می داشت ضربهٔ مرگبار نهائی نباید در روی صحنه برپیکر حاکم مستبدی که درتراژدی به‌قتل رسیده است وارد آید بلکه او باید درپشت صحنه بمیرد نیز حکایت ازوجودچنین نهادی داشت.»[۵۸] لاکومب مدعی است ـ وشاید ولفلین نیزدراین زمینه بااو موافق باشد ـ که هرچیز فردی، منفرد وخود ویژه نمی‌تواند موضوع علم شودزیرا علم فقط به ذکرتشابهات باتوجه به تنظیم قوانین توجه دارد.[۵۹] لیکن لاکومب باآنکه خصلت کلی گرایانهٔ علم را می‌پذیرد، خیلی بیشتر از ولفلین برنقش فرد درتاریخ تأکیدمی کند. اومی گوید اگرنویسنده‌ای رادر ارتباط باخوانندگان آثارش موردمطالعه قراردهید ـ همچنان که بایدچنین کنید ـ تأثیراتی راکه‌درشکل گیری استعداد وی مؤثربوده‌اند خواهیدشناخت وپذیرفت؛ ولی درعین‌حال، متوجه‌تأثیری هم‌خواهید شد که اوبه عنوان یك فرداعمال کرده است. بدین ترتیب وجود فلان فردخاص، همچون «حادثه»ای به نظرمی‌رسد که ویژگیهای «نهادهای» پیشین وپسین را متجلی می گرداند. درسراسرتاریخ، درهمه‌جا، عنصر نهادی وتیپیك باعنصر فردی وتصادفی زنده شده است، ولی مورخ هنر، با ایجاد رابطه بین آثارگوناگون، آنها را ببدرنگ ازپدیدهائی منفردبه اجزاء یك کل یازمینهٔ عینی وماندگار تبدیل می کند. بدینسان هرتاریخ‌هنر، به گفتهٔ لاکومب، یك «حادثه» یعنی‌یك اثرخاص‌رابه‌عنوان محمل یك «نهاد» یعنی پدیده‌ای قابل استمرار و تقلید، مورد مطالعه

قرار می‌دهد؛ این اثر خصلت تصادفی‌اش را از دست می‌دهد، از انزوا خارج می‌شود و به صورت اثری تیپیک درمی‌آید. ولفلین مخصوصاً باتأکیدبرتمام عوامل ماندگار، مستمر ونهادی در روند تاریخ ضمن عقب راندن هرچیزمنفرد وغیرتیپیک، به نظریه‌های «تاریخ بی‌نام هنر» وعلیت درونی می‌رسد.

بزرگترین نفعی که ازاین تعریف اصول صوری و گرایشهای سبکی تاریخ‌هنروادبیات به‌عنوان پدیده هائی نهادی برای‌هنروادبیات حاصل می‌شود این‌است که‌مفهوم «سبك»، بی‌آنکه‌اهمیت بین‌شخصی یا اقتدار فوق فردیش‌را ازدست بدهد، خصلت انتزاعی‌اش راازدست می‌دهد. درنظر لاکومب نهادهائی چون دانشکده، صنف، فئودالیسم، شهر درمقام یك‌ساخت اجتماعی وسیاسی، وپدیده هائی‌چون فرهنگ غربی،جنبش‌رمانتیك، شکل‌دراما، ووحدتهای دراماتیك [= وحدتهای زمان، مکان وصحنه] نیز، مجموعه هائی ازعناصرخاص درذیل مفاهیم کلی تشکیل شده دراثر انتزاع ازهرچیز منفرد ومشخص نیستند. زیرا نهادهانیزبه شیوهٔ خاص خویش مشخص ومنفردند، هرچند، بااطمینان می‌توان گفت که این نهادها بابرهه‌های آنچنان کوتاهی اززمان مانند عناصرخاص غیرتکراری ارتباط ندارند ولی به هیچ وجه فوق‌زمانی یاغیرتاریخی نیستند. این نهادها چهارچوب نگرشهای دستجمعی می‌شوند، امانه باحذف هرچیزفردی بلکه باامکان وقوع دادن به خطهای گوناگون عمل دریك زمان بدون خنثی‌کردن‌یکدیگر. درهنر، ابداع یك تدبیرفنی یاکشف یك مضمون، مثلا کنار گذاشتن جبهه‌نمائی در هنرپیکرتراشی یونان‌وپذیرفتن‌شکل پویاتری ازنمایش، کشف‌مضمون عشق در درام، کاربست اندیشهٔ اظهاربندگی‌رعیت به عشق، آوردن پرسپکتیومرکزی به عرصهٔ نقاشی یاآن سه وحدت به عرصه‌تراژدی‌

همگی در آغاز، «حوادث» بیشماریعنی دستاوردهای افرادی خاص در زمانهائی خاص و شرایط تاریخی خاص بوده‌اند. ولی بمحض آنکه کشف یا ابداعی ازاین دست‌به سرمشق یاقاعده‌ای راهبرتبدیل گردد، مایملکی همگانی می‌شود؛ دیگربیان صرف یك تجربهٔ تنها یا نگرشی شخصی‌نیست بلکه‌وظیفهٔ یك‌فرمول،میثاق‌وطرح کلی‌یا به سخن دیگر وظیفهٔدستاوردی رابرعهده می گیرد که هنرمند می‌تواند برای فهماندن منظورش‌از آن‌استفاده کندبی آنکه‌مجبورشودشخصاًراه‌طولانی‌وصعب‌العبورمنتهی به کشف‌وتکمیل‌وکاوش‌درمسائل کاربست‌آن‌راازنو بپیماید.

وقتی‌شکلهای سبك رابه‌عنوان ساختارهائی نهادی بررسی‌می‌کنیم، اندیشهٔ تکامل مستمر وعلیت درونی‌آنها ممکن است موجه تر ازآن به نظربرسد که به نظر تئوری اعتبار خالص می‌رسید. زیرا بقدر کافی روشن است که این گونه ساختارها باآنکه دراصل به هیچ‌وجه‌از شرایط بیرونی‌مستقل نیستند می‌توانند تا مدتی مستقل از هر عامل یا پدیدهٔ بیرونی به حیات خودادامه دهند. یك مورخ تیزهوش که‌لختی وسختی شکلهای نهادی را درذهن داشته‌است،[۶۰] می‌نویسد«انسانها هربار که‌رسمهایشان را عوض می کنند نمی‌توانند واژگانشان رانیز عوض کنند». دراثرهمین لختی است که عمرشکلهای هنرنیز ازعمر شرایط پیدایش‌شان بیشتر وازمعنی اصلی‌شان طولانی‌تر می‌شود؛ به گونه‌ای، چنان محملهای خنثائی برای بیان می شوند که می‌توان تحویلشان‌دادوتحویلشان گرفت، ودرپایان‌نیزبا منظوری بیشترومفهومی متفاوت باآنچه ازآغازدرنظربوده است به جای‌خویش بازمی گردند. دراین زمینه، چیزی بیش ازاین واقعیت که رابطهٔ علت و معلولی بین نیازهاونهادهای روانی‌دائماً تغییریافته وحتی معکوس شده است،نشانهٔ علیت درونی وخصلت خودبخودی تکامل فرهنگی بشمار نمی‌رود. زیرانهادغالباً ماندگارتر ازنگرش روان شناختی است که آن را تبیین

می کند و برمی‌انگیزد؛ غالباً معنی یا احساسی که به‌آن نسبت داده می‌شود چیزی بیش از یك دلیل‌تراشی معطوف به گذشته نیست. در بررسی اختلاف بین ماهیت یك نهاد و توجیهاتی که برای وجود آن به عمل آمده است، باید در نظر داشت که پیامدهای هر حادثه‌ای را نمی‌توان محاسبه کرد و اهمیت آنها با گذشت زمان، پیوسته دگرگون می‌شود. بنابراین، غالباً برای آنکه بدانیم چرا وظیفه‌ای که فلان نهاد عملاً انجام می‌دهد با انگیزه‌های غالباً غیرمنطقی و گذرائی که آن را به‌حرکت درمی‌آورند متناسب نیست، باید چندین دلیل گوناگون را در نظر بگیریم. همچنان که می دانیم شعائر مذهبی، عموماً پیش از اعتقادات مربوط به آنها قرار دارند؛ نمادها غالباً بیش از معنی منسوب به آنها عمر می کنند؛ رسوم اجتماعی، تقریباً همیشه حالتی ابتدائی‌تر از آن اخلاقی دارند که خود مجسم کننده‌اش هستند. و بدین ترتیب ممکن است ولفلین نیز به‌این نتیجه رسیده باشد که شکلهای سبك، ساختارهائی هستند که انگیزه های هستی بخش بیرونی‌شان با ایشان نامربوطند یا دیگر مربوط و متناسب نیستند، بطوری که آنها نیز مانند نهادهای اجتماعی به‌طور کلی پویائی و مسیری مختص خویش دارند. از این دیدگاه، توجه او به تأثیرات بیرونی به‌عنوان عوامل تعیین‌کنندهٔ تکامل فقط در زمانی که یك سبك مانند یك نهاد اجتماعی از هم می‌پاشد، کاملاً منطقی است. آنچه به‌نظر می‌رسد ولفلین از نظر انداخته باشد این است که نهادها علیرغم لختی‌شان، اگر قرار باشد بـه عمر خویش ادامه‌دهند به گونه‌ای پشتیبانی خارجی ـ بشکل تمایل عملی به حمایت از خود ـ نیازدارند.

هانری‌فوسیون با استناد به نمونهٔ مشخصی نشان می‌دهد که عوامل درونی و برونی ـ منطق تکامل و تأثیرات بیرونی ـ در تاریخ هنر، چه تأثیر تنگاتنگی برهمدیگر می گذارند و حتی ممکن است در چهارچوب یك پدیدهٔ ثابت هنری، درجهات متضاد همدیگر به فعالیت بپردازند؛[۶۱]

او متذکر می‌شود که بعضی از نویسندگان، سرچشمه‌های سبک شعله‌آسا را به تأثیری انگلیسی نسبت می‌دهند که در دورهٔ جنگ صد ساله در فرانسه احساس شد، ولی تأکید می‌کند که عده‌ای دیگر بدرستی معتقدند که «خط شعله‌دار» یعنی شکل اصلی این سبک، را باید در معماری سدهٔ سیزدهم فرانسه جستجو کرد. لیکن، همچنان که فوسیون تأکید می‌کند، لازم به تذکر است که این شکل عموماً پیش از سبک گوتیک متأخر حذف شده بود، ظاهراً به این علت که با اصل ساختمانی مسلط در دورهٔ کلاسیک سبک گوتیک در فرانسه ناسازگار بوده‌است. تأثیر خارجی تا زمانی که آمادگی درونی برای پذیرش آن به حد کمال نرسیده بود نتوانست علناً احساس شود. سبک جدید به‌عنوان دنبالهٔ مستقیم تمایل سرکوب شده تا آن‌زمان یا نتیجهٔ تحول انقلابی در ذوق همگانی که ناگهان از خارج الهام شده باشد پدید نیامد بلکه در اثر همساز شدن عوامل درونی و برونی، انگیزه‌های مشخص کنندهٔ سبک گوتیک فرانسه با انگیزه‌های مشخص کنندهٔ تأثیرات بیگانه پای به عرصهٔ هستی نهاد. همچنان که فوسیون می‌گوید چون ویژگیهائی که در سبک گوتیک انگلیسی پیش از تکامل آتی این سبک ظاهر می‌شوند با تمایل محافظه‌کارانه ارتباط دارند بطوری که ما متوجه شکفتگی منطقی و بی پیچ و خم سبک در انگلستان نیز نمی‌شویم، وضع بغرنج‌تر می‌شود. خلاصه آنکه هر گاه تاریخ هنر با تحولی واقعی روبرو می‌شود می‌تواند پاره‌ای از خطوط علیت درونی را نشان دهد ولی هیچگاه نمی‌تواند ثابت کند که این تغییر و تحول صرفاً نتیجهٔ عوامل درونی بوده است. از این امکاناتی که برای گزینش وجود دارد هیچ ضرورت اجتناب ناپذیری بروز نمی‌کند.

ولفلین از این واقعیت که فقط یك امکان برگزیده شده بود اجتناب ناپذیری آن گزینش را استنباط می‌کند ولی هیچگاه اصل منطق درونی

تکامل را به معنی افـراطی و بنیادی مورد نظر ریگل نمی‌پذیرد زیرا ریگل هرشکلی از سبك را همسازی ساده‌ای میان «ضدین نهفته» تلقی می‌کند حال آنکه ولفلین، سبك را تا اندازه‌ای برآورندهٔ نیاز روانی خاصی می‌پندارد.[۶۲] گرچه ولفلین بود که شعار «تاریخ بی نام هنر» را ابداع کرد و تشریح تکامل درونی سبکها درهنررا برنامهٔ خـود قرار داد نه ریگل، بیاناتی آمیخته با یقین مانند «خیلی ساده از ... نتیجه می‌شود» یا «بشکلی جز این نمی‌توانسته است رخ دهد» در آثار او تقریباً به کثرت آثار ریگل به‌چشم نمی‌خورند. ولفلین هیچگاه نمی‌توانست خودش را به‌نوشتن چنین جمله‌ای راضی کند: «ماهیت دورهٔ کنستانتین تا تئودوسیوس را می‌توان بشیوه‌ای ماقبل تجربی از مشاهدهٔ صرف هنر امپراتوری پیشین بازسازی کرد.»[۶۳] با آنکه مطمئناً ریگل دراینجا اصطلاح ماقبل تجربی را به معنی دقیق معرفت شناسی کانت بکار نمی‌برد و با آنکه توصیف رویداد های تاریخی توسط او فی‌نفسه درست است، برخوردش با هرمجموعهٔ فرهنگی به‌گونه‌ای کـه گویا غنچه‌ای است که مطابق قوانین زیست‌شناختی می‌شکفد، در مسیر تاریخ تحریف می‌کند زیرا این مسیر را همچنان که مورخی چون ولفلین پذیرفته است نمی‌توان به‌گونه‌ای طرح کلی خلاصه کرد. حتی ولفلین باروحیه‌ای نسبتاً شجاعانه در سطح برخی از آشفتگیهای رویدادها بشکلی که رخ داده‌اند می‌لغزد، ولی بدون تردید اورا نمی‌توان متهم کرد که « حالت یك خوابگرد» را به تاریخ داده باشد؛ این عبارتی است که در توصیف تأثیر کارهای ریگل برما بکاررفته است.

۴. ضرورت تاریخی و آزادی فردی

عقیدهٔ همگان بر این است که وظیفهٔ علم، پیش‌بینی پدیده هائی است که کوچکترین تردیدی نسبت به‌وقوع‌شان وجود ندارد. مثلا

قابل محاسبه بودن خورشید گرفتگی را عموماً مدلی می‌دانند که تمام اسناد و مدارك علمی باید با آن سازگار باشند. این کمال مطلوب علم، همان چیزی است که عمدتاً آغازگر یا محرك کوششهای پردامنه برای کشف تجلیات همواره تکرار شوندهٔ قوانین عام ثابت در روند تاریخ می‌شود. زیرا تزی که می‌گوید تاریخ همیشه در جهتی معین ومطابق طرح کلی معینی حرکت می‌کند، برروی هم، برابر است با اینکه بگوئیم حوادث آینده قابل پیش‌بینی‌اند. ولی از آنجا که علوم طبیعی به اتکای توجه به توالی رویدادها توانسته‌اند پیش‌بینیهای قابل اعتمادی به عمل آورند، مورخی که این روش را بکار می‌بندد کاری بیش از چند پیشگوئی تردیدآمیز انجام نخواهد داد. مدافعان به اصطلاح منطق درونی تکامل هنر نیز مایلند برخی مسائل را پیش بینی کنند. به بیان دقیق‌تر، این تئوری فقط مدعی است که هر مرحله‌ای از تکامل به مرحلهٔ پیش از خود مشروط است، هرچیز نو به چیزی که پیش از آن ظاهر شده است بستگی دارد و رویدادها مسیری را پیش می‌گیرند که قبلاً به وسیلهٔ چیزی که جزوذات و درون آنهاست مشخص شده است. ولی همین تئوری وقتی نه فقط مسیر درونی ثابت و انحراف ناپذیری را به مسیر تاریخ نسبت می‌دهد بلکه مدعی می‌شود که قاعده‌ای از پیش موجود و فرمولی پیدا کرده است که بارها و بارها می‌توان بکارش بست ـ فرمولی که مسیر رویدادها را شکل می‌دهد ـ موضعی صرفاً و انحصاراً نظری اتخاذ می‌کند.

تئوریهای وقوع دوره‌ای، موزون و تناوبی حوادث تاریخ، تکرار تیپها، مراحل شکل شناختی یا گامهای دیالکتیکی، نظرات مربوط به سرنوشت تاریخی، پیشرفت مستمر یا زوال اجتناب ناپذیر، دگرواره‌هائی از یك نوع عرفان فلسفی و این اعتقاد هستند که می‌توان مسیر

تاریخ را با طرحی کلی نمایش داد یا ساخت. ولی واقعیت آن است که رویدادها نه نقشه‌ای بنیادی دارند نه مفهومی تاریخی. رویدادهای تاریخی، علتهای شخصی قابل شناختی دارند و نتیجهٔ هدفهای خاص اشخاص‌اند، ولی فی‌نفسه، تصادفی و بی‌هدف‌اند؛ هیچ‌قانون تاریخی به معنی عینی وجودندارد. مسیر تاریخ قابل تغییراست وهمیشه‌می‌شود منحرفش کرد. ادوارد مه‌یر می گوید: «برای نظر تاریخ، هرچیزی در طبیعت یا زندگی انسان که موضوع قانون علیت است، خیلی ساده، مسلم پنداشته می‌شود. مثلا تأثیر نیروهای‌طبیعی... ونیز شرایط تفکر، احساس وارادهٔانسان... اگرزندگی تاریخی قانونهائی داشته‌باشداین نکته دربارهٔ آنها نیز صدق می کند؛ بمحض اینکه‌قوانین مزبور کشف شدند دیگربه‌تاریخ تعلق‌نداشتند؛ هیچگاه نمی‌توانندموضوع‌پژوهش تاریخی باشندبلکه همیشه فروض قبلی آن‌بشمارمی‌روند. هدف‌تاریخ در همه‌جا کشف و ترسیم رویدادهای منفرد است...»[۶۴] فقط درجائی که از حیطهٔ تسلط قانون خارج‌شویم‌وهرجا که‌تصادف‌یاابتکارشخصی یابه گفتهٔایده‌الیستهای‌فلسفی هرجا که «آزادی‌شخصیت»مطرح‌می‌شود، مجبور می‌شویم به تجربه و تحمل زندگی انسان تن در دهیم. اگـر «مفاهیم‌بنیادی» ولفلین راچیزی بیش ازشکلهای تیپیك‌بصری ونمایشی نمی‌دانستیم که گاهگاهی‌بطورکم وبیش خودبخودی تکرارمی‌شوند، بیش اززمانی که دلالت برپاره‌ای پیش‌شرطهای‌فیزیولوژیك‌ژرف‌بینی هنری داشتند نمی‌شد آنهارا مقولاتی «تاریخی» بشمار آورد. هنر در چهارچوب بستری مفهومی عمل می کند که درسطحی بالاتر از بستر شرایط فیزیولوژیك‌وپائین‌تر از بستر الگوهای کلی تاریخی‌قراردارد. هنر درمقایسه باهردومجموعه شرایط‌یادشده،مصداق‌اصل آزادی‌است. بهترین نظری که می‌تواندربارهٔهنرداداین‌است که‌آن‌راتابع‌یامشروط‌به

شیوه‌هائی اززندگی و وسائل بیان بدانیم که سنتها و میثاقهای جاری اجتماعی فراهم می‌آورند ولی این سنتها و میثاقها نقطهٔ آغاز تلاش هنری را تعیین می‌کنند نه‌هدف آن‌را.

لیکن باید بپذیریم که «آزادی» و «ضرورت» در تاریخ، مشوق جانشین شوندهٔ ساده‌ای نیستند که بسادگی بتوان ازیکدیگر جدایشان کرد. هررویدادی که به‌وقوع پیوسته است، هراقدام تکمیل شده یا دستاوردنهائی، تصور ضروری بودن را در ما به وجود می‌آورد زیرا مسیرش دراین‌صورت تثبیت می‌شود و نمی‌توان تغییرش داد. ولی هرتصمیمی که هنوز اتخاذ نشده باشد یانیتی که هنوز به‌اجرا درنیامده باشد، ظاهراً در معرض تأثیرات تصادف قرار دارد. آنچه در واقعیت رخ می‌دهد، دراین معنی که ازشرایط واقعی موجود نتیجه شده‌است وزنجیری مرکب از حلقه‌های غیر قابل تعویض را تشکیل می‌دهد، اجتناب ناپذیر است. اما در حالی که روند انگیزش هنوز کامل نشده است، شرایط جدیدی فراهم می‌آیند که‌نسبت به‌شرایط پیشین، ظاهراً تصادفی و ناپایدارند ولی بعداً چنانچه نتیجه‌ای به‌بارآورند، ظاهر ضرورت را بخودمی‌گیرند. درتاریخ، بهتر از آن چند گوی یا توپی که بابه حرکت درآمدن‌نخستین گوی بقیهٔ گویها به‌یکدیگر ضربه‌وارد می‌کنند، تجسمی برای مادهٔ مرکب تصادف وضرورت وجود ندارد. هر گوی دراثر ضرورتی علیتی در امتدادمسیر خود، برحسب‌ضربه‌ای که دریافت کرده است حرکت‌می‌کند. ولی‌این‌واقعیت که گوی‌مزبور از گوی دیگری‌ضربه می‌خورد، در سطحی متفاوت بانوع‌قانون‌علت ومعلولی حاکم‌برحرکت‌آن قرار دارد؛ واین واقعیت نسبت‌به‌نخستین حرکت، تصادفی به‌نظر می‌رسد، هرچند مسیر گوی دوم نیز فی‌نفسه باتوجه به قانون علت و معلول، ضروری است. خصلت تصادفی این برخورد از آنجا سرچشمه می‌گیرد که ضربهٔ مزبور نتیجهٔ‌تأثیر متقابل

چندین خط علت ومعلولی‌است؛ در تاریخ‌نیز چنین است. مثلاً تبیین هنر لئوناردو داوینچی را از یك طرف باید درتحول سبکی جستجو کرد که از سدهٔ پانزدهم تا رنسانس‌اعلی یا متزقی دوام آورد، ولی از طرف دیگر، باید در این واقعیت دانست که وقتی تحول مزبور به‌وقوع می‌پیوست از قضا هنرمندی باپایه و مایهٔ لئوناردو نیز وجود داشته است. این دورویداد، بدون شرایط واقعی به‌وقوع نپیوسته‌اند وبه‌همین علت می‌توان گفت، به‌یك معنی، اجتناب‌ناپذیر بوده‌اندولی همزمانی‌شان به تصادفهای محاسبه ناپذیر بسیاری بستگی دارد. حتی علت گرائی تاریخی، وجود عوامل تصادفی در کنار عوامل‌ضروری‌در تاریخ را می‌پذیرد ولی برخلاف تئوری تکامل خود انگیخته یا خلق‌الساعه، پیدایش خطوط گوناگون علیت را تصادفی و تأثیر متقابلشان را ضروری‌می‌شمارد.مثلاً هگل علیت‌تجربی‌رایك «ضرورت‌تصادفی» صرفاً بیرونی می‌نامد ومفهوم ضرورت عالی منطقی را برای قوانین مشهود در تأثیرمتقابل خطوط مختلف علیت‌نگه‌می‌دارد. اومی‌نویسد: «آجری از سقفی می‌افتد و انسانی را می‌کشد. در اینجا افتادن، که ممکن است همزمان رخ دهد یا ندهد، تصادفی است. در این‌گونه مواردِضرورت‌بیرونی،فقط‌نتیجه ضروری‌است؛شرایط،تصادفی‌اند.»[۶۵]

نمونه‌های نقش تعیین کنندهٔ تصادف در تاریخ، بسیار و آشنا هستند. جنگها در چه شرایط واوضاع بی‌اهمیتی به‌پیروزی یاشکست می‌انجامند، علتهای موفقیت یا شکست درقتل فلان شخصیت تاریخی چقدرنامربوط به‌نظر می‌رسند، مرگ زودرس ماساچو، رافائل یا واتو چقدر «بی‌معنی»و درعین‌حال‌چقدر محترم بود و لئوناردو ، میکل‌آنژ و تیسین چه «خوشبخت» بودند که تاسنین بسیار زیاد عمر کردند. در تمام این موارد اهمیت پیامدها تضاد شدیدی با خصلت تصادفی علت

دارند؛ هر گونه صحبت از منطق یا هدفمندی تاریخ، بیجا به‌نظر می‌رسد. البته اعتراضات علت گرایان به‌این خط فکری، برمادانسته و آشناست. می گویند جنگ یا قتل، چیزی جز نشانهٔ یك بحران و کوشش برای حل آن نیست؛ وقتی راه حل عملاً پیداشود هدف جنگی که به‌شکست انجامیده یا توطئهٔ قتلی که با موفقیت اجرا نشده است، ازراه دیگری حاصل می‌شود. مسائل مطرح شده برای هنرمندی که به‌مرگ زودرس گرفتارمی‌شود توسط هنرمندی دیگر حل‌می‌شود. درتاریخ، هیچ گونه امکانات سرخورده وجود ندارد. ولی ازاین همه، چیزی رانمی‌توان اثبات کرد و به‌همین علت نتیجهٔ خالصی که از کل مباحثهٔ مزبور برای علم گرفته‌می‌شود، بی‌نهایت ناچیز است. ماهیچگاه نمی‌توانیم‌دریابیم که چه تعداد از امکانات یك‌موقعیت معین تحقق نیافته مانده‌اند یاآن تعدادی که تحقق نیافتند به‌این علت بود که‌زمان تحقق‌شان نرسیده‌بود یاآنکه موانعی صرفاًتصادفی‌فراراه‌شان ظاهرشدند. چه کسی می‌تواند بگوید که‌چه‌مقدارازاندیشه‌های رافائل درهنر به‌دنبال مرگ‌زودرسش، در خارج از دسترس جهانیان ماند؟ اینکه می گوئیم مسیری که هنراو از آغاز در پیش گرفت ازقبل برای رافائل علامت گذاری شده بود ، بدین معنی‌نیست که او مجبور بوده است در امتداد راه برگزیده‌اش فراتر از نقطهٔ خاصی به‌راهش ادامه دهد یـا آنکه راه اورا، بمحض گسسته شدن دراثر مرگش، کسی دیگر می‌توانست پیش‌بگیرد .

چون هررویداد تاریخی تعداد بیشماری‌علت تعیین کننده دارد، تبیین علت و معلولی جامع تاریخ، یك امکان بی‌نهایت پـرت نیست. نتیجتاً یگانـه پاسخی که درعمل می‌شود به سؤالی که رویداد مزبور مطرح می کند داد ـ هرچند این پاسخ را اصولاً باید پاسخی موقتی دانستـ این است که خصلت تصادفی آن را بپذیریم و اعلام کنیم.

لیکن خصلت تصادفی رویدادهای تاریخی بدین معنی نیست که هر گونه رویدادی از دسترس علیت تجربی خارج است یا حتی بدین معنی نیست که در چهارچوب قوانین علیت، «هر حادثه‌ای می‌تواند در هر زمانی رخ دهد». بلکه فقط بدین معنی است که منطق درونی تغییر تاریخی، تأثیری صرفاً منفی بر شکل گیری رویدادها دارد. به بیان دیگر با آنکه «منطق تاریخ» برخی از امکانات را پیشاپیش حذف می کند، تصمیمات مثبت را صرفاً با استناد به انگیزه‌هائی می‌توان تبیین کرد که هیچ ارتباط مستقیمی با آن منطق ندارند. «تصادف» غالباً فقط اصطلاحی برای بیان آشفتگی ناشی از ناتوانی ما تا این لحظه به کشف علتهای یك پدیده است؛ آنچه امروز تصادفی به نظر می‌رسد فردا ممکن است معلول یك یا چند علت و ضروری به نظر برسد. ولی حتی اگر روزی بشود کل تاریخ بشر را به‌صورت رشتهٔ پیوسته‌ای از رویدادهای علت‌دار نشان داد، باز ضرورت یك استنتاج منطقی را نخواهد داشت. رشتهٔ مزبور با ردیابی شدن کل ضرورت نهفته در آن، همچنان از لحاظ منطقی محتمل می‌ماند و حد فاصل بین «ضروری منطقی» و «ضروری محتمل» را توجیه می کند. کاربست مفاهیم منطق و ضرورت منطقی در عرصهٔ تاریخ، باز همچون همیشه، نامقتضی خواهد بود. حتی در این مورد محدود کننده، عباراتی چون گرایشهای عینی تکامل، استقلال درونی دستاوردهای گوناگون فرهنگی، تقدم سبك مسلط بر اثر هنری خاص، و تمامی دیگر گفته‌های مربوط به عنصر «ضرورت» در تاریخ را نیز فقط به‌عنوان منتجه‌هائی مشخص کننده می‌توان درك کرد؛ اما اینکه این همه چگونه میسر می‌شود و رخ می‌دهد، از دید ما می گریزد. همچنان که انگلس می گوید، ما فقط عوامل فردی و اراده های خاصی را در تاریخ می‌بینیم که همانند اجزاء متوازی‌الاضلاع نیروها با یکدیگر در گیر می‌شوند و تصادم می کنند؛ ولی اینکه نتیجهٔ مزبور چگونه

بظهور می‌رسد، ما نمی‌بینیم و بدین‌ترتیب خیلی ساده این احساس به ما دست می‌دهد که یك نیروی برتر فوق شخصی درکار است. از این واقعیت گریزی نیست که درجامعهٔ انسانی، همیشه کسی وجود دارد که می‌خواهد جلوی کاری که دیگری اراده کرده است انجام دهد مانع ایجاد کند، و آنچه عملاً به وقوع می‌پیوندد چیزی است که کسی آن را اراده یاپیش‌بینی نکرده است.[۶۶]

تردیدی نیست که ما در ساختارهای اجتماعی تاریخ، مخصوصاً ساختارهائی نظیر سبك در هنرها که خصلت معنوی مشترکی از خود بروز می‌دهند، بانتایجی سروکار داریم که منشأ و ترکیب‌شان بر ما ناشناخته و نامکشوف است. این نتایج، نگرشهائی دستجمعی‌اند و چیزی را به تحقق می‌رسانند که هیچ کسی عملا «قصد» آن را نداشته است و گذشته ازاین، نمی‌توانسته است قصدش راداشته باشد. تابلوهای آخرین شام و جدال و شاهکارهای خارق‌العادهٔ میکل‌آنژ بر دودیوار و سقف نمازخانهٔ سیستین [نمازخانهٔ اختصاصی پاپها در واتیکان]، چیزهائی بودند که آفریدنشان را هنرمندان «قصد» کرده بودند ولی همین کارها به پیدایش رنسانس اعلی انجامید. بااین حال. شاهکارهای نقش بسته بر سقف نمازخانهٔ سیستین پدیده‌ای است که می‌توان بدون افتادن دردام عرفان یا رئالیسم مفهومی، درباره‌اش بحث کرد. تمایلات فرهنگی دستجمعی، چنانچه گونه‌ای هدفمندی پنهان در آنها ببینیم و آنها رادر خدمت هدفهای روح جهانی، بیان کنندهٔ منطق روابط اقتصادی، برآورندهٔ نیازهای ضمیر ناآگاه و مانند اینها بپنداریم، یا اگر گونه‌ای ریتم، تکرار پیوستهٔ یك فرمول، وقوع دوره‌ای حرکت موج‌وار را درآنها ببینیم، همچنان که مدافعان رنگارنگ دورهای فرهنگی می‌بینند. رنگی عرفانی بخود می‌گیرند.

صحبت از چنین ریتمی، مخصوصاً در مورد تاریخ هنر، بیجاست زیرا هر گرایش هنری، بنحوی از انحاء، نتیجهٔ آن چیزی است که پیشتر حادث شده است، و این در هرزمانی موجب پیدایش حالتی خود-ویژه در روند تاریخ بطور کلی می‌شود. نتایج یك مرحلهٔ تکامل، نقطهٔ آغاز مرحلهٔ بعد می‌شود یعنی مرحله‌ای، تجربه‌ها و دستاوردهای مرحلهٔ قبل را دربرمی گیرد و اساساً بادوره‌ای که این تجربه‌ها و دستاوردها در آن ناشناخته بودند متفاوت می‌شود. باروك یونانی - رومی یا اواخر سبك گوتیك را نمی‌توان با باروك سدهٔ هفدهم یا باروك رمانتی سیسم برابر دانست: صفات «باروك» اولیه، از ارکان باروك متأخرند و در دوره‌های بعد نقش خود را بـه‌عنوان مادهٔ خام تاریخی ایفا می کنند. روبنس یکی از پیشفرضهای هنر دلاکروا است؛ ولی هنر دلاکروا صرفاً از نقطه‌ای درخارج ازحدود هنر روبنس آغاز نمی‌شود بلکه سنتز روبنس را نیز به‌عناصر خود تجزیه می کند و این عناصر را درجهت هدفهای خود بکار می گیرد. سبکهای هنری را نمی‌توان با شکلی که در آغاز بخود گرفته‌اند تکرار کرد؛ زیرا این سبکها از نخستین روز پیدایش خویش هیچگاه از مقاومت واعمال نفوذ باز نایستاده‌اند، نقش خودرا در تکامل ایفا کرده‌اند و روند مزبور را تغییر داده‌اند. دلاکروا دیگر نمی‌تواند جهان را با چشمان روبنس بنگرد زیرا شیوهٔ نگرش روبنس فقط یك عامل درترکیب جهان‌نگری اوست، وهدفهای دلاکروا نمایندهٔ مرحله‌ای فراتر در نیات هنری روبنس هستند. یگانه راه قابل تصور- واین یك فرض صرف است - برای آنکه سبکی بتواند تکرار شود این است که دوفرهنگ متفاوت وجـود داشته باشند بی‌آنکه تاکنون تماسی بایکدیگر گرفته باشند؛ درچارچوب یك سنت فرهنگی ثابت، فقط تکامل بیشتر می‌تواند وجود داشته باشد نه‌تکرار صاف وسادهٔ آغاز دوبارهٔ یك‌سبك.

نظرات مربوط به‌وقوع تناوبی وادواری فرهنگ، از کهن‌ترین دستاوردهای اندیشهٔ فلسفی دربارهٔ تاریخ است. افسانه های مربوط به سال عظیمه،[۶۷] از قدمتی به عمر نوع بشر برخوردارند، و اندیشهٔ دایرهٔ افلاك، همچنان که می‌دانیم، به یونانیان منسوب می‌شود. ویکو مورخ و نویسندهٔ ایتالیائی در سدهٔ هجدهم از عصرهای خدایان، قهرمانان، و انسانها، و گوته آلمانی از «دورانهای معنوی»، شلگل فرانسوی از مراحل شکل شناختی در ادبیات یونان سخن به‌میان می‌آورند. هگل و مارکس سه مرحله و دیگران دو مرحلهٔ تکرار شونده در تکامل تشخیص می‌دهند.[۶۸] تکرار دوره‌ای سبکها درتاریخ‌هنر، مدتها پیش‌از ولفلین‌مورد بحث قرار گرفته بود ودرواقع همین که معلوم شد چیزهائی به‌نام‌انواع باروك وجود دارد، نه‌کشف ولفلین یا ریگل بلکه کشف نیچه بود.[۶۹] لیکن ریگل نخستین اندیشمندی بود که بمحض آنکه متوجه تشابهی بین هنر چهره‌نگاری در دوران امپراتوری روم وسدهٔ هفدهم‌شد، این را به «قانونی عالی‌تر» که برآن دوره‌ها حاکمند نسبت‌داد و نوعی از تاریخ عمومی راکه پدیده های بسیار جدای از هم را به یکدیگر نزدیك می کند «نقطهٔ اوج پژوهش در تاریخ هنر» نامید.[۷۰] این «قانون عالی‌تر» از زمان او به‌بعد، همواره توجه مورخان هنر را بخود جلب کرده است. زیرا در هرجاکه به نظر برسد چیزی تکرار می‌شود، ما حقاً به‌دنبال قاعده یاقانون می گردیم. اشتباه مورخان هنرنه‌درنتیجه‌گیریهاشان بلکه در استنباط فلسفی‌شان دربارهٔ ماهیت تاریخ و این استنباط است که‌تشابهاتی راکه‌میان سبکها کشف کرده بودندتشابهاتی حقیقی می‌پنداشتند. واما درموردمشخص‌ساختن‌روش تحلیل‌مقایسه‌ای سبکها از سوی ایشان‌باعنوان «نقطهٔ اوج پژوهش»، لازم به‌تذکراست

که چنین تحلیلهائی با افزودن برقدرت مشاهدهٔ ما، در بهترین حالت خویش، پیش درآمدمفیدی‌برای تاریخ هنرهستند؛ ولی‌وقتی‌بکوشیم به مسائل اصلی‌یعنی مسائل‌مربوط به‌تغییر وسرچشمه‌های سبکهاپاسخ دهیم، اینان مارا تنها رها می‌کنند. ریگل شتابان می‌افزاید:«نتایجی که پژوهندهٔ متخصص بدست می‌آوردهرقدرمطمئن‌تر باشند، مجال‌تردید در نتیجه‌گیری تاریخ جهان همان قدر کمتر می‌شود.» لیکن واقعیت این است‌که هرقدر اوضاع واحوال‌این پژوهش اختصاصی‌پیشرفته‌تر باشند، تناسبش به‌عنوان‌شالوده‌ای‌برای فرضهای جهان‌گرایانه‌همانقدر کمتر می‌شود. هرقدراطلاعات ما دربارهٔ شرایط‌کنونی وروابط‌زمانی واقعاً موجود برای هرآفریدهٔ هنری بیشتر باشد، تمایلمان به صحبت کردن دربارهٔ تشابه میان سبکها همانقدر کمتر می‌شود. آن چیزی‌که در هنر دوره‌های مختلف همانند تکرار یك‌اصل سبکی به‌نظرمی‌رسد دقیقاً عنصری است که می‌توان بدون‌کوچکترین نگرانی،درپژوهش تاریخی، نادیده‌اش گرفت. زیرا تردید ناپذیرتـرین نشانهٔ پیشرفت در پژوهش تاریخی، دست یافتن به‌خط فاصلی هرچه دقیق‌تر بین‌پدیده‌ها است. پژوهش تاریخی در اوج خـود، نمایاندن روابط میان اشیاء و امور معاصر را هدف قرار خواهد داد ولی اهمیت‌چندانی به‌تشابهات میان دوره‌های مختلف نخواهد داد.

مقایسهٔ تاریخ با علوم طبیعی، به‌ترتیب در مقام‌علمهای «خاص» و «عام»، ساده انگاری خطرناکی است. شاید واقعیت این باشد که در تصوری که مورخ از واقعیت دارد ـ هرچند نه درجریان‌خودرویداد-ها ـ فرد نقشی بمراتب مهم‌تر ایفاکند تا در چشم‌انـداز علوم طبیعی. ولی هرچیزی فی‌نفسه‌خودویژه است و باوضوحی کم‌وبیش‌چشمگیر

از هرچیز دیگر مشخص می‌شود. علوم طبیعی ویژگیهای فردی را بیش ازعلوم تاریخی نادیده می گیرند زیـرا توجه‌شان بیشتر به روندها و فعل و انفعالاتی معطوف است که فردا یاپس فردا به وقـوع خواهند پیوست نه آنچه دیروز یا پریروز به‌وقوع پیوست. ولی حتی اگرچنین باشد، روش تاریخی، برروی هم روشی تفریدی یافردیت‌دهنده‌نیست؛ این روش نیز هدفش راایجاد رابطه میان موضوعات پژوهش‌خویش، یعنی برقرار کردن رابطه‌ای علت و معلولی میان آنها و به هم‌پیوند دادن پدیده‌های گوناگون زیر یك مفهوم مشترك، مثلا زیر مفهوم‌سبك یا گرایش، می‌داند. تاریخ نیز بخش بزرگی از بغرنجی و ظرافتهای موضوع خودرا فدا می کند. حفظ فردیت کامل هـر پدیده، در بهترین حالت، نتیجه‌ای جز یك توصیف به‌بهای از دست رفتن هر گونه سنتز به‌بار نمی‌آورد ولی واقعیت آن است که هدف هرنوع پژوهش‌انتظام یافته تعیین برخی ویژگیهاوصفات‌مشترك‌میان‌انبوه کثیری‌ازموضوعات است تا هربار که سؤالی دربارهٔ گروه مطرح می‌شود رجوع کردن به مورد خاص یا فردی ضرورت پیدا نکند. وقتی مفهومی‌نظیر«باروك» را جعل می کنیم، عملا بسیاری از ویژگیهای آثار هنری مخاطب‌این مفهوم را ازنظر می‌اندازیم. وچنین مفهومی دردست‌ما نه‌فقط راه‌یابی از میان هزار خم تو درتوی پدیده های تاریخی رابرایمان آسان‌تـر می گرداند و بدین‌ترتیب هراثر خاص، یا مثالی ازیك تیپ می‌شود یا دگر واره‌ای از آن؛ بلکه معیاری در اختیارمان می گذارد که بااستفاده از آن می‌توانیم آثار گوناگون را بایکدیگر مقایسه و دربارهٔ اهمیت نمایشی هریك برای تاریخ قضاوت کنیم. ولی‌برای تحقق‌این همه‌باید تا انداز ه‌ای ویژگیهای مشخص و ملموس آثار را نادیده بگیریم و این نادیده گرفتن فقط درچهارچوب ثابتی قابل تحمل است. بمحض آنکه این آثارخصلت تاریخی‌خودراازدست‌بدهندوبه‌صورت‌تجسمات

صرف مقولات عام زیبائی شناختی تلقی شوند، بدین‌معناست که آن حدود نیز عمداً زیرپا گذارده شده‌اند: این مخصوصاً درمورد سنتز- های هنری - تاریخی ازنوعی که تمامی به‌اصطلاح «سبکهای بـاروك» را گونهٔ واحد خاصی ازتلاشی هنری تلقی می کنند صادق است. فرد یگانه عامل مشهود در تاریخ است. جامعه را عملا می‌توان خاستگاه واقعی رویدادهای تاریخی دانست و اهمیت اجتماعی این رویدادها را معیار تناسب یا اقتضایشان برای تـاریخ قرارداد. لیکن نمی‌شود، هرچند باظاهری حق بجانب، پذیرفت که گروه اجتماعی حامل اقدام تاریخی به معنائی است که یك موجود عمل کننده،اندیشنده، احساس کننده و فعال وجود دارد. یا انکار کرد که وظایفی چون اندیشیدن و عمل کردن فقط و فقط از آن فرد است. همچنین نمی‌توان پذیرفت که فرد همیشه به ابتکار و ارادهٔ خودش دست به فعالیت می‌زند، می- اندیشد یا اقدامی به عمل می‌آورد. آنچه رفتار فرد را تعیین می کند تماماً در سطح روان‌شناختی قرار ندارد، وهرکاری که از طریق او به انجام می‌رسد نیزبه‌خواست خود اونیست. او همیشه در متن موقعیت تاریخی و اجتماعی ویژه‌ای قرار دارد و مطابق نیاز های این موقعیت رفتار می کند، و غالباً خودش این کیفیت را درك یا اراده نمـی کند. شرایط طبقاتی ومنافع طبقاتی، یك ساختار عینی نهادی‌اندنه‌یك‌حالت روانی و قابل تغییر ذهنی. فرد به نمایندگی از گروهی سخن می گوید و در راه گروهی دست به‌اقدام می‌زند که خودش به آن تعلق دارد؛ او سخنگوی این گروه است وفقط علایق و منافع وخواستهای‌خصوصی خودش را بیان نمی کند. مسألهٔ واقعی این است که او تا چه انـدازه محصول گروه خویش‌است ـ یعنی چه مقدار ازرفتاراو که‌می‌خواهیم به شیوهٔ روان‌شناختی تبیین کنیم‌بایست‌به‌شیوهٔ جامعه‌شناختی‌تبیین‌شود

وچه‌مقدار از نگرش مشترکی که بیان می‌کند حاصل ابتکار شخصی اوست.

شکلهای دستجمعی فرهنگ، و مخصوصاً سبکهای هنر، بدون تردید، یکسره آفریدهٔ افرادی خاص نیستند. همچنان که ارنست گال ضمن صحبت از سبک گوتیک می‌گوید این شکلها «ابداع» یا در یك آن مطابق نقشه‌ای معین آفریده نمی‌شوند. بلکه در اینجا قیاس «متوازی الاضلاع نیروها»ی انگلس مصداق پیدا می‌کند؛ شکلها و سبکها، محصول جنبی فعالیتها و نگرشهائی هستند که قصدشان از آغاز رسیدن به هدف‌های دیگری بوده است. لیکن شکلها و سبکهای مزبور، به احتمال زیاد با مطرح شدن اندیشه، خواست یا ژرف‌نگری خلاقانهٔ خاصی که فقط فرد می‌توانسته است داشته باشد ــ حتی اگر در حال حاضر نشود این منشأ را کشف کرد ــ آغاز شده‌اند. سبك، هراندازه غیر شخصی باشد و درنزد بسیاری از هنرمندان به‌عنوان یك وسیلهٔ بیان و معیار ارزش پذیرفته شده باشد، باز نخستین گام درشکل گیریش یك اقدام روان‌شناختی یعنی چیزی است که نمی‌توان به گروهی غیر شخصی منسوبش کرد.

نهادها، شکلهای اندیشه و سبك، محصولات تکامل اجتماعی‌اند، آن‌هم به دوطریق. نه فقط هرچیزی که درپی آن نخستین اقدام خود‌انگیخته می‌آید نتیجهٔ سازگاری پذیری متقابل و برهم انباشتهٔ هدفها و دستاوردهای فردی است بلکه حتی نخستین گام ــ که حتماً بایستی ابتکاری و شخصی بوده باشد ــ درپرتو پیش‌پنداشتهای اجتماعی برداشته شده است. فردپیش از آنکه بتواند گام مزبور را بردارد یاعملاً به اقدام خودانگیخته‌ای دست بزند از شیوه‌های عادتاً پذیرفته‌شدهٔ تفکر و شیوه‌های عموماً تأیید شدهٔ رفتار پیروی می‌کرده است. او پیش از آنکه زبانی خاص خود پیدا کند با زبان احتماع سخن می‌گوید و زبان خاص او نیز درواقع چیزی جز دگرواره‌ای از زبان اجتماعی

نیست. با این حال، زبان رایج وزندهٔ مردم همیشه حاصل کنش متقابل بین زبان سنتی گروه و آفریده های زبان شناختی افراد گوناگون است. میراث مشترك زبانی، بدون این سرچشمهٔ همواره تجدید شونده و همواره متغیر، درپایان یا ازپای در می آید یابه انبوهه ای بی جان تبدیل می شود.

بدین ترتیب فقط کافی نیست که وجود فردرا بپذیریم: بلکه اگر می خواهیم اورا بشکل واقعی اش ببینیم بایدوجودش را سرچشمهٔ پایان ناپذیر وهمواره تازهٔ حرکت خودانگیخته تلقی کنیم وبپذیریم. وقتی هگل اعلام می دارد که «عام» باید به وسیلهٔ «خاص» تحقق یابد وانگلس می گوید که نیروهای اجتماعی بایدخودشان را ازلحاظ روانی بنمایانند، هردوفردی رادرنظردارند که درچنگ کابوس نیروهای ناشناخته گیرافتاده است، فردی که جوهربنیادی بی تفاوت وبرروی هم تغییرناپذیر روندهای تاریخی است. زیرا همچنان که «روح جهانی» درنظر هگل فرد رابه عنوان ابزاری صرف بکارمی گمارد، درمارکسیسم نیز تأثیر نیروهای تولیدی ونتیجهٔ جنگ طبقاتی از انگیزش روانی و هدفهای شخصی مستقل هستند، حال آنکه شرایط بحرانی نه ازبطن روابط میان افراد بلکه ازبطن روابط میان «فاعلان اقتصادی» یعنی کارگر و سرمایه دار یاخریداروفروشنده سربرمی آورند. فردبه معنای کامل واژه، در نهایت، در نظرمارکس و هگل، پدیده ای نامقتضی است.

این مخالفت گاه ایده الیستی و گاه ماتریالیستی بافردگرائی، ماهیت تغییر تاریخی راتحریف می کندولی نگرگاه مخالف نیز که هرپدیده ای راکه درورای فرد وآن موردخاص، هرجهتگیری معنوی کلی یاساختار ماندگاراجتماعی جریان داشته باشد انتزاعاتی ناچیزبه شمار می آورد، بیش ازآن درماهیت تغییر تاریخی تحریف می کند. اگراین تزمارکسیستی را معکوس کنیم وبگوئیم که ایدهٔولوژیهامحصول انسانهایند نه انسانها

محصول ایده‌ئولوژیها، درواقع، وضع واقعاً موجود راساده کرده‌ایم.[۷۱] انسانها آفرینندهٔ ایده‌ئولوژیها هستند، امانه بدون پاره‌ای پیش‌پنداشتهای معین عناصر بیگانه، فوق‌فردی و بین‌شخصی تفکر نیز دقیقاً در جریان آفرینش ایده‌ئولوژیهاست که به‌روشن‌ترین و برجسته‌ترین شکل ممکن متجلی می‌شوند. انسان ایده‌ئولوژی را بدلخواه خویش ترکیب نمی‌کند؛ ساختارهای روانی که بدینسان ابداع شده باشند ایده‌ئولوژی نیستند بلکه خیال پردازیهائی صرف یا چهره سازیهائی شاعرانه‌اند. تناقض ظاهراً موجود در مفهوم انسان به عنوان سازندهٔ ایده‌ئولوژیها ـ موضوع روان‌شناسی ـ و ساختهٔ ایده‌ئولوژیها ـ موضوع جامعه‌شناسی ـ تناقض لاینحلی نیست؛ بلکه فقط ماهیت دوگانهٔ اورا به عنوان یك فرد و یك موجود اجتماعی بیان می‌کند. انتقادی که انسان می‌تواند بر ایده‌ئولوژیها وارد آورد بامشروطیت ایده‌ئولوژیك تفکرش ناسازگار نیست؛ ومنشأ اجتماعی تفکرش نیز باعث نمی‌شود که اوخودش را در نقطهٔ مقابل جامعه‌ای که خود ذرهٔ معنوی آن است قرار ندهد وروابطی پیوسته تیره با آن نداشته باشد.

یکی از پیروان ریگل ـ البته نه کاملا موافق تعالیم استادش ـ می‌گوید که «اگر تاریخ دان قدرتی نامحدود برای رخنه در رویداد ها می‌داشت، می‌توانستیم هر آنچه را که درهنر به وقوع می‌پیوندد ردیابی کنیم و به یك عمل آفرینش فردی برسیم.»[۷۲] ماهرچند که ممکن است بخواهیم نقش خلاقانهٔ فرد رابدرستی ارزیابی کنیم، نمی‌توانیم این طرز فرمول بندی قضیه را بپذیریم. زیرا اگر کسی بخواهد از ژرفاهای ناشناخته ونامحدود برای رخنه کردن سخن بگوید. در آن صورت دلیلی وجود ندارد که نمایندگان ومدافعان نگرش جمع گرای اعلام نکنند که اگر کسی «تا آخرین نقطهٔ ژرفا» رخنه کند چیزی جز نیروهای غیرشخصی، فوق‌فردی و بین‌شخصی پیدا نخواهد کرد. بحث

ازفردی به اجتماعی را می‌توان باچرخشی بی‌پایان به گذشته ادامه‌داد، همچنان که بابحث ازاجتماعی‌به فردی‌می‌توان چنین کرد؛ درهرجهتی، باقیمانده‌ای نهائی وتحلیل ناپذیر برجای می‌ماند که از دیدگاه شخص مخالف، ناشناخته است. زیرا باآنکه جنبه های بدیع وخود ویژهٔ هر اثرهنری،نظریهٔفردیت‌راضرور می گردانند لیکن‌فرد همیشه تااندازه‌ای محصول محیط اجتماعی است که خود درآن ریشه‌دارد. فرد و گروه اجتماعی، حرکت خودانگیخته ومیثاق اجتماعی، سرشت روانی و تأثیرات بیرونی، طبیعت وتغذیه، همگی زوجهائی همبسته‌اند که‌هیچ یك را نمی‌شود ازدیگری جدا یابه‌آن خلاصه کرد. نوع خاصی از گیاه ممکن است نوع خاصی ازمیوه بدهد، البته بافراهم آمدن‌پاره‌ای شرایط مانندمقدار معینی‌باران وتابش آفتاب؛ درشرایط اقلیمی‌دیگری، میوه به شکلی دیگربه دست می‌آید؛ نوع دیگری از همان خانوادهٔ گیاهی، درهیچ شرایطی، هرقدرهم که‌باران ببارد و آفتاب بتابد،همان نوع میوه را نمی دهد. هرنوعی از میوه،حاصل دو مجموعه شرایط تماماً متفاوت یعنی سرشت درونی ومحرك بیرونی، است. طبقه بندی زیست شناختی گیاه‌بخودی‌خود بیش‌ازچگونگی‌محیطی که گیاه‌مزبور درآن می‌روید، نوع میوه راتبیین نمی کند. به‌همین‌طریق نیزنه‌فردیت واستعداد ویژهٔ هنرمند بخودی‌خود برای تبیین کامل خصلت ویژهٔ یك اثرهنری کفایت می کندنه‌نهادها وسنتهای‌محیط اجتماعی‌اش به‌تنهائی. وقوع یاوجود هرچیزی درهرزمان امکان پذیرنیست؛ وهرآن چیزی‌هم که ممکن باشد چیزی نیست که هر کسی بسادگی بتواند به‌آن دست یابد؛ برای این کار، استعدادی ازنوع مناسب در زمان مناسب ومکان مناسب لازم است.

لیکن این گونه بررسی‌مسائل نیزموجب ساده‌ترانگاشتن‌حالت واقعی‌واصیل‌امورمی‌شود. فردوجامعه،زندگی‌درونی‌ومحیط، نوآوری

وسنت، درلحظهٔ تولدیك اثرهنری، به‌شیوه‌ای بمراتب پیچیده‌تر از آنچه سخن گفتن ازدو گانگی شرایط می‌تواندنشان دهد، دریکدیگر رخنه می‌کنند. درواقعیت، مسأله‌این نیست که‌بدانیم روندخلاقیت تاچه‌اندازه از این یا آن عامل متأثر بوده‌است، کدامیك از آنهامسلط بوده‌است ورابطهٔمیان آنهاثابت بوده‌یاجا بجامی‌شده است. کل مفهوم جامعه‌ای قائم‌بالذات وفردی مجزا که خودرا آزادانه به آن می پیوندد، غلط و گمراه کننده است. مانمی‌توانیم نیروهای‌شخصی‌وفوق‌شخصی را مستقل‌بپنداریم؛ فرد وجامعه رانمی‌توان درتصور آوردمگر درحالتی که ارتباطی‌متقابل میانشان برقرارباشد. هرجاکه اجتماعی وجودنداشته‌باشد افراد نیز ـ چه به‌معنای منطقی‌وروان شناختی چه به‌معنای تاریخی ـ وجودنخواهند داشت. شخصیت آفریننده‌ای که منفرداً احساس می کند، می‌اندیشد، فعالیت وتولیدمی کند فقط دراثرواکنش به‌ظهورمی‌رسد؛ تجسم‌پاسخ به یك سؤال‌یاواکنشی دربرابر مبارزطلبی است. هنرمندفقط درجریان دست بردن به گریبان مسأله‌ای که فراارویش قرار گرفته واوحل کردنش راپذیرفته‌است، شکل‌می گیرد. درجریان حل‌این‌مسأله، فردیت‌هنرمند، گام به گام تحقق می‌یابد؛ این فردیت، پیش‌ازاین وجود نداشت وفقط درپرتو موقعیت خاصی که این‌مسألهٔ مشخص‌فراهم آورده است‌می‌توان مجسمش کرد. بدون خاك ایتالیا و دنیای‌رنسانس، بدون‌فلورانس و رم، بدون دربارپاپی ومأموریتهائی که به‌هنرمندان می داد ، بدون پروجینو [۱۴۴۵ ـ ۱۵۲۳؛ نقاش‌ایتالیائی] درمقام‌معلم و میکل‌آنژ درمقام رقیب، هنرمندی به نام رافائل نمی‌توانست پای به عرصهٔ هنر بنهد؛ پسری از پدری به نام جووانی‌سانتی به یادگار می‌ماند ولی دیگر آن‌مردی‌نمی‌شد که مابه عنوان آفرینندهٔ فرسکوها یادیوارکوبهای اتاقی می‌شناسیم. بدون تردید، این‌راهم‌می‌توانیم بگوئیم که‌اگر رافائل نمی‌بود، رنسانس همان رنسانس یا رم همان رم نمی بود. مسأله این نیست که رافائل از

سیل خروشان رنسانس که مقدماتش توسط فلورانسی‌ها و اومبریائی‌های سدهٔ پانزدهم فراهم آمده بود و با استفاده از امکانات مادی و معنوی فلورانس و رم تحقق می‌یافت الهام گرفت؛ این هم نیست که نبوغ رافائل بطور خودانگیخته آفرینندهٔ رنسانس اعلی بوده باشد یا بانسلی از انسانهای صاحب استعداد استثنائی در آفرینش آن مشارکت کرده باشد. واقعیت این است که رنسانس وفردیت هنری رافائل، ناگهان وبطرزی لاینفك ازیکدیگر به وجود می‌آیند. نه فقط اجرا یعنی کار رافائل، لئوناردو، و میکل‌آنژ نتیجهٔ مطرح بودن پاره‌ای مسائل است بلکه خود این مسائل نیزوقتی راه حلهای ممکن مشاهده شوند، شکل خاصی بخود می‌گیرند.

ولی همچنان که فردیت بطور کلی باید به سلسله‌ای ازپرسشهاو پاسخها، کنشها وواکنشهائی تجزیه شود که خودرا بشکلهای گوناگون عرضه می‌دارند وبطرق گوناگون باید درنظر گرفته شوند، هرویژگی خاص یك تمایل معنوی وهر جزء تشکیل دهندهٔ استعداد هنرمند رانیز باید به‌عنوان چیزی درنظربگیریم که‌بطور دیالکتیکی شکل گرفته‌است وقابل تجزیه به عناصر متضاد است. شخصیت بطور کلی نه فقط دراثر تماس مستقیم و کشاکش پیوسته بامحیطش به‌وجود می‌آید بلکه هرجلوهٔ شخصیت نیزبه دوعامل فردی واجتماعی مشروط است. هرموجود انسانی، زندگیش را باتعداد انگشت شماری از کششهای اولیه آغاز می‌کند؛ تمامی هدفهای مشخص‌تروتوانائیهای اختصاصی‌ترش، وظایفی که‌برای‌خودبرمی‌گزیندیا می‌پذیرد، وچگونگی کنار آمدن‌بااین همه‌جملگی نتیجهٔ تنشی هستند که بین او وجهان پدید می‌آید وروز بروز احیامی‌شود. موجود تابع «کششها»ی غریزی، باتبدیل شدن به‌موجودی اجتماعی «انسان» می‌شود؛ ولی این که او زایش اخلاقی خویش را مدیون اجتماع است باعث نمی‌شود که‌بین خودش واجتماعش رابطه‌ای

دیالکتیکی یعنی رابطه‌ای آمیخته باستیزو سازش برقرارنکند.

نقش فردیت‌درهنر، پدیده‌ای‌دارای ساختاری بس پیچیده‌است؛ این پدیده نیزمانند بیشتر جنبه های خلاقیت هنری، شکلهای تاریخی گوناگونی بخود می گیرد وبه همین علت مسأله‌ای نیست که پاسخی تنها وصریح ازمابطلبد. همچنان‌که درهنرنمی‌توان احکام عامی‌دربارهٔ روابط شکل ومضمون، تکنیك وبیان، وسنت و نوآوری صادر کرد، دربارهٔ فرد وجامعه نیز نمی‌توان بطورکلی یعنی‌بدون توجه به شرایط خاص تاریخی،سخنی به زبان‌آورد. درجریان‌تاریخ، نقش فردبه‌عنوان نیروئی خلاق وسرچشمهٔ‌تغییرسبك، پیوسته دستخوش‌دگرگونی‌است؛ این نقش ممکن است بزرگ و پردامنه یاکوچك وکم دامنه باشد. و ازرنسانس به این طرف دائماً براین نقش افزوده می شد، ودر دورهٔ رمانتیك‌ابعادی بخودگرفت‌که سابقاً تصورش‌راهم نمی‌شدکرد. بدین ترتیب هرکسی‌که این مسأله رادرپرتوآخرین مرحلهٔ تکاملش مطالعه می‌کند حتماً به نتایجی‌متفاوت باآن‌کسی خواهد رسیدکه مطالعاتش را بریادمانهای شرق باستان یاحتی سده‌های‌میانه استوارمی‌کند. فرد-گرائی افراطی، پدیـده‌ای اجتماعی است ولـی فردیت، حتـی وقتی فزونخواهیهای شخصی یکسره‌کنارگذاشته شوند، نقش بـزرگی در خلاقیت هنری ایفا می‌کند. حتی دردوره‌هائی‌که مردم‌تصوری ازفرد-گرائی نداشتند، فردیت چیزبیگانه‌ای نبود.

با آنکه‌عوامل فردی و اجتماعی همیشه درجریان‌تاریخ حضور دارند، در انبوه تفکرات و نوشته‌های تاریخی، با گونه‌ای جابجائی دائمی هواداری از فردگرائی به علت گرائی‌وبالعکس‌مواجه‌می‌شویم و این‌بگونه‌ای است‌که غالباً درجهت مخالف‌گرایش مسلط حوادث حرکت می‌کند. مثلاً از اواخر سدهٔ نوزدهم، علیرغم خلق و خـوی فردگرایانهٔ مسلط‌برکل دورهٔ پس از دورهٔ‌رمانتیك، نوشته‌های‌تاریخی

و فلسفهٔ تاریخ، بیشتر و بیشتر با گونه‌ای از جهان‌نگری که بر محور فرد می‌چرخد فاصله گرفته‌اند. تئوری «تاریخ بی‌نام هنر» فقط یکی از نشانه‌های متعدد این تحول است، و ولفلین متحدان و هـواداراني در تمام رشته‌های پژوهش تاریخی دارد. حتی برنارد برنسون که به دنبال علائق و هدفهای علمی خاص خودش می‌رود، ثابت می کند که هوادار ولفلین است. مخصوصا روشی که او به کمك آن و با استناد به دلایـل صرفاً سبك آورانه، شخصیتهای تازهٔ هنری را فرض می کند و سپس به ساختنشان می‌پردازد ـ مثلاً مجموعهٔ کاملی از آثاری را که سابقاً به بـوتیچلی ، گیـرلاندایو، و فیلیپو یا فیلیپینو لیپی نسبت داده می‌شد بـه هنرمندی نو و ساختگی به نام «آمیکو دی‌ساندری»[۷۳] نسبت می‌دهد ـ نشان می‌دهد که او اگر نگوئیم به «تاریخ بی نام هنر»، به هر حال به «هنرمندان بی‌زندگینامه» اعتقاد دارد. حتی مهم‌تر از این برای تغییری که در تاریخ نویسی به وقوع پیوسته، نظریه‌ای است که بندتو کروچه تحت تأثیر کشفیات روش شناختی برنسون مطرح کرده است. کروچه تفاوتی اصولی بین «شخصیت زیبائی‌شناختی» و «شخصیت زندگینامه‌ای» هنرمند قائل می‌شود و ادعا می کند که توجه منتقد هنر و مورخ هنر فقط به «شخصیت زیبائی شناختی» معطوف است. او می نویسد: «واقعیت این است که یك شخصیت واحد هنری را در موارد حاد می‌توان میان چندین فرد زندگینامه‌دار تقسیم کرد، و باز دو یا چند شخصیت هنری ممکن است در وجود یك فـرد واحد از پی‌هم بیایند یا یـك در میان بیایند.»[۷۴] بدون تردید، این «شخصیت زیبائی‌شناختی» کروچه یك فرض محض است و چیزی جز «فاعلی» هماهنگ‌شده با گروه خاصی از آثار هنری، کم و بیش به شیوهٔ فاعل غیر شخصی منطق نیست. باهمین روش می‌توان فاعلی ساخت که با «شکلهای بصری» ولفلین منطبق باشد و در عین حال ذره‌ای از اصل «بی‌نامی» او فراتر نرود.

نسل ولفلین به معنی این سخن نیچه دربارهٔ «تحریك پذیری و دشمنی» فیلسوفان باعنصرحسی، آشکارا نسل «فیلسوفان» بود. به هر حال، فردیت ستیزی این نسل اساساً با « آرمانهای پرهیزکارانه »ای که فیلسوفان به نظر نیچه این چنین «تمایل وصمیمیتی» بـه آنها نشان می‌دهند، سازگار است. شیفتگی این نسل به نیروهای غیر شخصی و فوق شخصی در تاریخ بقدری چشمگیر است که هر کسی طبیعتاً می‌خواهد این پرسش نیچه‌ای را مطرح کند: چرا آدمی بـه آرمانهای فردیت ستیزانه احتیاج دارد؟ چه نیازی‌به این دستگاه عریض وطویل عینیت به هر قیمت، ارزشهای مطلق، اعتبار بلاقید وشرط، این‌افسانهٔ ازلی ـ ابدی هرچیز انسانی و خوب وزیبا، قوانین بی‌قانونگذار، هنر بی‌هنرمند، تاریخ بی‌نام هنر یا خودانگیختگی شخصی هست؟ پاسخ این پرسش، مدتها پیش یافته شد و شکلهای گوناگون بخود گرفت. می‌گویند این‌همه لازم است، به این علت که انسان گرفتار تشویش، نگرانی از خویشتن، و ترس از مسئولیتی است که بـا آزادی وحق تعیین سرنوشت خود همراه می‌شود. کانت گفته است: « بالغ نشدن خیلی آسان است.»[۷۵] اینکه گفته‌اند «علاقه به‌عینیت»حالتی‌ذهنی‌است که در آن «آدمی خودرا تا حد یك برده پائین می‌آورد» در واقع از گفته‌های هگل است، و او تنها کسی است که می‌تواند ازجبههٔ«فلسفی» سخن بگوید.[۷۶] انسان بانفی امتیاز قانون گذاری برای خویشتن، به قوانین ابدی، فوق انسانی و نازل شده ازآسمانها ایمان‌می‌آورد زیرا دوست دارد چنین‌بیندیشد که این قوانین را دست نخورده یافته است و دوست دارد در واجب‌الحرمت بودن کشف وشهودی کـه خودش فقط آن را درمی‌یابد و به دیگران انتقال می‌دهد شرکت جوید. تأثیر آرام‌کننده‌ای که احتمالا از اندیشه‌های اعتبار عام، ازلی ـ ابدی‌بودن وضرورت برجای می‌ماند نتیجهٔ احساس امنیت بیشتر است. تصور

اینکه در این هاویهٔ زندگی و تحولات و تصادفهای پیوسته‌اش چیزی هست که آدمی بتواند به آن‌متکی‌شودواطمینان‌کند، آرام‌بخش‌است. این تصور آدمی را با همهٔ ناتوانی‌اش درباور کردن به اینکه نقشی در ارزشهای بالاتر دارد بازندگی آشتی می‌دهد واوخادم وصاحب‌همین ارزشهائی می‌شود که اعتبارشان را مستقیماً تأیید می‌کند. ولی دلگرم کننده‌تر از همه،این توهم است که می‌گوید اگر ما فقط طرز گوش دادن را بدانیم، نیروئی‌الاهی درروح‌مان سخن‌می‌گوید،آنهم‌سخنانی روشن.

راه یاشق‌دیگری که بین پذیرش آزادی‌فردی‌وپذیرش‌ضرورت فوق فردی وجوددارد، همیشه به‌روشنی دیده نمی‌شود؛ این‌راه غالباً رنگ عواطف دوگانه ودمدمی بخود می‌گیرد بطوری که نوسانی‌بین دوحد پدید می‌آید. اما دربارهٔ زمان حال، شاید بتوان گفت که هیچ پدیده‌ای در فرهنگ مابه روشنی نظراتی که عموم مردم دربارهٔ اعتبار وحدود شخصیت دارند تضادهای اجتماعی آن‌را مخصوصاً تضادتعلق به‌یك ساخت سرکوبگر طبقاتی‌درعصرلیبرالیسم را آشکارنمی‌سازد. در یك‌طرف با گونه‌ای از مطلق گرائی مواجهیم که هیچ گونه ارزش مستقل یا نفوذ ماندگار برای فردقائل‌نیست و اوراسرچشمهٔتمام‌نواقص و منشأ تمام پندار های غلط می‌داند، ولی ازطرف دیگر چیزی به نام «فلسفهٔ زندگی» رواج داردکه‌به‌نوبهٔ خود مایل است احترامی‌بی‌پایان و حتی اغراق آمیز به ارزش انرژی وخود انگیختگی شخصی قائل شود. منشأ این دونگرش‌ایده‌ئولوژیك‌متفاوت، مسلماً تناقضات‌درونی رقابت آزاد است. رضایت خاطری که با اعتقاد به ارزشهای مطلق، فوق زمانی وفوق انسانی همراه است با این احساس آزارنده از هم می‌پاشد که فردی چنین گذران، ناپایدار، جایزالخطا و دائماً درمعرض اغفال مانند انسان نمی‌تواند چیزی‌ماندگار یامطمئن باشد، نمی‌تواند

هیچ اهمیت یاجوهری واقعی داشته باشد. ازبطن این احساس پوچی که به‌مردم دست داده بود، اعتراضهائی که تدریجاً علیه کاهش ارزش فردیت به گوش می‌رسد، المثنای ایده‌ئولوژیك آمادگی ایشان برای دست زدن به‌کاری است که هیچی اقتصادی و اجتماعی‌شان ایشان را به‌آن متمایل‌می گرداند. فردگرائی به‌عنوان بیان‌این‌اعتراض، محصول حتمی وقطعی عصر روشنگری است؛ بعدها شرایط معنوی پیچیده‌تر شد زیرا سوسیالیسم که از روشنگری ریشه گرفته‌بود ازمسیر منحرف شد و یك فلسفهٔ تاریخ فردیت ستیز ارائه داد ولی مخالفانش بـرای تجلیل از «انسان بزرگ» یا «ابرمرد»، اسطوره‌ای از فردیت ساختند. بااین حال، تاجائی که دونگرش‌مزبور مشخص و دواردو گاه‌به‌روشنی از یکدیگر مجزا باشند، می‌دانیم که در کجا هستیم؛ این‌دو،نشانه‌های بیگانگی فرد از جامعه‌اند وهریك می کوشد این بیگانگی‌را بطریقی علاج کند که بامنافع وهدفهای خودش مناسب است: یکی با اصرار برارزش اعتبار، دیگری با همسان کردن تفاوتها. فقط زمانی اوضاع آشفته واذهان انسانها تیره می‌شود که گونه‌ای‌تردید رأی‌بین‌دودیدگاه وجود داشته باشد و انسانها نتوانند تصمیمی دایر برهواداری یاعـدم هواداری از فرد بگیرند. در حال حاضر هیچ چیزی بهتر از کتابهای شبه تاریخی که برای عامهٔ نیمه تحصیلکرده و مردد از لحاظ سیاسی نوشته می‌شود گویای این حالت ذهنی‌نیست؛ این گونه کتابها مردانه وجاهلانه، بین آرمانی کردن ضرورت تاریخی وآزادی شخصی،بین برجسته نمائی « سرنوشت تـاریخی » و افسانهٔ «انسان توانمند»ی که توجهی «به‌قوانین آهنین» تاریخ نـدارد و رهبر طبیعی مردم است، در نوسانند. درچنین موقعیتی، هر گونه سازشی باید برهم بخورد؛ ولی به‌عنوان یگانه مسأله قابل‌حل، نیاز به بازشناسی دقیق نقشهای تاریخی فرد وفوق‌فرد وارزیابی درست هردوی آنها بدون افتادن دردام‌مفهوم

عرفانی یکی از این‌دو یا ـ چنانکه غالباً پیش می‌آید ـ هردوی اینها، همچنان برجا می‌ماند.

۵. سبك و تغییرات آن

فرد باهدفها وقوای خودش در هیچ عرصهٔ دیگری از فعالیت معنوی، نقشی به‌اهمیت و برجستگی نقشش درهنر ایفا نمی‌کند. هیچ عرصهٔ دیگری هم وجود ندارد که در آن وسائل و روشهائی این چنین آزموده برای ردیابی تمایلات کلی وتوصیف عوامل جمعی تکامل‌در اختیار انسان باشد. همین که می‌بینیم این همه آثار هنرهای بصری، بدون نام پدیدآورندگان یا تاریخ آفرینش‌شان باقی مانده‌اند، تقریباً از همان نخستین روزها مورخان رابر آن داشت که به‌جستجوی نشانه‌هائی از رتبه وجای آنها در سلسله مراتب تکامل بپردازند و برهمین اساس به‌دنبال برخی از علایم راهنمای دستیابی به‌منشأ آنها بگردند. بدین ترتیب مفهوم سبك، در ارتباط باهنرهای بصری، زودتروانتظام یافته‌تر، تکامل یافت؛ وتاریخ هنر، بمحض بدست‌آوردن این‌مفهوم، به نحوی از انحاء، مدلی برای هر گونه پژوهش درعرصهٔ تاریخ هنر شد. نویسندگان، هرچند ناآگاهانه، ضمن‌صحبت از «سبکهای‌تفکر» یا «سبکهای‌سازماندهی اقتصادی»وترسیم‌این سبکها به‌شکل‌جریانهائی که حتی مستقل اندیشان و سرسختان را نیز برامواج خودشناور می‌سازند ومی‌برند، شیوهٔ تفکری را بکار می‌گرفتند که از تاریخ هنر سرچشمه گرفت و تدریجاً بدعرصه‌های دیگر کشیده شد.

مفهوم «سبك»، مفهومی مرکزی وبنیادی در تاریخ‌هنر است. بدون این مفهوم، آنچه در اختیار خواهیم داشت، در بهترین حالت، تاریخ هنرمندان به‌معنای گزارشی دربارهٔ استادان گوناگون هنر است که بطور همزمان یا پیاپی کار می‌کنند، به اضافهٔ کاتالوگی از کارهای

قطعی ومشکوك ایشان. دیگر نمی‌توانیم تاریخی از گرایشهای مشترك وشکلهای عموماً پذیرفته شده‌ای که آثار هنری یك‌دوره، ملت‌یامنطقه را به‌هم می‌پیوندند وبه‌ما امکان می‌دهند که از هنر به‌عنوان تجلی‌گاه تکامل یا بیانگر یك‌جنبش سخن‌به‌زبان‌آوریم، در اختیارداشته‌باشیم. مخصوصاً سبك از این لحاظ مفهوم بنیادی تاریخ هنر است که مسألهٔ بنیادیش را فقط باعبارات این‌مفهوم می‌شود فرمول بندی کرد. مفهوم سبك ازاین حقیقت تناقص آمیز مشتق می‌شود که کوششهای‌هنرمندان متعددی که بطورجداگانه وغالباً مستقل ازیکدیگرکار می‌کنند، جهتی مشترك‌پیدامی کندوهدفهای‌فردی‌ایشان‌ناآگاهانه‌از گرایشی غیرشخصی وفوق فردی تبعیت می‌کند، و ـ آنچه ظاهراً تضاد لاینحل تاریـخ‌هنر بشمار می‌رود ـ هنرمندبا آزادگذاردن سائقه های غریزی‌اش ، چیزی می‌آفریند که ازآنچه خودش عملا قصدش را داشته است فراترمی ـ رود. سبك، وحدت کمال مطلوب کلی‌است که‌ازانبوه عناصرمشخص ونامتجانس تشکیل می‌شود. ولی روشن ترین دلیلی که نشان می‌دهـد مفهوم سبك ومفهوم تاریخ هنربا یکدیگرهمآهنگ دستند این‌واقعیت است که‌معیارهای کیفیت سبك ومعیارهای آن‌چیزی که برای‌تاریخ هنر مقتضی‌است یکی هستند . اگر بتوانیم به این پرسش پاسخ دهیم کـه چه چیزی‌است که مقام «سبك» رابه یك آفریدهٔهنری می‌بخشد، بدین معنی است که به پرسشی دیگرپاسخ داده‌ایم : یعنی کدام رویدادها در عرصهٔ هنر، موضوعات تاریخ‌هنر بشمارمی‌روند. نابغه‌ای که‌یکسره در اختیارخویش است وچیزی به‌کسی جزخودش مدیون نیست، یا آثار سراپا منزوی ومتعلق به عالم صغیر، آنچنان که‌اینها را درزیبائی‌شناسی آکادمیك‌بانظریهٔغیرتاریخی‌اش دربارهٔارزشهای ابدی وعام‌نمایانده‌اند، اینها ـ اگربتوانند درواقعیت وجود داشته باشندـ نه ویژگیهای فلان سبك راازخود بروزخواهند داد نه موضوعاتی برای تاریخ‌هنرخواهند

شد. آنچه بی‌زمان است، بی‌سبك نیز هست.

ساده‌ترین و نخستین معیار حضور یا وجود یك سبك، توافق بر سر تعداد صفات یا ویژگیهای مهم هنری در میان آثار یك دوره یا عصر محدود فرهنگی است. این نشانهٔ توافق، در مواردی نیز که چندین تمایل رقابت کنندهٔ یکپارچه را در کنار همدیگر می‌بینیم، مصداق پیدا می‌کند. معیار دوم، انتشار نسبتاً پردامنهٔ ویژگیهای مشترك، و اصلی کمی مشابه معیار «مؤثر بودن» از نظر ادوارد مه‌یر است. لیکن برخی از گرایشهای هنر فقط پس از مدتی بعد تأثیر مهمی برجای می‌گذارند و بدین ترتیب مقامی بدست می‌آورند که سابقاً نداشتند. گذشته از این، معمولاً یك معیار زیبائی شناختی برای سبك می‌آورند و آن را با کاربست مخصوص اَروشن وقطعی یك زبان صوری مشترك و اطمینان تقریباً غریزی در کار برد وسائل موجود مشخص می‌کنند. منظور از این کار، پیدا کردن مفهومی از معیاری قابل قبول برای اثر هنری است که وقتی نیروهای ابداع یا قدرت تشخیص شخص هنرمند از او رخت برمی‌بندند، در او نفوذ می‌کند. ولی تاریخ هنر با آن نگرش تجربی‌اش معیاری از این دست را، که کمتر از آنچه به دفاع از فرد برمی‌خیزد مورد دفاع قرار می‌گیرد، فقط و فقط می‌تواند تمامندهٔ فلان میثاقی بداند که به احتمال قوی از بطن کمکهای افراد در روند دستیابی به پذیرش همگانی پدید آمده است.

ماهیت مشکوك مفهوم سبك و دشواریهای بعدی برای تئوری تاریخ هنر، عمدتاً از اینجا سرچشمه می‌گیرند که سبك را باید چیزی کلی و اندیشه‌ای مجزا از هنرمندی خاص و اثری خاص پنداشت نه یك ایدهٔ افلاطونی یا هگلی ، و معیار نمونه و الگوی «برتر» ارزش . سبك، نه مفهومی ژنتیك است نه غائی؛ نه در برابر هنرمند قرار داده می‌شود و نه او آن را به عنوان یك هدف می‌پذیرد. نه یك گونه ـ مفهومی است

که پدیده های خاص در ذیلش قرار گیرند نه مقوله‌ای منطقی است که مفاهیم دیگر را بتوان از آن مشتق کرد. بلکه مفهومی پویا و نسبی با مضمونی دستخوش تغییر لاینقطع است بطوری که تقریباً می‌توان گفت با آفریده شدن هر اثر تازه، معنی تازه‌ای پیدا می کند. و با این حال، همچنان که پیشتر گفتیم، هیچگاه به معنی چیزی مانند «روح جهانی خود-تحقق یابنده وخود-نمایان شوندهٔ هگل نیست. این مفهوم هیچ رابطه‌ای باهدفمندی نقشهٔ جهانی یامشارکت افراد درواقعیت فوق طبیعی ندارد. سبك، چیزی بیش ازنتیجهٔ چندین دستاورد آگاهانه و هدفمند نیست؛ نمی توان گفت که پیدایشش آگاهانه یا عمدی صورت پذیرفته است؛ بخشی از آگاهی یاشعور برای افرادی که آفریده‌هایشان بنیاد وجودی آن بشمار می‌روند نیز نیست.

ماهیت دوگانهٔ سبك، مستلزم رهنمود معینی است ولی این رهنمود از گونه‌ای نیست که افراد برخوردار شونده ضرورتاً ازوجودش آگاه باشند یاضرورتاً از آن پیروی کنند؛ مورخان متمایل به ایده‌الیسم را به دیدن کلید واقعی درك هنر در این مفهوم سوق می‌دهد، حال آنکه پوزیتیویستها هیچ گونه واقعیت یا اقتضائی برای آن قائل نیستند و سبکهای هنری را مانند همهٔ کل های تاریخی، انتزاعاتی صرف می‌پندارند. هیچ یك از این دو مکتب فکری، ماهیت واقعی ساختارهائی چون سرمایه‌داری، روشنگری، رنسانس، بصریت درنقاشی، یاشکل تراژدی کلاسیك را بدرستی بررسی و درك نمی کند، زیرا هیچ کدام نه ازیك طرف ناهمواری آنها را درنظر می گیرد ونه ازطرف دیگر به اهمیت ویژه و درجهٔ استقلال آنها توجهی دارد. برای درك و ارزیابی درست این پدیده ها باید دانست که این «ساختارها» نه مشخص اند نه فرضی اند. پوزیتیویسم این واقعیت را نادیده می گیرد که نوع متناسب اما تغییرپذیری از عقلانیت درهرعرصه‌ای از فرهنگ دست اندرکاراست؛ ایده‌الیسم این واقعیت

را درنمی‌یابد که اصول ساختاری وبنیادی این گونه کلیتها یا وحدتهای تاریخی، نیروهای محرك تاریخ نیستند، بلکه ترکیبهائی هستند که تأثیرشان ازشالودهٔ ماهیتاً نهادی فرهنگ مشتق می‌شود. ساختارهای تاریخی ازقبیل سنت، میثاق، سطح تکنیك، جلوه های مسلط هنری، سلیقه های رایج، باموضوعات بصری، هدفها ومرزهای عینی، منطقی وفوق شخصی خودانگیختگی غیرمنطقی کارکرد روان شناختی را تعیین می کنندوهمراه باهمینها آن‌چیزی را پدید می آورند که‌ما«سبك» می نامیمش.

سبك، ساختاری‌است که‌نمی‌توان وجودش‌را از کیفیات آثاری که «محمل»آنند، چه ازراه افزایش چه ازراه‌انتزاع وکاهش،استنباط کرد. سبك رنسانس بطور کلی، ازآنچه عملاً درآثار استادان عصر رنسانس بیان شده،هم بیشتراست هم کمتر. این سبك‌چیزی همانندیك تم موسیقائی است که فقط واریاسیونهایش شناخته شده‌اند. این تم، چنانچه کسی‌بکوشد بازسازیش کند، نه مجموعه‌ای ازواریاسیونهامی‌شودنه گزینه‌ای‌ازموتیفهای‌برگرفته‌ازآنها، یاچکیده‌ای ازتمام‌ویژگی‌های همانندموجوددرواریاسیونهانیزنمی‌شود. جمع‌هیچگاه نمی‌تواند چیزی بیش از کل انبوهه‌ای که خود ازآن مشتق شده‌است دربرداشته باشد ولی انتزاع، همیشه‌چیزی کمتردارد. ازطرف‌دیگر، تم موسیقائی شاید بسختی بتواند حتی یك عنصرواقعی ازهریك از واریاسیونها را درخود داشته باشد، بااین حال می‌تواند اندیشهٔ موسیقائی خاص را باچنان وضوحی بیان کند که درهیچ یك ازواریاسیونها یافت‌نشود. در واقع می‌توان چندین تم متفاوت برای یك رشته واریاسیونهای معین ساخت، ولی این کار تغییری‌دراین واقعیت نمی‌دهد که‌هررشته،ساختار موسیقائی خاصی برای خویش دارد. ماچه توانسته باشیم آن‌رافرمول‌بندی کنیم چه نتوانسته باشیم، ساختار درجای خویش هست. نه فقط

واریاسیونها بلکه تلاشهای گوناگون برای فرمول بندی خود تم ـ که در قیاس مـامطابقت دارد بـاتعاریف مختلف سبك رنسانس ـ فقط بر محوریك ساختار می‌چرخند بی آنکه آن را بطور کامـل یا نهائـی درك کنند .

پدیدهٔ ماندگاری‌یك ساختار را، حتی پس ازتغییریافتن تك‌تك اجزای‌تشکیل دهندهٔ‌مشخص‌اش، همچنانکـه می‌دانیـم روان شناسان گشتالت دریافتند وتوصیف کردند. ازنتیجه گیریهای آنـان عمدتاً در تحلیل مفهوم سبك نیز که ظاهراً مفهوم یك گشتالت یاپیکربندی است می‌توان استفاده کرد. همچنان که روان شناسان گشتالت ـ بانیان ایـن تجسم موسیقائی ـ گفته‌اند، یك ملودی آشنا راحتی‌اگربالحنی‌نواخته شود که پیشتر به‌گوش‌مان نرسیده باشد، تشخیص می‌دهیم. سؤالی که درچنین‌حالتی مطرح‌می‌شود این است که وقتی همهٔ نتهاعوض‌شده‌اند ما این ملودی را به‌کمك‌چه چیزی‌تشخیص می‌دهیم. به بیان دقیق‌تر، هرچیزی که قابل شنیدن باشد تغییر می‌یابد وبا این حال ملـودی که از چیزی شنیدنی جزنتهائی ساخته نشده است که دراین لحظه‌تمامأعوض شده‌اند، ثابت مانده است . مااین ملودی را بصورت یك مجموعـه ، «ساختار» یاتوالی فواصلی درك می کنیم که به وسیلهٔ نتها ـ نه درخـود نتها ـ بیان می‌شود. این ساختار ازنتهای صدا دهنده واقعی تر است، هرچندچیزی‌ازوجودش احساس‌نمی‌شود؛ بدون‌تردید، ماآن‌رامستقیماً تجربه می کنیم وچیزی استنباطی نیست. اما درسبك هنری نیزباپدیدهٔ بسیار مشابهی مواجه‌ایم. بدون هیچ گونه تردیدیا ابهام گوئی، چیزی به نام سبك رنسانس «وجود دارد»، هرچنـد تفاوت بسیاری با آثـار لئوناردو یا رافائل دارد. ازطرف دیگرآنچه «وجود ندارد» زیبائـی یا معنویت یا رنگ مشترك ایـن آثـار است؛ اینها دراقع، انتزاعاتـی

صرف هستند که چیزی بر مضمون مفاهیمی که در بر نمی‌گیرند نمی‌افزایند.

بررسیهای تئوری گشتالت ، برقیاس مسلم و کمتربحث‌شده‌بین سبکها وزبانها نیزروشنائی بیشتر وتندتری متمرکز می‌سازد. درهردو مورد، مامجبوریم‌باتعدیلها وتغییرهای‌جزئی شکلی سروکارداشته‌باشیم که وجودندارد . سبکهای گوناگون داریم ولی هیچ «سبك» تنهانداریم، همچنانکهٔ زبانهای گوناگون داریم ولی هیچ «زبان» تنها نداریم.یعنی دیگرچیزی‌به نام‌هنرخنثی ازلحاظ سبك‌وجود ندارد همچنان که‌مدلی ازبیان زبانی وجود ندارد که هیچ نشانی ازفلان عصرتاریخی یا گروه نژادی نداشته باشد. درزبان وهنر فقط «لهجه ها» وجود دارند؛ تصور هنرتهی ازسبك، درست به اندازهٔ تصور زبانی جهانی که‌دراثرکاربرد-های‌روزانه دگرگون نمی‌شودو«فسادنمی‌پذیرد»غیرممکن است.بدین ترتیب، «سبك»، یك انتزاع است، همچنان که زبان اسپرانتو ساختهٔ بشراست، ولی سبکهای خاص نیز همچون زبانهای انگلیسی، آلمانی وفرانسه بادستگاههای دستوری، واژه‌سازی و اصطلاحات‌فنی وعامیانه-شان، انتزاعات صرف نیستند .

مفهوم گشتالت ، تشابهاتی قطعی بامفهوم ارگانیسم در فلسفهٔ رمانتیك تاریخ دارد؛ هریك دلالت برکلی دارد که‌به معنای ارسطوئی و هوسرلی این اصطلاح، «مقدم» براجزاء قرارمی‌گیرد. مفهوم سبك به عنوان یك گشتالت ومفهوم آن به عنوان یك ساختار «ارگانیك» ، به هرحال دراین مورد وجه‌مشترك دارند: هردو می‌خواهندنه مجموعه‌ای ازویژگیها بلکه وحدتی مستقیماً فراهم آمده وتشابهی ماهوی میان این ویژگیها را بنمایانند. تعریف درویش از روش تاریخی ، که در آن اجزاء از طریق کل و کل ازطریق اجزاء درك می‌شود ».[۷۷] ارزش خود را در هیچ‌جائی‌به‌برجستگی تاریخ هنر نشان نمی دهد .

مثلاً این فرض که سبك در کل آفرینش هنری یك دوره یا منطقه، در آثار بزرگ و کوچك، در تزئینهای بزرگ و کوچك، و درهمه جا با شدت و کمال ثابتی متجلی می گردد، غیرقابل دفاع است. به بیان دقیق تر بعضی از سبکها «ارگانیك» تر و همگن تر از سبکهای دیگرند. همچنان که یك هنرمند همیشه منظورش را با تمرکز یا شدت ثابتی بیان نمی‌کند، ویژگیهای یك سبك نیز همیشه در تمام نمونه های متعلق به یك نوع، بطور روشن یا تیپیك بیان نمی‌شوند. طبیعت یك سبك، طبیعت یك‌طرح کلی نیست که بارها وبارها بکار گرفته شود بلکه طبیعت الگوئی است که بطور کامل در هیچ مورد مشخص یافت نمی‌شود. این طبیعت راباید یك مورد کمال مطلوب پنداشت که نه کاملاً با موردخاصی مطابقت دارد و نه به‌عنوان یك نوع، بطور جامع و کامل در هر فرد تحقق می‌یابد. از این لحاظ مفهوم سبك، پاره‌ای ویژگیهای مشترك با «تیپ ایده‌ال» ماکس وبر دارد ـ از جمله، ویژگیهائی که آن را از یك طرف از مقولهٔ منطقی مشخص می‌سازند و ازطرف دیگر ازایدهٔ مابعدالطبیعی. اگر بخواهیم دوتاازمثالهای خود ماکس وبر رابیاوریم باید بگوئیم که «سرمایه‌داری» یا «شهرقرون وسطائی»، از این لحاظ که ماهیت یا «جوهر» پدیده‌هائی راکه‌واقعاًرخ می دهند نمی‌نمایانند بلکه مدل روشنی یافته و اغراق آمیزی از آنها را نشان مـی‌دهند، تیپهای ایده‌ال هستند. معنویت یا ایده‌ال بودن آنها از اینجا سرچشمه می گیرد که برخی از اجزای تشکیل دهندهٔ این پدیده ها را به «حالت خالص» نشان‌می‌دهند. همچنان که ماکس وبر دربارهٔ تیپ ایده‌ال خویش می گوید سبك نیز گونه‌ای «یوتوپیا»[۷۰۱] است؛ واقعیت یعنی کار خاص هنری، هیچگاه عملاً به‌آن نمی‌رسد. نه ادعائی است که بایدبرآورده شود، نه آرمانی است که باید تحقق یابد و نه مسأله‌ای است که باید حل شود بلکه حدوسط یا وجه مشترکی است که باید برای آنکـه

توانیم هر مورد مشخص را با ابعاد واقعی‌اش ببینیم آن را در نظر بگیریم. به گفتهٔ ماکس وبر، تیپ‌ایده‌ال وی یك «مفهوم محدود کنندهٔ یده‌ال» است که« واقعیت با آن سنجید، و مقایسه می‌شود تا برخی ز اجزای تشکیل دهندهٔ مضمون تجربی‌اش با روشنی بیشتری نمایانده شوند.»[۷۹] وظیفهٔ تاریخی عمدهٔ سبك، دقیقاً این است: به‌عنوان معیاری برای قضاوت دربارهٔ اینکه هر اثر خاص هنری تا چه اندازه نماینده و معرف زمان خود یا جنبهٔ خاصی از زمان خود و فشردگی رابطه‌اش ادیگر آثار همان دوره یا همان تیپ کلی است، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

لیکن بین تیپ ایده‌ال وبر و مفهوم سبك در تاریخ هنر، به‌هر صورت، یك تفاوت مهم وجود دارد. تیپهای ایده‌ال، صرفاً مفاهیمی کمکی‌اند یعنی فرضهائی مکاشفه‌ای و تهی از هر گونه واقعیت‌اند، و همچنان که ماکس وبر می گوید ما نمی‌توانیم بدون غلتیدن در دام رئالیسم مفهومی، هیچ گونه واقعیتی به آنها نسبت بدهیم. ولی سبکها مفاهیمی کمکی، برچسبها یا سرفصلهائی برای تاریخ دان نیستند بلکه واقعیتهائی تاریخی‌اند که گرچه هیچگاه مانند احساسها و مفاهیم بیان‌شده در آثار هنری در دسترس حواس ما نیستند، نشان می‌دهند واقعی‌اند مخصوصاً به این علت که هنرمند همیشه رابطه‌ای کم و بیش تیره با آنها دارد. در نظر هنرمند سدهٔ پانزدهم، رنسانس چیزی عینی و مشخص است و، چه او تصوری از آن به عنوان یك جنبش یا سبك داشته باشد چه نداشته باشد یا آنکه صرفاً دستخوش امواج آن باشد، آن را آگاهانه بپذیرد یا آگاهانه در برابرش بایستد، از تمام راههای گوناگون منجلی و احساس می‌شود. ازطرف دیگر شهر قرون وسطائی، هیچگاه وجود نداشته است بلکه فقط شهرهای قرون وسطائی خاصی وجود داشته‌اند که رابطهٔ تیپ ایده‌ال شهر قرون وسطائی با آنها درست همانند رابطهٔ «سبك» با سبکهای مشخص گوناگون است، نه همانند

رابطهٔ سبك رنسانس با آثار ویژهٔ استادان عصر رنسانس. شهر قرون وسطائی فقط یك فرض و یك یوتوپیاست، نه واقعیتی که قابل تجربه باشد یا موضوع هر روند روان شناختی باشد. مثال «سرمایه‌داری» تا اندازه‌ای زیاد پیچیده است زیرا این واژه می‌تواند یا دال بریك تیپ ایده‌ال باشد یا سبك سازمان اقتصادی واقعاً موجودی را معرفی کند؛ در مورد اول نشانهٔ «ایده‌الـی» است بس دور از واقعیت، و در مورد دوم شکلی موجود و شبکه‌ای از نهادها و شیوه های رفتار است که همگی تاریخی برای خود دارند و نه ارزش بشمار می‌روندنه معرف معیارهای ارزش هستند.

به گفتهٔ ماکس وبر تیپهای ایده‌ال را می‌توان برای مـوضوعات تجربی بسیار متفاوتی مانند جنبشهای فکری و نهاد های اجتمـاعی، مفاهیم تاریخی و انتظام یافته، وپدیده‌های جمعی وفردی قالب گیری کرد. به یك‌معنی‌خاص‌می‌توان از تیپ ایده‌ال ژولیوس‌سزار یاناپلئون سخن گفت و بدین‌وسیله ایده‌ال شخصیتی را مرادکرد که به درجات گوناگون قابل تحقق است. ولی مزایای این‌طرز نگرش به امور در جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی هرچه باشد، زمانی‌که در ارتباط بامفهوم سبك در تاریخ هنر بکار گرفته شود، ثمربخش به نظر نمی‌رسد ـ مانند کاربرد آن توسط ریگل که مفهوم «نیت‌هنری»اش به نحوی از انحاء پیش در آمدی است بر «تیپ‌ایده‌ال» ماکس‌وبر با جنبهٔ دوگانهٔ‌جمعی وفردیش. همچنان‌که می‌دانیم ریگل از «نیت‌هنری»نقاشی هلنددرسدهٔ هفدهم، وبه همان‌اندازه ازچهرهٔ گروهی. «نیت» شهرها، مدارس و استادان مختلف هلند، حتی از «نیت» یك اثر منفرد سخن می‌گوید. هدف او از این گونه متمایز گرداندن ساختار صوری از مـوضوع مشخص، بقدرکافی روشن است؛ مسأله این است‌که آیا این گونه‌بسط

مفهوم سبك که موجب نادیده گرفتن اندیشهٔ تکامل می‌شود، مفید دست یا نیست.

مفهوم سبک در نزد ریگل، از جهات بسیار نشان می‌دهد که او هنوز هم از فلسفهٔ رمانتیك ارگانیسم متأثر است. ویژگی برجستهٔ « نیت هنری » یك دوره یا زمان خاص این است که اصل صوری نیت مزبور خودرا با نیرو و فوریتی برابر در تمام تجلیات هنری یك عصر، اعم از تجلیات مطنطن و متواضعانه، تحمیل می کند. ریگل بر وحدت خصلت سبك، همسازی وضرورت تکامل ـ که به گمان خودش در مرحلهٔ واحدی از تاریخ هنر یافت می‌شود ـ تأکید می کند.[۸۰] ولی این همسازی و هماهنگی ادعا شدهٔ دوران تاریخی، افسانهٔ محض است؛ زیرا حقیقت این است که هنر هر دورهٔ تاریخی نه فقط بر حسب مکتبها، نسلها، طبقات اجتماعی، قشرهای تحصیلی و دیگر گروههای دارای منافع مشترك تقسیم می‌شود بلکه در درون این تقسیم‌ها نیز تضادهای آشتی ناپذیر بچشم می‌خورد. خود ریگل وقتی به موضوعاتی چون جامهای وافیو می‌پردازد مجبور می‌شود در این خصوص از «ویژگیهای نابهنگام» سخن بگوید.[۸۱]

در نظر ریگل ، شرایط پیدایش سبك، همان هماهنگی آفریده‌های خود سبك را دارد. نظر او از هردو لحاظ به فلسفه‌ای معنویت گرای مشروط است که واکنشی دربرابر فلسفهٔ ناتورالیستی آن زمان بشمار می‌رفت. او به گوتفریدزمپر به عنوان نمایندهٔ آن نگرش حمله می کند و تئوری «نیت هنری» خودش رادرجریان مشاجره‌ای قلمی علیه ماتریالیسم وپراگماتیسم زمپر مطرح می کند و تکامل می‌بخشد. درنظر زمپر هنر چیزی جز محصول جنبی صنعت دستی نیست، و شکلهای رایج سبك بطرزی کم وبیش مکانیکی از کیفیات مادهٔ کار، تکنیك از کاردر آوردن آن و استفاده‌ای که قرار است از آفریدهٔ هنری مزبور بشود سرچشمه

می گیرند. تعریف ریگل از سبك به عنوان یك عمل «ارادی»، پیامد تقریباً اجتناب ناپذیر هر گونه تئوری دیگری توسط وی است که «توانائیها» و «ضرورتهای» هنرمندراهمراه باتکنیك و مادهٔ کارش،علت شکل دهنده و سازندهٔ سبکها بداند. فرض اصلی این تز ـ که هنرمنددر هرزمانی می‌تواند هرآنچه راکه دلش می‌خواهد بسازد، در عوض آنکه هرچیزی راکه در توان دارد بسازد ـ بیانگر نگرشی‌ایده‌الیستی است نه ارادی. اصطلاحات او، درواقع برای بیان موضوع، مناسب نیست. نام‌بردن از سائقهٔ هنری با واژهٔ «اراده»، همچنان‌که برخی از منتقدان گفته‌اند، چندان ناپسند نیست که‌خیلی روان‌شناسانه‌است،بلکه به این‌علت ناپسند است که دامنهٔروندروانی راکه‌درنظر داشت‌رویش انگشت بگذارد بسیار محدود می کند. توجه‌اصلی ریگل ازیك طرف معطوف است به تأکید بر استقلال معنوی هنرمند در ارتباط‌باشرایط مادی زندگیش و ازطرف دیگر به اثبات این اصل که روح آدمی از راههای مشروع بیشماری می‌تواند خودرا بیان کند، بطوری که‌دربارهٔ هر سبك باید با استناد به معیارهای زیبائی و حقیقت شایستهٔ خود آن سبك قضاوت شود. اندیشه‌ها پیوند فشرده‌ای با یکدیگر دارند زیرا اگر هرعصری در ارتباط با وسائلی که بکار می گیرد مستقل باشد در این‌صورت دربارهٔ دستاوردهای آن عصر باید مطابق هدفهای رایج‌در آن زمان قضاوت شود و هر گونه ارزیابی مقایسه‌ای آثار متعلق به اعصار مختلف، ظاهراً بی‌معنی و گمراه کننده است. اگر هرسبکی بتواند آنچه راکه می‌خواهد به انجام‌برساند، دراین‌صورت‌هر گونه فقدان ظاهری مهارت، درواقعیت به معنی نخواستن است و هر اثر هنری نیز معیار ارزشی خاص خودرا تعیین می کند و توجیه خاص خود نیز بشمار می‌رود. بدین‌ترتیب، هرمرحله از تکامل هنر به یك اندازه ارزشمند وضرور،یابه‌بیان رانکه «در ارتباط‌مستقیم‌باخدا»است.

این قیاس، یك قیاس روشنگر است زیرا تئوری نیت هنری، همانند گفتهٔ رانکه، به‌عنوان اعترانسی‌به «تابع یا واسطه قراردادن یك عصر ازطریق عصری دیگر»[۸۲] مورد استفاده قرار گرفته است. ریگل نیز می‌خواهد نگذارد که مردم به هرعصر تاریخی صرفاًبه‌عنوان‌مرحله‌ای تارسیدن به‌عصر بعدی بنگرند وبدین ترتیب در دام این تصور بیفتند که یك‌سبك جانشین سبك دیگر می‌شود. او در نفی تمام تفاوتهای ارزشی موجود بین سبکها تا آنجا پیش‌می‌رود که حاضر می‌شود تمام مسائل مربوط به‌کیفیت هنری را ازتاریخ هنرحذف کند و اعلام دارد که بهترین مورخ هنر کسی است «که سلیقه‌ای خاص خودش نداشته باشد». این‌دیدگاه که‌فی‌نفسه‌میان تهی‌است،همچنان که ماکس‌دوورژاك بدرستی‌می گوید نمایانگر «پیروزی برنوع زیبائی‌شناسی گرانهٔتاریخ هنر» یاپیروزی‌نگرش تاریخی برنگرشی بمراتب محدودتراست.

تئوری ارزش برابر و سنجش ناپذیری تمام سبکها بااین‌فرض آغاز می‌شود که در تاریخ هنر نه ترقی وجود دارد نه زوال، و آدمی باید خودش را ازشر «دوره‌های شکفتگی» و «دوره های پـژمردگی» که از مختصات بارز نوع قدیمی تاریخ هنربود برهاند. همچنان که عده‌ای گفته‌اند،[۸۳] این‌صرفاً بدان معنی نیست که هرنوآوری درهنریك امتیازاست ـ زیرا همطراز قراردادن تمام سبکها به‌یك‌اندازه بااندیشهٔ ترقی وزوال ناسازگار است. بلکه خیلی ساده به این معنی است که هر گام درمسیر تکامل، وظیفه‌ای‌اختصاصی وارزشی مبادله‌ناپذیرخاص خوددارد. به‌گفتهٔ ریگل، زوال ظاهری، غالباً منادی یا آغازگر همان نیت هنری است و مطمئن‌ترین نشانه‌است که‌خبرازقریب‌الوقوع‌بودن زایش‌سبکی‌نو می‌دهد. مثلاً ناپدید شدن مجسمهٔ‌آزاد ایستاده‌ازصحنهٔ پیکرتراشی سدهٔ پانزدهم میلادی، که معمولاً نشانـهٔ مسلمی از زوال پنداشته می‌شد، نشانهٔ پیدایش‌نیازی‌تازه‌است که باید باگذر ازارزش-

های لامسهٔ کلاسیك به ارزشهای بصری که شالودهٔ هنرمدرن‌را تشکیل می‌دهند، بدان پاسخ داده شود. ثمر بخش تـرین بخش از کار ریگل ارزیابیهای مجددی از همین گونه است؛ وهمین که بخش بزرگی از انتشارات‌هنری ـ تاریخی معاصر به احیای به‌اصطلاح اعصـار زوال اختصاص داده شده است، باید به نفوذ ریگل نسبت داده شود. دراین گونه ارزیابیهای مجدد وتفسیرهای مجدد، بدون‌تردیدشرایطروزگار خود مورخ نیزنقشی قاطع ایفا می کند. احیای‌هنرمتأخر رومی‌به‌وسیلهٔ ریگل و ویکهوف، بدون بحران دورهٔ رمانتیك ـ کلاسیك و جنبش منحط معاصر باارجحیتی که‌به «عصرطلائی» ادبیات و هنر در روزگار باستان قائل‌است، میسر نمی‌شد، بدین‌ترتیب توجیهی کـه ولفلین از باروك به عمل می‌آورد بدون ژرف‌نگری‌پویای‌امپرسیونیسم،و کشف دوبارهٔ سبك گزینی توسط دوورژاك بدون وجود اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم، غیر ممکن‌می‌شد. درواقع، شاید کل تئوری«نیت‌هنری» و دگرواره‌ها و مشتقاتش صرفاً حاصل روزگاری بود که چون شاهد تغییرات بسیار زیاد و بسیار ناگهانی بود به‌غیر مشروط‌بودن معیارهای ارزشی خودش نیز اطمینانی نداشت.

بدون تردید یادآوری این‌نکته که گشتن به دنبال چیزی در یك اثر هنری که هنرمند بر آن نیفزوده باشد یا نتوانسته‌باشدبرآن بیفزاید بجا بود و ازحدود آنچه‌وی‌می‌توانست درباره‌اش‌بیندیشدیاتجربه‌اش کند فراتر می‌رفت و با نیازها، نظرات و احساسهای عـامهٔ مخاطب اثروی ناسازگار بود. برای مورخ هنر، هیچ‌چیزی به اندازهٔ وسوسه شدن به مقایسهٔ آثار متعلق به هنری قدیمی‌تر و ابتدائی‌تر باآثارمتعلق به دوره‌ای متأخرتر وپیشرفته‌تر از لحاظ تاریخی ـ با این فرض کـه هنرمندان همیشه به دنبال هدفهای ثابتی‌می‌رفته‌اند وهنرمندان‌متأخرتر بیش از هنرمندان کهن درکارشان موفق بوده‌اند ـ خطری‌بزرگ‌بشمار

نمی‌آید. لیکن این اصل درست نیز که می گوید نباید از یك هنرمند یا نسلی از هنرمندان انتظار آفرینش آثاری را داشته باشیم که در خارج از امکانات تاریخی آنان باشد، بدین‌معنی نیست که هیچ‌تفاوت ارزشی میان شیوه‌های ادراك و باز نمائی مناسب دوره های مختلف نمی‌تواند وجودداشته باشد. در اینکه شخصی به‌هنگام مقایسهٔ‌دوسبك مانند رنسانس و باروك متوجه چنین‌تفاوتی می‌شود می‌توان‌تردید کرد ولی دراین نمی‌توان تردید کرد که کلاسی سیسم رنسانس و کلاسی‌سیسم اواخر سدهٔ هجدهم و اوائل سدهٔ نوزدهم ازلحاظ‌اهمیت‌هنری در دوسطح متفاوت قرار دارند. و به‌همین طریق ، این بینش درست که می گوید مورخ با استفاده از اصول آرمانهای سبك در هر اثر هنری به بهترین شکل ممکن دربارهٔ آن اثر قضاوت‌می کند، هیچگاه به این معنی نیست که بین آنچه هنرمند نیت می کند وآنچه می‌تواند انجام دهد اختلافی وجود ندارد. درواقعیت، نه فقط غالباً آثار ناقص هنری را می‌بینیم بلکه برای تمام نمونه های شناخته شدهٔ سبك، مانند نقاشیهای متعلق به نخستین دوره های مسیحیت نیز این امکان وجود دارد که خیلی کمتر ازآن‌چیزی باشند که آفرینندگانشان احتمالا نیت کرده‌اند.

این سخن گرچه ممکن است ظاهراً منطقی به نظر برسد، ولی درست نیست که گفته شود هنرمند به عنوان‌نمایندهٔ یك‌سبك‌می‌تواند هرکاری راکه دلش می‌خواهد انجام دهد یا ـ مطابق تفسیری ازفرض ریگل ـ نمی‌تواند حتی چیزی را جز آنچه می‌تواند بدان دست‌یابد اراده کند. مثلاً موافق‌تئوری«نیت‌هنری»،ادعاشده است که پلیگنوتوس به این علت منظره های‌ناتورالیستی نکشید که نمی‌خواست این کاررا بکند، نه اینکه اصلاً نمی‌توانست بکشد.[۱۴] برای این ادعا هیچ‌دلیلی

دردست نیست؛ و درتأیید دیدگاه مخالف نیز دلایل معتبری می‌توان ذکر کرد. یك کوشش برای ایجاد رابطه بین این دونظر معتقد است که پلیگنوتوس «نه‌می‌خواست و نه‌می‌توانست منظرهٔ ناتورالیستی بکشد، زیرا این شیوهٔ بازنمائی بانیت درونی هنریونان درسدهٔ پنجم تناقض داشت.»[۸۵] ولی شاید درآن مورد خاص، اثری ازتوانائی و اراده در میان نبوده باشد، بلکه بدون تردید موارد دیگری‌هست که مثلاً درآنها هنرمند نمی‌تواند بانیت ناتورالیستی الهامبخش خودش کنار بیاید، یا مواردیگری هست که در آنها مهارت نوع ناتورالیستی پایداری‌می‌کند ومعیاری برای مهارت تعیین می‌کند، هرچند وجود سبك ضد ناتورالیستی نیز تدریجاً احساس می‌شود. ولی وقتی مسأله شرایطی باشد که در آن سنت ومهارت لازم برای «توانا بودن» وشالودهٔ سنتی اراده یا «تمایل داشتن» به‌آفرینش‌یك منظرهٔ ناتورالیستی‌وجودندارند، چرا باید مفهوم دشوار و گنگی چون «نیت درونی‌هنر یونان در سدهٔ پنجم» را مطرح کنیم؟ دراین صورت ممکن است پاره‌ای کوششهای پراکنده وبسیار متنوع شخصی به‌عمل آید، همچنان‌که همیشه‌به‌عمل می‌آید؛ ولی برای‌شکل‌گیری سبك، باید نوعی شیوهٔ هنری وجود داشته باشد که فرد بتواند به‌آن بپیوندد، یا ذوق مشترکی‌وجود داشته باشد که هنرمند برآن تکیه‌کند. فقط دراین معنی است که می‌توانیم اصطلاح «نیت‌درونی» را در تاریخ هنربپذیریم. باید بازاحتیاط‌بخرج دهیم زیرا گنجاندن یك‌دورهٔ کامل تاریخی درقالب یك فرد در هاله‌ای قهرمانی وعرفانی نیز کارساده‌ای است. اظهاراتی مانند آنچه ذیلاً می‌آید از انگیزهٔ اسطوره سازانهٔ واحدی که نابغه را لغزش ناپذیر و آثار هنری را فناناپذیر می‌پندارد سرچشمه می‌گیرند: «فرد هنرمند می‌تواندکامیاب نشود، ولی نیت‌هنری آن عصرالزاماً تحقق‌می‌یابد»؛[۸۶] یا «بدون تردید، بی‌مهارتی، انواع گوناگون دارد؛ ولی اینها را نباید

تلاشهائی درجهت کسب مهارت تلقی کرد... هنرمندان بی‌مهارت داریم ولی سبکهای بی‌مهارت نداریم».[۸۷]

ولفلین، این بار تماماً موافق ریگل، گفته است که هنر «همیشه توانسته است آنچه را که می‌خواسته به‌انجام برساند»؛[۸۸] ولی آنچه او و ریگل عملا می‌خواستند انجام دهند شخصیت دادن و تاحد قهرمان رساندن اعصار خاص نبود بلکه معنوی کردن و آرمانی کردن کل مسیر تاریخ با تأکید برضرورتی بود که روند تاریخ نیزخودش بوسیلهٔ آن تحقق می‌یابد. در نظر ریگل و ولفلین هیچ فاصله‌ای نمی‌تواند بین خواستن و توانستن وجودداشته باشد ـ درنگرش تاریخی ایشان هردوره از تکاملْ هنری باید به‌اندازهٔ هردورهٔ دیگری ضروری و همدفمند باشد. و تمام دوره های رواج سبکها باید ارزش برابر داشته باشند زیرا در غیر این‌صورت گونه‌ای نقص یانارسائی در هدفمندی و ضرورتی که در تمام پدیده‌های زندگی تاریخی متجلی می‌شود پدید می آید. بررسی تاریخ هنر به عنوان تاریخ مسائل، پیامد دیگری از نظریه‌ای است که می گوید در روند تاریخ، تکاملی اجتناب ناپذیر مطابق قوانین ذاتاً هدفمند متجلی می گردد. آنچه اتفاق افتاد می‌بایست اتفاق می‌افتاد، و به‌همین علت به‌نظر می‌رسد که راه‌حل مسائلی بوده است که رویدادهای پیشین فراروی ماقرار داده‌بوده‌اند. اصل علیت درونی ولفلین را می‌توان در نظرات ریگل تشخیص داد، وحتی شخصیت زدائی از تکامل هنری توسط وی که همراه با نظریهٔ تاریخ «بی‌نام» هنر به‌صورت یك برنامه درآمده است، پیش از او وقتی ریگل تغییرات سبك را سازشهائی میان «تضادهای نهفته» معرفی کرد پیش‌بینی واعلام شده بود. در نظر ریگل و ولفلین تاریخ شکلهاوتاریخ مسأله‌هامفاهیمی مترادف وجابجا کردنی هستند، زیرا درهردوی این مفاهیم تجلی یك اصل غیر شخصی وضرورتاً تحقق یابنده را می‌بینند. تاریخ هنر در نظر ایشان تاریخ مسائلی چون

نمایش فضا، سازماندهی گروهها و تغییر شکل بازنمائی تجسمی ـ خطی به بازنمائی نقاشانه است؛ این بدان سبب است کـه آنها معتقدند در مقایسه بامراحل تکامـل دیگر عوامل در هنر، رابطهٔ منطقی خشك‌تری میان مراحل گوناگون دراین موارد تغییر صرفاً صوری برقرار است. اینکه می گویند دیدگاه فرمالیستی بهدیدگاه مسلط در تاریخ‌هنر تبدیل می‌شد بطوری که تاریخ هنر از اواخر سدهٔ نوزدهم و اوائل سدهٔ بیستم اساساً تاریخ شکلها تلقی می گردید، قابـل تصور نمی‌بود مگر آنکه امپرسیونیسم و تئوری «هنر برای هنر» پای به‌عرصهٔ وجود می‌نهادند. حتی **دوورژاك**، نیروی محرك غائی در پس کل تکامل هنر رادرمسائل صوری می‌پنداشت. ولی سرانجام‌دربرابر یك‌چنین‌نگرش یکجانبه‌ای از خود واکنش نشان داد وهمین واکنش بعدها اورا برآن داشت که روش تاریخ اندیشه‌ها را تاحدی‌تحت‌تأثیر انتقادهای ارنست‌هایدریش[۸۹] از اصول ریگل، به شکلی جـامع‌تر بکار گیردو تکامل بخشد. در نظر **دوورژاك** «بی‌زمانی عجیبی» که‌درکارهای ریگل بردنیای‌هنرسایه‌افکنده است تدریجاً میدان را برای شیوهٔ تجسم دیگری که باماهیت تاریخ موضوع مناسبت‌تراست باز می کند. در واقع، هنوز هم‌بقایای اعتقاد قدیمی به‌ضرورت‌تاریخی‌برجاست وبه‌نظر می‌رسد که **دوورژاك** چندان توجهی به‌نتیجه گیریهای هایدریش و سخنانش دربارهٔ «هزارویك‌حادثهٔ تاریخ» نکرده است.

دوورژاك برخلاف ریگل براستمرار بی‌خدشهٔ روند تکامل تأکید می کند و کل‌فلسفهٔ تاریخ هنرش را براین مفهوم کـه مطمئناً مفهومی ثمربخش است ـ هرچند به نتیجه گیریهائی بسیار مؤثر می‌انجامد ـ استوار می گرداند. به‌هرحال، او به‌نگرشی انعطاف پذیرتر از نگرش ریگل دربارهٔ مسیر تکامل‌هنر می‌رسد، نگرشی که کمتر درمعرض‌صدمه

دیدن از پیشفرضهای منطقی است.[۹۰] تکامل هنر درنظر او اساساً مبارزه یا کشاکشی مستمر است که بامهارت فنی دم افزونی برای چیره شدن برمسائل بازنمائی طبیعت ادامه می‌یابد ـ بطوری که تاریخ هنر درنظر او عملاً به تاریخ ناتورالیسم خلاصه می‌شود.[۹۱] ثمربخشی این روش بی‌خدشهٔ تکاملی، درپژوهشهای دوورژاك دربارهٔ هنر برادران وان آیك[۹۲] آشکار شد. این پژوهشها در واقع نخستین کوشش موفقیت آمیز برای حل «معمای» هنر آنان ازراه قرار دادن این هنر در جای مناسبش در تکامل مستمر سبکهای هنر غرب، و نخستین کوشش برای درك تاریخ هنر غرب به‌صورت یك وحدت بادرهم شکستن موانعی بود که در فاصلهٔ بین ایده‌الیسم قرون وسطائی و ناتورالیسم معاصر برپاشده‌بود. زیرا نتایج گوناگون تکامل، وقتی جزءبجزء بررسی شوند هرقدرهم که متنوع باشند، در نظر دوورژاك، خصلت یك ترقی مستمر را حفظ می کنند.

برخلاف وی، در نظر ریگل حتی در«طبیعت»، چیزی مستمرو ثابت وجود ندارد؛ تئوری او دربارهٔ خودویژگی و ارزش مطلق هر دوره بطور مستقل، به همان اندازه با پیشرفت مستمر در بازنمائی طبیعت سازگاری کمی داردکه با تعقیب مستمر هر هدف تغییر ناپذیر دیگر. او می‌نویسد: «هدف هر سبك هنر بازنمائی صادقانهٔ طبیعت است نه چیزی دیگر؛ ولی هرسبکی شیوهٔ خاصی برای درك طبیعت دارد.»[۹۳] بدینسان طبیعت نیز ماهیتی تاریخی به‌خود می گیرد؛ نه فقط وسائل بازنمائی‌اش تغییر می‌یابد بلکه مسائلی که فراروی هنرمندقرار می‌دهد نیز دگرگون می‌شود. بنابراین صحبت کردن از سبکهای ناتورالیستی وغیر ناتورالیستی بی‌معنی است؛ زیرا مسأله‌ای با عنوان نزدیکتر شدن به طبیعت یا دورتر شدن از آن نمی‌تواند وجود داشته

باشد بلکه فقط مسألهٔ انطباق این یا آن مفهوم برطبیعت‌می‌تواندمطرح باشد. بدین ترتیب تاریخ فقط به مراحل گوناگون در تلاش برای بازنمائی طبیعت توجه ندارد بلکه مفاهیم گوناگون آن چیزی راکه طبیعی است نیز بررسی می‌کند. با آنکه ظهور پیاپی این مفاهیم و روابط متقابلشان در نظر ریگل دال بر هیچگونه پیشرفت یا استمرار نیست، دوورژاك در هرلحظه‌ای که سخن از تکامل هنری به میان می‌آوریم، غلبهٔ مستمر انسان برعناصر واقعی و ذخیرهٔ فزایندهٔ دستاوردهای ناتورالیستی رامی‌بیند. تصویری که این دیدگاه دربرابر دیدگان ما ترسیم می‌کند روشن‌وصریح است. ناتورالیسم‌درنخستین روزهای رنسانس، ادامهٔ مستقیم تلاشهای اواخر دورهٔ گوتیك تلقی می‌شود. رنسانس اعلی نیز علیرغم ایده‌الیسم و تمایل سبك‌آفرینانه‌اش، نمایندهٔ پیشرفتی عظیم در بازنمائی طبیعت است؛ پیکرهای رافائل و میکل‌آنژ نه فقط از پیکر های فیلیپولیپی‌یا سینیورلی تلطیف یافته‌ترند بلکه از آنها «درست‌تر نیز ترسیم شده‌اند».باروك برمشکلات بیشمارموجود در بازنمائی طبیعت چیره می‌شود؛ و این‌کاری است که هیچ یك از سبکهای پیشین نمی‌توانست ازعهده‌اش برآید، از جمله می‌توان به بازنمائی رساننده‌تر ژرفای فضا، جلوه های نور، بیان تفاوتهای روانشناختی، تمرکز دراماتیك و مسائل ترسیم مناظر و فضاهای درونی اشاره‌کرد. سدهٔ هجدهم از لحاظ بی‌کوششی و ذوقی که در تجسم طبیعت بخرج داده می‌شود نقطهٔ اوج دورهٔ رنسانس است. حتی‌آثار داوید کلاسی‌سیست،یاحتی کمترازاوآثار ژریکو یا دلاکروا ازلحاظ مشاهدهٔ طبیعت، نشانهٔبرگشت‌نیستند. پیروزیهای‌ناتورالیستی کوربه، دومیه و امپرسیونیستها، مارا به اوج می‌رسانند. از آن پس، بحران ناتورالیسم‌که از شکافهای بزرگ در تاریخ هنر است آغاز می‌شود، و این واقعیتی است‌که دوورژاك‌به نفع تئوری تاریخ خودش‌چشم‌بر

آن نبسته یا از اهمیت و شدتش نکاسته است. برعکس، شکاف‌مزبور اورا بر آن داشت که بحرانهای‌تاریخ هنرمخصوصاً نخستین‌دوره‌های مسیحیت و دورهٔ سبك گزینی را موضوع اصلی پژوهشهـای بعدی خویش قراردهد و در تئوری «استمرارناگسستهٔ تکامل هنر»ش‌تجدید نظر به‌عمل آورد.[۹۴]

تئوری دوورژاك دربارهٔ این تکامل به عنوان انبوههٔ مستمر و برهم انباشتهٔ دستاوردها، به هرصورت در مقایسه با تئوری دوره های تاریخی، پیشرفت بزرگی است زیرا به روشنی نشان می‌دهد که‌وضع مسائل هنر در دوزمان مختلف تاریخی، هیچگاه ثابت نیست‌وهیچگاه نمی‌تواند ثابت باشد. اصل بنیادی آن دربارهٔ ماهیت نابود نشدنی و زوال ناپذیر هرآنچه اتفاق می‌افتد، استمرار ناگسسته وتأثیرهرآنچه بدست می‌آید، درواقع بیش از تئوری تکرار اجتناب ناپذیرادواری با ماهیت تاریخ وفق می‌دهد؛ ولی این تئوری چیزی کمتر از سبك‌ـ آفرینی ریگل برای رویدادهای‌تاریخ‌ندارد. تاریخ دیگرجریانی‌پیوسته و فاقد هیچ‌گونه شکاف یا گسست نیست بلکه مرقعی است متشکل از تکه‌ها و وصله‌ها یاصحنهٔ‌تحول پیوستهٔ‌ادواری؛ و دوورژاك باآنکه سرانجام نظریهٔ استمرار ناگسسته‌اش را دستخوش تغییر کرد، بازاین واقعیت را نادیده گرفت که توالی تاریخ، دائماً از هم گسسته می‌شود بی‌آنکه به حال وقفه درآید. کافی‌نیست‌فقط متوجه این واقعیت شویم که تارهای سنت درچارچوب یك فرهنگ، هیچگاه بطورکامل ازهم نمی‌گسلند؛ بلکه باید این‌واقعیت را نیز دریابیم که‌سنت هیچگاه‌بدون اصطکاك انتشار نمی‌یابد و هیچگاه تماماً از آشفتگیها و گسستها مبرا نیست. سنت درهرلحظه‌ای بابحرانهای کم وبیش مشهود وفاجعه های کم وبیش جدی تهدید می‌شود. تاریخ‌فرهنگ، عرصهٔ‌تغییرات‌دائمی

اما نامنظم وناپایدار است. یابه بیان دقیق‌تر، در نسج فرهنگ، همیشه تارها وپودهای مستمر ونامستمر وجوددارند؛ برخی ازاینهامی گسلند و برخی دیگر نمی گسلند. از هم گسیختگی همزمان تمامی تارهـا و پودها نشانهٔ فاجعه‌ای فرهنگی است، که هیچ نمونه‌ای از آن‌درتاریخ غرب دیده نمی‌شود. همچنین هیچ نمونه‌ای هم وجود ندارد کـه در تمامی تارها وپودها، حتی درمدتی بسیار کوتاه،ناگسسته مانده‌باشند. زندگی مذهبی یك دورهٔ تاریخی را می‌توان با خشن‌ترین بحرانها به لرزه درآورد، حال آنکه هنر و ادبیات با همان شکلهای پیشین به حیات خویش ادامه می‌دهند. دریك شکل هنر، مثلاً نقاشی، ممکن است تغییری بنیادی به وقوع پیوندد ودرشکل دیگرمثلاً درموسیقی، سبك قدیمی همچنان‌به انبوهی از دستاوردهای گوناگون‌برسد.حتی درچهارچوب مقولهٔ ثابتی ازهنر ممکن است در ارتباط با برخی از وسائل بیان، انقلابی‌صورت گیرد ولی از وسائل دیگرهمچنان به‌شیوهٔ سنتی استفاده شود. موضوعات و مسائل تازه را می‌توان با شکلهای کهنهٔ ادبی بررسی کرد و شکلهای تازه را در بررسی موضوعـات و مسائل آشناوحتی کاملاً کاویده شده‌بکار گرفت. حیات‌تاریخی‌فرهنگ و هنر، ازبرگزیدن وحذف کردن خطوط گوناگون دربافت سنت، و انتقال نوبت خواندن از صدائی به صدائی دیگر در یك کنسرت که گاه بیشتر و گاه کمترهماهنگ به‌گوش می‌رسد، تشکیل می‌شود. این تقریباً همان‌چیزی است که باید هنگام صحبت کردن ازاستمرار وعدم استمرار در تاریخ هنر در نظر داشته باشیم زیرا باید دربارهٔ استمرار آن کلی بیندیشیم که با گسستگیهای چند جانبه دراجزاء سازگارباشد.

دوورژاك در آخرین مرحلهٔ‌کارش نه فقط از طریق تغییراتی که در تئوری استمرار تاریخی‌اش به عمل‌آورد بلکه با پذیرفتن وحدت بنیادی تمام تجلیات معنوی یك‌دورهٔ‌تاریخی نیز به ریگل نزدیکترشد.

« این نظر که می گوید انسانهای متعلق به‌یک نسل می‌توانند‌درعرصه‌هائی چون شعر، مذهب و هنر، احساسات‌ونیات متفاوتی داشته‌باشند، پوچ است»ـ و این عبارت برجسته‌ای است در متن سخنرانیهائی که از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۰ میلادی در بارهٔ تاریخ هنر ایتالیا در عصر‌رنسانس[۹۵] ایراد کرد. ولی این گونه مونیسم معنوی درست به‌اندازهٔ‌مونیسم‌مادی مبتنی بر اندیشه‌ای که شرایط اقتصادی تولید رابه یک اندازه سازنده وپدید آورندهٔ تمامی فعالیتهای انسانهای یک عصر می‌داند، جزمی است. او باپذیرفتن اینکه‌انگیزهٔ تغییر سبک از تاریخ‌عمومی‌فرهنگ سرچشمه می گیرد، خودش را از اندیشهٔ جزمی خودکفائی واستقلال عرصهٔ زیبائی شناختی خلاص کرد؛ ولی نتوانست خودش را به کنار گذاردن تئوری خودکفائی و یکپارچگی عنصر معنوی راضی کند. هیچ‌چیزی با فکر او بیش از این فاصله نداشت که هماهنگی درونی روح یك عصر ممکن است احتمالاً یک افسانه باشد و برش عرضی جریان رویدادها می‌تواند به‌اندازهٔ برش طولی آن جنبهٔ اختصاصی پیدا کند. لیکن او بیش از همیشه به ماهیت چندگانهٔ تفاوتهائی که در مراحل بعدی تاریخ رخ‌می‌دهند پی‌برد،وسرانجام‌به‌این کشف بزرگ رسید که آنچه با گذشت زمان دگرگون می‌شود فقط تاریخ شکلهاو سبکها نیست بلکه خود مفهوم هنر نیز هست. مثلاً عصر رنسانس نه فقط با نیازها، معیارها و سلیقه‌هائی متفاوت بانیازها و معیارهاوسلیقه‌های سده های میانه به هنرنزدیك می‌شود؛ بلکه‌هنر نیزدرنظررنسانس چیزی است متفاوت با آنچه در سده‌هائی بود که زندگی‌مردم برمدار ایمان و دستگاه کلیسا می‌چرخید. این‌زمان هنر به منطقه‌ای جدید و مستقل درجهان معنوی وعرصه‌ای در حد وسط تبدیل شده است که نه می‌شود به‌عرصهٔ تجربه ملحقش کرد نه به عرصهٔ فوق طبیعی، و از آن پس هنرمند می‌تواند آزادانه در این منطقه گام بزند واحساس کند

که خودش برای خودش یك پا قانون است. این اندیشه نیز یادآور ریگل است: همچنان که ریگل مفهوم «طبیعت» را به چیزی تاریخی و نسبی تغییر شکل داده بود، دوورژاك نیز مفهوم هنر را در آن واحد به چیـزی تاریخی و پویا تغییرشکل می‌دهد و درپایان اظهار مـی‌دارد بجای آنکه تاریخ هنر درچهارچوب مقولات بی زمان‌زیبائی شناختی سیر کند، این مقوله ها در جریان تاریخ تکامل می‌یابند و دگـرگون می‌شوند.

هر مورخ هنر، مفهومی راکه از سبك دارد با توجه به مسألـهٔ گسستها، تغییرها و آغازهای‌نو قالب گیری می کند. هـر نویسنده‌ای درپایان با یك مسألهٔ ثابت روبرو می‌شود: چرا تکامل‌مستمرو تفکیك و تشدید یك شکل سبك در نقطهٔ خاصی اززمان پایان می‌یابد؟آنگاه چرا حوادث چرخش تازه‌ای بخود می گیرند و انسانها به جستجوی معیارهای تازهٔ زیبائی و حقیقت می‌پردازند؟ چرا فرمول قدیمی‌دیگر کفایت نمی کند؟ اگر از پاسخ تئوری مزبور مبنی بر اینکه تمام‌این تغییرات زائیدهٔ علتی درونی‌اند راضی نباشیم و به دنبال تبیین روان‌شناختی یا جامعه شناختی تغییرات مورد بحث بگردیم درآن‌صورت احتمالاً نخست به این یا آن شکل ازتئوری تخلیهٔ هیجانی‌برخواهیم خورد.[۹۶] ولی تبیین پدیـدهٔ پیچیده‌ای چون تغییر سبك بـا کاربست مفاهیمی‌چون سیری، خستگی عصبی، و تحـریك پیوسته خشونت‌آمیزتر برای مقابله با این خستگی، رضایت‌بخش‌تر از توسل‌به‌منطق درونی تکامل نیست. زیرا تئوری تخلیهٔ روانی، علیرغم هسته‌ای که از حقیقت دارد، از تمام معایب روش روان‌شناسی گرایانه برخوردار است. این‌روش، کارکردهای گوناگون روانی را درچنان فضا های بسته‌ای به‌حرکت درمی‌آورد که به نظر می‌رسد چیزی از وحـدت و هویت واقعی زندگی شخصی بر جای نمی‌ماند. این تئوری تـوجه

نمی‌کند که احساس شکل، چنانچه دائماً در معرض یك محرك قرار گیرد سرانجام غیر حساس می‌شود و زندگی جداگانه‌ای ندارد بلکه بخشی از یك کل واحد و فعال است و می‌توان با کمك گرفتن از آنچه درجای دیگری از روان جریان دارد از نو بیدارش کردوحیاتی تازه در آن دمید. شکلهای کهنه شدهٔ هنر، غالباً کارکرد ویژهٔ خود را عوض می‌کنند وعلاقهٔ تازه‌ای پدید می‌آورند که آنها را از فراموشی به‌درمی‌آورد. وحفظ حالت جبهه نمائی در سراسر عرصه های هنر شرق باستان، پرسپکتیو مرکزی درسراسر دورهٔ رنسانس، و سایه روشن در سراسر نقاشیهای سدهٔ هفدهم که درغیر اینصورت بسیار گونه‌گون می‌شد، نشان می‌دهد که در طی دوره‌های طولانی رواج نوع محافظه‌کارانهٔ هنر، مردم چه‌لذت خستگی ناپذیری‌ازیك‌موضوع ثابت می‌برده‌اند.

تئوری تخلیهٔ هیجانی‌نیز برخطائی منطقی‌استواراست.همچنان که بدرستی گفته‌اند،[۹۷] این تئوری، نتیجهٔ در همکرد تأثیراتی را که باعث خستگی فرد می‌شوند چنان بررسی می‌کند که گویی این‌روند درطی چندین نسل ادامه داشته است، بدین‌ترتیب پدیده‌ای از روان‌شناسی فردی را به موضوع غیر فردی رویدادهای تاریخی نسبت می‌دهد. این تئوری، نسلهای متوالی را همچون وحدتی‌روان‌شناختی بررسی می‌کند وفرض می‌کند که نسلهای یاد شده رفتاری چون یك موجود سازمان یافته و آگاه از خود بروزخواهند داد- به‌بیان‌دقیق‌تر، به استمرار تجربه، که فقط در تجربهٔ یك فرد واحد میسر می‌شود، اعتقاد دارد. درهرصورت، تئوری تخلیهٔ هیجانی فقط می‌تواند مدعی کشف عاملی منفی‌شود؛ و دربهترین حالت، علل وجوانب‌زوال‌سبك را تبیین می‌کند ولی همچنان‌که گفته شده است[۹۸] چیزی از خصلت سبك بعدی به‌زبان نمی‌آورد.

حتی اگر آماده باشیم که این معایب را کلاً یا جزئاً نادیده بگیریم، تئوری تخلیهٔ هیجانی را باید به عنوان تبیینی برای تغییر سبك، رد کنیم. تغییر در سبك، صرفاً یك تغییر در ذوق افراد نیست و در هر صورت پدیدهٔ تغییر ذوق را نمی‌توان به‌عنوان نتیجهٔ صرف خستگی پذیرفت. هیچ رابطهٔ اجتناب ناپذیری بین خستگی و تغییر سلیقه یا بین تغییر سلیقه و تغییر سبك وجود ندارد. تغییر در ذوق برای آنکه نتیجه‌ای به بار آورد، معمولاً باید بیانگر تغییری در ترکیب اجتماعی مصرف کنندگان هنر باشد: تغییر در سبك، تلویحاً به معنی پیدایش معیارهای جدید زیبائی شناختی و وجود هنرمندانی است که بتوانند این معیارها را تحقق بخشند. صرف اینکه مردم تدریجاً از شکلهای کهنه خسته می‌شوند تعیین کنندهٔ چیزی نیست؛ این واقعیت بجای آنکه علت باشد معلول یا عارضه است. خستگی موجب پدید آمدن سبکی نو یا حتی به پایان رسیدن عمر سبکی کهنه نمی‌شود؛ خستگی می‌تواند براحتی بدون تغییری در سبك به وجود آید، و تغییر در سبك نیز می‌تواند بدون خستگی صورت پذیرد. اشتیاق به نوآوری یا تازگی، الزاماً نشانهٔ خستگی نیست؛ هر اثر هنری، تجلی تازه‌ای از پیکار دائم برای بیان چیزی اصیل و دورشدن از چیز آشنا و پیش پاافتاده است. شکلهای پیش پا افتادهٔ یك سبك می‌توانند از حیات تازه‌ای الهام بگیرند یا مسیری بی‌فایده را مدتی طولانی ادامه دهند، و این بستگی دارد به وجود یا عدم وجود هنرمندان شایسته. سفت‌تر یا شل‌تر شدن تسلط شکلهای سنتی به‌هیچ‌وجه برطول مدتی که شکلهای مزبور به کاربرده شده‌اند بستگی ندارد؛ با گذشت زمان، انسانها لزوم چسبیدن به این شکلها و تغییر دادنشان را به یك اندازه احساس می‌کنند. در فرهنگ اجتماعی عمیقاً ریشه‌داری مانند روکوکو شکلهای استقراریافتهٔ هنر، چیزی از قدرت یا گیرائی‌شان را در اثر گذشت زمان از دست نمی‌دهند.

برای آنکه گونه‌ای تغییر بنیادی در ذوق یا سبک ایجاد شود، پیدایش یك قشر تازهٔ اجتماعی باعلائق جدید هنری، شرط اصلی است؛ سرعت کم وزیاد شوندهٔ تغییر سبك، وقتی به‌اصطلاح فرهنگهای «پویـا» در دربرابر فرهنگهای «ایستا» قرار گرفته‌انـد، ارتباط بسیار ناچیزی بـه ماندگاری نوع خاصی از تجربهٔ زیبائی شناختی، خوگیری، خستگی یانیاز به تغییر دارد. خستگی، پدیده‌ای ثانوی است که از نگرشهای شخصی با ماهیتی کلی سرچشمه می گیرد و عمدتاً مشروط به عوامل اجتماعی است.

پدیدهٔ مد لباس، روشن‌تر از هر پدیدهٔ دیگری، ارتباط فشردهٔ بین انگیزه‌های روان‌شناختی و شرایط اجتماعی حاکم بـر تغییراتی چون تغییرات سبك وذوق را عیان می‌سازد. در هـر تغییر مد، از بین رفتن علاقه به مد کهنه و پیدا شدن علاقه به مدجدید، بدون‌تردیدنقش بزرگی ایفا می کند. این نقش از نقش تحول‌مزبور درموردتغییرات سبك نیز بزرگتر است زیرا در اینجا علائق ژرف معنوی و وفاداری به شکلهای مهم ازلحاظ عاطفی، غالباً اشتیاق به تغییررابطرز مؤثری بی‌اثر می کند. با این حال، حتی در مورد مد، خستگی به هیچ وجه علت تعیین کنندهٔ تغییر نیست، تاچه رسد به آنکه بخواهدتنهاعلت آن باشد. لباس، همچنان که می‌دانیم یکی از وسائلی است کـه طبقات بالای جامعه با استفاده ازآن می کوشند خودشان را ازلحاظ ظاهر از طبقات پائین متمایز گردانند. طبقات پائین می کوشند با نسخه‌برداری از آن مد، از طبقات بالا تقلید کنند ولی پیش از رسیدن به خط مقدم جبهه، طبقات بالا خط مـد را عوض می کنند بطوری کـه فاصلهٔ بین طبقات، همچون گذشته ثابت می‌ماند. جامعه هر قدر غیر سنتی تـر، شهری‌تر و مترقی‌تر باشد، این روند نیز به‌دفعات‌بیشتری‌تکرارمی‌شود؛ تغییر مد در جامعه های دهقانی که سنت از کشش به پیشرفت در آنها

قوی‌تر است، تقریباً نامشهود است. همان‌انگیزهٔ رقابت که‌عامل‌تعیین کنندهٔ تغییرات مد است، درپدید آمدن‌تغییرات‌سبك نیز نقشی‌عمده‌ـ هرچند نه بسیار آشکار ـ ایفا می‌کند. در هنر، شرایط تغییر، خیلی آسان بچشم نمی‌آید زیرا در اینجا سائقهٔ تغییر عموماً از یـك طبقهٔ اجتماعی که آشکارا با حقوق مادرزادی، مقام یاثروت ازطبقات‌دیگر متمایز می‌گردد ناشی نمی‌شود بلکه از یك گروه گزیدهٔ فرهنگی با سازمانی بمراتب بغرنج‌تر سر چشمه می‌گیرد. لیکن در این تردیدی نیست که، درست همان‌طور که برخی از طبقات اجتماعی می‌کوشند خودشان را پیشگامان مد معرفی کنند، گروهی از انسانهای فرهیخته، مطلع وخبره نیز از انواع خاصی از هنرپشتیبانی و آنهارا تبلیغ‌می‌کنند که‌به‌علت تازگی آنها و دشواریهائی که بـه دنبال این کار پیش می‌آید، مردم عادی نمی‌توانند از آنها لذت ببرند یا درکشان کنند. در این‌حالت، انسانهای عقب‌مانده می‌کوشند به گروه گزیده برسند ولی نوعی از هنر، برخلاف مد که به محض همه‌گیر شدنش تمـام ارزش خود را از دست می‌دهد، به یك «سبك» تبدیل می‌شود و متناسب با جلب نظر مساعد عدهٔ بیشتری از مردم، اهمیت تاریخی بیشتری پیدا می‌کند.

کوشش برای ایجادشکلهای جدیدسبك همیشه‌درجریان‌است؛ ولی مسأله این است که این کوششها تا چه اندازه‌ای‌پیگیری می‌شوند وگسترش می‌یابند و کدامیك از امکانات پیدایش سبکهای متنوع که نطفه‌شان درهر دوره‌ای وجود دارد به ثمر می‌رسد و تحقق می‌یابد. در جریان زمان، انبوهی از تمایلات گوناگون به‌ظهور می‌رسند ولی بیشترشان راه به‌جائی نمی‌برند؛ نکتهٔ اصلی و مهم در تاریخ سبك این نیست که فلان نوع احتمالی هنر می‌بایست کشف‌می‌شد بلکه‌این است که نوع مزبور می‌بایست حفظ هم می‌شد. مقدمات جنبشی‌مانند

رمانتی‌سیسم را به‌سادگی نمی‌توان‌شناسائی کرد. گاهگاهی،ویژگیهای رمانتیک، بسیار زود، در عرصهٔ ادبیات ظاهر می‌شوند مانند راسین، و تازه این در صورتی است که نخواهیم به نمونه های قدیمی‌تر در روزگار هلنیستی اشاره بکنیم. با این همه، رمانتی‌سیسم به‌عنوان‌یک سبک‌مشخص‌ازلحاظ تاریخی، خودرا فقط تحت تأثیر انقلاب‌فرانسه می‌پندارد. هرکوشش جدید هنر، تازمانی که نتواند نقطهٔ اتصالی‌پیدا کند، رویدادی است تا اندازه‌ای خصوصی و زودگذر. ولی این کدامین عامل است که چنین پیوندی بین عنصر موقتی‌وعنصراستقرار یافته ایجاد می کند؟ پل‌فرانکل می‌پرسد: « خط‌طاق چهار بخشی چنان است که گوئی نخستین چکاوك پدید آمده است؛ تابستان [گوتیک] کی از راه می‌رسد؟»[۹۹] یا حتی صریح‌تر از آن: «سبک گوتیک، ذره ذره رشد یافت ولی آیا نخستین کسی که نخستین ذرهٔ گوتیک اولیه را ذخیره کرد می‌توانست تصوری از کپهٔ گوتیک بطور کلی داشته باشد؟»[۱۰۰] کسانی که منکر واقعیت داشتن ساختارهای سبک هستند و آنها را انتزاعاتی صرف می‌پندارند، منطقاً مجبورند بپذیرند که این یک مسألهٔ واقعی نیست، زیرا در اینجا فقط با «ذره‌ها» یا « دانه های ریز» سروکار داریم و درهیچ زمان و مکانی چیزی بشکل یک «کپه» وجود ندارد. لیکن همینان توجهی به این نکته نمی کنند که «کپه» همان جمع‌عددی دانه ها نیست وبه نقطه‌ای می‌رسیم که کپهٔ مزبوراز حالت انبوه ذرات یا دانه‌ها خارج می‌شود. ازباب تشبیه‌می‌توان گفت که سبك چیزی است که هیچگاه در ابتکار های منادی سبك وجود ندارد و «اتصال» یا «استقرار» که ابتکار خاصی را سرآغاز یك سبك قرار می‌دهد، درنقطهٔ‌نامعینی صورت می گیرد که‌در آن کمیت‌به کیفیتی نو تبدیل می‌شود.

پژوهش در مقدمات پیدایش سبك گوتیك، مسألهٔ تغییر سبك را از زاویهٔ دیگری مطرح کرد. چه عاملی بود که گذار یاتغییر به‌سبك گوتیك را به حرکت در آورد ـ یك اختراع فنی بود (همچنان که گوتفریدزمپر معتقد است) یایك نیت جدید هنری (همچنان که ریگل ترجیح می‌دهد چنین بنامد)؟ آیا علت پیدایش سبك جدیدیك‌انگیزهٔ منطقی بود یا اشتیاق به تأثیرات وهم‌آمیز؟ طاق چهار بخشی زودتر ابداع شد یا ترکیب قائم؟ آیا سازندگان کلیسا های جامع گـوتیك مفهوم «قائم» را از وسائلی که برای تحقق بخشیدن به آن فراهم شده بود گرفتند یا آنکه تصور تازه‌ای ازارتفاع، یعنی‌مفهوم گوتیك‌بلندی، وسائل لازم برای تبدیل کردن این تصوربه سنگ و شیشه را قهراً از صنعتگران گرفت؟[۱۰] ابتکار منطقی فنی ممکن است زائیدهٔ تصوری غیر منطقی و سابقاً غیرصریح بوده باشد یا آنکه تصور مزبورممکن است دراثر ابتکار فنی تلقین شده و تا اندازه‌ای پیش بینی شده باشد؛ هر دو حالت، امکان پذیر است. زیرا اندیشهٔ هنری ثابتی که به‌عنوان یك «تصور»، چیزی‌غیر منطقی و خصوصی برای فرد است بـا حل مسألهٔ فنی، بیان منطقی و انتقال‌پذیر و اجتماعاً پذیرفتنی‌خودرابدست می‌آورد. ولی سبك چه بایك عمل روانی از نوع منطقی آغاز شودچه غیر منطقی، چـه منشائی عملی داشته باشد چـه نظری ـ همچنان که نمی‌توان گفت در کجا وظیفه یا نقش فردبه پایان می‌رسد ونقش‌جامعه آغاز می‌شود ـ به این گونه سؤالات نیزنمی‌توان پاسخ داد. اگرروند شکل گیری سبك را حرکتی دیالکتیکی بین دوقطب عملی و نظری، منطقی وغیر منطقی، شرایط اجتماعی و سائقه های غریزی فردی در نظربگیریم راه به خطا نبرده‌ایم؛ ازاین لحاظ، پیدایش سبك، ماهیتاً تفاوتی باپیدایش یك‌اثر واحد هنری ندارد.

اثر هنری، تجسم صرف یك تصور هنری یا بر گردان چیزی نظری و تماماً معنی دار وفی نفسه کامل به شکلهای مؤثر برحواس نیست. محملهای بازنمائی هنری، همچنان که کنرادفیدلر گفته است ، هیچگاه وسائلی صرفاً خنثی و بی‌تفاوت نیستند که بطور مکانیکی بکار گرفته شوند؛ خود این محملها عواملی مولد در روند خلاقیت هستند که قوای ابداع هنرمند را بارور و تحریك می کنند.[۱۰۲] دریك کلام ، تحقق اندیشهٔ هنرمند در محیط موردنظر، موضوعی در درجهٔ دوم اهمیت نیست؛ برعکس، باتصور اثر هنری درقالب شکلهای مؤثر برحواس، یکی است؛ تحقق یا اجرای آن، آفرینش آن است. هنرمند ممکن است کارش را باتصوری نامعین وفاقد تشکل و انشعاب دربارهٔ آنچه باید انجام شود آغاز کند؛ اندیشه‌ای گنگ در ذهنش اورا بر آن می دارد که نخستین حرکات را که غالباً بسیار آزمایشی و شتابان هستند انجام دهد؛ اورا بر آن می‌دارد که راهش را لمس کنان و آرام آرام بپیماید تا به اوج جسارتی برسد که نتیجه‌اش تا رسیدن به آخرین پله، نامعلوم است. حرکت دوم، به‌ترکیبی از دو عامل متنوع مشروط است؛ یکی اندیشهٔ اصلی، نامعین و جنینی و دیگری نخستین آغاز تجربی باتجسم آن یعنی نخستین دستکاری در مادهٔ موجود است. این حرکت دوم و هر حرکت پس از آن، چیزی است که پیش‌بینی نشده بود و نمی‌توانست بشود: تجسم یك تصور ابتدائی، گنگ و شناور به‌شکل واقعیتی بیگانه با آن. سنگ، رنگدانه‌ها، واژه‌ها، قلم سنگ‌تراشی، قلم‌مو و ابزار-های دیگر، آهنگ جملات و حتی مهارتهای ویژهٔ هنرمند نیز که اندیشه‌هایش را عملاً فعال و درعین حال محدود ورقیق می کنند، با آن بیگانه هستند. پیدایش هر اثر هنری مستلزم سازگاری متقابل هدف و وسیله، تنظیم مجدد و پیوستهٔ یکی بدون توجه به دیگری، تکمیل یکی بدون کوچکترین وابستگی به دیگری است ؛ ولی همین سخن در مورد اندیشهٔ هنری

و تکنیك هنری نیز صدق می کند زیرا حتی این دو را فقط درتئوری می‌شود تشخیص داد.

بدین ترتیب روند خلاقیت که در آن هرعمل تکمیل شده شرط عمل بعدی بشمار می‌رود، تأثیر متقابلی است میان عناصری که دارای شکل شده‌اند وعناصری که در راه رسیدن بـه‌آن پیش می‌روند؛فیدلر این روند را تبعیت وپیشرفت متقابل ونوبتی اندیشه وتکنیك یاچشم و دست‌توصیف می کند.اومی‌نویسد: «دست، حتی درابتدائی‌ترین‌تلاش برای بازنمائی هرچیز،کاری را انجام نمی دهد کـه چشم پیش از آن انجام داده باشد؛ بلکه چیزی نوظاهر می‌شود ودست کاری را تحویل می گیرد وپیش می‌برد که چشم آغاز کرده است .»[۱۰۳] یابه بیان رساتر «خطای بسیار رایجی هست که می گوید در تصور عـادی ما از اشیاء ، برخی طرحهای کلی ذهنی وجوددارند که‌کافی است ماآنها رابه لباس مادی درآوریم تابه آثارهنری تبدیل شوند . باید توجه داشت که هـر چیز شایستهٔ عنوان بازنمائی هنری، احتمالا نمی تواند پدیدآید مگر در روند شکل‌دادن به آن. باید تأکید کنیم که‌دست کاری راانجام‌نمی‌دهد که پیشاپیش درذهن‌شکل گرفته باشد، بلکه‌کار دست فقط مرحله‌ای فراتر دریك روند واحد وتفکیك ناپذیر است. البته درذهـن، مقدمات نامرئی این‌کار تدارك دیده شده است ولی ذهن نمی‌تواند گامـی در جهت رسیدن به آن مرحلهٔ عالی کمال بردارد‌مگر بادستکاری فیزیکی واقعی. حال فرض کنیم انسانها باقوای‌کامل ذهنی و روحـی اما بدون دست به دنیا می‌آیند؛ ایـن موجب فقیرانه شدن بازنمائیهای ایشان به معنائی که واژهٔمزبور را فوقاً بکاربردیم‌نمی‌شودبلکه هر گونه بازنمائی هنری را غیرممکن می گرداند...»[۱۰۴] دراینجا پیونـدبا اندیشهٔ لسینگ دربارهٔ رافائل «بی‌دست» ـ که به احتمال زیـاد سرچشمهٔ خط فکـری فیدلر بوده است ـ به روشنی دیده می‌شود. لسینگ باتصورش‌ازنقاشی

که نه فقط می‌تواند صاحب اندیشه‌های هنری باشد بی آنکه بتواند این اندیشه ها را اجرا کند بلکه هیچ صدمهٔ چشمگیری به ارزش هنری اندیشه هایش درصورت اجرانشدن وارد نمی‌شود، از دیدگاهی سراپا کلاسی سیستی یاماقبل تاریخ گرایانه وماقبل دیالکتیکی دفاع می کند. او همچنان از نظریهٔ افلاطونی دفاع می کند که می گوید خالص ترین و کاملترین شکل اثرهنری دراندیشهٔ هنرمنداست، حال آنکه اندیشه نمی‌تواند چیزی برخود بیفزاید و ممکن است در اثر تحقق اثر مزبور ، چیزهائی هم ازدست بدهد. فیدلر در مقابل یك چنین نظریهٔ غیرواقع بینانه‌ای هم برخصلت حسی ومادی اثرهنری تأکید می کندهم برفردیت تاریخی آن. زیرا وقتی اثرهنری به منزلهٔ محصول تأثیرمتقابل اندیشه وتکنیك، تصور ودستکاری، مسأله و استعداد در نظر گرفته شود،هم خصلت ویژهٔزمان‌خودرامتجلی‌می گرداند هم‌خود ویژگی تاریخی‌اش را نشان می‌دهد.

برگسون وقتی شالودهٔ تئوری هنری خویش را می‌افکندبه‌نظر می‌رسد که خط فکری فیدلر را ادامه‌می‌داده‌است- خطی که به‌احتمال قوی برای برگسون شناخته شده نبود. اوفرض زیرین را مطرح می‌کند: «چهرهٔ تکمیل‌شده به‌چگونگی قیافهٔ مدل، طبیعت هنرمند ونوع رنگها بستگی دارد... ولی هیچ کس، حتی خود هنرمند، نمی تواند پیشاپیش درنظر آورد که چهرهٔ مزبور چگونه از آب درخواهد آمد؛ زیرا پیش بینی چگونگی چهره به معنی پیش بینی شکل نهائی پیش از به‌وجودآمدن آن است.»[۱۰۵] دراینجا برگسون حتی تندتر از فیدلر به فرمول بندی این‌نظرپرداخته‌است که درهنر،اندیشه‌فقط همراه‌باتحقق‌یابی خودبه وجود می‌آید واگرشکل مشخص‌اش وجود نداشته باشد یاغیرقابل تصوراست یا اگر درتصورآید، عمل خلاقیت را باید تمام شده‌تلقی کرد. اهمیت نظرمزبور، هرطور که‌فرمول‌بندی شود، روشن

است. این نظر، کلید درك پیدایش و تغییر ساختارهای فرهنگ را بطور کلی در اختیار ما می گذارد و مخصوصاً دیالکتیك آفرینش هنری و تغییر پیوستهٔ گرایشهای هنری را تبیین می کند. درست همان‌طور که اندیشهٔ اثر هنری همپای خود آن اثر پدید می آید، سبك نیز تدریجاً به‌وجود می آید و در نتیجهٔ تأثیر متقابل دیالکتیك بین آثاری که در آن لحظه در دست اجرایند و آثاری که وجود دارند و تأثیر می گذارند، تکامل می‌یابد. و درست همانطور که معنی حقیقی و پیروزی یا شکست یك اثر هنری تا آخرین دستکاریهای هنرمند در آن به صورت مسأله‌ای قابل بحث و هدفی برای مبارزه‌ای تردیدآمیز باقی می‌ماند، همانطور نیز تا زمانی که یك سبك هنری مسیرش را نپیموده و آخرین کلامش را به زبان نیاورده است به سختی می‌توانیم بگوئیم که سبك مزبور در کدام جهت پیش خواهد رفت. روابط متقابل اجزاء تشکیل دهندهٔ سبك در تعادلی ناپایدار، قابل تغییر و همواره بر گشت پذیر همچون تعادل حاصل از تأثیر متقابل اجزاء تشکیل دهندهٔ متنوع این اثر منفرد هنری، به صورت متوازن در می آید. گذشته و حال، سنت و نوآوری، شکل پیش پا افتاده و نیت فردی در یك سبك، فقط زمانی معنی دار می‌شوند که یکجا در نظر گرفته شوند؛ معنی یك عامل، همراه با معنی عامل دیگر تغییر می‌یابد.

نخستین حرکت در جهت آفرینش یا تغییر شکل یك شیوهٔ بیان هنری ممکن است از نیاز صرف هنرمند به مقداری مکاشفهٔ نفس شخصی ناشی شود؛ بمحض آنکه هنرمند جمله‌ای را روی کاغذ می آورد، با قلمش اشاره یا حرکتی روی تابلو انجام می‌دهد یا زهی را به صدا درمی آورد تابع مقررات یك سنت یا میثاق اجتماعی می‌شود؛ او بدینسان شبکه‌ای از قوانین عینی شکل و معیارهای ذوق زیبائی شناختی را می‌پذیرد. با این حال او خودش را خیلی ساده به این شبکه مشروط و محدود نمی‌کند؛ بلکه آن را گسترش می‌دهد، دگرگون می‌سازد، و به شکل متغیر

شخصی خودش به جانشینانش تحویل می‌دهد. ولی آنچه رخ می‌دهد، عملاً بسیار بغرنج‌تر است. شکلهای رایـج سبك، سنت، تکنیك، و میثاقهای جاری ذوق زیبائی شناختی درنظرهنرمند خلاق، بیـدرنگ معنائی‌رابخود می گیرند که خودش به آنها نسبت می‌دهد؛ آنها به هر فردی که باهدفها وقدرتهای خلاقانه‌ای فراروپشان‌قرار گیردجنبه‌باظاهر متفاوتی می‌دهند. دیگرسنت حاضر آماده، صریح وتماماً عینی یامیثاق ذوقی ثابتی وجود نداردکه معنی ثابتی برای هرچیز وهرکس درتمام زمینه های ممکن داشته باشد. همچنین ، نه سائقه های هنری داریـم نه هدفهای فردی، مگربشکلی که خودشان را درزمینهٔ یك گرایش کلـی سبك مشخص کنند وازطریق یك حالت تنش نسبت به‌چیز دیگری که بیگانگی‌اش احساس می‌شودبیان گردند.

۶. تفاهم وسوء تفاهم

ازدیدگاه پژوهش روش شناسانه، شاید چنین به نظربرسد کـه شکاف بزرگی بین تاریخ هنر وروش عملی هنروجود داردزیراقلمرو-های این دوفعالیت، قطعاً بایکدیگر متفاوتند. ولی آیا چنین‌شکافی‌بین دوفعالیت مزبور وجود دارد؟ آیا این سخن می‌تواند درست باشد که برای هنر «هرکاری درهرزمانی میسرنیست، حال‌آنکه تاریخ هنرتابع این‌اصل است که سبکهای گوناگون تاریخی،ارزشی برابر دارندیعنی ادعای شناخته شدنشان برابر است وفرصت‌شان برای ارزیابی شایسته نیزبرابر است؟ دریك کلام، آیا این سخن‌می‌تواند درست‌باشد که‌برای تاریخ هنر- امانه برای خودهنر- هرکاری درهرزمانی میسراست؟ آیا گرایشهای گوناگون سبك، درهرزمان معینی، فرصتی‌برابربرای‌جلب توجه، تبدیل شدن به‌موضوع جالب توجه اصلی یاحتی‌فقط درمعرض

دید کسی با چشمانی نو گشوده و ذهنی عاری از تعصب قرار گرفتن دارند؟ عده‌ای فرض کرده‌اند که بین امکانات محدود سبك در برابر هنرمند فعال و توانائیهای مورخ هنر برای تفسیر و یژگیهای این سبکهای گوناگون، تفاوتی اصولی وجود دارد؛ ولی تفاوت مزبور زائیدهٔ این فرض آگاهانه یا ناآگاهانه است که هنر به عوامل تاریخی مشروط است، حال آنکه مطالعهٔ علمی هنر، از لحاظ تاریخی یا روان شناختی، نا مشروط است. واقعیت این است که مورخ هنر نیز به چهار چوبی محدود است که هدفهای هنری زمانه‌اش پیرامون او کار گذارده‌اند؛ تصوراتش از شکل و مقولات ارزش، با شیوه های دیدن و معیارهای ذوق و سلیقهٔ یك عصر خاص پیوند دارند. درهرصورت، این سخن دربارهٔ تمام کشفیات یا ارزش گذاریهای مجددی که ممکن است هنرمند بتواند به عمل آورد صدق می کند. شاید گاهی چنین پیش آید که تفسیر یا ارزش گذاری پذیرفته شده‌ای بتواند خودش راحتی در خلاف جهت مسیر کوششهای جاری هنری ـ مخصوصاً در یك عصر علمی ـ نگهدارد، هر چند این تفاوت، الزاماً آن «هم حسی» را نیز که یکی از شرایط ضرور برای آفرینش هر گونه اثر موفق در تاریخ هنر است فلج خواهد کرد. ولی ارزش گذاری مجدد مهم، نظیر ارزش گذاری مجددی که اخیراً دربارهٔ سبك باروك یا رمانتی سیسم به‌عمل آمده است، بدون پذیرش مقداری جهت گیری مجدد در شیوه های دیدن و آفریدن توسط خود هنرمندان، نمی‌تواند عملی شود.

مسیر علوم طبیعی همیشه با استقلال درونی و حتی حرکت خود-بخودی پردامنه‌تری مشخص می‌شود، حال آنکه مسیر تاریخ هنر شدیداً به‌شیوه‌های رایج در خود هنر بستگی دارد. این بدان سبب است که هنر به «تفاهم» یعنی مفهومی فرهنگی مبتنی است که برخلاف مفهوم «تبیین»

علمی، متضمن آهنگ عاطفی خاص و ارتباطی مستقیم با زندگی است. دیلثی، دشواری و جالبیت خاص تاریخ نویسی را در این می‌دانست که مورخ می کوشد موضوع کارش را با تمام پیوندهای حیاتی اش درک کند و می کوشد از روی نشانه‌های محسوس به یك معنی «درونی» فوق حسی پی ببرد.[۱۰۶] این دشواری از نوعی نیست که فقط در ارتباط با اثر هنری فراروی ما قرار می گیرد؛ ساده‌ترین بیانهای شخصی مانند عبارتی در یك نامه یا اشاره‌ای تصادفی، ممکن است موجب مسأله‌ای شود که با هیچ یك از مسائلی که در دنیای مادی فراروی ما قرار می گیرند شباهت نداشته باشد. این گونه بیانها فقط زمانی معنی و ارزش پیدا می کنند که به‌عنوان جزئی از یك کل روانی درنظر گرفته شوند؛ معنی و ارزش این بیانها به‌زمینهٔ معنوی خودشان بستگی دارد. بـه دیگر سخن، ما برای تبیین پدیده‌ای طبیعی، فقط باید علیت آن‌را روشن کنیم؛ ولـی بیان شخصی را اعم از اینکه یك حرکت ساده باشد یا یك شکل ظـریف هنری، فقط با همذات پنداشتن خودمان با موضوع آن بیان می‌توانیم درك کنیم. این رابطهٔ درونی، معنی یك بیان دارای بار عـاطفی را فقط کنترل نمی کند بلکه می‌توان گفت خود جزئی از ساختمان آن است. نتیجتاً، اثر هنری با هر تفسیر تازه‌ای که از آن به‌عمل می‌آید می‌تواند معنی تازه‌ای به‌خود بگیرد، حال آنکه هر حکم علمی مـی‌تواند فقط یك تبیین درست داشته باشد. شلایرماخر می گوید: «هر جا که اجتماعی نباشد، چیزی نیست که تفاهم بتواند از آن آغـاز شود»، و دروین و دیلثی نیز اصولاً همین تعریف را برگزیده‌اند.[۱۰۷] اینان حتی خصلت غیر منطقی این تعریف را که از منشأ رمانتیکش سرچشمه گرفته و هیچ ضرورتی برای آن ندارد کنار نمی گذارند. در واقـع روند «تفاهم» بدین معنی است که کل تفسیر تاریخی، تفسیری شخصی است و بر تجربهٔ درونی تکیه دارد نه بر وقوع فلان حادثهٔ اسرارآمیز.

در اینجا باید پرسید اگر در تفسیر تاریخ از امکانات درونی و برونی بهره بگیریم چه عواقبی به‌بار خواهد آمد ـ یعنی این کار تا چه‌اندازه ممکن است تعیین کننده، برهم زننده و تحریف کنندهٔ نظرات جاری شود؟ زیرا تفاهم به‌کمك هدفهای شخصی و دیدگاه شخصی مورخ، ظاهراً باخطر سوءتفاهم بودن توأم است. لیکن پاسخ دادن به این گونه پرسشها به‌هیچ‌وجه آسان نیست. یك حکم علمی ممکن است تماماً فهمیده شود یا تماماً فهمیده نشود ولی حالت یا تجلی روانی، مانند بیان عاطفی یا نوشته‌ای در مکاشفهٔ نفس را نه‌می‌شود کاملاً فهمید و در عین حال ـ به‌فرض آنکه موجب واکنشی خود انگیخته یا غیره شود ـ نه کاملاً نفهمید. هیچ حالت روانی را از روی نشانه‌های بیرونیش نمی‌توان بازسازی کرد و هر فعل بیانی، به‌یك معنی، «مسئول» واکنشی است که خود فرامی‌خواند یا می‌طلبد. حالت منفی یا عدم درك کامل این یا آن حکم تئوریك، درمورد اثر هنری، با فقدان کامل هر گونه تأثیر مستقیم، سفیدی یا خلاء، نه سوءتفاهم معنی آن بیان بلکه عدم درك این واقعیت منطبق است که بیان مزبور معنایی دارد.

حتی گوته احساس می‌کرد که به‌آفرینش هملت کمك کرده‌است، و شلگل نیز بدون تردید همین احساس را در مورد دن‌کیشوت داشت. لیکن دیلثی نخستین اندیشمندی بود که مدعی شد «این هنرمند را بهتر از آنچه او خودش را می‌شناخت، درك می‌کند»،[۱۰۸] و اونامونو نخستین کسی بود که به‌خود می‌بالید از اینکه معنائی را در دن‌کیشوت یافته‌است که سروانتس احتمالاً نمی‌توانسته است تصورش را هم بکند.[۱۰۹] در این ضمن، بیشتر منتقدان پذیرفته‌اند که هنرمند نیازی به دانستن هر آنچه باید دربارهٔ اثر خودش دانسته شود ندارد یا غالباً هم نمی‌تواند یا نمی‌خواهد آنهمه را بداند. اگر فرض کنیم که هنرمند بهتر از هر کسی

معنی اثرش را می‌فهمد و نیت آگاهانه‌اش یگانه کلید موجود برای درك آن است، دراین صورت باید مطمئناً بپذیریم که بینندگان علاقه‌مند بعدی غالباً مرتکب سوء تفاهمات شگفت‌آوری شده‌اند و حتی گاهی چنین به نظر می‌رسیده‌اند که مایل به پذیرفتن تفسیر «معتبر» نیستند. بیننده، همیشه احساس غرابت خاصی را تجربه می‌کند و با آنکه همزمان با آشناتر شدنش با اثر هنری از شدت این غرابت کاسته می‌شود، لیکن غرابت مزبور همیشه ازچنان قدرتی برخوردار است که بتواند او را تا ابد از فراموش کردن تفاوت بنیادی موجود بین این اثر متعلق به یك عصر سپری شده و اثر متعلق به هنر معاصر بازدارد. اثر نخست، بخشی از فرهنگ و اثر دوم بخشی از زندگی است. و با آنکه پل زدن برروی شکاف موجود بین آن دو یکی از مهم‌ترین وظایف تاریخ هنر است، این کار هیچگاه جز با موفقیتی اعتدالی میسر نشده است. این را نه فقط از روی تنش باقی‌مانده بین دانستن دربارهٔ هنر و احساس حقیقی آن بلکه از روی این واقعیت نیز می‌توان فهمید که نتایج پژوهش، بی‌آنکه اطمینانی به اصلاح واقعی باشد دائماً مورد تجدید نظر قرار می‌گیرند. تاریخ هنر، عملاً، موضوع بحثش را همیشه از زوایای تازه‌ای می‌نگرد ولی این الزاماً بدان معنی نیست که مورخ هنر به نظراتی جامع‌تر یا روشنگرانه‌تر از نظرات پیشین دست یافته است. آیا امروز که رافائل دیگر آن شخصیت درخشانی نیست که در نظار معاصرانش، در نظر نسل پوسن و لوبرن یا حتی در نظر انگر بود شناخت ما از خود او و شخصیتش بهتر، روشن‌تر و یکپارچه‌تر است یا شناخت انسانهای دویست یا سیصد سال پیش؟ هنر او در نظر ما به چکیده‌ای از کمپوزیسیون کلاسیك تصویری تبدیل شده است، درست همانطور که ما امروزه به تراژدی یونانی فقط به عنوان اوج کمال شکل دراماتیك ارزش قائلیم و از کمدی الهی نیز فقط به عنوان داستانی

نسبتاً ساختگی اما باشکوه می‌توانیم لذت ببریم. روان‌شناسی شخصیتهای آثار شکسپیر ما را در خود مستغرق می‌کند ولی همیشه متقاعدمان نمی‌کند. ویژگیهای قرون‌وسطائی سازماندهی فضا، تشریح یا پرسپکتیو مرکزی در [ایتالیای] سدهٔ پانزدهم، ورنگ‌آمیزی یکنواخت بسیاری از بزرگترین آثار دورهٔ رنسانس ـ تماماً ویژگیهائی هستند که اگر بخواهیم به لذتی خالص از آثار متعلق به آن زمان برسیم باید قطعاً نادیده‌شان بگیریم. در این‌صورت ما با این همه محدودیت، این‌همه جابجائی دیدگاه و تاکیدها، آیا حق داریم ادعای شناخت کافی آثار مورد بحث را پیش بکشیم؟ آیا این آثار همان آثاری هستند که مردم صدها سال درباره‌شان بحث کرده‌اند؟ دریك نکته تردیدی نیست: نه اشیل نه سروانتس، نه‌شکسپیر، ونه جوتو یا رافائل [اگرزنده می‌بودند] با تفسیری که ما از آثارشان به عمل می‌آوریم موافقت نمی‌کردند. غالباً «شناخت» ما از دستاوردهای فرهنگی گذشته فقط حاصل بررسی یك اندیشهٔ مسلط از محیط مزبور و گنجاندنش در چهارچوب جهان‌نگری امروزی خودمان است. در مورد هنر و فلسفه چنین است؛ وقتی متوجه می‌شویم که با فلان اندیشمند گذشته موافقیم، همچنانکه گفته‌اند، معمولاً در موردی است که او مقصود دیگری داشته است؛ دردستگاه فکری او هر اندیشه، نقش و معنائی متفاوت با آنچه در چهارچوب عقاید ما به‌آن داده می‌شود، داشته است.[۱۱۰]

تاریخ هنر بدرستی می‌تواند ادعا کند که دیر یازود پرده ازروی این گونه تفسیرهای نادرست برخواهد افتاد و می‌توان تعداد آنها را به حداقل رساند. ولی حقیقت این است که تاریخ هنر هیچگاه نمی‌تواند تفسیرهای مزبوررا یکسره‌ازمیان بردارد، وبرای آنکه‌به‌موضوع خودش یورش بیاورد باید تا ابد به‌کنکاش درچشم انداز های جدید تاریخی بپردازد. خلاصه آنکه‌کاربست مقولات‌منطقی‌وشکلهای‌بصری

زمان حال دربررسی گذشته‌برای هر گونه تفسیرتاریخی‌ضرورت‌دارد. بدون تردید، خطاها و سوء تعبیرهای‌بیشماری وجود دارد که‌می‌توانیم اصلاح و روشن‌شان کنیم؛ تاحد زیادی می‌توانیم تعیین کنیم که‌فردفرد هنرمندان چه در اندیشه داشته‌اند؛ با روشن کردن روابط یك‌اثرهنری با دیگر تجلیات آن دوره می‌توانیم بجای نظرپردازیهای‌صرفاًتصادفی دربارهٔ معنی احتمالی اثر مزبور احکامی را مطرح سازیم که از لحاظ منطقی قابل بحث وبررسی باشند. این همه امکان پذیر است‌ولی‌تردید است در این که بتوانیم به نظری قطعی دربارهٔ اینکه اثر مزبور با چه نیتی برای درك یا تجربه شدن توسط بینندگان آفریده شده است دست یابیم. اگر بکوشیم بدون هیچ گونه پیشپنداشتی به اثر مزبور نزدیك شویم آیا درست مانند کبوتر کانت عمل‌نکرده‌ایم که به محض احساس مقاومت هوابه این اندیشه افتاد که در خلأ بهتر می‌تواند پرواز کند؟ مقاومتی که در نقاط تماس‌مان با واقعیت احساس می کنیم یکی از اجزاء سازندهٔ شرایط زندگی معنوی ما است؛ دستاوردهای ما از این مقاومت سرچشمه می گیرند و شکلشان از محدودیتهائی که ما در بطن‌شان قرار گرفته‌ایم مشتق می‌شود. پرواز تاریخ هنر نه فقط از این جهت که معنی هنر اعصار سپری شده از یادرفته است بلکه از این جهت که مورخ هنر نیز جهان‌نگری‌خاص باشکلی‌خاص‌دارد، محدود است؛ اما همین محدودیت، امکان دیدن همه چیز را به او می‌دهد. به‌بیان دقیق‌تر، در اثر کشف این جهان نگری بود که معنی اصلی از یاد رفت! درست همانطور که پرواز در خلأ ممکن نیست، آثار هنری را نیز بدون داشتن یك‌جهان‌نگری نمی‌توانیم درك کنیم یعنی نمی‌توانیم آنها را آن‌چنان که‌هستند و بانیتی که‌آفریده‌شده‌اند ـ تجلیات یا بیانهای یك‌جهان‌نگری ـ تجربه کنیم.

این نظر که آثار هنری با گذشت زمان دگرگون می‌شوند، بی‌ریشه می‌شوند و می‌میرند، و نسل آینده مجبور است زندگی تازه و بیگانه‌ای در آنها بدمد تا از این مرگ ظاهری بیدارشان کند، توسط آندره مالرو کشف نشد بلکه با قدرت و گیرائی هرچه تمامتر توسط وی تدوین و تکمیل شد. او معتقد بود که آثار هنری، دائماً از حالت اشیائی که آشکارا کارکردی حیاتی دارند به قطعاتی مرده در موزه‌ها تغییرشکل می‌یابند. «موزه»، آرامگاه هنر، و جایگاه اجساد مومیائی شده واشباح است. صدائی که مجسمه های معبد پارتنون با آن خطاب به معاصران خویش سخن می گفتند برای همیشه خاموش شده است؛ حالت چهرهٔ مجسمهٔ فرشتهٔ خندان در کلیسای جامع شهر رنس عبوسانه منجمد شده است و هر گاه دوباره زبان بگشاید سخنی متفاوت خواهد گفت. بدون تردید، این مجسمه‌های معبد پارتنون و فرشتهٔ خندان کلیسای جامع رنس به آثاری «فناناپذیر» یا «نامیرا» تبدیل شده‌اند؛ تاریخ هنر، آنها را به یك اسطوره مبدل کرده است و آنچه امروزه ما دراختیار داریم آثاری اسطوره‌ای شده‌اند نه آثاری زنده .

برای درك نارسائی این نظر، تیزهوشی چندان زیادی لازم نیست، دست کم در این تردیدی نیست که اگر می‌خواهیم از سوء تفاهم یا بدفهمیدن حرف بزنیم باید به درجات متفاوت فهمیدن یا تفاهم قائل شویم. اگر ما هنر گوتیك را بهتر از هنر شرق باستانی نمی‌فهمیدیم، اگر دانشمان دربارهٔ هدفهای هنری یونانیان از دانشمان دربارهٔ هدفهای هنری سرخ پوستان سیو [داکوتای شمالی] بهتر نمی‌بود، نمی‌توانستیم کوچکترین اطلاعی از اینکه هنر ممکن است دستخوش سوء تفاهم شود داشته باشیم. و درواقع اگر قادر نمی‌بودیم بارها و بارها کجراهه‌ها و بن بست های تفسیر را نشان دهیم، نمی‌توانستیم به وجود تنشی بین قضاوتی که صرفاً حاصل زمان و مکان خویش است با مورخی انتقادی،

بین تسلیم نفس به لذتهای هنر وتفکری که آمادهٔ تبیین پاسخ خویش است پی‌ببریم. این تنش را هیچگاه تماماً نمی‌توانیم از میان‌برداریم، و منتقدان مالرو نیز نخستین کاشفان این واقعیت نبودند. و به همین طریق مدتها پیش از به‌صحنه آمدن مالرو ومنتقدان‌تاریخ گرائی‌نوین، روشن شده بود که تاریخ فقط می‌تواند تاریخ یك بنیاد غیر تاریخی باشد، یا آنکه یك استعداد همگون معنوی ازطریق تمام‌متغیرهای یك شیوهٔ خاص فعالیت معنوی، اعم از علمی یا هنری، بیان می‌شود. اگر روح آدمی در مسیر تاریخ دستخوش تغییرات بنیادی ومطلق می‌شد، ساختارهای تاریخی به چیزهائی تماماً دست نایافتنی و غیر قابل درك برای ما تبدیل می‌شدند.[۱۱۱] ولی‌موقعیت و شرایط مابه‌هیچ‌وجه‌مستلزم این نیست که هر تغییری در دیدگاه تاریخی‌مان صرفاً به معنی‌علاقه‌مند شدن ما به مجموعهٔ متفاوتی از اشیاء است و هیچگاه به معنی اتخاذ دیدگاهی متفاوت نسبت به مجموعهٔ ثابتی‌ازاشیاء نیست.[۱۱۲] قضاوت‌های گوناگون دربارهٔ دورهٔ کلاسیك ادبیات و هنر، در بارهٔ رافائل، شکسپیر یا روبنس را مسلماً نمی‌توان با استناد به‌این واقعیت تبیین کرد که انسانها گاهگاهی بر اجزاء یا جنبه‌های متفاوتی از آثار ایشان انگشت گذاشته‌اند ـ باز این تغییر علاقه نیز نشانهٔ چیزی نسبی اما نه‌کمتر از ارزش‌گذاریهای مجدد همان ویژگیها، است. بر روی هم دراین مسألهٔ ارزش‌گذاری مجدد دستاوردهای تاریخی توسط نسلهای مختلف نباید نگران افتادن در دام نسبیت گرائی باشیم. همچنان که کارل مانهایم گفته است، آدمی درهر مرحله از زندگیش مثلاً در ده، بیست، سی یاچهل‌سالگی تصور متفاوتی از شخصیت والدینش‌دارد؛ بااین حال کسی چنین نتیجه‌گیری نمی‌کند که آنها شخصیتی به معنی عینی ندارند یا اگر دارند غیر قابل شناخت است؛ بلکه چنین نتیجه‌گیری می‌کنیم که شخص درهر سنی می‌تواند فقط آن‌چیزی‌رابفهمد

که برای مرحلهٔ خاص تکاملی خودش قابل فهم است. چشم انداز تاریخی نیز به همین طریق جابجا می‌شود ولی‌این دلیلی بر آن نیست که منکر هر گونه ارزش علمی برای‌تاریخ شویم.[۱۱۲] این‌مطمئناً بدان معنی نیست که تمام و تك‌تك تفسیرهای مربوط به گذشته‌رابدون های‌هوی زیاد، ممکن وپذیرفتنی بدانیم. خود مانهایم دو گونه معیاربرای بحث دربارهٔ تفسیر های تاریخ هنرپیشنهاد می کند. تبیین اثر هنری از یك طرف باید از هر تناقضی‌مبرا باشد و باهر گونه ویژ گی‌محسوس آن اثر در تفسیر جور درآید؛ از طرف دیگر باید باشرایط تاریخی، تا آنجا که بشود این شرایط را از روی مدارك موجود یا با استفاده از دیگر روشهای عینی شناسائی کرد، سازگار باشد. تمام تفسیرهائی که از یك اثر هنری به عمل می‌آیند، هراندازه که از جهات دیگر متفاوت باشند، باید با این دوشرط مطابقت داشته باشند.

مالرو با نظری که دربارهٔ سوء تفاهم یا بدفهمی اجتناب ناپذیر هنر سده‌های گذشته ابراز داشت، در موضعی نسبتاً آسیب پذیرقرار گرفت. لیکن این یکی از آن مواردی‌است که خطاازضد خود تقریباً روشنگرتر و ثمر بخش‌تر می‌شود؛ مخصوصاً در مقایسه با گونه‌ای کهن‌اندیشی که نمی‌خواهد بپذیرد در مورد تفسیرهای تاریخی هنر مشکلی اصولی وجوددارد که هیچگاه نمی‌توان کاملاً برآن‌غلبه کرد، این سخن‌مصداق پیدا می کند.

گذشته، فی‌نفسه، غیر قابل درك و بی‌شکل است؛ و فقطزمانی دارای معنی و شکل می‌شود که با بخشی از زمان حال مربوط شود. بدین ترتیب هرزمان حال یك زمان گذشته دارد، وبدین ترتیب‌تاریخ باید دائماً بازنویسی شود، آفریده های هنر ازنو تفسیر شوند و آثار ادبی جهان از نو ترجمه شوند. و بدین ترتیب، این ادعا که هر گونه شناخت زمان گذشته، به‌گونه‌ای یك سوء تفاهم یابد فهمی است،

یکسره بی‌معنی نیست. دیدگاهی که ما از آنجابه‌تاریخ می نگریم در خارج از تاریخ قرار ندارد ؛ تأمل ما دربارهٔ گذشته، خود محصول تاریخ است. از این وضع غریب، که آدمی رابه یاد ماری می‌اندازد که دم خودش رانیش بزند، دشوارترین مسائل تاریخ‌فلسفه‌برمی‌خیزند. زیرا همچنان که درویزن می گوید مسأله این نیست که موضوع تجربهٔ تاریخی مانه خودگذشته بلکه آن‌چیزی است که از گذشته باقی‌مانده، یا هرحادثهٔ واقعی تاریخی درنظر مورخ پژوهشگر به صورتی اشباع شده از گذشته جلوه گر می‌شود؛[۱۱۴] بلکه مهم‌تر از آن این‌نکته است که ما درپژوهشهای تاریخی خویش نمی‌توانیم دیدگاهی جز دیدگاه زمان حال را برگزینیم. مفهوم تاریخ یك مفهوم غایت‌شناسانه‌است؛ آدمی همیشه مجبور است بپرسد: «معنی»ـ برای کـه؟ «معنی» ـ در کدام زمینه؟ وقتی اوضاع جاری عوض می‌شود، نه فقط تصویر های ما از زمان حال و آینده، بلکه تصویرهائی که از گـذشته داریم نیز همراه با آن عوض می‌شوند. هر فرهنگی، اجداد و قهرمانان خاص خودش را دارد؛ به هریك از اینها راه متفاوتی ختم می‌شود و این‌راه را فقط زمانی می‌شود دیدکه به هدف رسیده باشیم. پیدایش اکسپر- سیونیسم و سوررئالیسم معاصر، هم باعث کشف سبك گزینی شد هم آن را به جزئی لاینفك و قابل تعریف درتاریخ ما تبدیل کرد. تردیدی نیست که محصولات سبك گزینی‌عرضه‌شده‌بودند ولی‌به نظرمی‌رسید که بی‌هیچ علتی حادث شده‌اند و بی‌آنکه نسلی ازخود برجا گذاشته باشند باقی مانده‌اند؛ این محصولات، فاقد آن ویژگیهای مهمی‌بودند که هستی «تاریخی» را مشخص می‌سازند. منظره در یك چشم برهم زدن عوض شد ـ یعنی تصویری که ما از آثار موسوم به « سبك- گزینانه» داشتیم همراه با تصویری که از اهمیت آثار کـلاسیك و

حاملان بذر سبک گزینی یا برانگیزندگان چنان واکنشی بکمک هماهنگی و نظم بی‌تنش خودشان داشتیم جملگی دگرگون شدند. بدین ترتیب اگر امروزه می‌بینیم که هنر رنسانس با آنچه درروزگار بورکهارت[۱۱۵] بود متفاوت به نظر می‌رسد، تبیین این جنبهٔ دگرگون شده را باید دررابطه‌اش باسبک گزینی و تأخیر در مرئی شدن باروك جستجو کنیم.

نظر ماکس وبر دایر براینکه اگراین اصل غایت شناسانه راجدی تلقی کنیم «تاریخ شدیداً دچار آبرفتگی می‌شود» فقط درنگاه اول قابل دفاع است.[۱۱۶] مورخ در واقع متوجه رویداد های بیشماری مـی‌شود که هیچ گونه ارتباط درونی بازمان خود وی‌ندارند، وبه‌هیچ‌وجه تمام مسائلی راکه عصراو پاسخ شان را نیافته است استثنا نمی کنند. لیکن نباید ادعاکرد که این گونه توجه کردن به رویدادها وباخبربودن‌از آنها «تاریخ» به معنای واقعی کـلام است. مابـا آنکـه پیش از پـیدایش اکسپرسیونیسم نوین نیزاز وجود پونتورمو، پارمیجانو و ال گرکو آگاه بودیم، بطوری که‌نامهای‌ایشان درتواریخ هنریافت می‌شد، ولی‌درست نبود که گفته شود شرح هنرایشان جزء ارگانیك تاریخ هنربود. اینان مرده، مدفون وازیاد رفته بودند، نه فقط به این علت که دربارهٔ آثـار وآفریده‌هاشان بدرستی قضاوت نشده بود بلکه به این علت که انسانها هیچ گونه رابطهٔ‌درونی‌باآنها نداشتند ودرطی‌صدها سال ازآغازباروك تاپایان امپرسیونیسم،این آفریده‌ها معنائی بسیار جزئی داشتندوجزاین هم نمی‌توانستند باشند. آفریده های مزبور حتی بطور وارونه، معنی چندانی نداشتند. راستی چه متفاوت بود نفی روبنس توسط کلاسی - سیستها! این کار،بیانگرمخالفتی حیاتی وثمربخش بود، انگیزه‌ای‌برای پیشرفت بود وهمچنان باقی ماند.

گذشته، محصول زمان حال‌است زیرا نخست‌آنکه هرموقعیت

جدید تاریخی پیامدخط تکاملی متفاوتی است و بـه همین علت پیش شرطهای خاصی برای خود دارد، ودوم آنکه پیامد های گوناگـون ، جنبه های گوناگونی از رویدادهای تاریخی ثابتی رابرما روشن می‌کنند. دراین‌معنی‌می‌توانیم همزبان با نیچه از «نیروی‌مؤثر در گذشتهٔ» زمان حال سخن بگوئیم. اومی‌نویسد: «ما اصلاً تصوری ازاینکه چه چیزهائی، روزی روزگاری به‌تاریخ تبدیل خواهندشد، نداریم. شاید بخش‌اعظم گذشته‌هنوز کشف نشده‌باشد؛ این گذشته برای‌آنکه کشف شودبه بسیاری نیروهای مؤثر در گذشته نیـازدارد.» [۱۱۷] ولی برگـسون دراندیشهٔ نیچه غلو کرد و گفت که زمان حال علاوه برپرده برداشتن از جنبه های پنهان گذشته، عملاً چیزی را ازبطن گذشته فرامی‌خواند که هیچگاه‌وجودنداشته‌است ـ یعنی‌زمان حال نه‌فقط زمان‌گذشته را کشف می‌کند بلکه آن را عملاً می‌آفریند. مثلاً اگربه ردیابی‌سرچشمه‌های جنبش رمانتیك در کلاسی سیسم بپردازیم، آنچه درمی یـابیم،به گفتهٔ برگسون ، فقط‌آفرینش نیروی مؤثردر گذشته یاعطف به ماسبق کنندهٔ رمانتی‌سیسم است. مطابق نظر برگـسون اگر هنرمندانـی چون روسو، شاتوبریان یا ویکتورهوگو وجود نمی‌داشتند نه فقط ما نمی‌توانستیم به ردیابی‌چیزی به نام‌عناصررمانتیك در کلاسی‌سیسم بپردازیم‌بلکه‌چیزی رمانتیك برای ردیابی نیز درمیان نمی‌بود. برگـسون ویژگیهائی را که نسل بعدی درنـسل پیشین می‌یابد باشکلهائی مقایسه می کند که هنرمند ممکن است درتوده‌های شناورا بر ببیند. همچنان‌که هنرمندشکلهایش رادرعنصربی‌شکل می‌یابد یاتصورات ذهنی‌اش رادرابرها مـی بیند، رمانتی‌سیسم در درون کلاسی‌سیسم، شکلهائی نطفه‌ای برای خـودش می‌آفریند. مافقط به این دلیل متوجه این نشانه‌های زودرس آن‌چیزی که درتاریخ صورت خواهد گرفت می‌شویم که پیشاپیش با راهی کـه پیمـوده شده است‌آشنا شده‌ایم؛ این نشانه‌ها، درواقعیت، چیزی‌بیش

ازپیامد های ازپیش آمده نیستند.[۱۱۸] برگسون به شیوهٔ خاص خودش، این نظر درست را که می گوید بدون جنبش رمانتیك کسی متوجه ویژ گیهای رمانتیك در کلاسی‌سیسم نمی‌شد، تبدیل به یك رمزمی کند. به‌بیان دقیق‌تر، آنچه که‌ماویژ گیهای «رمانتیك» در کلاسی‌سیسم‌می‌نامیم هرحادثه‌ای که پیش می آمد برجای خود می ماندند، فقط ممکن بود دقیقاً تعیین نشوند یا ازویژ گیهای دیگر تشخیص داده نشوند. حقیقت این است که رمانتی‌سیسم، چنان تشخیصی را ممکن می گرداند که در غیراین صورت عملی نمی‌شد؛ ولی هرنگرشی که مفهوم تاریخ نگارانه را بادرنظر گرفتن آن به مثابه واقعیتی تاریخی به‌صورت یك اقنوم درمی آورد، نادرست وغیرقابل دفاع است. اگر کسی آنچه را که سابقاً کلاسی‌سیسم پنداشته شده بود رمانتیك بنامد، مقوله‌ای تازه را بکار گرفته است یادرحد اعلی جنبهٔ تازه‌ای راکشف کرده است نه واقعیتی‌نو را. ت.س.الیوت این اندیشه راکه‌زمان حال نقش سازنده‌ای نسبت به گذشته ایفامی کند، به شکلی‌دقیق‌تر وپذیرفتنی‌تر فرمول‌بندی کرده‌است: لیکن‌برخورد اوبافلسفهٔ تاریخ نیزبر مفهوم برگسونی‌زمان استوار گشته است. اونیزبه تغییراتی درساختارهای تاریخی توجه‌دارد که درپرتورویدادهای بعدی درآنها پدید می آیند. یعنی به ارتباط ارگانیك روندتاریخ بطور کلی نظردارد؛ ولی تغییراتی که او متوجه‌شان می‌شودنه براشیاء مشخص وخود آثار واقعاً موجود هنری، بلکه بر روابط متقابل آنها، ترتیب‌شان پس از واقعه و ارزش گذاریشان توسط تاریخ تأثیرمی گذارند. به اعتقاد الیوت ظهوریك اثرحقیقتاً اصیل و خلاقانه، کل روابط متقابل موجودمیان بادگار های موجود هنری را تغییر می‌دهد ولی وجود یادگارهای مزبور دستخوش تغییر وتحولی نمی‌شود؛ آنچه تغییرمی کند چیزی بیش ازروابط، تناسبها ورتبهٔ آنها

نیست.[۱۱۹] در تمام این ملاحظات، نکتهٔ حائز اهمیت درجهٔ اول بـرای تئوری تاریخ هنر این است که با پیدایش مفهوم تازه‌ای از هنر، آثار پیشین ارزش تازه‌ای پیدا می کنند ـ که ممکن است افزاینده یا کاهنده بـاشد. فرانس هالس، روبنس و ژان باتیست شاردن اکنون به‌نظر می‌رسد که پیشگامان نگرش نقاشانهٔ مانه، دولاکروا وسزان بوده باشند؛ با پیدایش هنرمندان گروه دوم برارزش هنرمندان گروه نخست افزوده شد. ازطرف دیگر به محض آنکه مستقیماً دربارهٔ رافائل بیندیشیم پروجینو ارزشش را از دست می‌دهد؛ سینیورلی در کنار میکل آنژ سخت مقرراتی و کسل کننده به نظر می‌رسد؛ دراین قیاس، هنرمندان مزبور ناگهان تا مقام «منادیان» خشك وخالی تنزل می‌یابند. ازدیدگاه امـپرسیونیسم ، سبك تیسین ، روبنس، و ولاسکز درمراحل نهائی، بعد تازه‌ای به خود می گیـرد؛ از طرف دیگر، کل نقاشی سایه روشن سدهٔ هفدهم در کنار آثار رامبرانت، همچون گونه‌ای سبك گزینی به‌نظر می‌رسد.

هیچ اثر هنری از نخستین لحظهٔ آفرینش خود ارزشی قطعی و کامل ، مفهومی لایتغیر و نهائی ندارد. رامبرانت درنظر دلاکروا همان نقاشی نبود که درنظر ون گوگ بود، و سرنـوشت فیدیاس، ، همچنان که گفته شده است در دست میکل آنژ بود، هرچند وی احتمالاً یکی از آثاری را که امروزه به‌آن استاد یونان باستان نسبت داده می‌شود ندید.[۱۲۰] اهمیت پیکرتراشی یونانی برای دوره های رنسانس، باروك یا کلاسی سیستی، به‌یك اندازه از تـاریخ آن دوره ها و تاریخ کلاسیك روزگار باستان سرچشمه می گیرد؛ اهمیت متغیر این پیکرتراشی، در آفرینشهای سده‌های بعدومعاصرانش در نوسان است. این سخن درمورد کل هنر نیز صادق است. هنر ماحصل کل آن چیزی است که می‌تواند برای هر نسل یا سدهٔ بعدی به تجربه‌ای هنری تبدیل شود. بنابراین، هیچ تاریخ هنری را نمی‌شود نهائی پنداشت؛ هر تاریخ هنر، توصیف یك روند تکامل آزاد، نا تمام

وپیوسته‌درتغییراست، روندی که عناصرش می‌توانند نتایجی بی‌نهایت متنوع به بارآورند. هنر، نیروی بقای خاص خود وزمینهٔ آماده‌ای راکه برای بد فهمیده شدن دارد ، مدیون این عامل غیر ارادی است .

تأملات وتئوریهای مربوط به نفوذ متقابل گذشته وزمان حال ، عمدتاً برمحور خصلت پیچیده وچندسطحی تمام مراحل بعدی یک تکامل‌تاریخی‌می‌چرخند. این گونه تأملات‌بارها وبارهابه‌مسألهٔ‌همزمانی پدیده هائی گرایش پیدا می کنند که سرچشمه‌هائی بس متفاوت و ناساز گارباهم دارند، مانند مسألهٔ آن چیزی که ویلهم‌پیندر عنوان «ویژ گیهای ناهمزمان عنصر معاصر» نامیده است ولی می‌توان عنوان بهتری چون «زند گی‌همزمان‌پیروجوان»به آن داد. دوپهلوئی و گنگی هرموقعیت تاریخی وقتی آشکارا دیده می‌شود که زند گی یا اجتماع هماهنگ نسلهای مختلف را بررسی کنیم، وهمین بود که پیندر را به تبیین همزمانی تمایلات گونا گونی که درهردورهٔ خاص تاریخی یافت می‌شوند سوق‌داد.

دستاوردهای معاصر هنری، مسلماً درسطح تکاملی واحدی‌قرار ندارند. نه فقط درهنرهای مختلف بلکه در داخل نوع خاصی ازیک هنرنیزبا آثاری کم وبیش «معاصر» و کم و بیش «پیشرفته» مواجه می‌شویم، گوئی برخی ازاین‌آثار اززمانهٔ خود جلوافتاده‌اند وبرخی‌دیگر عقب مانده‌اند. ازسدهٔ هجدهم به بعد، همراه با اختصاصی‌تر شدن عامهٔ هنردوست، بسادگی می‌شد دریافت که ادبیات، نقاشی وموسیقی درسطح‌تکاملی واحدی‌باقی نمانده‌اند، ودریکی‌ازاین شاخه‌هاتعدادی ازمسائل‌مشکل‌حل‌شده‌اندولی‌درشاخه‌های‌دیگرهنوز مطرح نشده‌اند . موسیقی،از ادبیات عقب مانده‌تراست ودرچارچوب موسیقی‌باپدیده‌های کم وبیش محافظه کارانه‌ای روبرومی‌شویم ـ یکی ازرویدادهای

جالب تکامل هنری این است که یوهان سباستین باخ بزرگترین استاد عصر خویش، یکی از محافظه کارترین هنرمندان عصر جدید بشمار می رود. هیچ کاری طبیعی تر از تبیین تنوع نگرشها و هدفها با اشاره به نسلهای مختلف و فعال در هر موقعیت خاص تاریخی نیست؛ هیچ سخنی فهمیدنی تر از این نیست که یوهان سباستین باخ و یوهان کریستیان باخ جوان، در برخورد با مسائل موسیقائی واحد، شیوه های متفاوتی را در پیش گرفتند. اینان در یك دنیای معنوی زندگی نمی کنند، همچنان که تیسین پیر و تینتورتو ی جوان در یك و نیز نقاشی نمی کردند؛ اروپا نیز برای هاینه و گوته یك اروپای واحد نبود زیرا هاینه انقلاب ژوئیه [۱۸۳۰ در فرانسه برضد حکومت شارل دهم] را حادثه ای دورانساز می دانست ولی گوته هشتاد و یك ساله آن را پیشامدی جزئی می دانست که حتی ارزش بررسی ندارد. در این گونه موارد، اختلاف نسل مطمئناً یگانه دلیل اختلاف نگرش نیست ولی دست کم واقعیتی درخور توجه مورخ یا حتی بیش از این است زیرا می توان دقیقاً بررسی و ارزیابی اش کرد و به دیگر واقعیات مشخص مربوطش کرد. ولی در کنار این حسن یا امتیاز، عیبهای مسلمی هم وجوددارند که از کاربست مفهوم «نسل» در تاریخ ناشی می شوند. «نسل»، در واقعیت، مفهومی زیست شناختی است که وقتی در مورد پدیده های معنوی و اجتماعی بکار گرفته شود بخش بزرگی از دقتش را ازدست می دهد. ازیك طرف «سن» معنوی هر شخص گذشته از شمارهٔ واقعی سالهای عمرش به عوامل بسیاری بستگی دارد؛ و ازطرف دیگر تعلق به یك نسل، مطمئناً تنها معیار یا مهم ترین معیار برای تعیین تشابهات و همبستگیهای معنوی نیست. بسیاری سرچشمه های نیرومندتر از گروه سنی برای همبستگی وجود دارند و ازراههای منطقی و غیر منطقی، تأثیر بمراتب شدیدتری بر

انسانها می گذارند. در داخل یك گروه سنی می‌توان تفاوتهای اصولی، و توافقهای ماهوی بیگانه یا حتی متضاد باحالت روانی حاکم بر آن گروه سنی رامشاهده کرد.

ولی پیندر دردرجهٔ نخست می کوشد این اشتباه راکـه به گفتهٔ خودش از تصور «تك‌ساحتی» بودن زمان تاریخی ناشی مـی‌شود اصلاح کند. بنابراین، آنچه او می‌خواهد مشتاقانه به ما ثابت کند این است که موضوع نگرشها و دستاوردهای تاریخی، سلیقه‌ها و آفرینشهای جاری هنری، «انسانهای طبیعی بی‌سن» نیستند؛ بلکه برعکس، انسانهائی واقعی با سنین متفاوت در امکانات هنری گوناگونی که در آن زمان برایشان وجوددارد مشارکت می کنند و این امکانات بنابرسنی که هر یك از انسانهای مزبور دارند معنی‌های متفاوتی برای ایشان دارند.[۱۲۱] مفهوم نسبیت گرایانهٔ پیندر از زمان نیز ظاهراً از وجه تمایزی کـه بـرگسون بین زمان عینی و ذهنی، برونی و درونی قائل می‌شود، ریشه می گیرد. لیکن پیندر نیز ضمن آنکه برخصلت مشروط بودن زمـان تاریخی به عامل ذهنی و متمایز شدن آن توسط افراد تأکید می کند، مانند بـرگسون ، به ناسازگاری میان مفهوم زمان درنزد فیزیك‌دان با تجربهٔ درونی ما علاقه‌ای ندارد بلکه به طبیعت ناقص گونهٔ بی‌نامی از تاریخ توجه دارد که ارقام را به جای انسانها می‌نشاند و رویداد های پیچیدهٔ تاریخی را به «توالی روشن و تك ساحتی زمانهای حال» تبدیل می کند.[۱۲۲] در این مورد که «چیزی به نام زمانهای حال» وجود ندارد حق با اوست زیرا انسانهای دارای سنین گوناگون، هرلحظهٔ تاریخی را تجربه و تفسیر می کنند و مورد بهره‌برداری قرار مـی‌دهند. حتی اگرچنین باشد، تحلیل یـك «موقعیت واقعاً موجود تاریخی» کافـی نخواهد بود. «پولیفونی سه بخشی» پیندر دربارهٔ نسلها، همچنان که خودش می‌پذیرد، ساده انگاری واقعیات است: با اینحال، هردقیقه‌ای

یك نسل نوزاده می‌شود.[۱۲۳] و شخص هرتعداد «جزء» یا «بخش» که به‌خود گرفته‌باشد، تشریح‌مبتنی بر آن‌مفهوم، همچنان یك‌ساده‌انگاری خطرناك است زیرا تفاوتها فقط در یك سطح واحد متجلی نمی‌شوند بلکه درسطوح گوناگون‌وجهات گوناگون‌متجلی‌می‌شوند. اعتراضات پیندر به تاریخ «بی‌نام» هنر، مخصوصاً به مفهوم تك ساحتی زمان در این تاریخ، که دست‌کم تسلط یك گرایش درچارچوب هرشاخهٔ هنررا می‌پذیرد، مطلقاً درست هستند؛ ولی این فرض او که تاریخ‌هنر متکی بر گروههای سنی می‌تواند پیچیدگی یك موقعیت تاریخی‌را دقیقاً بشکافد، نادرست و غیر قابل دفاع است. نارسائی تئوری پیندر از اینجا روشن می‌شود که وی «تاریخ بی‌نام هنر» را صرفاً بـه دلیل اینکه مفهومی تك ساحتی اززمان دارد انتقاد می‌کند و در همان حال از تئوری وقوع دوره‌ای تکامـل، آنهم بشکلی مشکوك‌تر از تئوری ولفلین، دفاع می‌کند. او از «ریتم‌نسلها» که بر « گـروه‌بندی زایشها» استوار است سخن می‌گویدوبی‌هیچ درنگی،اصطلاحات وتصورات بسیار مشکوکی چون «جوجه‌های طبیعت»، «وقفه های موزون برای تنفس» درجریان تکامل، و«مسائلی که تقدیر فراراه یك عصر خـاص تاریخی قرارداده است» رابکار می‌گیرد.[۱۲۴]

او به این امکان اشاره می‌کند که هر موقعیت تاریخی نه فقط می‌تواند همراهی یاپولیفونی گروههای مختلف سنی بلکه چیزی‌به‌نام «فساد» یا آلوده سازی نسلهای معاصر به وسیلهٔ یکی از آنهارانیزنشان دهد. لیکن او به‌جای‌ردیابی منشاء این «فساد» ازطریق‌پژوهش‌درنقش نیروهائی اجتماعی ـ تاریخی مانند تقلید، مخالفت، رقابت، سنت و میثاق اجتماعی، ازچارچوب پیشپنداشتهای زیست شناختی‌اش فراتر نمی‌رود و می‌خواهد بداند که نیروهای حاکم بر نسلها، اگربپذیریم که اصولاً چنین نیروهائی وجود دارند،«سرانجام به‌نقطهٔ تلاقی‌برخی

کمالات فردی نسلها» تبدیل خواهند شد یانه.[۱۲۵] ولی پیندر بـا آنکه پیوسته از گروهها و طبقات سخن می گوید، در این عرصه نمی‌تواند راه گریزی از بن‌بست نگرش غیر جامعه شناختی‌اش به‌تاریخ‌پیدا کند و به همین‌علت، دستاوردش فقط این است که پذیرفته است هـر لحظهٔ تاریخی، نقطهٔ برخورد خطوط «نامعاصر» تکامل است و هر موقعیت تاریخی، برای کسانی که مطابق گروههای سنی متفاوت خویش‌در آن دہ ت‌بکار شده‌اند، معناهای متفاوتی دارد. اوعلتهای‌غیرزیست‌شناختی تمایز بین اموررا تقریباً یکسره نادیده گرفته است.

درعصری که براثر تضادهای اجتماعی و معنوی پاره پاره شده است، آدمی‌کاری جز دیدن الگوی ذره ذره شدهٔ تلاشهای هنـری نمی‌تواند انجام دهد؛ باید این اندیشه راکه می‌شود در ورای پدیده‌های مترقیانهٔ گوناگون یا مرتجعانهٔ گوناگون به «عامل واحد» تکامل دست یافت، از خود دور کنیم.[۱۲۶] نظر دوورژاك دربارهٔ آزادی تمام فعالیتهای معنوی از هر گونه تضادی، درست به اندازهٔ «ح دستجمی وواحد رمانتیکها، «ح جهانی مستقل هگل ، مفهوم مستقلاً تکامـل یابندهٔ «دیدن» در نزد ولفلین، یا مفهوم«نسل» در نزد پیندر ، نادرست وغیر قابل دفاع است. هیچ‌یك از این مقوله‌ها گوناگونی چند جانبهٔ یك‌لحظهٔ مشخص تاریخی را بدرستی بیان نمی کند. هانری‌فوسیون می‌نویسد: «هردورهٔ تاریخی، حتی هر دورهٔ کوتاه تاریخی، چندین طبقه، یا اگر ترجیح می‌دهید بگوئیم چندین لایه دارد. تاریخ،چیزی مانند آن «شدن» در فلسفهٔ هگل نیست؛ تاریخ را نباید به رودخانه‌ای تشبیه کرد که رویدادها و بقایای رویدادها را تماماً با یك سرعت ودر یك جهت با خود می‌برد. آنچه ما تاریخ مـی‌نامیم دقیقاً عبارت از تفاوتهای بین جریانها است. باید چیزی مانند لایه های برهم انبـاشتهٔ زمین شناختی را درنظر آوریم که‌شیبهای‌متغیرشان‌غالباً دراثر گسلهای

ناگهانی قطع می‌شود و در همان مکان وزمان به ما امکان می‌دهد که دورانهای مختلف زمین‌شناسی را تشخیص دهیم، آنهم به شکلی که در آن واحد با دورانهای مختلف به صورت زمان گذشته، زمان حال و آینده روبروشویم... سال چیست؟ درنظر ستاره‌شناس یك کمیت معین ودر نظر مورخ چیزی است که همواره تغییر می‌یابد. رویدادها دقیقاً مانند تکرار روزهای مقدس تکرار نمی‌شوند. سال، آن‌چنان که افراد یا گروهها تجربه‌اش می‌کنند، تنوع چندگانهٔ فاعلهائی را نشان‌می‌دهد که آن را تجربه می‌کنند. آهنگ‌دم وبازدم گاه تند و گاه کندمی‌شود، گاه با امواج کوتاه و گاه با امواج بلند جریان می‌یابد. در یك زمان تهی و در زمانی دیگر سرشار ازحادثه به‌نظر می‌آید.»[۱۲۷] ولی این توصیف نیز تماماً کافی نیست. کافی نیست معتقد باشیم که گرایشها و دستاوردهای هنری همیشه افقی گسسته در برابر ما می‌گسترانند وخود بر مخزنی ازلایه‌های بیشمار و گونه‌گون تاریخی تکیه دارند؛ بایداین واقعیت را نیز بپذیریم که شرایط مشابه تاریخی‌ازراههای گوناگون از سر گرفته می‌شوند و در جهات مختلف تکامل می‌یابند. نوع لایه‌بندی زمین شناختی یا همایش شاخابه‌های مختلف فقط یك‌نوع نیست،بلکه بین نیروهائی که از لحاظ منشأ، لایه‌وجهت، وازلحاظ نقش‌خاص‌شان در ارتباط با عوامل دیگر ازهم مجزا شده‌اند نیز تأثیر متقابل پویائی برقرار است. اگر نمایندگان فرهنگی نو پابه میدان بگذارند و شیوهٔ فکری یا گرایش ذوقی تازه‌ای را با خود بیاورند، این باقرار گرفتن لایه‌ای نو برروی لایه‌ای قدیمی برابر نیست بلکه نشان می‌دهد که روابط متقابل تمام لایه های اجتماعی با یکدیگر تغییر یافته است. نو فقط ادامه یا تکمیل کهنه نیست؛ بلکه موقعیتی تازه را با خود همراه می‌آورد. بدین ترتیب، هیچگاه نمی‌توانیم از تکرار سادهٔ یك سبك

قدیمی سخن به‌میان آوریم. و به‌همین‌علت است که اصطلاحات هنری مانند ناتورالیسم یا انتزاع، امپرسیونیسم یا اکسپرسیونیسم که‌ما عادت کرده‌ایم به‌هنگام صحبت از دوره‌های مختلف بکار ببریم، درواقعیت، هیچگاه همان معنی را نمی‌دهند. هرنگرش، هرسبك و هـرشکل در جریان تاریخ خود دستخوش تحولی پردامنه ـ چه‌ازلحاظ معنی. چه‌از لحاظ کارکرد ـ می‌شود.

۷. نگرش جامعه‌شناختی

تاریخ هنر، هیچ روش پژوهش واحدی نداردکه در بررسی تمام مسائلش از آن بهره گیرد و از کاربست آن در تمام عرصه‌ها نیز نتایج موفقیت آمیز یکسانی بگیرد؛ تاریخ هنر مسائل بسیار گوناگونی را برمی‌گزیند و ازراههای گوناگون می‌کوشدحلشان کند؛ پاسخهای این تاریخ به‌مسائلی که مطرح می‌شوند گاه کافـی و گاه ناکافی است. نخستین هدف تاریخ هنر باید این‌باشد که اثر یا مجموعهٔ آثاری‌راکه موضوع پژوهش هستند باکشف‌اطلاعاتی چون زمان ومکان‌آفرینش، هویت هنرمند یا هنرمندان، مکتب یاجنبشی که اثر یا آثار مزبور در چارچوبش آفریده می‌شوند، پایگاه ونفوذ اجتماعی خریدار وشرایط حاکم براجرای کار، در سلسلهٔ تاریخی اصلی خود بگنجاند. هدف بعدی تاریخ هنر، تعیین سنتها و میثاقها، سطح جـاری تکنیك، دامنهٔ موضوعات تکرار شونده و مقررات‌حاکم برذوق‌مردم است که‌هنرمند نیز بدانها تکیه کرده است. آنگاه تاریخ هنر می‌کوشد درجهٔ‌مقبولیت وثمربخشی آثار مورد بحث، اهمیت‌شان به عنوان نمایندهٔ هـدفهای هنری زمانه ومقام آنها را نسبت به‌گرایشهای معنوی رقابت کننده در عصری که قرار گرفته‌اند، تعیین کند. اجرای این وظایف تـااندازه‌ای شامل تعیین اطلاعات مشخص و دقیقاً قابل بررسی، و تااندازه‌ای نیز

دست زدن به‌استنباطهائی است که پایه‌ای به‌آن محکمی ندارند. بدین‌ترتیب مورخ هنر از یك‌طرف بامسائلی روبروست که پاسخشان را می‌تواند بااستفاده از مدارك ومنابع غیر قابل تردید بدهد، وازطرف دیگر بامسائلی روبروست که برای حلشان باید برشم یاقدرت‌تشخیص خودش برای شناختن آن چیزی که یك سبك تاریخی یا یك هنرمند منفرد را مشخص‌می‌سازد تکیه کند. دریك کلام، کار مورخ‌هنرعبارت است از شناسائی اطلاعات و انتقاد از سبك، تعیین سلسله‌ای‌تاریخی برپایهٔ اطلاعات بیرونی و تکمیل یا گسترش اطلاعات شناسائی شده برپایهٔ مدارك درونی. دوطرز کار متفاوت وجود دارند که همیشه باید مکمل یکدیگر باشند ولی عملاً دربیشتر موارد درنقطهٔ مقابل‌یکدیگر قرار می‌گیرند وغالباً ارزشهای متفاوتی به آنها داده می‌شود.

در هرتاریخ هنری که ادعای علمی بودن داشته باشد، اطلاعات شناخته شده یا قابل شناسائی باید همواره و در تمام موارد پیش از قضاوتهای مبتنی بردلایل سبکی یابرونیابیهای مبتنی برتاریخ شکلها واقع شود. ماحق داریم « بااستفاده از معیارهای کیفی خاصی، حتی منابع مستند»[۱۲۸] را انتقادکنیم یاحتی « منابع را تصحیح کنیم »؛[۱۲۹] ولی اگر منابع مزبور دربرابر انتقاد دوام‌آورند، حق نداریم‌هرآنچه راکه بدست می‌آوریم ـ صرف‌نظر از اینکه نگرش انتقادی بتواند آن را به چه صورتی در آورد ـ بپیچانیم. ولی می‌توان پذیرفت که شناسائی صرف اطلاعات، تاریخ هنر نیست ـ یعنی همچنان که دوورژاك بدرستی گفته است، تاریخ زمانی آغاز می‌شود که‌مافهرست مرتبی از آثار موجود در اختیار داشته باشیم. این به‌آن معنی نیست که بگوئیم « علم درجائی آغاز می‌شود که حقایق به‌پایان می‌رسند » (اورتگای‌گاست)، بلکه بدین معناست که بااثبات حقایق، به هیچ‌وجه به‌پایان نمی‌رسد. تا زمانی که منشأ و روابط تاریخی و زمین شناختی

تعداد بیشتری از آثار را قطعاً نشناخته‌ایم، بندرت می‌توانیم از یک سبك یا از گنجاندن آثار بی‌نام و بی‌تاریخ درجای درست سبکی خودشان سخنی به میان آوریم. لیکن هیچ انبوهه‌ای از آثار بانام و با تاریخ، هرقدر هم که بزرگ باشد، مستلزم گنجاندن آثار مزبوردر ذیل مفهوم سبك نیست یا دربردارندهٔ معیاری سخت و سفت برای گنجانده شدن در میان آنها با استناد به سبك و آثار بی‌نام و دارای تاریخ مشکوك نیست. به دیگرسخن، از مشاهده ومطالعهٔیك اثرواحد یا چند اثر، نمی‌توان به مفهومی از سبك دست یافت که عملاً قابل استفاده باشد؛ و مابه هر تعداد اثر هنری که بتوانیم بشناسیم، منشأ و مشخصات هر اثر ناشناخته همچنان به‌صورت یك مسأله باقی‌می‌ماند.

لیکن، انتقاد از سبك، به اشراق صرف بستگی ندارد؛ بلکه به پاره‌ای روابط متقابل تیپیك بستگی داردکه گرچه مطمئناً جزوقانون‌های تاریخی نیستند، برای القای تشابهات روان شناختی‌مفیدهستند. مثلاً ما از تشابهات شکلی میان آثار هنری، وجود نوعی نزدیکی تاریخی یا زمین شناختی را استنباط می‌کنیم؛[۱۳۰] یا فرض می‌کنیم که یك شیوهٔ بیان ابتدائی‌تر، خام‌تر و سخت قراردادی‌تر، پیش‌تراز یك شیوهٔ بیان گوناگون‌تر و استادانه‌تر رواج داشته است. این فرض غالباً تأیید می‌شود.[۱۳۱] اما اینکه واقعیت مزبور قانونی نیست که بر مسیر تکامل حاکم باشد وقتی روشن می‌شودکه بپذیریم عنصر ساده و تفکیك نشده هیچگاه‌همیشه‌پیش از عنصر بغرنج و چندجانبه نمی‌آید و روند تاریخ همیشه تابع پاره‌ای شرایط خاص و کاملاً محاسبه ناپذیر است. مثلاً هنر عصر نو سنگی این احساس را در ما ایجاد می‌کندکه در مقایسه با هنر عصر دیرینه سنگی، بمراتب ابتدائی تر است. اگر کسی اعتراض کندکه در این مورد ما با دو دورهٔ متفاوت فرهنگی سروکار داریم و شکاف موجودبین آنها از اعتبار استدلالمان

می‌کاهد، می‌توان چنین پاسخ داد که حتی در درون خود هنر دیرینه سنگی، آفریده های متعلق به اواخر این دوره درمقایسه باآفریده‌های متعلق به اوائل دورهٔ مزبور ظاهری ابتدائی‌تر دارند. و اگر این مثال به دلیل شکافهای موجود در مواد متعلق به دوران‌پیش از تاریخ‌متقاعد کننده به نظر نرسد، می‌توانیم به هنرمصر توجه کنیم که‌در آن،یادگار-های متعلق به امپراتوری میانه غالباً شکلی کهن‌تر از شکل آفریده های متعلق به نخستین‌دوران بزرگ تاریخ فرهنگی‌مصر دارند.

اگر قواعد عموماً معتبری وجود نداشته باشند که انتقادازسبك را بر آنها استوار گردانیم و اطلاعات نیز ته‌کشیده باشد، در چنین موقعیتی‌چه باید کرد؟

بخش مهمی ازکار آن انتقاد عبارت است از توصیف وتحلیل دقیق آثار هنری،وشناسائی آزمایشی آنها برحسب موضوع‌وویژگی-های صوری. این گونه شناسائی مفهومی مضامین و وسائل بکار گرفته شده، تا اندازه‌ای، پیش درآمدی است برتعیین سبکی که در این آثار نمایان است. تا همین اواخر، مخصوصاً درکشورهای اروپای‌غربی، رسم بر این بود که کل مسیر هنر ازپایان سده های میانه تا پایان سدهٔ هفدهم را در زیرعنوان «عصررنسانس» می گنجاندند. آنگاه مردم تدریجاً بین رنسانس اولیه و رنسانس اعلی ، رنسانس وباروك، و سر-انجام بین سبك گزینی و رنسانس از یك طرف و باروك‌ازطرف‌دیگر فرق گذاشتند. امروزه ما نه‌فقط خطوط کرانی مشخص یك‌سبك‌اصیل و قطعی را درجائی می‌بینیم که انسانهای سده های پیشین‌نمی‌توانستند چیزی جز شکلهای متعلق به اواخر رنسانس یا شکلهای متعلق‌به‌اوائل باروك را درآن ببینند؛ بلکه چندین نمود آشکارا دیدنی سبك جدیداً کشف شده را نیز تشخیص می‌دهیم. بدون تردید هرتوصیفی از این دست که شکلها را تحلیل می کند و ویژگیهای اختصاصی سبك را از

هم متمایز می گرداند از مرز کاری دقیقاً تجربی فراتر می‌رود؛ این توصیف شامل مفاهیمی ترتیبی نیز می‌شود که همپای پیش رفتن مشاهده شکل می گیرند ولی از آن مشتق نمی‌شوند. آنچه به تشخیص سبکهای گوناگون درفاصلهٔ سالهای ۱۵۰۰ و ۱۷۰۰ میلادی انجامید کشف «اطلاعات» جدید نبود بلکه تولد حساسیتی تازه بود که مطمئناً تا آنجا که از تجربه های تازه درزمان حال سرچشمه گرفته بودنتیجهٔ پژوهش دربارهٔ گذشته نبود. بدون برخی پیشپنداشتها دربارهٔ سبك، هیچ تمایزی نمی‌توان بین سبکها قائل شد، و تازه مفاهیمی که به مقتضای عمل بر می گزینیم، اگر قرارباشد همچنان به استفاده از آنها ادامه دهیم، باید بارها و بارها با محك واقعیات و اطلاعات آزموده شوند. در اینجا نیز مجبوریم ترکیب موقتی را، همچنان که روش دیالکتیك ایجاب می کند، بارها و بارها تجزیه کنیم، تصحیح کنیم و با چنان شکل تازه‌ای بکارش گیریم که اطلاعات را بدرستی مورد استفاده قراردهد. دربررسی مفهومی چون سبك هنری، نه می‌توانیم به مجموعهٔ صرفی از اطلاعات خشك وخالی باز گردیم نه جلوتر برویم وبه شکل نهائی مفهومی برسیم که مستعد تجدید نظر دیگری نباشد. روندی که از ترکیب تا تحلیل و بالعکس پیموده می‌شود، روندی بی‌پایان‌است.

در تاریخ هنر، هدف پژوهش مبتنی بریافته‌ها و انتقاد ازسبك، در درجهٔ اول، تعیین مقامی است که هر اثر هنری خاص در کل روند تکامل اشغال می کند. هردو تلاش مزبوربه تعیین تاریخ و مشخصات آفرینندهٔ اثر هنری نیز توجه دارند. ولی این تلاشها ما را حتی به مسألهٔ تاریخی تکوین عملی آثار هنری نزدیك نمی کنند؛ یعنی به این مسأله که هرشکل خاص هنری از کجا سرچشمه می گیرد وچگونه تغییرات آن را باید تبیین کرد پاسخی داده نمی‌شود. لیکن به محض مطرح شدن مسألهٔ تکوین، اعتراضات بلند می‌شود زیرا تبیین ژنتیك نه فقط

مستلزم نادیده گرفتن خصلت ویژهٔ آن شیء بلکه مستلزم نابود کردن خصلت مزبور نیز هست. دانستن اینکه هر چیزی از کجا سرچشمه می‌گیرد به معنی شناختن ماهیت واقعی آن نیست؛ به‌دیگر سخن، اگر تمامی توجه‌مان را به ترکیب ژنتیك یك‌شیء معطوف کنیم، ساختار صوریش بسادگی ازنظرمان می‌افتد. کیفیت ویژهٔ رنگ بنفش، هر گاه برما روشن شود که این رنگ مخلوطی از رنگهای قرمز و آبی است، به هیچ‌وجه آشکار نمی‌شود. برعکس، اگر رنگ بنفش را به این عناصر تجزیه کنیم، کیفیت ماهوی‌اش از میان می‌رود. در تجربهٔ بصری ما از رنگ بنفش، اثری از رنگهای قرمز یا آبی نیست؛ رنگهای مزبور به محض آنکه با یکدیگر مخلوط شوند دیگر وجود نخواهند داشت. برخلاف آنها کیفیت رنگ بنفش، چیزی کاملاً تازه و کلاً غیر قابل تقلیل است. اثرهنری نیز به همین طریق غیر قابل اشتقاق و غیر قابل تقلیل است؛ یعنی در اجزاء یا عناصر خودش وجود ندارد. حتی اگر این موارد تماماً شناخته شوند، کیفیت ماهوی اثر از میان می‌رود؛ زیرا آنچه هرچیزی را به یك اثر هنری تبدیل می‌کند فقط این واقعیت است که اجزاء اشتقاق‌پذیر ژنتیك این‌چیز ـ که جملگی می‌توانند در ترکیبات دیگری ظاهر شوند ـ عملاً در این مجموعهٔ خاص، بی‌مانند وغیرقابل تکرار ظاهر می‌شوند.

وقتی مسأله را از این زاویه بنگریم، براحتی در می‌یابیم که چرا ولفلین با آن تئوری «علیت درونی تکامل هنری واستقلال درونی بینش هنری»اش از هر گونه تبیین ژنتیك یعنی از هر گونه اشتقاق «شکلهای بصری»اش از چیزی در خارج از عرصهٔ زیبائی شناختی سرباز می‌زند، وچرا معتقداست که «مفاهیم بنیادی تاریخ‌هنر»اصولی صوری‌اند که در جریان تاریخ دگرگون می‌شوند، ولی برای خود هنر جنبه‌ای کاملاً درونی دارند. او با جهان‌نگری عمومی خاصی که

دارد، مجبور است وجود یا دست کم اقتضای تمامی عناصر صوری را که احتمالاً دردسترس تجربهٔ زیبائی شناختی نخواهند بود انکار کند. منطقی است که اگر بخواهیم برخوردی عادلانه با تاریخ هنر داشته باشیم و خودویژگی و یکپارچگی اثر هنری را از میان نبریم، باید بکوشیم این تاریخ را به مثابه روند مستقل و مختص تغییر صوری مجسم کنیم. ولی دلیلی دایر بر اینکه ما در هر زمانی باید متوجه این خود ویژگی صوری شیء باشیم در دست نیست. اگر مورخ هنر بخواهد پدیدهٔ تغییر سبك را بشناسد، چاره‌ای جز جهیدن از اثر هنری مستقل و قائم بالذات به دنیای گونه‌گون واقعیت عملاً موجود ندارد. تغییر سبك، خیلی ساده، تبیینی جز تبیین جامعه‌شناختی یا روان شناختی ندارد؛ هر تاریخ هنری که بخواهد از تحلیل سادهٔ موضوع فراتر برود ناگزیر است آن اثر خود ویژهٔ هنری را به حالات روانی و آرزوهای دسته‌جمعی مربوط کند. بدون تردید، این‌گونه انگیزش روانی ـ جامعه شناختی، در سطحی کاملاً متفاوت با روابط صرفاً هنری مؤثر واقع می‌شود، و ما ضمن بحث دربارهٔ آن بناگزیر تماس با سرچشمهٔ تجربهٔ زیبائی شناختی اصلی را از دست می‌دهیم؛ ولی مسأله این است که آیا این تماس، هنگامی که تحلیل صوری آثار مزبور آغاز شد، به گونه‌ای گسسته شد یانه ـ یعنی هر گونه گسستگی از وحدت ساختاری یا یکپارچگی اثر، الزاماً به معنی جهش یا سرگردان شدن درعرصه‌ای نو وبیگانه‌هست‌یانیست؟

ولی چرا باید از روش علمی به این علت که یك پدیده را به کمك پدیده‌ای دیگر تبیین می‌کند دست برداریم؟ آیا کفایت نکردن به اشیاء و امور درحالتی که هستند بلکه کوشیدن برای اشتقاق یك شیء ازشیئی دیگر و مخصوصاً استنباط مسألهٔ مرکب ازمسألهٔ ساده‌تر، در ماهیت علم نیست؟ هیچ کس شیمیدان را به دلیل تجزیهٔ آب به عناصرش

سرزنش نمی‌کند، هرچند عناصر مزبور کوچکترین شباهتی به آب ندارند. در این صورت چرا باید یکپارچگی اثر هنری را به‌هرقیمتی که شده حفظ کنیم؟ بدون تردید وقتی اثر هنری را تجزیه می‌کنیم چیزی از دست می‌رود، چیزی که ترکیب‌شیمیائی هرگز آن‌را نداشته است؛ ولی این کیفیت فقط برای تجربهٔ زیبائی شناختی و تماس‌مستقیم شخصی- اعم از اثر گذار یا اثرپذیر- در ارتباط با اثرهنری‌ضرورت دارد. به محض آنکه عرصهٔ تجربهٔ مستقیم را پشت سر گذاشتیم - و این با برداشتن نخستین گام در جهت تحلیل یا انتقاد عملی می‌شود - یکپارچگی اثر، که ازلحاظ مفهومی قابل درك نیست، تدریجاً ناپدید می‌شود. اما ترس از اینکه تبیین ژنتیك فلان‌آفرینش معنوی اعم از هنری یا غیر هنری به معنی‌نابودکردن ساختار درونی آن‌تاجائی‌است که دیگر قابل جبران نباشد، لولوئی است که فیلسوفان آفریده‌اند. چنین تبیینی‌بگفتهٔ هوسرل ، خصلت درونی اثر را موقتاً در داخل «دوقلاب» قرار می‌دهد؛ ولی نابودش نمی‌کند. وقتی نمایشنامهٔ هملت را به‌کمك مکانیسمی روانی چون عقدهٔ اودیپ تشریح می‌کنیم، یا تابلوهای رامبرانت را به‌کمك مفاهیمی روانی - جامعه شناختی چون ذهنیت وصمیمیت طبقهٔ متوسط تبیین می‌کنیم،این آثار بخش‌بزرگی از خصلت خود ویژهٔ هنری خویش را از دست می‌دهند؛ ولی اگراز وجود این افت با خبر باشیم وتبیین ژنتیك را بااحتیاط لازم‌بپذیریم، هیچ‌چیزی نمی‌تواند جلوی ما را درپیداکردن راه‌بازگشت به‌ترکیب اصلی اثر مزبوربگیرد.درهرصورت، تبیین ژنتیك شکلها،مسألهٔ‌اصلی وحقیقی تاریخ‌هنررا لاینحل رها می‌کند.

وقتی بورکهارت بر قربانی کردن «خبرگان» حرفه‌ای هنر می‌خندید، مطمئناً نه به تمایل ایشان به «اطلاعات» بلکه به عدم وجود حس ترکیب در نزد ایشان، و ناتوانی ایشان به تحقیق در بارهٔ یك

دورهٔ تاریخی یا احساس کردن جریانهائی که در متن تاریخ حرکت می‌کنند، اعتراض داشت. اززمان وینکلمان به بعد، هرمورخ بزرگ هنر، چنین ترکیبی را در نظر داشته است؛ هر مورخی، آئینهٔ تکامل معنوی ملتها را درهنر دیده‌است و کوشیده است مسائل‌محوری‌تاریخ هنررا به‌کمك یك بینش جامع حل کند. خود بورکهارت بدون تردید از جمله مورخانی‌است که‌بیش از همه‌به‌حل‌این مسائل کمك کرده‌اند؛ و آن سازش دادن عرصه های مختلف فرهنگ که دوورژاك می گفت در شناز وجودندارد- کسی که‌به گفتهٔ دوور ژاك برای رساندن‌پژوهش‌هایش درعرصهٔ تاریخ به تاریخ فرهنگ، یك «تسمهٔ نقاله» احتیاج دارد ـ درکار بورکهارت نیز وجود ندارد؛ به عبارت دقیق‌تردرکارخود دوور ژاك نیز وجود ندارد. او نیز تفکر دینی و فلسفی سده های میانه را به‌صورت پردهٔ پشت صحنهٔ تئاتر برای دورهٔ گوتیك در می‌آورد؛ این‌کار در حد اعلا، تشابهاتی با مسیر آفرینش هنری‌را برایش‌مطرح می‌سازد. ولی اگر این دو مجموعهٔ پدیده ها را چنان در نظر بگیریم که به موازات یکدیگرپیش می‌روند، معلوم نیست که‌چگونه‌می‌توانند با یکدیگر تماس بگیرند، چگونه انتقال اندیشه از یك سطح‌به سطح دیگر می‌تواند صورت گیرد- در یك کلام، چگونه آن « تسمهٔ نقاله » کار می‌کند. دوور ژاك‌بحث‌اش را از فرضی آغاز می‌کند که در نظر خودش اهمیت یك اصل بدیهی را دارد، و می‌گوید اندیشه‌ها همیشه و از تمامی‌جهات، ثابت‌اند و تکرارشان در سطوح‌مختلف فرهنگ، نیاز به تبیین ندارد ـ یعنی اندیشه‌ها همان «تسمهٔ نقاله»اند.[۱۳۲] ظاهراً به نظر می‌رسد این امکان‌که یك اندیشهٔ فلسفی و یك اندیشهٔ هنری نمی‌توانند وجه مشترکی بیش ازمثلاً رقابت‌اقتصادی ورقابت‌معنوی یا تکنولوژی ماشینی وتکنیك هنری داشته باشند، بـه ذهنش خطور نکرده است.

شارحان تاریخ اندیشه‌ها فقط به این علت که انـدیشهٔ فلسفی «اندیشهٔ» ایشان را به واضح‌ترین شکل ممکن بیان مـی کند، خیلی ساده در دام این خطا می‌افتند و اندیشه‌های فلسفی را مقدم‌برشکلهای هنری بشمار می‌آورند. و اگر می‌بینیم که فلسفه و الهیات در تشریح دورهٔ گوتیك توسط دوور ژاك به مقامی فوق‌العاده‌برتر دست می‌یابند، در کتاب معماری‌گوتیك و فلسفهٔ مدرسی[۱۳۳] تألیف اروین پانوفسکی کـه آخرین کتاب بزرگ در تفسیر فرهنگی و گستردهٔ تغییر سبك است، بر مقام فلسفه به عنوان قانونی کلی برای درك هنرمعاصر حتی شدیدتر از آن تأکید شده است. لیکن به هیچ دلیلی‌نمی‌توانیم‌چنین گمان کنیم که سرچشمهٔ حقیقی یا دست‌کم شکل نمونهٔعالی آن‌جهان‌نگری قرون وسطائی که درهنر نیز بیان شده است درفلسفه یافت می‌شود؛ یا آنکه ارتباط فلسفه با مسائل حیاتی و تلاشهای فرهنگی زمانـه از ارتباط هنر با اینها بیشتر است. ارتباط هنر سده‌های میانه با شکلهای فئودالی زمینداری، با اندیشه‌ها و عواطف شوالیه‌ها،تولددوبارهٔشهرها و طبقهٔ متوسط شهری، ساختار سیاسی کلیسا، با انضباط رهبانـی کار، با تشکیل لژ وصنف بنایان، دست‌کم به اندازهٔ ارتباطش با طرز کار فلسفهٔ مدرسی است. هنـر سده های میانه ممکن است مسائـل و اندیشه‌های بسیاری را از آثار فلسفی برگرفته باشد ولی رابطه‌اش با فلسفه، از نوع رابطهٔ یك شکل معنوی درجه دو با شکل معنوی‌درجه یك نبود. اندیشه‌های فلسفی، همچون دیگر مضامین تجربهٔ دست اول هنرمند، چیزی‌بیش از یك مادهٔ خام ـ توده‌ای بیگانه و دیرگـداز در انتظارشکل‌پذیری ـ نبودند.

این اندیشه که عرصه های گوناگون فعالیت معنوی بشر از راه دالانهائی عریض با یکدیگر مربوط می‌شوندولی تمامی دیگرفعالیت‌های حیاتی‌اش با شکافهائی ناپیوستنی ازیکدیگر جدا می‌شوندچیزی

جز یك افسانهٔ ایده‌الیستی نیست. مردم خیلی دلشان می‌خواهد از یاد ببرند اندیشه‌ای که با شکلهای مفهومی و انتزاعی فلسفه بیان می‌شود و اندیشه‌ای که با شکلهای مشخص و حسی هنر بیان می‌شود، هیچگاه اندیشهٔ «واحد»ی نیستند؛ حتی اگر دلمان بخواهد از اندیشه‌های مشترك میان فلسفه و هنر سخن به میان آوریم، این دو شیوهٔ بیان بقدری با یکدیگر متفاوتند که خیلی ساده نمی‌شود به یکدیگر مربوطشان کرد. شکاف بین یك اندیشهٔ فلسفی و بیان هنری آن، دست کم به اندازهٔ شکاف موجود بین سازمانهای اقتصادی یك دورهٔ تاریخی و آرمانهای فرهنگی آن، بزرگ و مستلزم وجود چندین مرحلهٔ میانی است. سخن گفتن از برخی روندهای فکری مانند «تجلی»، «اثبات»، «تبعیت» و «نتیجه گیری» به شیوه‌ای که گویا در مورد هنر و فلسفه مصداق پیدا می‌کنند، به چیزی جز قیاسات تردید آفرین و جناسهای گیج کننده نمی‌انجامد.

این که فلسفه و الهیات از منابع بزرگ و سرشار هنر در سده‌های میانه بشمار می‌رفتند، هنری که غالباً چیزی جز تجسم اندیشه‌ها و تئوریهای مطرح شده در آثار فلسفی و دینی نیست، چنین معنی نمی‌دهد که ویژگیهای صوری این هنر مستقیماً از روشهای علمی جاری در آن زمان بر گرفته شده‌اند. درحقیقت، ممکن است هنر و علم سده‌های میانه دارای برخی ویژگیهای مشترك صوری ـ اشتیاق به کمال، پذیرش اصل سلسله مراتب، علاقه به نمادپردازی، و مانند اینها ـ باشند ولی اگر این مشترکات را به معنای بسیار لفظی‌شان در نظر بگیریم و تشابهات صوری مزبور را روابطی مستقیم و برخاسته از علیت بپنداریم، دیگر آن خاصیت روشنگرانهٔ خود را نخواهند داشت. مهمترین ویژگیهای موجود در یك طرف غالباً بر ویژگیهائی بسیار جزئی در طرف دیگر متناظر است، و با برجسته‌ترین پدیده‌ها به عنوان گونه‌ای

استعاره برخورد می‌شود؛ شیوه‌های عملی وواقعی کار، رقیق می‌شوند و بـه صورت مشتی تداعی معانی صرف در می‌آیند. مربوط کـردن فرمالیسم خشك هنر سده‌های میانه با زمینداری فئودالی و فـرهنگ یکه تازی که از کلیسا ساطع می‌شد، نمی‌تواند چندان کمکی به تبیین کیفیت هنری خاص آثار موردبحث بکند ولی رابطه‌ای مهم ـ هرچند غیر مستقیم ـ بین دوساختار فرهنگی دارای سازمان کاملاً متفـاوت پدید می‌آورد و بدین‌ترتیب جاذبیت این گونه هنر رابرای کسانی که تا اندازه‌ای معاصرش بودند قابل فهم می گرداند. ازطرف دیگر، ادعای اینکه مراحل متوالی معماری گوتیك فقط بیان الگوی فکری آری یا نه و پاسخ‌قطعی اصحاب مدرسه درهنر هستند، صرفاً به‌معنی‌توصیف پاره‌ای از رویدادهای هنری به شیوه‌ای استعاری و جناسی است، که در بهترین حالت، فاقد نیروی توضیحی است. اینکه مـی‌بینیم ذوق نمایش افقی در معماری جایش را به ذوق نمایش عمودی مـی‌دهد هیچ ربطی به نفی منطقی ندارد بلکه از جهان نگری تـازه و نیروی ژرف‌نگری تازه‌ای که از بطن آن سر بر آورده است ناشی می‌شود. سبك مخلوط افقی ـ عمودی نه بریك عمل منطقی بلکه بـریك ژرف نگری یا بینش جدید هنری‌منطبق است. حقیقت این‌است که‌درمنطق، تز و آنتی‌تز و سنتز ازیکدیگر ناشی می‌شوند، نه یکی پس‌ازدیگری مانند مراحل یـك سبك هنری. وقتی به دنبال این گونـه تشابهات می گردیم و این تفاوت حیـاتی و مهم را نادیده می گیریم، بـه طرز چاره ناپذیری در دام شیوهٔ هگلی جفت کردن یا وصلت دادن روابط سیستماتیك منطق بـا روابط غیر سیستماتیك تاریخ می‌افتیم، و ایـن همان صخره‌ای است که کشتی هگـل به آن می‌خورد ودرهم‌می‌شکند زیرا هگـل مجبور است بپذیرد که نظم منطقی و نظم‌تاریخی‌درنهایت یکی‌اند، و تاریخ فقط آن‌چیزی راکه دز اندیشهٔ منطق‌کار گذاشته‌شده

است باشکلی مشخص به‌تحقق می‌رساند.

علاقه‌ای مشابه به قیاسها وذوقی برای تشخیص روابط مستقیم بین پدیده های مشابه فرهنگی درنزد کسانی‌دیده می‌شود که‌می کوشند تئوری «روشنگری متقابل هنرها» را دربـررسی تاریخ بـکار بندند. تئوری مزبور از این اصل بدیهی پیروی می کند که گویا هیچ‌تفاوتی ندارد اگر شخصی بخواهد تجربه‌اش را با واژه بیان‌کند یانت، خط یا رنگ، و بدین ترتیب نه فقط نقش سازندهٔ وسیلهٔ بیان در هنر را نادیده می گیرد بلکه همگون بودن تجربه‌ای را که شالودهٔ شکلهـای گوناگون هنری است مسلم می‌پندارد، حال آنکه درواقعیت، خـود تجربه و نه شکل هنری آن درنهایت، با استفاده از وسیلهٔبیان موجود قالب گیری می‌شود. داگوبرت‌فرای در تشریح این تئوری، از جملـه اعلام می‌داردکه تفاوت قطعی بین موسیقی روزگار باستان و کـل موسیقی سده های بعدی را باید به ترتیب به‌اصول صوری‌تک‌صوتی و چند صوتی آنها نسبت داد. او می گوید: « برخلاف توالی صرفاً زمانی موسیقی تك صوتی، موسیقی چند صوتی نشانهٔ پیدایش یـك بعد دوم است... باهم شنیدن [درموسیقی] مشابه با هم‌دیدن [درنقاشی و پیکرتراشی] است.»[۱۳۴] آنگاه ادامه می‌دهد: « بازنمائی همزمان در موسیقی، به همان طریق و تقـریباً همزمان با هنرهای بصری، جـای بازنمائی متوالی‌را گرفت.»[۱۳۵] «ملودی‌به‌عنوان‌یک ساختارهارمونیك، خصلتی خطی دارد ولی به دلیل رابطهٔ درونی و عمودیش، دوبعدی و فضائی است...»[۱۳۶] این عبارت، پـر از استعاره و جنـاس است. واژه های یک بعدی و دوبعدی بودن، خطی و فضائی بودن، همزمان و متوالی‌بودن، که در اینجا به عنوان شالودهٔ قیاس‌به‌کار گرفته‌شده‌اند درهنرهای مختلف برای نمایاندن ادراکات حسی چنان متنوعی به‌کار برده می‌شوند که انتقالشان از هنرهای بصری به موسیقی و بالعکس،

از همان آغاز، ناپایدار و موقتی است. سخن گفتن از ساختار های افقی و عمودی در موسیقی، چنانکه گوئی از همزمانی یا توالی بصری سخن می گوئیم، بی‌هیچ تردیدی، گمراه کننده است. شاید بتوانیم بی‌هیچ ابهامی از «پیچیدگی» کمتر یا بیشتر در هریك از هنرهای گوناگون سخن بگوئیم. ولی در آن‌صورت، همزمانی در موسیقی، درست درنقطهٔ مقابل این اصطلاح در نقاشی خواهد بودزیراساختمان صوت در اثر همزمان شنیده شدن صداها بغرنج می‌شود، حال آنکه تأثیر بصری دراثر محدود کردن تابلو به صحنه‌ای تنها درزمان ومکانی خاص، ساده‌تر می‌شود؛ تابلوی اخیر، سادگی و وضوح رنسانس، و همزمانی مزبور بغرنجی باروك رابه دنبال می‌آورد.

ترکیب چندین خط مختلف تکاملی، که مورخ هنر دست‌اندر کار ردیابی آنهاست، از چندین طریق مختلف می‌تواند عملی‌شود: روند تاریخی را بطور کلی می‌توان مانند هگل تابع یك اصل واحد ساخت و به سوی هدفی واحد هدایت کرد؛ می‌توان مانند مارکس آن را به تجسم زنجیر ناگسستهٔ واحدی از علیت واداشت؛ می‌توان‌مانند ماکس وبر ساختارهای متعددفرهنگی‌را صریحاً به‌عنوان توابع‌یکدیگر نمایش داد؛ یا سرانجام مانند دوورژاك می‌توان به وجود نوعی تشابه میان روندهای گوناگون تاریخ فرهنگی‌پی‌برد. فرمول اخیر این‌امتیاز را داردکه می‌شود چنان بسطش دادکه معلوم شود بیشترین اهمیت ممکن را برای‌ترکیب‌تاریخی دارد. زیرا رویدادهای‌تاریخی‌دوعرصهٔ فرهنگ، با آنکه ممکن است نتوانیم وجود هیچگونه رابطهٔ علت و معلولی را بین آنها تشخیص دهیم، می‌توانندداراى‌روابطی‌تنگاتنگ به نظر آیند. یا برعکس، ممکن است با وجود رابطهٔ مسلم علت و معلولی، فاقد هر گونه رابطهٔ درونی باشند. مثلاً تشخیص‌رابطهٔ‌سبکی بین خردگرائی‌اقتصادی‌سدهٔ پانزدهم‌وخردگرائی‌در هنردشوارنیست؛

هرچند تشخیص هر گونه رابطهٔ مستقیم علت و معلولی میان این دو مجموعهٔ پدیده ها بسیار دشوار است. ولی بین جنگهای سی‌ساله و هنر آلمان در سدهٔ هفدهم، علیرغم تأثیر مستقیمی که جنگ مزبور بر کل فرهنگ آلمان داشت، هیچ رابطهٔ مهمی وجود ندارد که اهمیتی برای سبك داشته باشد. صرف حادث شدن فلان تأثیر، مطلب چندانی دربارهٔ آن انتقال اندیشه‌ها که دوورژاك با عبارت «تسمهٔ نقالهٔ» میان روند های مختلف توصیفشان می کرد، در اختیارمان نمی گذارد. هر رویداد فقط زمانی مهم و دارای ارزشی تاریخی تلقی می‌شود که معلوم شودچرا توانست به وقوع پیوندد و به وقوع پیوست، و چرا علیرغم داشتن پاره‌ای پیامدهای صرفاً بیرونی وعملی، دارای اقتضا و تناسب تاریخی شد. حفریاتی که در شهر پومپئی ایتالیا به عمل آمد، همچنان که می‌دانیم، تأثیر ژرفی بر رویداد های هنری سدهٔ هجدهم داشت؛ لیکن وظیفهٔ اصلی مورخ هنر فقط مشخص کردن این تأثیر نیست بلکه پاسخ گفتن به این پرسش است که تأثیر مزبور چگونه توانست در شرایط موردبحث به وقوع پیوندد. چرا حفریات هرکولانوم که پیش ازحفریات پومپئی صورت گرفته بود، پیامد چشمگیری به‌بار نیاورد؟ اگربخواهیم ارتباطهای موجود بین روند های تاریخی وعرصهٔ تصادف محض را از میان برداریم و به تأثیرات یا عاریت گیریهائی که موجب پیوستگی آنها به یکدیگر می‌شوند معنائی بدهیم، باید بکوشیم یك مخرج مشترك بین این روندها پیدا کنیم. از دیدگاه تاریخی، سرچشمهٔ مشترك دوپدیده می‌تواند القاکننده‌تر و مهم‌تر از رابطهٔ مستقیم علت ومعلولی باشد. حفریات پومپئی، فی‌نفسه چیزی بیش از سلطهٔ یك مد خاص را نشان نمی‌دهد ولی واکنش امروزی دربرابر سلطنت استبدادی، فرهنگ درباری، و شکلهای اشرافی زندگی، هم ازروی علاقهٔ تازه‌ای که به حفریات پیدا شده است ـ همراه باشناخت

تازهٔ فرهنگی چنین متفاوت با روکوکو ـ پرده برمی‌دارد هم‌از گذار به‌نئوکلاسی سیسم.

جامعه همچون خاکی است که در آن روند های گـوناگون فرهنگی، ضمن حفظ تماس تنگاتنگ با یکدیگر، به پیش می‌روند. این روندها در سطح اجتماعی، ضرورتاً کل مضمون خود یـا انبوه روابط درونی خودرا عیان نمی‌سازند بلکه آن ویژگیهائی را عیـان می‌سازند که به رضایت‌بخش‌ترین‌شکل ممکن مـی‌شود به‌یك«مخرج‌مشترك» تبدیلشان کرد. ساختارهای فرهنگی، ساختار هائی اجتماعی و محملهائی بـرای جاودان سازی فعالیت اجتماع و تفاهـم متقابل اعضای آن هستند؛ از این دیدگاه، ساختارهای مزبوررا همیشه می‌توان با یکدیگر مقایسه و با عباراتی مشترك تفسیر کرد. این ساختارها درجریان تکامل خویش ممکن است ویژگیهائی به دست‌آورند که از منشأ اجتماعی‌شان مشتق نمی‌شوند و از این دیدگاه، قابل دسترسی نیستند. به هرحال، ساختارهای‌مزبورهمچنان نشانه‌هائی از یك‌وجود اجتماعی و بیان منافع اجتماعی واحد، پاسخهائی گاه مثبت و گاه منفی به پرسشها و هماوردجوئیهای ثابتی هستند. در این صورت اگر «تسمه نقاله»ای وجود داشته باشد که یك عرصهٔ فرهنگ را به عرصهٔ دیگرش پیوند دهد و از جنبهٔ تصادفی روابط شان بکاهد، دراینجاست که بایدبه‌دنبالش گشت.

وقتی ریگل معلوم کرد که ناپدید شدن پیکرتراشی ازعرصهٔ هنر اوائل سده‌های میانه فقط نشانهٔ انحطاط نبود بلکه نشانهٔ‌نشستن‌نگرش «بصری» جدیدی به جای حس «لامسه‌ای» شکل مختص جهان باستان بود، اصل تبیینی که بدین‌ترتیب مورداستفاده قرار گرفت، یك‌نوآوری دورانساز در تاریخ هنر بود. این شیوهٔ جدید نگریستن بـه اشیاء، کشف رابطه‌ای درونی را درجائی میسر گردانید که سابقاً تصادف یا

اختیار بر آن فرمان می‌راند. ولی ریگل راضی‌بود که منطق درونی و ضرورت تئوری «اراده» یا نیت هنری خودش را اثبات کند، و دیگر به پژوهشش ادامه نداد که ببیند سرچشمهٔ این شکل تازهٔ تجربهٔحسی، این ادراك حسی تازهٔ مکان، این ذهن گرائی وتوهم گرائی‌تازه‌چیست. چرا باید انسانها درپایان روزگار کلاسیك باستانی به جای اطمینان به تأثیرات لمسی، تدریجاً به تأثیرات بصری اطمینان کرده‌باشند؟چرا باید انسانها در آغاز سدهٔ هفدهم‌دیدن به‌شیوهٔسطح پیمایانه را کنار گذاشته و شیوهٔ عقب‌نشینانه را بر گزیده باشند؟ چرا باید ناگهان‌به‌جای‌شکل‌های بسته و درهمبافته جذب شکلهای باز وغیر ساختمانی شده‌باشند؟ مورخان هنر به پرسشهائی از این دست، هیچگاه پاسخ‌رضایت‌بخش نداده‌اند وحتی بدرستی فرمول بندی‌شان نکرده‌اند. آیا این پرسشها آن‌چنان که نمایندگان‌نظریهٔ «تاریخ‌ناب‌شکلها»بطور ضمنی‌می‌پذیرند، غیرقابل پاسخگوئی یا حتی‌غیر قابل فرمول بندی‌اند؟ یا همچنان که مدافعان «تاریخ‌هنر به مثابه تاریخ‌اندیشه‌ها» فرض می‌کنندیگانه پاسخ ممکن همان اشاره به قیاسهای موجود میان عرصه های گوناگون فرهنگ است، که هر یک شالودهٔ آرمانی خاصی برای خود دارد؟ هیچ‌کس مایل نیست ادعا کند که شکل هنری را می‌توان همان سان که تخم‌مرغ را از مرغ می‌گیریم،ازواقعیتی‌بیرونی وبیگانه‌استخراج کرد ـ هرچند نیازی به این فرض نداریم که بگوئیم تاریخ در چنین مواردی فقط با یك تخم مرغ آغاز می‌شود! حتی ولفلین، دست کم زمانی که زیر فشار قرار گیرد، انکار نمی‌کند که در کنار عوامل‌سازندهٔ درونی، علتهای بیرونی دیگری از نوع علتهای جامعه شناختی،نقشی در تکامل هنر ایفا می‌کنند. راهها فقط وقتی از هم جدا می‌شوند که مورخ مجبور شده باشداعلام کند که کدام دوسلسلهٔعلیتی، تعیین‌کننده است یا دست کم کدام یک تعیین کننده‌تر است، کدام‌یك‌متغیرمستقل

است یا دست کم خود انگیختگی بیشتری در تغییراتش دیده می‌شود ـ در یک کلام، تعیین کند که در این شبکهٔ وابستگی متقابل، نخستین گام در چه نقطه‌ای برداشته شد و نخستین نشانهٔ تغییر نگرش یا ذوق را در چه نقطه‌ای می‌شد تشخیص داد.

اگر دست اندرکار ردیابی یک شکل سبک تا رسیدن به منشأ واقعی آن شویم، پیش از هر کاری باید عامهٔ مخاطب این شکل را در نظر بگیریم. و نخستین نکته‌ای که باید بدان توجه کنیم این است که نه فقط «هر کاری در هر زمانی ممکن نیست»، بلکه در همان حال، هر کاری برای قشر های گوناگون اجتماعی، طبقات اقتصادی، گروههای تولیدی یا سطوح تحصیلی نیز هر گاه تفکیک اجتماعی وجود داشته باشد، متغیرهای گوناگون آن چیزی که در حال حاضر ممکن است تحقق می‌یابند. همیشه معیارهای ذوقی و سطوح کیفیت گوناگونی مطابق گروههای مختلف اشخاص علاقه‌مند به هنر وجود دارد، و نخستین محرک تغییر سبک، همیشه ـ گرچه نه انحصاراً ـ از پیدایش طبقات جدید اشخاص علاقه‌مند سرچشمه می گیرد. در مورد هر تغییر بنیادی سبک، از سبک هندسی یونانی تا کهنه گرائی و از کلاسی سیسم تا هلنیسم، از هنر یونانی ـ رومی تا هنرمسیحی، از سده های میانه تا رنسانس، از رمانتی‌سیسم تا ناتورالیسم و امپرسیونیسم، و از همهٔ اینها تا رویدادهای مابعد امپرسیونیستی ـ نگرش جدید همیشه با انقلابی اجتماعی یا تغییر در ترکیب اجتماعی عامهٔ علاقه‌مندان به هنر ارتباط دارد. و گذشته از این، بی آنکه عمیقاً در مسائل حقیقت نهائی ماتریالیسم تاریخی درگیر شویم، می‌توانیم گامی دیگر برداریم: می‌توانیم ادعا کنیم که علت حقیقی این تغییرات سبک هر چه باشد، بدون وجود تغییرات متناسب اجتماعی و اقتصادی، بندرت می‌توانسته‌اند مورد پذیرش همگان قرار گیرند. پیروزی کهنه گرائی یونانی بر شکلهای

هنری عصر هومر ، بدون درنظر گرفتن پیروزی مشابه طبقهٔ اشراف بر حکومت پادشاهی فئودالی، غیر قابل تصور است؛ تکامل ازفرمالیسم خشك کلاسیك به ناتورالیسم وذهن گرائی هلنیستی نیز بدون در نظر گرفتن تغییر شکل کشورشهراشرافی با اقتصاد پدرسالارانهٔبرده‌داری به اقتصاد هلنیستی سرمایه‌داری جهانی با طبقات متوسط جهان وطن نیز غیر قابل تصور است. وباز گذار از نمادپردازی قرون وسطائی به فردگرائی هنری عصر رنسانس بدون در نظر گرفتن تغییر ازاقتصاد و زمینداری فئودالی به نظام اجتماعی شهر های بورژوائی؛ گذاربه آراستگیهای سبك گزینی و احساس گرائی باروك بدون پیدایش تازهٔ طبقهٔ اشراف، بحران اقتصادی واجتماعی اصلاح دین درسدهٔشانزدهم و پیدایش سلطنت استبدادی؛ حرکت پیروزمندانهٔ رمانتی‌سیسم بدون پیروزی انقلاب فرانسه و بورژوازی، آزاد شدن فرد، اصل رقابت آزاد و کاربست آن در آفرینش معنوی و مادی نیز غیر قابل تصور است. ولی واژهٔ «غیرقابل تصور» را نباید چنین معنی کرد که‌تغییرات فوق در سبکها فقط دراین شرایط خاص تاریخی امکان پیدا می کرده است نه در شرایطی دیگر، یعنی رابطهٔ شکل سبك با شکل اجتماعی- اقتصادی چنان برجسته است که بسختی می‌توان تصوروقوعش رادر شرایطی دیگر درنظر آورد.

اعتراضاتی که به تاریخ اجتماعی هنر به عنوان یك‌روش‌تفسیر وارد می‌شود، بیشتر از نسبت دادن هدفهائی به آن‌سرچشمه‌می گیرند که نه می‌تواند اجرایشان کند نه تمایلی به چنین کاری دارد. فقط خام‌ترین نوع تاریخ اجتماعی، می کوشد نوع خاصی ازهنر را به‌عنوان بیان همگن، جامع و مستقیم شکل خاصی از جامعه معرفی کند. هنر یك عصر بغرنج تاریخی، هیچگاه نمی‌تواند همگن‌باشد، حتی به‌این دلیل ساده که جامعهٔ آن دوران تاریخی همگن نیست؛ این‌هنرهیچگاه

نمی‌تواند چیزی بیش از بیان یك قشر اجتماعی و گروهی از اشخاص دارای علائق مشترك باشد؛ تعداد انواع گوناگون گرایشهای سبك در این هنر، درست به اندازهٔ تعداد سطوح مختلف فرهنگی جامعهٔ مورد بحث خواهد بود. همچنان که گفته‌اند «تضادهای درونی» الزاماً در درون یك طبقه پدید نمی‌آیند؛ با این حال، تضاد های مزبور از جملهٔ پرتوان‌ترین انگیزه‌ها و محرکهای تغییر هستند. هنر می‌تواند ساختار جامعه‌ای ویژه را بطور مثبت یا منفی بیان کند، می‌تواند با آن موافقت کند یا آن را رد کند، برخی ویژگیها را تقویت و با برخی دیگر مخالفت کند، به عنوان یك سلاح تبلیغاتی، مکانیسم دفاعی یا شیر اطمینان بکار آید. باید توجه داشت که وابستگی هنر به جامعه می‌تواند شکلهای بسیار متنوعی به‌خود گیرد، و مخالفت ظاهری غالباً چیزی بیش از «تقلید منفی» نیست. هیچگاه بین هنر و جامعه و بین هنرهای مختلف در درون یك جامعه، حتی به این دلیل ساده که هیچ عصر تاریخی نمی‌تواند همراه با هنر خودش از نو آغاز شود، توافق کاملی برقرار نیست؛ عصر مزبور به بیان دقیق‌تر همیشه با باری از شکلهای به ارث‌مانده از گذشته آغاز می‌شود که هریك تاریخ و سنتی خاص خویش دارد، و به درجات گوناگون، برای مشارکت درمبارزهٔ اجتماعی، یا با آن تناسب دارند یا ندارند.

هیچ علم‌الاجتماعی که از خام‌ترین شکل ماتریالیسم فراتر می‌رود هنر را صرفاً بازتاب مستقیمی از شرایط اقتصادی و اجتماعی نخواهد دانست. هر منتقد تفسیر اجتماعی تحولات معنوی، کاملاً حق دارد به برابر انگاری ساده لوحانهٔ فئودالیسم با فرمالیسم، استبداد با کلاسی‌سیسم یا سرمایه‌داری با فردگرائی اعتراض کند. در نخستین فرمول‌بندیهای نسبتاً مهم ماتریالیسم تاریخی به راحتی پذیرفته می‌شد که شرایط تولید، مستقیماً و موبمو در فرهنگ بازتاب نمی‌یابند، بلکه از

طریق زنجیر بلند عوامل میانجی درتئوریهای علمی،اصول اخلاقی و آفریده های هنری بازتاب می‌یابند؛ شرایط مزبور ضمن حرکت تدریجی از «وجود» به «وجود آگاه»، معنوی‌تر می‌شوند و از منشأ مادی خویش فاصلهٔ بیشتری می گیرند. بدین ترتیب، زوال اقتصاد فئودالی و پیدایش مقدمات اقتصاد جدید پولی و متکی به شهرها، مستقیماً باعث پیدایش ناتورالیسم گوتیك نمی‌شود؛حاصل این‌تحول، سست شدن قیدهای اجدادی، دگرگون شدن نظرات کهنهٔ حقوقی، تهی نمایاندن عقاید مسلم پیشین، طرفداری از نگرش نام گرایانه به فرد و تقویت این نظریهٔ قدیس توماس بود که می گوید خداوند ازهمه چیز شاد می‌شود ـ زیرا کوچکترین چیز نیز ارزشی خاص‌خوددارد ـ بطوری که اشیاء مزبور درپایان، دیگر نماد هائی صرف نیستند بلکه تدریجاً جالب توجه و درخور بازنمائی در هنر به صورت حقیقی و بنیادی می‌شوند. و ما این سلسله را هرقدر طولانی‌تر کنیم، باز شرح خود بخودکوتاه شده وبسیار تلخیص شده‌ای از روند واقعی خواهد بود، روندی که با پیمودن گامهای‌میانجی بیشماری، ازترك‌زمین‌توسط سرف و آمدنش به شهر آغاز می‌شود و به ناتورالیسم محجرمذبح گوتیك مترقی می‌رسد.

پلخانوف یك زمانی متذکر شد که شرایط اجتماعی هیچگاه نمی‌توانند شکل موسیقی رقص مینوئت را تبیین کنند. هانری فوسیون با پیروی از یك چنین خط فکری، گفت که ژرف‌ترین مطالعهٔ شرایط اجتماعی یك دورهٔ تاریخی، هیچگاه به ما امکان نخواهد داد که به نتیجه‌ای دربارهٔ خطوط برجهای کلیسای جامع لالون برسیم. چنین تلاشهائی برای تبیین پدیده های هنری با تفسیر اجتماعی ـ تاریخی هنر بیگانه‌اند. تبیین موسیقی رقص مینوئت یا برجهای کلیسای جامع لالون به‌شیوهٔ پلخانوف و فوسیون ، نوعی شعبده بازی است که هیچ

مورخ اندیشمندی برعهده نمی گیرد. تاریخ اجتماعی هنر صرفاً ادعا می کند ـ واین یگانه ادعائی است که می تواند درصدداثباتش برآید ـ که شکلهای هنر، فقط شکلهائی از شعور فردی نیستند که تابع عوامل بصری یا سمعی باشند بلکه بیان یك جهان نگری مشروط به عوامل اجتماعی هستند. شکل موسیقائی «مینوئت» در شرایط اجتماعی سدهٔ هجدهم گنجانده نشده است بلکه دنیای پیش ازانقلاب باآن آراستگی، زیبائی، آداب دانی و علاقه اش به هرچیز فریبنده و جالب، یکی از پیش شرطهای پیدایش این گونه از هنر بود. جامعهٔ سدهٔ هجدهم، بشکلی ضمنی در مینوئت گنجانده شده است ولی مینوئت بطور ضمنی در شکلهای اجتماعی آن جامعه گنجانده نشده است. هرشکل هنری، اصیل و خلاق است و از شرایط مادی یا معنوی زمانه استنباط نمی شود. اگر ما باچیزی جز ساختار اجتماعی عامهٔ مردم آشنا نباشیم، نه می توانیم هنر این مردم را «به تصور بکشانیم» نه بازسازیش کنیم، زیرا ماهیت غیر قابل پیش بینی استعداد های خلاقانهٔ هنرمند با آنکه به عوامل اجتماعی مشروط است، هر گونه پیش بینی درعرصهٔ هنر را بی ثمر می گرداند. در این عرصه فقط همبستگی یا پیوند های تجربی مشهود بین آنچه پیشاپیش می رود و آنچه از دنبال می آید می تواند وجودداشته باشد، و این گونه فرمول بندیها را همیشه می شود تغییرداد یا برهم زد؛ و هیچگاه نمی توانند تکرار نتایج همانند راتضمین کنند. ولی این گونه پیوند های مشاهده شده، ضمن آنکه میدان را برای فرمول بندی قوانین باز نمی کنند، بسیار القاکننده اند، آنهم به شیوه ای که برخی عملیات مغزی، بی آنکه کسی از علتش سر در بیاورد، در معالجهٔ پاره ای از اختلالات روانی مؤثر ونتیجه بخش واقع می شوند؛ با آنکه حدود تجویز و نتیجه بخشی این عملیات مجادله آفرین است، موفقیت شان به ایجادهمبستگی خاصی میان یافته های جراحی وروان

پزشکانه متکی است.

هیچ‌چیزی یافت نمی‌شود که بتوان عنوان قانون کلی تاریخ اجتماعی هنر را بر آن نهاد. این فقط بدان سبب نیست که خلاقیت هنری قاعده و قانونی ندارد؛ گذشته از تقلیل ناپذیری هنر به قواعد و مقررات، این واقعیت نیز درکار است که هنر به عنوان یك عامل اجتماعی، درروندی دخالت دارد که هیچگاه تکرار نمی‌شود وپیوسته ترکیبهای تازه‌ای از خود پدید می‌آورد. نتیجتاً مفهوم یا اهمیت اجتماعی سبك هنری همیشه امکان تغییر دارد،حتی‌می‌تواند وظیفه‌ای را برعهده بگیرد که متضاد وظیفهٔسابقش باشد.اگر کسی‌نقش‌اجتماعی رمانتی‌سیسم یا کلاسی سیسم را در طی سده‌های متوالی ردیابی می‌کند کافی است فقط به استحاله‌ای که مشاهده می‌شود اشاره کنیم. همچنان که معیار خاصی برای تعیین کیفیت هنری وجود ندارد، هیچ نقش اجتماعی هم وجودندارد که سبك، صریحاً انجامش دهد؛ سبك را می‌توان به خدمت هدفهای گوناگون سیاسی و اجتماعی گرفت. با این‌حال، سبك، ابزاری تماماً خنثی نیست؛بلکه‌مفهوم سبك، ازمفاهیم انتظام یافتهٔ جامعه شناسی گنگ‌تر است و اهمیت ویژهٔ خودش رادر هر مورد خاص از کلیت نیروهای فعال تاریخی بدست‌می‌آورد. مثلاً فلان قشر خاص اجتماعی ممکن است یك‌سبك را صرفاً به این‌علت برگزیند که از مخالفانش متمایز گردد، یا ازسبك خاصی به این علت که گروه مخالفش آن را بکار گرفته است چشم بپوشد؛ و درهمان‌حال ممکن است پاره‌ای وسائل بیان و تأثیر گذاری را صرفاً به این علت برگزیند و بکار گیرد که مخالفانش آنها را بطرز موفقیت آمیزی بکار گرفته‌اند یا به‌صورت دارائی مشترك و مؤثرترین وسیلهٔ ارتباط در آمده‌اند. کلاسی سیسم که در فرانسهٔ صدهٔهفدهم سبك نمایندهٔسلطنت استبدادی و اشرافیت درباری بود، گرچه به شکلی‌نسبتاً متفاوت، در

درجهٔ اول به این‌علت سبك رسمی انقلاب شدکه می‌شد آن را نفی معیارهای ذوقی روکوکوو اعتراضی به پوچی‌آن تلقی‌کرد. همچنان که طبقهٔ اشراف در جریان سدهٔ هجدهم تا اندازه‌ای در اثر تماسهای اجتماعی با بورژوازی، بیش ازپیش از تأثیرات شدید سبك نقاشانه لذت برده بود، این‌بار گروه مخالف‌درمبارزه‌علیه‌فرهنگ‌روکوکوی اشراف و بورژوازی بزرگ به آرمانهای سبك گزینانهٔ طبقهٔ حاکم پیشین که گرچه درباری و اشراف منش بود اما ظاهراً در قالبی قهرمانانه‌تر شکل گرفته بود، متوسل شد.اما علیرغم این اهمیت‌تغییر-یافته و ارزشیابی دوبارهٔ سبك،خطاست اگر ادعا شود که‌هدفهای‌هنری سلطنت استبدادی، اشراف درباری یا طبقهٔ متوسط انقلابی، ازعوامل اجتماعی و اقتصادی مستقل بودند و تأثیری از آنها نمی‌گرفتند. از آنجاکه تعداد نمونه‌های تغییراهمیت اجتماعی سبك بسیار زیاداست، مطمئناً این‌نکته را اثبات‌نمی‌کندکه سبکهای هنری ازلحاظ اجتماعی بی‌اهمیت و بی تأثیرند. فلوبر، موپاسان و برادران گونکور از ناتورالیسم در جنگ چریکی خویش علیه دموکراسی‌بورژوائی‌بهره می‌گیرند، هرچند این ناتورالیسم زبان ویژهٔ بورژوازی منفوربود و تا حدودی در اثر مخالفت‌بورژوائی باتمایلات‌ارتجاعی‌رمانتی‌سیسم به وجود آمد. رمانتی‌سیسم نیز به نوبهٔ خود،دمدمی‌مزاج‌تر ومتلون-تر از ناتورالیسم است. رمانتی سیسمی مخصوص قشر های مترقی و رمانتی سیسم دیگری مخصوص قشرهای محافظه کار داریم: مثلاً رمانتی‌سیسم بورژوازی هلنیستی، شوالیه‌های سده های میانه، گوتیك مترقی، اشراف اسپانیا دوست فرانسه، رمانتی‌سیسم واکنش در برابر فرانسهٔ انقلابی ورمانتی‌سیسم طبقاتی راکه مصمم‌بودندمیراث‌انقلاب، به‌ویژه آزاد شدن فردبه وسیلهٔ آن را از دست ندهند مقایسه کنید. جنبش رمانتیك که در عصربازگشت خاندان بوربون به سلطنت فرانسه

سراسر اروپا را دربر گرفته بود، دریك کشور خصلتی آشکارا انقلابی و در کشوری دیگر خصلتی نسبتاً ضد انقلابی داشت؛ حتی در داخل یك کشور، گاه نقشی آزادیبخش ایفا می کرد و احساس اعتمادبه‌نفس را در فرد می‌دمید، و گاه نقشی تاریك اندیشانه ایفا می کرد و اذهان انسانها را تیره گون و آشفته می گردانید. البته می‌دانیم که نشانه های رمانتی‌سیسم نوین مدتها پیش از آغاز انقلاب دیده شده بودولی‌این واقعیت را فقط زمانی می‌شود به شکل اصلی‌اش دید که‌بدانیم‌جنبش رمانتیك هیچگاه بدون وجود دستاوردهای انقلاب نمی‌توانست چنان تأثیری‌ژرف و گسترده‌ازخودبجای‌بگذارد،وازهمان آغاز نشانهٔ‌بحرانی اجتماعی‌به‌شمار می‌رفت که به‌انقلاب انجامیده بود.

تبیین اجتماعی ـ تاریخی هنر، علیرغم اینکه نمی‌توان ثابت کرد قوانین سخت وسفتی بر روابط میان شکل اجتماعی و شکل‌هنر حاکم است، می‌تواند ادعای علمی بودن کند. زیرا با آنکه نقش اجتماعی نگرشهای مختص هرسبك دگرگون می‌شود بطوری که با منافع گوناگون طبقاتی و شیوه های زندگی مربوط می‌شوند، از لحاظ اجتماعی، نگرشهائی بی‌تفاوت‌وسازگار باهر موقعیت‌اجتماعی نیستند. یك رمانتی سیسم مخصوص شوالیهٔ سده های‌میانه و رمانتی‌سیسم دیگری مخصوص بورژوای جدید داریم، ولی چیزی به‌نام رمانتی‌سیسم دهقانی نداریم. و با آنکه می‌توانیم از خرد گرائی بورژوازی سدهٔ پانزدهم وخرد گرائی اشرافیت سدهٔ هفدهم سخن به میان آوریم، نمی‌توان‌خرد گرائی مربوط باکمال مطلوب شوالیه‌ها از زندگی را به تصور آورد. مثالی مشخص‌تر بیاوریم: وحدتهای‌دراما‌تیك، بیشتر به این علت به تراژدی فرانسوی راه یافتند که هنرمندان می‌خواستند آنچه را که روی صحنه می گذشت، زنده‌تر بنمایانند؛ لیکن بعدها وحدتهای مزبور این اهمیت رئالیستی خود را از دست

دادند و به محمل افراطی‌ترین شکل سبك‌پردازی یاتصنیع تبدیل شدند؛ ولی این وحدتهادرسراسر این‌دوره،نمایندهٔ‌نگرشی‌ماهیتاً خرد گرایانه به‌زندگی هستند که با خلاقیت درام قرون وسطائی و خلاقیت درام رمانتیك کاملاً ناسازگارند. اما در مورد ناتورالیسم باید گفت آنچنان که تئوری سوسیالیستی هنر ادعا می کند، این جنبش انحصاراً در اختیار محافل مترقی سیاسی ولیبرال نیست؛ لیکن گونه‌ای ازاجتماع که منافعش با ابقای شرایط عقب ماندهٔ اجتماعی جوش خورده است هرجاکه امکانی پیش آید از تمایلاتی درهنر پشتیبانی خواهد کرد که می‌خواهند شرایط واقعاً موجود را به‌صورت کمال مطلوب‌درآورند. با این‌حال، رهبران این گونه از اجتماع ممکن است گاهگاهی کاربرد روشهای ناتورالیستی در هنررامفید بدانند، مثلاً مانند گئورگ گروس که زمانی به کشیدن تابلوهای ناتورالیستی دربارهٔ جنگ پرداخت که دیگر نمی‌شد نبردهای ناپلئون را زیرپرده‌ای پنهان کرد. شیوهٔ او بدون تردید ناتورالیسمی رمانتیك بود که در آن زبان بورژوازی متوسط و بالای سالهای پس ازجنگ‌بیان‌شده بود زیرا گروس‌مجبور بودکمك و نظر مساعد این طبقه رابه‌خود جلب کند. این موردی از تضادهای درون طبقه‌ای به مفهوم مارکسیستی نیست، بلکه نمونه‌ای از سازگاری پذیری قشری اجتماعی است که تاکتیکها و سلاحهای برگزیدهٔ خود را در اختیار دارد ولی غالباً مجبور است تاکتیکها و سلاحهای دشمنان یا متحدان آتی‌اش را دردست بگیرد تا خودش‌را حفظ کند. همچنان که مثلاً ارتشهای شوالیه‌هاباآغازعصر بهره‌برداری از توپ و تفنگ، تاکتیکهای پیاده نظام را پذیرفتند و شوالیه ها نیز برای زنده ماندن وکسب پیروزی مشترك، از تلاش برای دستیابی‌به شهرت فردی خویش دست برداشتند. بدون تردید، سلاحهای بکار-گرفته شده ممکن است گاهگاهی عوض شوند و از دست یك گروه

به دست گروهی دیگر بیفتند، ولی دربرابر نمایش مبارزات بـرجستهٔ اجتماعی ـ که شاهد هرچه پیچیده‌تر شدن هنـر در آن هستیم ـ انکار تابعیت عملی روشها و وظایف هنر ازعوامل اجتماعی، گونه‌ای کور ـ اندیشی خودسرانه است.

نکتهٔ دیگری نیز هست که باید گفته شود. پذیرفتن اینکه شرایط اقتصادی غالباً تأثیری قطعی و تعیین کننده در شکل گیری ساختار های معنوی دارند، به معنی انکار آرمانهای پاك، درخشان و فوق دنیوی و پذیرش ارادی تمام نیروهای تاریك مادی نیست، به معنی نسبت دادن ارزشی برتر از تمام اصول آرمانی به این نیروهای اخیر هم نیست. حتی ضرورتاً به این معنی نیست که عامل مادی در تاریخ، واقعی‌تر از عامل معنوی است. بلکه فقط به این معنی است که ما با هیچ تـلاش معنوی انسانی روبرو نمی‌شویم جز درمواقعی که تنشی با شرایط مادی زندگی وجودداشته باشد. اگر اهمیت کافی به این واقعیت بدهیم، باید نظر مارکس دربارهٔ رابطهٔ وجود ووجود آگاه را بپذیریم. این نظر به هیچ وجه منکر این امکان نمی‌شود که عوامل معنوی می‌توانند برشرایط مادی تأثیر بگذارند. اعتراضی که می گوید روح انسان غالباً در نقطهٔ مقابل تمام انگیزه های اقتصادی قرار می گیرد و می‌تواند خود را با یك فعل ارادی ازچنگ آنها برهاند، مایهٔ شکست ماتریالیسم تاریخی نیست. زیرا جان کلام تئوری مزبور این ادعاست که دستاورد هـای معنوی از رابطه‌ای دیـالکتیکی با شرایط اقتصادی تـولید سر چشمه می گیرند؛ این تئوری فرض نمی کند که دستاوردهای یادشده، رونوشت خشك و خالی شرایط اقتصادی‌اند. در پاره‌ای موارد، این رقـابت دیالکتیکی ممکن است به پیروزی ظاهری عنصر معنوی بیانجامد و موجب پیدایش ساختارهائی معنوی بشود که به نظر مـی‌رسد درآن لحظهٔ خاص می‌توانند محدودیتهای مـادی روح انسان را از میـان

بردارند. ولی مسألهٔ مهم این است که بدانیم فلان دیدگاه ایده‌الیستی تاچه اندازه وابستهٔ شرایط خاص بیرونی است و تا چه اندازه‌ای مستلزم وجود شرایط بیرونی و مادی‌خاصی درجامعه است. همچنان که فلان پادشاه نیز به اندازهٔ فلان گدا یك موجود اجتماعی است، ایده‌الیسم نیز درست به اندازهٔ ماتریالیسم در شرایط اجتماعی ریشه دارد. احساس استقلال ذهنی فردرا درمقایسه با واقعیات عینی اثبات شده توسط ماتریالیسم تاریخی، نمی‌توان خیلی جدی تلقی کرد. اعتراضی که به تئوری مزبور وارد می‌شود این است که این تئوری فقط به نمایاندن تکامل دیالکتیکی حاصل از مقابلهٔ عوامل‌مادی‌ومعنوی بسنده نکرده است بلکه تئوری غیر قابل دفاع مطلقیت ماده را به جای تئوری‌غیر قابل دفاع مطلقیت روح، یعنی یك لاهوت را بجای لاهوتی دیگر نشانده است.

بسط دامنهٔ روش جامعه شناختی به تاریخ هنر، ضرورتاً نیازی به این شکل افراطی ماتریالیسم تاریخی ندارد. و نیازی ندارد مدعی شود که تبیینی دقیقاً جامعه شناختی از استعداد شخص هنرمند با همهٔ انگیزه‌ها و تمایلات ویژه‌اش به‌عمل آورده است. بلکه صرفاً بدین معنی است که ما این اصل را راهنمای خویش قرارداده‌ایم که‌مخالفت یك فرد بافلان تمایل دستجمعی زمانه، بیش‌از پذیرش‌آن توسط فردی دیگر، تا حدودی، محصول نیروهای اجتماعی است. تردیدی نیست که هنرمند آنچه را که دلش می‌خواهد، مطابق دلخواه خویش می‌آفریند، ولی اینکه «ارادهٔ»او ازچه عناصری تشکیل‌می‌شود، همچنان بصورت مسأله‌ای به‌جای خود باقی است. مطمئناً خودهنرمند آخرین کلام را می گوید ولی به نقش کسانی که رتبه‌شان یکی مانده‌به‌اوست نیز نباید کم بها داده شود، مخصوصاًبه این علت سخن ایشان‌رابطور طبیعی می‌توان دربیان هنرمند ردیابی کرد. ضعیف‌ترین اعتراضهائی

که به دیدگاه جامعه‌شناختی شده این است که آفرینندگان آثار بزرگ هنری، از این لحاظ که «گوشه‌نشینانی» بزرگ بوده‌اند، اشخاصی خارق‌العاده بشمار می‌رفتند. اگر بخواهیم مفهوم «انزوا» یا «گوشه نشینی» را از مفهوم «اجتماعی» حذف کنیم، مفهوم اخیر را به ناحق محدود کرده‌ایم. حتی ویلیام باتلر ییتس که می‌گوید «اثر هنری عمل اجتماعی یك انسان گوشه‌گیر است» قلمرو سودمندیِ اجتماعی را بطرزی نامقتضی محدود می‌کند زیرا به‌تضادی میان محصول اجتماعی و آفرینندهٔ تنهای آن قائل می‌شود و این حقیقت را نادیده می‌گیرد که تنهائی یا گوشه‌گیری مقوله‌ای اجتماعی است و به‌عنوان یك تجربهٔ فردی، فقط درجامعه می‌تواند وجود داشته باشد. انسان مطمئناً در هر شرایطی می‌تواند تنها باشد، ولی فقط در جهانی می‌تواند احساس تنهائی کند که دیگران نیز به گونه‌ای در آن سهیمند. هنرمند به دلایلی که روانکاوی می‌تواند بخشی از آن را تبیین کند، بیش از بقیهٔ انسانها با جامعهٔ خویش بیگانه است ولی قطعی نیست که بررسی خلاقیت هنری در اثر این بیگانگی، برای جامعه‌شناس از هر اشتغال یا وسوسهٔ دیگری دشوارتر بشود. اگر بپذیریم که می‌شود پیش‌شرط‌هائی اجتماعی برای تبه‌کاری پیدا کرد، دور از فهم به نظر می‌رسد که کسی شرایط اجتماعی مشابهی را عامل آفرینش هنری نداند. دنیای معنوی هنرمند به طرز غیر قابل مقایسه‌ای می‌تواند از دنیای فردتبه‌کار بغرنج‌تر باشد، ولی تا آنجا که دامنهٔ رابطهٔ بین آزادی فردی و علیت اجتماعی کشیده می‌شود، هیچ گونه تفاوت اصولی بین آفرینش یك اثر هنری و ارتکاب یك جنایت وجود ندارد.

اثر هنری، به دلیل بخت مساعدی که برای آفریننده‌اش فراهم می‌آورد و شادی‌ای که به دیگران می‌بخشد، عملاً چیزی سنجش ناپذیر است. به‌همین علت کسانی که بیش از همه این شادی را آزموده‌اند،

خواسته‌اند تفسیر هنررا بر اصولی استوار گردانند که خود ویـژه و مختص آن باشند؛ هیچ روشی که برای چیزی دیگر مفید از آب در آمده است، بقدرکافی ثمر بخش به نظر نمی‌رسد. این یگانـه تبیین اظهاراتی از این قبیل است: «تاریخ اجتماعی هنر، درست به اندازهٔ تاریخ جامعه،بی‌معنی است».[۱۳۷] ولی مهارت در فرمول بندی نبایـد چشم ما را بر دیدن نارسائی این اندیشه ببندد. این واقعیت که مفاهیم جامعه‌شناختی امکان درك جـوهر هنررا به ما نمی‌دهند بدین معنی‌نیست که بگوئیم همچنان‌که جامعه را نمی‌شود بـا مفاهیم زیبـائی شناختی توضیح داد هنررا نیز نمی‌شود با مفاهیم جامعه شناختی تبیین کرد. بدین ترتیب رابطهٔ متقابل بین هنر و اجتماع را نمی‌توان بسادگی معکوس کرد. جامعه هرچه باشد پدیده‌ای زیبائی شناختی نیست،حال آنکه هنر دستاوردی آشکارا اجتماعی است. هنر هر چه باشد، از جمله، محصول نیروهای اجتماعی و سرچشمهٔتأثیرات‌اجتماعی‌است. دربارهٔ نیرو های مؤثر در هنر و تأثیراتی که از آن برجای می‌مانند مطالب بسیار با ارزشی می‌توان گفت بی‌آنکه خواسته بـاشیم وجود درونی‌اش را اندازه گیری کنیم یا ازشکستن طلسمش‌بترسیم.

فصل پنجم

لایه های تحصیلی در تاریخ هنر: هنر قومی و هنر مردمی

۱ـ هنر مردم، توده‌ها، و تحصیلکردگان

در این فصل «هنر قومی» به معنی فعالیتهای شعری، موسیقائی و تصویر گرانهٔ قشرهائی ازجمعیت بکار برده شده‌است که تحصیلکرده و شهرنشین و صنعتی شده نیستند. از اجزای ماهوی این هنر آن‌است که برپا نگه دارندگانش نه فقط بطرزی انفعالی پذیرا خویند بلکه معمولاً ازشرکت کنندگان‌خلاق در فعالیتهای هنری‌اند، و با این حال به عنوان افراد منفرد به‌چشم نمی‌خورند یا هیچگونه ادعای امتیاز آفرینش آثار هنر یاد شده را ندارند. ازطرف دیگر «هنر مردمی» به معنی آفریده های هنری یا شبه هنری‌درپاسخگوئی به‌تقاضای عامه‌ای. نیمه تحصیلکرده، عموماً شهرنشین و متمایل به رفتار دستجمعی یا توده‌ای است. در هنر قومی، تولیدکنندگان و مصرف کنندگان را بسختی می‌توان از همدیگر بازشناخت و مرز میان ایشان همواره‌در

تغییر است؛ برعکس در مورد هنر مردمی، با عامه‌ای غیرخلاق‌وسرا- پا منفعل از لحاظ هنری مواجه می‌شویم، و تولید حرفه‌ای کالا هـای هنری، دقیقاً در پاسخگوئی به تقاضای موجود صورت می گیـرد. در این نکته جای تردیدی‌نیست که هنر قومی، بویژه شعرقوی،ازصفوف کسانی ریشه می گیرد که از آن لذت می‌برند، حال آنکه «آوازهای مردمی» ـ بالادهای خیابانی و «اجراها»ی مـردمی ـ کار هنرمندانی حرفه‌ای است که به طبقات بالا تعلق دارند و ازلحاظ روحی ومعنوی وابستهٔ ایشان‌اند.[۱] لیکن واقعیت این است که مهمترین وجه تمایز بین دو گونهٔ هنر در خصلت متفاوت «عامه» ها یا «مخاطب» هـای آن دو است. مردمی که آواز قومی را زنده نگه می‌دارند ساکنان تحصیل نکرده اما نه‌الزاماً بیسوادروستاهاوشهرهای کوچك‌هستند؛خوانندگان و مصرف کنندگان داستانهای جنـائی، مجلات مصور، داستانهـای احساساتی، و تابلوهای‌رنگی‌باسمه‌ای، طبقات‌پائین‌هستند که‌فاصله‌شان باتحصیلکرده‌ها به‌اندازهٔ فاصلهٔ روستانشینان از ایشان نیست.

همچنان که در هرزمان معینی تعدادگرایشهای مختلف هنـری دست‌کم به تعداد لایه‌های فرهنگی یا تحصیلی می‌رسد، تاریخ هنر، در مقایسه با توجهی که تاکنون به نیازها و هدفهای خاص گروههای متفاوت تحصیلی معطوف داشته است،باید توجه‌بیشتری‌معطوف‌دارد. اگرچنین کند مجبور خواهد شد که تکامل هنررا با استفاده ازبرشهای مقطعی مجسم سازد، و بدینسان مردم را متوجه این واقعیت گردانـد که در هنر همیشه چندین سنت دست دردست‌یکدیگر پیش می‌روند، و دیگر دنبال آن نظریهٔ جزمی که می گوید هرچیز معاصربایدپیوندی ارگانیك داشته باشد نخواهند رفت. لیکن توصیف خطوط تکامل‌هنر با توجه به قابلیت یا عدم قابلیت اسنادشان به گروه برگزیدهٔ معنوی،

توده‌های شهرنشین، یا روستانشینان، و بدین‌ترتیب مشخص گردانیدن تاریخ هنر بغرنج وپیشرفته از هنر مردمی وهنر قومی، فقط بـه معنی اجرای نیمهٔ نخست و آسانترِ وظیفهٔ مورخ هنر است؛ مورخ هنرباید به پژوهش خود ادامه دهد و به چگونگی رابطـهٔ بین تحصیلات و موقعیت طبقاتی، نوع تضادهای دیالکتیکی موجود در چار چوب یك لایـهٔ تحصیلی، وچگونگی امکان حل تنشهای موجود بین دیدگـاه طبقاتی و دیدگاه تحصیلی پـی‌ببرد. وظیفهٔ مورخ هنر را فقط زمانی باید خاتمه یافته تلقی کرد که او نشان داده باشد که تأثیر تحصیلات به هیچ‌وجه تابـع صرف شرایط اقتصادی و اجتماعی نیست‌بلکه‌اهمیتش مطابقِ موقعیتِ کلیِ تاریخی افزایش یا کاهش می‌یابد. زیرا اهمیت و ارزش تحصیلات، بطرز چشمگیری دگرگون می‌شود؛ مثلاً درسده‌های میانه، تحصیلات از اعتباری عظیم برخوردار بود ولی با این حال مانند سده هـای بعد، برای موفقیت در هنر، چندان ضرورتی نداشت.

لیکن تشریح تاریخ هنر بـا استناد به لایه های فـرهنگی، فقط بطورکامل با دورهٔ پس از رنسانس یا شاید دورهٔ پس از انقلاب یعنی با دوره‌ای جور در آید که در طی آن لایه‌های عامهٔ مخاطب هنر از لحاظ نیازهایشان شدیداً از یکدیگر متمایز و قطعاً مستقل می‌شونـد. مورخ هنر عملاً می‌تواند و باید به پدیـده های پیشین مانند پـدیدهٔ شکلگیسازی در روزگار باستان به عنوان هنری شبه قومی در نقطهٔ مقابل تئاتر رسمی آتن، یا پدیدهٔ بالاد در سده های میانه که در نقطهٔ مقابل شعر قهرمانانهٔ اشراف جنگ‌طلب تامقام شعر قومی‌سقوط کرد، توجه داشته‌باشد. او مخصوصاً می‌تواند به‌آفریده‌های‌بیشمارتصویری وپیکری سده های میانه ـ مخصوصاً اشیاء مخصوص مراسم مذهبی ـ که حالتی نسبتاً فروتنانه‌دارند و مسلماً بوسیلهٔ قشری پائین‌برای‌قشری

پائین آفریده می‌شدندتوجه‌کند، لیکن نمی‌توان این‌آثار رابابرچسب هنر قومی یا هنر مردمی به مفهوم بالا مشخص ساخت یا حتی‌صراحتاً و قطعاً گفت‌که چه‌چیزی در این میان زائیدهٔ پایگاه طبقهٔ پائین و چه چیزی زائیدهٔ فقدان مهارت فردی است. در این نخستین‌مرحلهٔ‌تکامل، شاید بتوانیم از وجود هنر قومی درکنار هنر پیشرفتهٔ دین پیشگان و درّباریان سخن بگوئیم، ولی بندرت می‌توانیم سخنی‌ازهنر «مردمی» به میان آوریم. فقط دراواخر سده های میانه است‌که می‌توان‌مقدمات آفرینش هنری را تشخیص دادکـه انتظار نمی‌رفت گروه برگـزیدهٔ تحصیلکرده یاتودهٔ روستانشینان‌را بخود جلب‌کند، بلکه بـه تقاضای یك طبقهٔ متوسط نسبتاً مرفه اما نه ثروتمندِ شهری پاسخ داد. پیش از آن زمان، مسألهٔ آفرینش تابلو یامجسمه به عنوان کالائی‌مناسب‌ذوق مردم، نمی‌توانست مطرح باشد: هیچ قشری از اجتماع بـه استثنای طبقات بالا در موقعیتی نبودکه از عهدهٔ خرید چنین‌آفریده هائی بر- آید. چوب‌بریهای دورهٔ انتقالی‌بین‌سده های میانه ورنسانس،نخستین فرآورده های هنر بودند که تا اندازه‌ای بوسیلهٔ شهرنشینان‌کم‌ثروت ونیمه‌مرفه خریداری شدند.

ویژگیهای منفی مشخص‌کنندهٔ هنر قومی و هنر مردمی از هنر پیشرفتهٔ تحصیلکردگان، خبرگان وکاردانان، در نگاه نخست،برجسته- تر و مهم‌تر از ویژگیهای مثبتی به نظر می‌رسند که وجه مشترك این- گونه های مختلف هنرند. هنرجدی، معتبر و مسئول، که الزامـاً در بردارندهٔ‌کشاکش با مسائل زندگی وکوشش برای درك‌معنی‌زندگی آدمی است، هنری‌که ما را باتقاضای «دگرگون‌سازی شیوهٔ‌زندگی» خودمان مواجه می‌کند، باهنر قومی‌که غالباً چیزی بیش از نمایش و آرایش نیست‌یا هنرمردمی‌که هیچگاه‌از حدسرگرمی و وقت‌گذرانی

فراتر نمی‌رود وجه مشترك چندانی ندارد. وقتی به آفریده های میکل آنژ یا رامبرانت ، باخ یا بتهوون ، فلوبر یا بودلر می‌اندیشیم، احساس می کنیم که چندان علاقه‌ای نداریم آرایشها و آوازهای شوخی‌آمیز و ناشیانهٔ دهقانان یا ادبیات و موسیقی آفریدهٔ صنایع سرگرم‌سازی معاصر را باهمهٔ عشوه‌ها و چاپلوسیهایش دربرابر انسان کوچه و بازار، به عنوان هنر بشناسیم. و با آنکه شاید هنر قومی بتواند بخشی از اعتباری را که از رمانتیکها گرفته بود حفظ کند، باز احساس می کنیم که نمی‌توانیم اپرت بیوهٔ شادمان [ساختهٔ فرانتس لهار آهنگساز مجارستانی، ۱۸۷۰–۱۹۴۷] را با اوپرای عروسی فیگارو اثر موتسارت، تابلوی جزیرهٔ مردگان اثر آرنلد بوکلین را با تابلوی تدفین کنت اورگاس اثر ال گرکو مقایسه کنیم. هر کس که با تجربهٔ تکان دهندهٔ پرداختن به یك اثر هنری واقعی درگیر شده باشد، خیلی آسان در برابر هر گونه بهره‌گیری از تأثیرات پیش‌پا افتاده ناشکیبا می‌شود و می‌پذیرد که فقط یك نوع هنر وجوددارد که نمی‌شود تقسیم یا رقیقش کرد، وغیر از این نوع، هرهنر دیگری بی‌اهمیت یابی‌ارزش است.

ماهیت حقیقی هنررا نمی‌توان از روی هنر قومی یاهنرمردمی بازشناخت؛ هنر، ماهیت خودرا فقط در بالاترین سطح خلاقیت‌هنری نشان می‌دهد. اگر از آن‌سطح به اطراف بنگریم،شکافهائی‌ناپیمودنی را در هر جهت تشخیص خواهیم داد. در کارهای موتسارت و لهار هیچ‌وجه مشترکی نمی‌توان یافت، لیکن دوحد افراط وتفریط بوسیلهٔ پدیده های میانجی بیشماری به یکدیگرمربوط می‌شوند؛تحقق‌ارزش‌های زیبائی شناختی، درجاتی دارد. آثار هنری، از هوای رقیق‌دنیای روح سرچشمه نمی گیرند؛ آفرینش هنری، گاهی پویا ودیالکتیکی، عملی مرتبط باکل زندگی و فعالیتی می‌شودکه ریشه در عمل دوانده است. و به همین‌علت تماسها وپیوندهایش با عرصه های فعالیت‌غیر-

هنری و شبه هنری، بسیار گونه‌گون و پر تنوع‌اند. موفقیت تلاش هنری همیشه محل تردید است، و اثر هنری همواره در معرض ضایع یا تحریف شدن قراردارد؛ باز، حتی در موقعیتی چنین ناپایدار نیز هنرمند ممکن است آنقدر خوش اقبال باشد که با گونه‌ای خوشدلی ازنوع خوشدلی یك گردانندهٔ نمایش یا برنامه، به هدفش برسد. هنر بزرگ، تقریباً همیشه متضمن برخی از اجزای انواع هنر کوچك یا متعلق به طبقات پائین است. هدف لطیف‌ترین اثر هنری، شادکردن‌و علاقه‌مندکردن مخاطبانش است، و به همین علت برخی لز وسائل و روشهای مختص هنر متعلق به سطحی پائین‌تر را نیز به کار می‌گیرد. رمانتیکها در معصومیت کودکانهٔ هنرمند، که‌چنان به کار می‌چسبد که به هیچ‌وجه آنچنان‌که ایشان دوست داشتندوانمودکنندخام و بی‌اراده نیست، اغراق می‌کردند. ولی درکار هنرمند همیشه عنصری ازشادی نیز وجوددارد، وچون چیزی کودکانه وجوددارد به همین علت همیشه چیزی از یك بذله‌گوی ساده‌نیز در او وجوددارد.در هنر،سرسختانه‌ترین درگیری با معنی زندگی و بی‌رحمانه‌ترین انتقاد از خویشتن، غالباً دوشادوش بی‌معنی‌ترین کشش‌برای سرگرم سازی واحساساتی‌ترین شکل ارضای نفس پیش می‌رود.

هر اثر هنری، شامل بخشهائی با موفقیت بیشتر و کمتر است؛ آثارعالی هنری داریم، ولی شاید حتی یك اثر «کامل» هنری نیز نداشته باشیم. شکل از پیش‌مقدر، غیر قابل تغییر و بی‌نظیر هنری، با آن معنی‌دقیقی که فلوبر در نظر داشت، درست به اندازهٔ آن الهام آسمانی‌که به هنرمند امکان می‌دهد به شکلهای‌کمال مطلوب هستی‌دست یابد، از جعلیات شجاعانهٔ فلسفی است. احساس‌کمال، الزاماً از اجزای تجربهٔ زیبائی شناختی نیست. آثار متعلق به هنر بزرگ،

ممکن است غالباً شباهت خاصی به هنر قومی یا هنر مردمی داشته باشند؛ این آثار، به سطوح مزبور می‌رسند یا از بطن آنها سر بر می‌آورند بی‌آنکه لطمه‌ای ببینند. همچنان‌که می‌توان شکل آواز هنرمندانه‌ای را که بعدها به آوازی قومی تبدیل می‌شود تحریف ودر عین حال اصلاح کرد، به همین‌طریق اثری که هدفش سرگرم سازی است نیز می‌تواند تاپائین‌ترین سطوح سقوط کند و در عین حال به بالاترین حد جذابیت جادوئی برسد.

هرقدر به گذشته‌ای دورتر درتاریخ باز گردیم، تعیین قاطعانهٔ عامهٔ مورد خطاب هنرمند نیز دشوارتر می‌شود. حتی درمورد شکسپیر، مرز بین شعر او و تقلید دلقك‌وار شیوه‌اش، بین لقمه های لذیذی که برای گیشه‌داران و مطالب سنگین مایه‌ای که برای تماشاگران فراهم کرده، بسختی قابل تشخیص است: همچنان‌که تشخیص مرز بین‌هنر جدی و هنر قومی در سده های میانه بسیار دشوار است. در تئاتر، خوراکی که برای سرگرمی مردم پخته وعرضه‌می‌شود، به‌نظرمی‌رسد که در همهٔ زمانها شکلی نسبتاً مخلوط داشته‌است. با این حال،تفاوت درجهٔ بین وسایل هنریِ بکار گرفته شده، غالباً به یك تفاوت‌بنیادی‌در کیفیت تبدیل می‌شود. مثلاً اگربه یکی از نمونه‌وارترین مواردیعنی پژوهشی دربارهٔ هنر گرافیك دورر و پیروانش که‌کار او را به‌صورتی عامیانه و عوامانه درآوردند بنگریم، درنگاه نخست، با زوالی بسیار بطئی روبرومی‌شویم؛ ولی سرانجام، در تصنیف‌نامه‌های‌سدهٔ‌هجدهم، همچنان که‌به‌روشنی نشان داده شده است، شاهد ظهور هنری توده‌ای می‌شویم که باهنر پیش‌از خود تفاوت ماهوی‌بنیادی دارد.[۲]

۲. هنر قومی، هنر دهقانی، هنر ولایتی

تاریخ هنر به فرد بستگی دارد زیرا گرایشهای عمومی سبك با همهٔ پایداریشان، مهمترین صفات خود را از همین فرد می گیرند. نقش خلاقانهٔ فرد درچارچوب عوامل درونی وبرونی- روان‌شناختی و جامعه شناختی - مطمئناً عامل تعیین کننده است. بدون این نقش، هنر نه فقط کیفیت ویژهٔ خود بلکه یکی از آن لحظات دیالکتیکی‌را از دست می‌دهد که آن را درحالت تغییر تاریخی نگه می‌دارد. لیکن ویژگی اصلی هنر قومی و هنر مردمی این است که تأثیر فرد درآنها به حداقل‌می‌رسد، بطوری که هردونیروی مولدودریافت کنندهٔ تکامل، نمایندگان یك گروه و محملهای یك ذوق زیبائی شناختی مشترك، به مفهومی دقیق‌تر از آنچه در شکلهای پیشرفتهٔ هنر مـی‌بینیم، بشمار می‌روند. زیرا با آنکه آغازگر یا مبتکر یك آواز قومی ممکن‌است فردی کم و بیش قابل شناسائی باشد، فعالیت خلاقانهٔ این فرد تا حـد زیادی، نه فقط به مدلهائی که از درون موسیقی و شعر متعلق‌به‌سطوح بالای جامعه کشف و اقتباس می کند بلکه به وابستگی خودش‌برذوق گروهش نیز مشروط است. او درواقع سخنگوی یك‌اجتماع‌است، و در این معنی توصیف هنر قومی به عنوان فعالیتی دستجمعی، کاملاً درست است. آواز قومی، تا آخرین ذره‌اش دستاوردی فردی است، اما حتی پیچیده‌ترین شکلهای این آواز چنان ابـداع می‌شوند که هر عضوی از اجتماع احساس می کند که آواز مزبور به خودش تعلق دارد. حتی اگربا هانس‌نائومان همزبان شویم و بگوئیم که‌آوازقومی از یك فردخاص سرچشمه می گیرد ولی «هرفرد دیگری‌نیزمی‌توانسته است آن را به همان شکل تصنیف کند»،[۲] به هرحال این واقعیت بـه اعتبار خود باقی است که استعداد گر چـه جنبهٔ فردی دارد، علائـق

معنوی و مضمون تجربهٔ بیـان شده در آن مشترکند، یعنی آواز فقط وقتی آواز قومی بشمار می‌آید که به مایملك همگانی تبدیـل شده باشد.[۴] باز، در هنر قومی، همچون هنر مردمی، فقط در چار چوبی بسیار محدود می‌توان از تأثیر فردسخن گفت. تولید کنندگان هنر برای توده های مردم، ذوق شخصی خویش را درجائی که احتمال دارد با ذوق همگانی فاصله بگیرد، خیلی کمتر از هنرمند واقعی بیان می کنند؛ در حالی که اعضای عامه‌ای که مخاطب این تولید کنندگانند در درجهٔ نخست با فقدان هر گونه ذوق شخصی مشخص می‌شوند.

عامهٔ مخاطب هنر قومی وعامهٔ مخاطب هنر مردمی، هیچ یك نه می‌تواند ونه مایل است هنر را در مقام هنر بررسی کند یـا بامعیارهای صوری دربارهٔ آن داوری کند. نگرش دوعامه، برروابطی کاملاً بیگانه باهنر استوار است، ودرمقایسه باخبرگان هنر، روابطی بمراتب مستقیم‌تر بامنافع، امیدها وبیمهای گروهی دارد. این خبرگان مایلند هردستاورد هنری رابه مثابه پیروزی هنرمند بریك مشکل بزرگ فنی تلقی کنند، هرچیز را ازاین دیدگاه ارزیابی کنند، و برخلاف بیشتر مـردم که از پیروزی قهرمان محبوب خیالاتشان درموقعیتی بس خطیر به وجد می‌آیند ازپیروزی فنی به وجدآیند. خوانندگان ادبیات توده‌ای، چیزی از دشواریهای نویسنده نمی‌دانند ونویسندگان این گونه نشریات نیز قطعاً به خودمی بالند که هیچگاه چنین احساسی نداشته‌اند. این بی‌تفاوتی به مسائل شکل، بخودی خود کافی است تانشان داده شود که چگونه سبکها درهنرقومی وهنرمردمی باسرعت ودرجاتی کمتر ازسبکهای هنر جدی تغییرمی‌یابند. درست‌است که هنرقومی، تغییرات هنرتحصیلکردگان رابا تأخیری بمراتب بیشتر وتغییراتی بمراتب کمتر از هنـر همهٔ شهرنشین منعکس می‌کند؛ امادرست همان‌طور که هنرقومی تاحدبسیار ناچیزی ازتغییراتی که درشکلهای عالی هنرجریان دارند پیروی می‌کند

وبطرزی نسبتاً آرام تکامل می‌یابد، هنرمردمی توده های شهرنشین نیز گزینشی‌بسیارمحدودولی‌نه چندان‌پرزحمت ازمیان‌شکلهاوموضوعاتی که ازبالا به‌آن پیشنهاد می‌شوند به عمل می‌آورد. بدینسان، این نوع ازهنرنیز بسیار کند تکامل می‌یابد یعنی شکلهای انتقالی‌اش درمقایسه‌با هنرتحصیلکردگان وخبرگان بسیار کم است، زیرا زندگی پرهیجان این‌هنر، به برجسته‌ترین شکل ممکن‌درتفکیك پیوستهٔ شکلهائی‌متجلی می‌گردد که‌به نظرمصرف کنندگان وتولیدکنندگان‌هنرتوده‌ای، چیزی بی‌معنی ونامفهوم می‌نمایند.

لیکن فردیت هنرجدی وغیرشخصی بودن‌گونه های مردمی‌تر آن، متقابلاً دافع یکدیگریا تماماً فاقد مراحل میانی وانتقالی نیستند. حتی منفردترین ومبتکرترین هنرمند درچارچوب یك سبك، سنت یا شبکه‌ای‌ازمیثاقهاحرکت‌می‌کند؛ اوهمیشه‌نمی‌تواندکار دلخواه‌خودش را انجام‌دهد ــ درواقع، نمی‌تواند همیشه‌خواستار انجام دادن آن‌کاری باشدکه عموماً مایل به‌انجام دادنش است. اونیزدراصول بنیادی‌هنرش بادیگران‌سهیم است وآثارش را برای‌عامه‌ای نسبتاً همگن‌می‌آفریند ــ به هرحال، اندیشهٔ چنین عامه‌ای درکارش براوحاکم است. ودرسوی دیگر، فقط ابتدائی‌ترین شکلهای هنرقومی را می‌توان «هنر گروهی» نامید؛ این هنر درنخستین مرحلهٔ شکل‌گیریش یابه هنریك طبقهٔ خاص تبدیل‌می‌شود یاشیوهٔ بیانی‌می‌شودکه فقط مستعدترین انسانهابااستفاده ازآن می‌توانند منظورخویش را بیان‌کنند. کل‌هنر، همچنان‌که‌کروچه دربارهٔ شعر گفته است، درآن واحد شخصی وغیرشخصی است؛ کل هنر، هم‌عنصر خود ویژه را بیان می‌کند هم تیپیك را.[۵] هنرقومی، آن چنان‌که‌رمانتیکها تصور می‌کردند، آفریدهٔ «مردم» به‌معنای یك‌نیروی همگن روانی نیست. «روح قومی» چیزی بیش ازتجسم یك‌وحدت

کار کردی نیست که تجلیات گوناگون یك اجتماع را به همدیگر می‌پیوندد. روح قومی، چیزی بیش از یك فرض روان شناختی و موضوع ساختگی شیوه های رفتار سازگار و گوناگون اما فاقد همبستگی ارگانیك نیست. به این مفهوم می‌توانیم معنی بدهیم ولی نباید فعالیت معنوی یا احساس یا اندیشه یا قدرت خلاقیت هنری را به آن نسبت بدهیم. آفرینش هنری که حقیقتاً دستجمعی باشد، روندی تماماً تصور نکردنی و بخشی از اسطورهٔ «نبوغ مردم» است که به اعتقاد دیلتی، در مقام تبیین تاریخی پدیده های معنوی، به همان اندازه بی فایده است که مفهوم «نیروی حیاتی» برای منظورهای فیزیولوژی بی‌فایده است.[۶]

تئوری رمانتیك هنر قومی بر یك اشتباه تکیه دارد؛ این تئوری در نمی‌یابد که چندین فرد پیاپی می‌توانند نقشی در تصنیف یك آواز قومی داشته باشند. اینان احتمالاً نمی‌توانند آن را در یك زمان تصنیف کنند ـ یعنی آواز قومی، نتیجهٔ دائماً تغییر یافتهٔ یك روند متقابل است که هیچ تشابهی به تصمیم گیری متفق‌القول یك کمیتهٔ اجرائی ندارد. هنر قومی، مانند سبکی تاریخی در هنر یا تفکر، در آن واحد، آفریدهٔ افراد و متعلق به انسانهای بسیار است؛ از آنجا که هیچ اثر هنری بطور کامل تمام جنبه‌های یك سبك را بیان نمی کند، هیچ شکلی از آواز قومی را نیز نمی‌توان یگانه شکل یا نسخهٔ معتبر تلقی کرد، پذیرفتنی و بجا است. آنچه موجب ماهیت دستجمعی آواز های قومی می‌شود این است که آواز‌های مزبور از دهانی به دهانی دیگر منتقل می‌شوند، نه اینکه بطور همزمان و یکسان توسط تعداد زیادی از مردم خوانده می‌شوند.

رمانتی سیسم ویژگیهای مشخص هنر قومی را نادیده گرفت، و به منظور تأکید بر ماهیت ظاهراً عام و کمال مطلوبش، آن را به پدیده‌ای با مفهومی گنگ و منشائی اسرار آمیز تغییر شکل داد. هیچ یك از آفریده‌

های روح آدمی به اندازهٔ حماسهٔ قومی، آواز قومی، وافسانهٔ قومی ـ که جملگی پیش از آنکه کشف عصر رمانتیك باشند ابداع آن هستند ـ رنگ مفاهیم فلسفهٔ رمانتیك تاریخ وهنر را بخود نگرفته‌اند. پژوهش تاریخی، پس از تلاشی طولانی ودردآور توانست خود را از چنگ تصور مردمی برهاند که بطور دستجمعی سرگرم بدیهه‌سازی درجائی بودند که فضای معنوی روزگاران پیش از تاریخ نامیده می‌شد ، و متوجه شود که هر آفریدهٔ هنر قومی، هر آواز قومی، وهر مضمون متعلق به یك آواز، برای خودش پدیدآورنده‌ای خاص وزمان ومکان زایشی خاص دارد.[۷] رمانتیکها مبنای اندیشهٔ خویش را ازاین تصور گرفتند که شعر قومی، برخلاف ادبیات تحصیلکردگان، یکسره نتیجهٔ سائقه های ریشه‌دار غریزی است وتقریباً هیچ تأثیری ازعوامل بیرونی نگرفته است؛ بلکه خصوصیات بسیار ظریفش رابه زبان روان شناسان امروزی ازیك ضمیر ناآگاه دستجمعی می گیرد. این رشد گیاهوار وارگانیك هنر قومی در نظر رمانتیکها شکل کمال مطلوب عمل اسرارآمیز خلاقیت بود وهر آنچه ژرف وازلحاظ معنوی مهم می‌نمود، به گمان ایشان ازهمین شکل کمال مطلوب جریان می گرفت. در اینجا نقاط تماس بین رمانتی‌سیسم و روانکاوی به روشنترین شکل ممکن دیده می‌شوند. تفسیر روانکاوانهٔ ساختارهای معنوی، غنی‌ترین سرچشمهٔ موضوع خویش رادرهنر قومی می‌یابد و گونهٔ رمانتیك فرهنگ قومی در هیچ نقطه‌ای ازمطالعات آکادمیك معاصر باپذیرشی مساعد وتأییدی قطعی که درروانکاوی می‌بیند روبرو نمی‌شود. همانندی تودهٔ روستائی باآوازه خوانان و هنرمندان خویش، درواقعیت، ازهمانندی تحصیلکردگان بارهبران معنوی خویش کاملتراست. این درجهٔ عالی همبستگی ، همان چیزی است که انتشار گستردهٔ آثار را میسرمی گرداندو کیفیتی گروهی به آنها

می‌دهد. ولی ازهنرقومی، مخصوصاً به عنوان موضوعی برای تفسیر روانکاوانه به دلیلی دیگر، پشتیبانی می‌شود: این هنر، نخستین مرحلهٔ تلطیف رامنعکس می کند، بطوری که کششهای اصلی درآن باوضوحی بیشتر ازدیگرساختارهای فرهنگی تشخیص داده می شوند. بدویت روان شناختی هنرقومی، نه فقط در فقدان هر گونه احتیاط کاری بلکه درشیوهٔ ضمنی واحساساتی بیان وناپیوستگی مفاهیم وصورتهای ذهنی آن که چشمان مارا به مشاهدهٔ مستقیم کارکردهای ضمیر ناآگاه می گشاید نیز متجلی می گردد. درهنرنیز مانندزندگی عادی، همطراز کردن تضادها و گج گیری شکافها، عمدتاً نتیجهٔ تلاشهای مابرای ازمیان بردن نشانه‌های ناخوشایند خطوط ناآگاهانهٔ تفکر است.

وجه تمایز شدیدی که رمانتیکها بین شعرقومی وشعرهنری قائلند، ومخصوصاً این تئوری ایشان که می گوید هنر به عنوان پدیده‌ای ارگانیك وزائیدهٔ سنت ناگسسته وزنده، چیزی است تماماً متفاوت با هنرآفرینی آگاهانه وتجربی تحصیلکردگان یا «فوق تحصیلکردگان» ـ این همه را هنوزعمدتاً دراندیشه‌های ریگل بایدیافت. او نیز چنان خط فاصل مشخصی بین هنرقومی به عنوان هنری «رشد یافته» وهنرظریف به عنوان هنری «نیت شده» ترسیم می کند که در تاریخ هنر مبتنی بر مفهوم «نیت هنری» وی و معقولیت ویژهٔ هنر، جائی برای هنر توده های روستائی باقی نمی ماند.[۸]

ریگل توجهش را برهنرهای بصری توده های روستائی متمرکز می گرداند وهنرقومی را بصورت صنایع خانگی وکارهای دستی دهقانانی توصیف می کند که اشیاء مورداستفادهٔ عادی‌شان رامی‌سازند ومی آرایند. بدین ترتیب او ازهمان آغاز، تمام آفریده های صنعت ماهرانهٔ دستی به عنوان یك حرفه را ازهنرقومی حذف می کند وعرصهٔ بزرگی چون خانه سازی دهقانان وساخت انواع میزوصندلی، تابلو

ودیگرشکلهای تمثال برای کلیسا را نادیده می گیرد. مفهومی که او از هنرقومی دارد مفهومی صرفاً اقتصادی است وعمدتاً براین فرض بنیان گرفته است که در این عرصه تفاوتی میان تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان وجود ندارد و تولید برای مصرف است نه برای فروش در بازارآزاد. بدون تردید این دیدگاه، برخی از مهم ترین ویژگیهای هنرقومی ـ نه‌فقط ماهیت‌تفننکارانه وناشیانهٔ‌آن‌بلکه محافظه‌کاری‌وسنت‌گرائی، حفظ اندیشه ها وشکلهای سنتی توسط آن را نیز ـ بیان می‌کند: در واقع تمام‌صفاتی رابیان می کند که‌نشانهٔ استقلال‌آن ازشرایط نوسانی بازار، رقابت وتبلیغات تجارتی، ومدهای مصنوعاً ایجادشده وسریعاً‌تغییریابنده‌هستند. گرچه ریگل درتحقیقاتش‌فقط به‌هنرهای‌تزئینی توجه دارد، اصل تبیین اوبه یك اندازه درمورد شعر قومی و موسیقی قومی صدق می کند؛ بدون‌تردید، ویژگی این‌هنرها‌آن است که‌مجبور نیستند نظرمساعدمخاطبان خویش راجلب کنند. ولی ریگل این‌واقعیت را نادیده می گیردکه بخش قابل‌توجهی ازآثاری که وی درنظردارد، به دست تودهٔ روستائی‌تولید نشده بلکه برای تودهٔ‌روستائی تولیدشده است. این سخن مخصوصاً در مورد هنرهای بصری صدق می کند، و آنچه مارا به شگفت وامی داردابن است که ریگل این واقعیت‌رانادیده گرفته است. نقص بزرگ وجدی تئوری اوایـن است که اوفقط بـه شرایط‌تولید توجه‌دارد وتوجه‌کافی به‌شرایط مصرف مبذول نمی‌دارد. اگردیدگاه اوتا بدین درجه یکجانبه نمی‌بود او می‌توانست تشخیص دهدکه تودهٔ روستائیان نه به عنوان تولیدکننده بلکه به عنوان مصرف کننده، تأثیری بیشتر وگسترش یابنده تربرهنردارند.

زیرا ساختار اجتماعی‌هنر، وپایگاه اجتماعی کسانی که‌مخاطب هنرند، بطورکلی ازساختار وپایگاه تولیدکنندگان هنرمهم تر است.

منشأ هنرمندان هرقدر هم متفاوت باشد، آثار هنری، مهرطبقه‌ای رابر پیشانی دارند که برای همان آفریده شده‌اند. مضامین هنری می‌توانند راه خود را ازمیان تودهٔ روستائی بگشایند و به میان لایه های بالاتر بیایندیادربیشتر مواردازمیان‌لایه‌های‌بالاتربه میان تودهٔ روستائی‌بروند، ولی عامه‌ای که مخاطب تولیدکنندگان آثارهنری قرار می گیرد،واقعاً نقشی تعیین کننده برای ماهیت اجتماعی ایشان دارد. هنرمندان‌طبقات بالا ازمیان تمام‌قشرهای اجتماع وتا اندازهٔ بسیارمحدودی ازمیان‌خود طبقهٔ حاکم به خدمت گرفته‌می‌شوند. تودهٔ روستا نشینان نقش‌بمراتب بیشتری درآفرینش آثارهنری خویش دارند، وعملاً درهمین جاست که باتولیدهنربرای‌مصرف داخلی، مخصوصاً درزمینهٔ هنرهای‌بصری، مواجه می‌شویم. لیکن بیشترنمایشهای پیکری، کنده‌کاریهای چوبی و قلمکاریهای مسی که تودهٔ روستانشینان می‌خرند، تابلو های مذهبی و تصاویرقدیسانی که زینت بخش خانه های ایشان است، میز وصندلی کلیساها وزیارتگاههای روستائی ، عمدتاً حاصل‌کار کسانی است که تولیداین گونه وسائل را حرفهٔ خویش‌قرار داده‌اند وباآنکه بیشترشان ازمیان تودهٔ روستائی برخاسته‌اند، بسختی می‌توان اثری از تعلق‌شان به تودهٔ مزبور درایشان دید.

قابل‌تذکراست که ریگل ضمن تأیید وارزیابی وشاید حتی‌ضمن اغراق‌دراهمیت‌شرایط‌اقتصادی‌هنرقومی،چنین‌تصور نادرستی‌ازماهیت جامعه‌شناختی‌این‌هنرداردواندیشهٔ‌جزمی‌رمانتیکهادربارهٔ‌روح‌واحدقومی چنان چشمش را بسته است که ادعا می کندهنرقومی «آن مجموعه‌ای ازشکلهای سنتی هنراست که مایملك مشترك تمام اعضای توده بشمار می‌روندوبه یك طبقهٔ خاص‌مانند صاحبان‌املاك متعلق نیستند.»[۹] روشن است که نظرات جامعه شناختی وی ازبینش اقتصادیش متأثرنبوده‌اند. اونتوانست‌دریابد که پدیده‌ای چون هنرقومی، مستلزم تفکیك یا لایه-

بندی اجتماعی است و بامفهوم فرهنگ یانگرش روانی واحدی که بر- کل یك ملت حاکم باشد سازگار نیست. ازهنرقومی فقط در جائی می‌توان سخنی به میان آورد که تفاوتهای طبقاتی وتحصیلی وجودداشته باشند؛ اگر گروه برگزیدهٔ اجتماعی ومعنوی تشکیل نشده باشد بکار - گرفتن مفهوم هنرقومی نیزمعنائی نخواهد داشت زیرا این مفهوم فقط زمانی معنی دارمی‌شود که باهنرلایه های‌تحصیلکرده وبامنابع آفرینش هنری که «توده‌وار» نباشند مقایسه شود. هنرقومی ، هنر گروهی نیست بلکه هنریك‌طبقه وپایگاه طبقه‌ای، مانندهنرطبقهٔبالا، است. درجامعه‌ای دهقانی که اثری‌ازتفاوتهای‌تحصیلی نیست (حتی‌اگرازدیدگاه‌حکومت دیگریکنواخت نباشد)، مانند عصر نوسنگی یاقبایل آلمانی در دورهٔ مهاجرتها، هنردهقانی تولید می‌شودنـــه هنر قومـــی. ریگل ،مخصوصاً بلابارتوك درزمینهٔ پژوهشهای مربوط به آوازقومی، متوجه این‌تفاوت نمی‌شوند زیرا تصوری بس‌محدود از «توده» دارند. آنچه ممکن‌است مایهٔ گمراهی ایشان‌شده باشداین است که هنرقومی‌معاصر تقریباًیکسره آفریدهٔ دهقانان است؛ لیکن باید پذیرفت که حتی اگرهنر تماماًهنری دهقانی باشد، تمامی هنر دهقانی نمی‌تواند هنرقومی باشد. تاجائی که دهقانان حاملان فرهنگ باشند، مانند عصرنوسنگی‌یاعصر مهاجرتها، باید ازفرهنگ دهقانی وهنردهقانی سخن بگوئیم؛ ازهنرقومـــی فقط درجائی باید سخن گفت که درکنار «هنر تودهٔ روستائی» (که بـــدون تردید بیشتر اعضای‌آن دهقان هستند) « هنر گروه برگزیده» نیز وجود داشته باشد. اگربخواهیم برکاربست این اصطلاح درعصری‌چون‌عصر مهاجرتها که درآن لایه بندی اجتماعی نهفته در هنرقومی‌هنوزصورت وقوع‌نیافته‌بود پافشاری کنیم، کل آفرینش هنری‌رابایدهنرقومی» نام- گذاری کنیم—ولی‌این چیزی‌جزاشتباه‌فهمیدن‌معنی‌این‌اصطلاح‌نیست . بدون تردیدما نمی‌توانیم‌آفریده های متعلق به آن‌عصررا «هنرگروهی

آغازین» بنامیم: هرچند هنور تفکیکی درلایه هـای تحصیلی صورت نگرفته و آن‌به‌اصطلاح نگـرش روانـی یکنواخت به زندگی نیز که شالودهٔ فرهنگ گروهی بشمارمی‌رفت، ازمدتهاپیش‌ناپدیدشده است.

تردیداست‌در اینکه اصولاً زمانی‌چیزی‌به نام «فرهنگ گروهی» یامشترك وجود داشته یااینکه مفهوم فرهنگ الزاماً شامل تقسیم‌جامعه به چندین لایه‌وپایگاه طبقه‌ای نبوده‌باشد. انسان درهرسطحی ازتکامل که کاربرد واژهٔ «شعر» مجازباشد، می‌بایست ازلحاظ روان شناختی و جامعه شناختی، ازحالت «اشتراك» به معنی‌موردنظر نائومان فراتررفته باشد. قابل تصورنیست که انسان‌پیش از آگاهی یافتن بروجودخویش یافرق گذاشتن بین خودش ودیگران یا حداقل پیش از کوشش بـرای بازشناختن خویش از دیگران توانسته بـاشد شعری بسرایـد. نائومان مفهوم رمانتیك روح قومی را درلباس مبدل روح گروهی آغازین به عرصهٔ مردم شناسی بازمی گرداند، هرچند خودش می پذیرد که شعـر قومی ادامهٔ مستقیم شعر گروهی آغازین نیست و«تـودهٔ روستانشینان» میراث خود را ازطریق شعرهنری و آگاهانه ازاین شعر دریافت کرد ـ بطوری که به نظر او آوازی که عمداً تصنیف شده باشد ممکن است‌به شعر گروهی نزدیکتر باشد تاشعرقومی.[۱۰] ولی‌حالت بهشتی‌انسان‌شعر ـ گوی گروهی راهرطور که بتوانیم تعریف کنیم ، سرچشمه های هنرو شعررا درحالتی ازامورباید جستجو کنیم که درآن انسان هیچ‌تصوری ازتاریخ نداشت وسراپای وجودش غرق در طبیعت بود . اشتیاق بـه هنر و استعداد آفرینش هنر، نیروهای تاریخی مشروطی هستند که‌فقط درموقعیتی تاریخی می‌توانند ثمربخش گردند.[۱۱]

هنر قومی را با هنر ولایتی‌یاهنر دهقانی‌نیز نبایدیکی‌پنداشت. یکی از برجسته‌ترین ویژگیهای هنر قومی تضاد آن با هنر شهرها و مراکز فرهنگی است؛ ولی این هنر با آنکه هنری غیر شهری‌است،

هنری نیست که نخواهد شهری شود بلکه نمی‌تواند شهری شود. هنر ولایتی همواره وابستهٔ ذوق شهرهای بزرگ است و بـه همین علت هیچگاه از نوعی احساس فرودستی خلاص نمی‌شود؛ ولی‌هنرقومی، گرچه خود وابستهٔ هنری است که در شهرها، دربارهاو کلیساهاتولید می‌شود، هیچگاه آگاهانـه، عمداً یا مطیعانه به رقابت با این هنر بر- نمی‌خیزد. هنر قومی گرچه هنری دست دوم است، از مد یـا اشتیاق به تولید آثار غیر قابل تشخیص از آثاری که تقلیدشان می کند الهام نمی گیرد. باز، این هنر گرچه کوششی برای‌رسیدن به‌پای‌هنر مراکز فرهنگی به خرج نمی‌دهد، اشتیاق خاصی به حفظ سنتهای خودش‌به هر بهای ممکن ندارد و حاضر است هر گاه که چیز تازه‌ای توجهش را جلب کند از این سنتها دست بردارد. هدف‌تودهٔروستانشینان‌داشتن هنری مختص خویش نیست که اصولاً با هنر بقیهٔ بخشهای جـامعه متفاوت باشد. یك‌کارشناس نامدار فرهنگ قومی چنین نظر می‌دهد: «هیچگاه هنری قومی وجود نداشته است که آگاهانه یعنی‌عمداًتولید شده باشد.»[۱۲] این واقعیت که بیشتر آواز های قومی نه بالهجه بلکـه با زبـان تحصیلکردگان تصنیف شده‌اند،[۱۳] نشان می‌دهد که تـودهٔ روستانشینان از این لحاظ تا چه اندازه از جلوه فروشی و خود فریبی فاصله دارند. آوازهای لهجه‌دار،غالباً آفریدهٔ شاعرانی‌حرفه‌ای هستند که‌گمان می کنند باید برای جستجوی راهی به سوی تودهٔمردم‌دست به تلاشی وحرکتی بزنند؛ حال آنکه تودهٔ روستانشینان واقعی، وقتی شعری می‌سرایند، نمی کوشند خودشان را «طبیعی»جلوه دهند بلکـه می کوشند ازلحاظ عاطفی وزبان‌شناختی لباس میهمانی به‌تن کنند.[۱۴]

عامهٔ ولایتی، ساختاری اجتماعی و بمراتب پیچیده تـر ازآن ساختاری است که آلمانها با واژهٔ Volk نشان می‌دهند(وما در اینجا

با اصطلاح «تودهٔ روستانشینان» از آن نام‌برده‌ایم). مثلاً هنر مصری که از منطقه‌ای به منطقه‌ای دیگر فرق می‌کرد، و تاحدودی بازحمات فراوان می‌کوشید به پای فعالیت هنری دربارهای شاهان‌ومعابدبرسد، نه هنر قومی بود نه هنر دهقانی؛ نمایندگـان این هنر، تا انـدازه‌ای زمینداران کوچکی بودند که تـازه از قیدهای درباری، خلاص شده بودند، و تا اندازه‌ای نیز بورو کراسی ولایتی طبقهٔ متوسط بود کـه ذوق هنریش احتمالاً از هنر قدیمی دهقانان تأثیر گرفته بود ولی هنر مزبوررا آگاهانه رد می‌کرد.[۱۵] به همین‌طریق، برخی از گـرایشهای منطقه‌ای که در کنار هنر رسمی بیـزانسی سر بر آوردند، ظاهراً وجـه مشترك‌چندانی باهنرقومی نداشتند. آفریده‌های‌هنری مکتب راج‌پـوت (که در اواخر سدهٔ هفدهم و اوائل سدهٔ هجدهم در هند فعال بود)نیز نمونه‌هائی از هنر ولایتی‌اند نـه هنر قومی.[۱۶] از طرف دیگر، هنـر ولایتیِ پیشرفتهٔ رُمی خصلتی سراپا «دهقانی» دارد وبه نظر می‌رسد که یگانه نمونهٔ این گونه از هنر بوده باشد که در دوران حیات خویش نفوذ قابل توجهی داشت و امروزه نیز در تاریخ هنـر دارای اهمیت بشمار می‌رود. لیکن خطاست اگراز این هنر به‌عنوان‌آفریدهٔ‌معنوی «نزدیکی طبقهٔ دهقان به طبیعت و درزمین ریشه داشتن این طبقه» یاد-کنیم.[۱۷] نقش تاریخی این هنر ولایتیِ دهقانی هیچ‌وجه مشترکی بـا «جوانیِ ابدی تودهٔ روستانشینان» ندارد، بلکه بیشتر به‌عصروانحطاط فرهنگ شهری روزگار باستان بستگی دارد.

۳. تئوری دریافت و تئوری تولید

نظریه‌ای که می‌گوید هنر قومی «ازکالاهائی فـرهنگی تشکیل می‌شود که از بالا به پائین رسیده‌اند» چنان پیش‌پا افتاده و عادی شده است که امروزه دیگر کسی به فکر تردیددر آن‌نمی‌افتد. در این‌نظریه،

شکلهای هنر و سبکهای‌هنر، موضوعها و اندیشه‌ها،الگوهای مفهومی و عاطفی، از سطوح بالای فرهنگ به سطوح پائین راه می‌پویند؛ و بدین‌ترتیب هنر قومی در جریان راه‌یابی و ته‌نشینی مـذکور خامتر، ناخالصتر و وحشی‌ترشده‌است. مطابق عقیدهٔمسلط کنونی،تودهٔروستا-نشینان، ماهیتاً غیر مولدند؛ اینان بندرت ممکن است خودشان‌چیزی را تولید کنند بلکه فقط تکثیر می کنند. «تودهٔروستانشینان نمی‌توانند تصنیف کنند، فقط تنظیم می کنند یا درحد اعلی دگرسان مـی کنند؛ اینان چیزی نمی‌آفرینند، فقط بر می گزینند.»[۱۸] آوازهای قومی، در بیشتر موارد، چیزی جز انتحال نیستند.[۱۹] شاعر قومی، هنرمندتفننکار نمونه‌واری است که وقتی درصدد «تصنیف‌شعر»بر می‌آید تمام‌نمونه-ها و سرمشقها رابه یاد می‌آورد. او نمی‌تواند خـودش را از چنگ آوازهائی کـه در حافظه‌اش پایداری می کنند برهاند، بطوری کـه مصراعها و عبارات و صورتهای ذهنی‌خاصی تقریباً موبمو،همان‌طور که به‌گوشش رسیده‌اند، در شعرش ظـاهر می‌شوند. ولـی او حتی نمی کوشد خودش را ازچنگ مدلهایش برهاند؛ هیچ درصدد مبتکر بودن نیست. نیازی به ترسیدن از رقابت ندارد و از تبلیغات نیز بی-نیاز است، و همین، رنگ و حالتی «قرون وسطائی»به‌اثرش‌می‌دهد-رنگ وحالتی که ماهیت ظاهراً «گوتیک» هنر قومی ازآن سرچشمه می گیرد.

تئوری «کالاهای غرق شدهٔ فرهنگی» مستلزم شرح مختصـری دربارهٔ ماهیت عقب ماندهٔ هنر قومی است. این هنر همیشه باتأخیری قابل توجه، لنگان‌لنگان از پی هنر گروه برگزیده می‌آیـد، بطوری که سبکها و ذوقهای نزدیك به‌هم دراین دو سطح متفاوت هنربا وقفهٔ زمانی چشمگیری از یکدیگر جدا می‌شوند. این وقفه را نزدیك بـه یکصد سال تخمین زده‌اند وکل تئوری مزبور با استفاده‌ازنمونه‌هائی

آموزشی از آفریده های هنرهای بصری، تجسم بصری‌یافته‌است.[۲۰]

حال این ترتیب تاریخی چه درست باشد چه نادرست، عقب‌ماندگی هنر قومی را نمی‌شود انکار کرد. در دوره‌های پیشین تاریخ هنر، مانند دوره های‌سده‌های‌میانه،این عقب‌ماندگی،غالباًتنهانشانه‌ای است که از منشأ قومی برخی اشیاء دردست است.

هنر گروه برگزیده، وقتی به‌صورت عامیانه و روستائی‌درآید، نه فقط تناسبش بازمانه را از دست می‌دهد بلکه قاعدتاً فاقد کیفیت هنری نیز می‌شود. با مضامین این هنر بطرزی پیش‌پا افتاده برخورد می‌شود، تدابیرش ظاهری زمخت بخود می‌گیرند و نتیجهٔ نهائی‌غالباً این احساس را در مخاطب‌زنده‌می‌کند که تقلیدی ازیك منشأ نامفهوم است.تودهٔ روستانشینان،بااستفاده از معیارهای زیبائی‌شناختی دربارهٔ هنر قضاوت نمی‌کنند؛ هنر قومی را فقط تحصیلکردگان به عنوان «هنر» می‌پذیرند؛ کسانی‌که این هنررا آفریده‌اند احساس نمی‌کنند که چیزی درخارج از مدار عادی زندگی و عادات ونیازهای‌روزانهٔ خویش آفریده باشند. تودهٔ روستانشینان نه بامفهوم هنر به عنوان موضوعی خاص‌ومستقل‌آشنایند نه ظرفیت تشخیص خوب از بد را دارند. هرگردآورندهٔ آوازهای قومی از روی تجربهٔشخصی‌خویش می‌داندکه وقتی از یك روستائی خواسته شود که آوازی بخواند، مجموعهٔکامل آوازها را از بسته‌بندی درمی‌آورد و بهترین آوازهای اصیل قومی، قطعات لطیفه آمیز و «ترانه» های عامیانه را که همگی یکجا گنجانده شده‌اند سرمی‌دهد.[۲۱]

ولی‌این‌فقدان قضاوت زیبائی‌شناختی‌درمیان‌تودهٔ روستانشینان، به هیچ وجه چنین معنی نمی‌دهد که هرآنچه ایشان می آفرینند در مرتبه‌ای فروتر قراردارد.آنان مانندکودك، معصومانه و غیر مسئولانه

وغیر منتقدانه دست به آفرینش هنری می‌زنند، ولی این آفرینش الزاماً تهی‌از استعداد نیست. سخن امیل فاگه بدین مضمون که «ادبیات وهنر به‌شرطی مردمی می‌شوندکه‌پیش‌پا افتاده شوند»[۲۲] نیز به‌عنوان نابود - کنندهٔ توهمات رمانتیك، جالب است. لیکن درست‌تر این است که بگوئیم ذوق قومی، یکسره نامطمئن وغیر قابل اعتماد است ولی‌جای خوشحالی است که تودهٔ روستانشینان در آفرینشهای هنری خویش تماماً زیر نفوذ ذوق خود نیستند. اگر این سخن را بپذیریم، نباید دوباره گرفتار رازپردازیهای رمانتیکهائی شویم که انواع توانائی ها، استعدادها و تلاشهائی را به فرد نسبت می‌دادند که وی خبری از وجودشان نداشت وکاری هم با آنها نمی‌توانست داشته‌باشدوبه‌همین علت، می‌بایست از سوی هوشی برتر به او الهام شده باشند. اینکه گفته‌اند تودهٔ روستانشینان دراثر تلاش صرف برای ساختن چیزی یا در اثر عدم اطمینان به‌چگونه دنبال کردن آن‌کار، به شکلهای سنتی حاضر آماده‌ای متوسل می‌شوند که طرز استفاده از آنها را واقعاً نمی‌دانند، به هیچ‌وجه به این معنی نیست که این شکلها از آسمان به دامن ایشان افتاده‌اند. سنت، در نهایت، از دستاوردهائی فردی ناشی می‌شود که درسراسر هنر قومی جریان دارند- خواه درنزد « دریافت گرایان» بویژه تاپر، فورر، مایر و نائومان که این روند را بصورت تکرار ناشیانهٔ شکلهائی می‌بینیم که زمانی به‌گونه‌ای پالوده‌تر آفریده شده‌بوده‌اند،وخواه‌درنزد«تولید گرایان» یعنی رمانتیکها از یاکوب گریم تا ژوزف پومر که این روند را روند خلاقیت اصیل به شمار می‌آوریم.

یکی از فرضیات تأیید نشدهٔ «تئوری تولید»، فرض پومر است که مدعی است ما در آن واحد می‌دانیم فلان آواز یك آواز قومی است یا یك آواز هنری؛ ونمی‌توان در تصور آورد که آوازی‌ازمیان

تودهٔ روستانشینان ریشه نگیرد ولی همان ارزشهای هنری را داشته باشد که ما در یك آواز قومی می‌ستائیم. اینکه می‌بینیم برجسته ترین و خبره‌ترین کارشناسان نیز بارها بسرسر این مسأله مرتکب اشتباه شده‌اند نشان می‌دهد که ذهنیات رمانتیکها چقدر گمراه کننده‌اند. واقعیت این است که تاریخ پژوهش در آواز قومی معاصر، عمدتاً از کشفیاتی تشکیل شده است که عموماً ثابت می کنند آوازهای قومی چیزی بیش از «آوازهای هنری که توسط تودهٔ روستانشینان خوانده می‌شوند» نیستند. این اعتراض که ادعای مزبور در تمام آواز های قومی به اثبات‌نرسیده، اعتراضی بیجا و ناوارد است؛ کافی است اثبات شده باشد که هر گونه‌ای از آواز قومی از یك تصنیف متعلق به هنر آگاهانه ریشه گرفته است و اثبات شده باشد که فرض دریافت یا انتقال آن بدین ترتیب با ویژگیهای مشخص کنندهٔ شعر قومی یا آواز قومی ناسازگار نیست.

فرض بنیادی «تئوری دریافت» گرچه ممکن است جای چون و چرا نداشته باشد، ولی تئوری مزبوررا فقط باشروطی می‌توان پذیرفت. در درجهٔ نخست، تضاد شدیدی که این تئوری بین آنچه «صعود کرده» و آنچه «سقوط کرده»، بین «تحصیلکرده» و «تحصیل‌نکرده»، بین هنر برای خبرگان و هنر برای مردم قائل می‌شود باید تغییر داده شود. همچنان که تقریباً همواره در تاریخ چنین بوده است، در اینجا نه باشکافهای غیر قابل عبور بلکه با جاده‌ای روبرو می‌شویم که رو گذر وزیر گذر، پل و جادهٔ فرعی دارد. کوشش برای تبیین و آسانترساختن آثاری که در کشان دشوار است غالباً در بالاترین نقطه آغاز می‌شود. فقط پیروان و مقلدان نیستند که می کوشند هنرمند سخت بیان را در محافل گسترده‌تری معرفی کنند؛ خود استاد حتی اگر خیلی خود رأی و سنگدل باشد، غالباً به گروه مخاطبی که آغاز گر روندعامیانه‌سازی

تدریجی می‌شود امتیازهائی می‌دهد. تمام مکتبها، دوره‌های درسی، موزه‌ها، نمایشگاهها، کتابها، روزنامه‌ها و مجلات نیز این روند را پیش‌می‌گیرند و ازطریق آموزگاران، منتقدان و مبلغان خویش بین استادان و عامهٔ مخاطب ایشان میانجی می‌شوند؛ عامهٔ مخاطب، ابتکار عمل خویش را تاسطحی بالاتر، به‌بهای مختصر تواضعی که ازسوی استادان نشان داده می‌شود، می‌رساند.

رمانتیکها نخستین کسانی بودند که توجه پژوهندگان را به‌مرز سیال بین شعر قومی و شعر هنری جلب کردند. آخیم فون آرنیم در مکاتباتش با یاکوب گریم معتقد بود که چیزی به‌نام «شعر طبیعت» مطلق وجود ندارد زیرا « هیچ لحظه‌ای نیست که تاریخی نداشته باشد ».[۲۲] «تاریخ» در نظر او عرصهٔ گذارها و میانجی گریهائی است که در آن اختلاف درجه در یك آن به‌اختلاف نوع تغییر شکل می‌دهد ـ جائی که مفاهیمی چون بالا و پائین ، خودبخودی و مصنوعی ، شعرقومی و شعرهنری را بی‌هیچ احتیاطی می‌توان بکار گرفت. با آغاز تاریخ، که موضوع اصلی زندگی آدمی است، حالتِ طبیعتِ صِرف به‌پایان می‌رسد؛ از آن به‌بعد، فقط ترکیبهائی از طبیعت وهنر وجود داشته است. وقتی متوجه این نکته می‌شویم، هیچ‌یك از دوتئوری دریافت وتولید، مفهوم سراپا رضایت‌بخشی از هنر قومی دراختیار ما نمی‌گذارد. تئوری دریافت بیش از تئوری تولید، خط فاصل تندی بین خودانگیختگی و دریافت کنندگی ترسیم می‌کند؛ مفاهیم این تئوری، بسیار غیرواقع‌بینانه وبسیار رمانتیك‌اند زیرا این تئوری نیز به‌اسطورهٔ نیروی خلاقانه معتقد است وفقط تابلویش را وارونه می‌گیرد وهرگونه خلاقیت اصیل را به‌گروه برگزیدهٔ تحصیل کرده نسبت می‌دهد.

نقص ماهوی تئوری دریافت، بی‌توجهی‌اش به‌این واقعیت است که پذیرفتن وراه دادن شکلها ومضمونهای هنری به درون هنر قومی،

همیشه به تحقق شرایط خاصی بستگی دارد. دریافت هیچگاه بطور مکانیکی صورت نمی گیرد بلکه پاره‌ای اصول گزینش از خود بروز می‌دهد که تودهٔ روستانشینان نیز ذوق خویش و احساس ویژه‌ای را که نسبت به شکل دارند متحقق می گردانند. کافی نیست گفته شود که تودهٔ مزبور هنرشان را ازطبقات بالای جامعه می گیرند؛ بلکه‌باید بکوشیم نشان دهیم که این عاریت گرفتن به چه طریقی و برپایهٔ کدام اصول صورت می گیرد. تئوری دریافت فقط به جنبهٔ منفی روندی می‌نگرد که جنبهٔ مثبتش ممکن است در وهلهٔ نخست بی‌اهمیت‌به‌نظر آید، ولی نمی‌شود نادیده‌اش گرفت. دراین‌صورت وظیفهٔواقعی‌منتقد هنر تأیید پدیدهٔ تغییرشکل و پرده برداشتن از اصولی است که‌مادهٔ‌کار در جریان تبدیل شدن به هنر قومی، بر طبق آن دگرگون می‌شود. تعریف معیارهای صوری این هنرچندان آسان نیست ولی با اینحال، رنگ توده گونهٔ اثر هنری ـ اعم از سره یا ناسره، اصل یا تقلیدی، طبیعی یا مصنوعی ـ اشتباه بردار نیست. مسأله این است که بدانیم اثر هنری برخاسته از میان تحصیلکردگان باید چه ویژگیهائی داشته باشد تا انسان روستائی را خوش‌آید و از سوی اوپذیرفته شود، و نقش او دردریافت و تغییر شکل اثر هنری تاکجاست. گرچه در این نقش جای تردیدی نیست، ولی در این‌نکته تردید است که ویژگی خاص‌هنر قومی، آن‌چنان که‌غالباً ادعا شده‌است، منشائی‌ماقبل‌تاریخی داشته باشد. علاقه به اجزای هندسی در هنر دهقانی، می‌تواند از مشخصات عصر نوسنگی باشد، ولی دیده‌ایم که‌هنر قومی،صرفاًمعادل هنر دهقانی نیست. تداوم تاریخی این گرایش هندسی را، حتی در مورد هنر دهقانی، نمی‌توان ثابت کرد. بارتوك که موسیقی قومی‌را با «موسیقی دهقانی یا روستائی» یکی می‌داند و معتقداست که‌دهقانان قادر به اختراع ملودی نیستند، نه فقط تمایل به ایجاد مختصر تغییری

در شکل تمهای موسیقائیِ برگزیده را به ایشان نسبت می‌دهد،[۲۴] بلکه تا جائی پیش می‌رود که مدّعی می‌شود سبك یکسان آوازهای روستائی مجارستان بر «یك گام پنج‌صدائی ناقص که پدرانشان از آسیا آوردند استوار است».[۲۵] ولی او هیچ دلیلی برای اثبات این تداوم ظاهراً ناگسستهٔ تاریخی ذکر نمی‌کند. وقتی منشائی ماقبل تاریخی برای هنر قومی قائل شویم، انگیزه‌مان عموماً حفظ ماهیت باستانی آن به‌شکلی است که رمانتیکها ادعا کرده‌اند، نه‌صرفاً گسترش دادن آن حدود تاریخی که فلان هنر قومی در چارچوبش پیدا می‌شود. لیکن مهمتر از همه اصرار بر این نکته است که هنر مزبور همیشه در چار چوب معینی یافت می‌شود. اینکه می‌گویند این هنر ماهیت ویژه‌ای دارد به این معنی نیست که در سراسر طول تاریخ بشر هیچ تغییری به خود ندیده است.[۲۶]

تأثیر هنر قومی برشکلهای پیشرفته‌تر هنر، مسألهٔ خاصی را برای ما مطرح می‌کند. کوچکترین تردیدی نمی‌توان داشت که آوازقومی، گاهگاهی، تأثیری سرنوشت ساز و مهم بر شعر و موسیقی پیشرفته داشته است، بطوری که امروزه حقاً می‌توان گفت کالاهای فرهنگی هم «ترقی» می‌کنند هم «سقوط». مخصوصاً آهنگسازانی چون هایدن، موتسارت، بتهوون وشوبرت از ملودیهای قومی به عنوان تمهائی برای واریاسیون استفاده می‌کردند، همچنان که شاعران رمانتیك از شعر قومی سود می‌جستند. ولی قطع نظر از این واقعیت که موسیقی هنری در چنین مواردی فقط آن چیزی را پس می‌گیرد که موسیقی قومی در آغاز از آن به عاریت گرفته بود، این عاریت گرفتنها، مانند بیشتر دیگر تأثیراتی که از بیرون برهنر وارد می‌شوند، فی‌نفسه خلاق نیستند بلکه فقط فرصتی برای احیای درونی فراهم می‌آورند. شعر قومی یا موسیقی قومی تأثیر خود را برجا گذاشته است (همچنان که روزگار

باستان بر دورهٔ رنسانس یا هنر سده‌های میانه بر رمانتی سیسم تـأثیر گذاشت)، آنهم فقط به این علت که پیش‌شرطهای این تأثیرات فراهم شده بودند و انسانها پیش از آنکه عملاً به بهره‌گیری از منابع الهام بپردازند احساسها، اندیشه‌ها وصورتهای ذهنی خویش را برآنها می‌افزودند. هنر قومی، که به نظر می‌رسد جنبشهای نوپای موسیقی‌ازآن سرچشمه گرفته باشند، در واقع فقط چیزی است که ارادهٔ معطوف به تجدید حیات، با آن‌در گیر می‌شود؛ این‌ارادهٔ معطوف‌به تجدیدحیات و حتی سمت کلـی آن از قبل وجودداشت. کشف و ارزش گذاری مجدد موسیقی قومی مجارستان‌توسط بارتـوك نیز فقط بیان‌نیات‌هنری خود او بود که از واکنشش در برابر رمانتی سیسم پیشرفته و شکل خـاص امپرسیونیسم در نـزد خودش نـاشی می‌شد. هم‌گزینشی که او از میان آوازهای روستائی به‌عمل آورد هم تفسیری که درجریان آهنگسازی برمادهٔ‌کارش افزود، بر روی هم شخصی و خلاقانه انـد؛ امروزه مردم موسیقی قومی مجارستان را با گوش او می‌شنوند. بدین ترتیب در مورد هنری که «به سطح بالاتر صعودمی کند»، و بالعکس، بسختی می‌شود خط فاصل مشخصی بین دریافت و تولید کشید. واین خط در هر جائی که کشیده شود، بصرف اینکـه هنر پیشرفته نیروی حرکتش را از هنر قومی‌می گیرد،چیزی را درخصوص‌ارزش‌زیبائی‌شناختی تولیداتی که این محرکها از آنها ناشی می‌شوند اثبات نمی‌کند. در مورد هنرمند واقعی، متنوع ترین محرکها می‌توانند به یك اندازه ثمربخش باشند، و محرکها و تجربه‌های ثابتی در هنـرمندان متعلق به رده های متفاوت نتایج کاملاً متفاوتی به‌بارآورند. سبکهای مجارستانی لیست و بـارتوك ، درچیزی جز عنوان‌شان، وجـه اشتراك ندارند.

۴. بدیهه‌سازی وطرح‌اندازی

برجسته ترین تفاوت بین آواز قومی و آواز هنری، گسترش پردامنهٔ آواز قومی است. هنرپیشرفته نیز مناسب ذوق و علاقهٔ گروه کم و بیش یکسانی آفریده می‌شود ولی عضو منفرد آن گروه را به خود جلب می کند، و بااحساسها، تجربه‌ها و حالتهائی‌جوش‌می‌خورد که فرد را از دیگران متمایز می گردانند و احساس شخصیتش‌را بـه درجهٔ بالاتری می‌رسانند. بر عکس، هنر قومی فقط بـا آن مضامین عاطفی تماس می گیردکه یا بطور غریزی میان همهٔ اعضای جـامعه مشترکند یا آنکه همهٔ اینان بی‌درنگ می‌توانند عواطف مزبور را جذب کنند. شرط وجودیِ‌بنیادیِ آواز قومی، رواج آن‌یعنی مناسبتش برای یکجا پذیرفته شدن تـوسط تمام اعضای گـروه است. خصلت دستجمعی‌هنرقومی، بی‌صاحب بودن‌آن‌است یعنی‌هیچ‌شخص‌واحدی مدعی پدیدآوردنش نمی‌شود.

آثار هنر قومی، در واقعیت، گمنام نیستند بلکـه همیشه غیر شخصی‌اند؛ ممکن است در این یا آن نقطه، اصالت داشته باشندولی تلاشی برای اصیل بودن از آنها سرنمی‌زند. پدیدآورندگان این‌آثار ممکن است غالباً استعداد خاصی داشته باشند، ولی کوششی‌به خرج نمی‌دهند که آثارشان با آنچه‌احتمالاً همسایگانشان‌آفریده‌اندمتفاوت باشند. هنر قومی، کشاکشی فردی بامسائل زندگی نیست، ولی هنر پیشرفته چنین است. تمام اجزای هنر قومی در چار چوب میثاقهائـی ثابت حرکت می کنند، حال آنکه در هنر تحصیلکردگان،حتی‌سنتی‌ترین و قراردادی‌ترین شکلها به یك وسیلهٔ بیان‌شخصی‌مبدل‌می‌شوند. لیکن این ویژگی هنر قومی از هیچ احساس همبستگی یاهمگروهی شدید خاصی ـ که اصولاً در میان دهقانان بندرت یافت می‌شود ـ یا

از فقدان استثنائی جاه‌طلبی و جلوه فروشی ناشی نمی‌شود بلکه صرفاً از نقش ویژه‌ای سرچشمه‌می گیرد که هنر درزندگی تودهٔ روستانشینان ایفا می کند. از آنجا که این آثار نه سرچشمهٔ درآمدند و نـه عرصهٔ رقابت، و به همین علت فاقد ذهنیت تند خویانـهٔ مشخص کنندهٔ هنر تحصیلکردگان‌هستند، کسی احساس نمی کند که‌بیان‌شخصیت‌ویژه‌ای باشند، ولـی ازبرخی جهات می‌شود آنهـا را به شخص بخصوصی نسبت داد. هر کسی می‌تواند ببیند که انسان روستائی با چه اشتیاقی نام خود و تاریخ روز را بر این گونه اشیاء می‌نگارد ـ تاریخ مزبور تاریخ ساخت این اشیاء نیست بلکه تاریخ روزی است که بـه دست این روستائی رسیده‌اند ـ بی‌آنکه علاقه‌ای به تمثالها یادیگرشکلهای کیش شخصیت‌پرستی نشان دهد.[۲۸] لیکن از این لحاظ نیز تفاوتهای تاریخی بین اجتماعات مختلف ملی وجود دارد و بر حسب شرایط، در کنار فردگرائی طبقات بالا ممکن است احساس مشابهی نسبت به شخصیت در میان تودهٔ روستانشینان پدید آید. در بسیاری از نقـاط جهـان، دهقانان همچنان در فضای روحی‌سده های میانه زندگی می‌کنند؛ در برخی از کشورهاشیوهٔ زندگی ایشان‌به شیوهٔ زندگی کارگر صنعتی نزدیك شده‌است.

در نظر رمانتیکها،بدیهه‌سازی، ویژگی ماهوی‌هنر قومی‌بشمار می‌رفت؛ بدیهه‌سازی قرینهٔ الهام‌گیری شاعر از یاریهای خداوندمتعال و مانندآن، دلیلی بر ماهیت غریزی خلاقیت هنری بشمار مـی‌رفت. هـردر ادعا کرده‌بود که«شعر گویی‌طبیعی»برخلاف‌شعر گوئی‌اکتسابی، تجلی خود انگیخته، ناآگـانه و ساده‌لوحانهٔ تودهٔ مردمی است کـه همچون پرندگان آواز می‌خوانند و همچون گیاهان رشد می کنند و گل می‌دهند. در نظر خود رمانتیکها با ارزش‌ترین چیز ها در شعر-

گوئی هنرمندانه همان چیزهائی بودند که در نظر ایشان تجلی گاه خود- انگیختگی و ساده‌لوحی شعر گوئی قومی بشمار می‌رفتند. ولی حتی اینان از محدودیتهای این دیدگاه با خبر بودند. چارلز لمب اصولاً دونگرش متفاوت به هنررا مشخص می‌کند: «شاعر در رؤیا می‌بیند که بیدار است- او در تصرف ذهن خویش نیست بلکه بر آن مسلط است.» مالرو ضمن صحبت از هنر کودکان، این‌اندیشه را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند: «کودکان گرچه غالباً صاحب هنرند ولی هنرمند نیستند. زیرا استعدادشان برایشان مسلط است وایشان براستعداد خویش مسلط نیستند». آفرینندگان هنر قومی برخلاف هنرمند آگاه و منتقد، به همان مقولهٔ کودك، انسان‌اولیه، و روان - رنجور تعلق دارند؛ تمام‌این آفرینندگان، محملهای استعداد طبیعی خویشند نه‌صاحبان آن.

لیکن اشتباه است اگر بخواهیم بدیهه‌سازی توسط یك‌خوانندهٔ آوازهای قومی را برروی هم‌اصیل و تماماً ساده‌لوحانه‌وخودانگیخته بپنداریم. چنین نیست، زیرا بدیهه‌سازی شامل فرمولهای ثابت، موضوع- های سنتی، عبارات نمونه‌وار، صفات و تشبیهات و صورتهای ذهنی پایدار، تکرارها و نقل قولهای پیوسته، آغازها و پایانهای قالبی نیز می‌شود؛ خصلت ویژهٔ بدیهه‌سازی از همینها ناشی می‌شود. هنرمندانه- ترین حماسه‌های قهرمانی و ساده‌ترین آواز قومی، باشکلهای ثابتی حرکت می‌کنند و از مجموعهٔ وسائل حاضر آماده‌ای بهره می‌گیرند. شکلهای شعری، پس از بدیهه سازی شدن، بصورت قراردادی در- نمی‌آیند؛[۲۹] بطور کلی این شکلها رابه این دلیل می‌شود بدیهه‌سازی کرد که شاعر اعتقاد محکمی به استفادهٔ مجدد از آنها دارد. روش آوازه خوانان قرقیزی به نظر می‌رسد که روش خواندن شعر های هومر تیز بوده است: «این شعرها مانند موزائیك بزرگی، از تعداد زیادی تکخوانیهای کوچك، توصیف پاره‌ای رویدادهای خاص مانند

تولد و دوران کودکی یك قهرمان، قیمت سلاحهای او، آماده‌شدنش برای نبرد، نطق قهرمانان درلحظات پیش‌از جنگ، مرگ قهرمان و مانند اینها تشکیل می‌شود.»[۳۰]

شعرقومی، دائماً فرمولهای گوناگون را بکار می‌بندد ولی دراثر این‌کار، ایستا یافاقد نیروی تکامل‌یابی نیست. عناصر سبك و روشهای خاص اجرا، بارهاوبارها تکرار می‌شوند ولی‌ساختار قطعه بطورکلی دستخوش یك روند پیوستهٔ تغییر وحرکت است. آوازقومی، هیچگاه ازاین حالت سیالیت فراتر نمی‌رود. این آواز،شکلی همیشگی‌ندارد؛ هریك ازشکلهایش نمایندهٔ یك سنت است. درنتیجه، شعرقومی را می‌توان موضوع کمال مطلوب برای پژوهش درتاریخ سبکها دانست زیرا دراینجا از گسستگی حاصل ازفلان اثریك‌استاد بزرگ‌درجریان تکامل خبری نیست. برای زندگی ورشد آواز قومی فقط می‌توان حدودی‌مصنوعی‌تعیین کرد. هنرقومی تاآن اندازه که یك فعالیت‌است، یك فرآورده نیست؛ اشتاینتهال متذکر شده است که شعر قومی ، یك موجود فعال یعنی پدیده‌ای بسیار مشابه پدیدهٔ زبان است . آواز قومی، هیچ شکل یانسخهٔمعتبر واحدی ندارد؛ هرشکل، به اندازهٔشکل‌دیگر معتبراست. ازاین لحاظ، آواز مزبور در نقطهٔ مقابل اثر هنری مبتنی برزیبائی شناسی‌دوران کلاسیك‌قراردارد. اگر بخواهیم دراین مفهوم تجدید نظر کنیم، لازم‌خواهدشد که ازفاصلهٔبین‌هنرقومی وهنرپیشرفته، دست‌کم ازدولحاظ بکاهیم. زیرا ازیك طرف حتی کاملترین اثرهنری چیزی‌باخصلت ناپایدار، موقتی وقابل تغییر،نزدیك به شکلهای‌بزرگ شونده وکوچك شوندهٔ هنرقومی، درخوددارد؛ بهترین راه حل، فقط یکی ازآن چندتای ممکن است ، و همیشه بهترین کاری نیست که هنرمند می‌توانسته است انجام دهد. وازطرف دیگر، باآنکه به نظر می‌رسد اثرهنری شکل خود ویژهٔ معتبرش را ازدست هنرمندمی‌گیرد،

هرتفسیر تازه‌ای معنی ومضمون آن را تغییرمی‌دهد. نسلهای مختلف، همان سان «ازروی» آثار استادان‌می‌نویسند،نقاشی می کنندیاآهنگ‌ـ می‌سازندکه تودهٔ روستانشینان ازروی آوازها و افسانه های خودشان تقلیدمی کنند. به بیان دقیق‌تر،پس‌از گذشت صدها سال،می‌توان گفت که فلان اثرهنری همان سان متلاشی وبازسازی می‌شودکه یـك‌آواز قومی کهنه وازنوقالب گیری می‌شود.روی کاغذآوردن آوازهای‌قومی که می گویند ازدست رفتن ایـن آواز ها نتیجهٔ اجـرا نشدن این کار است ، باعث کنـدی روند یـاد شده مـی شودولی آن را متـوقف نمی کند .

سهم مشترك تودهٔ روستانشینان، دقیقـاً همین تجزیه ومتـلاشی کردن فرآورده‌های فرهنگ برتراست. ولی فقط افراطی ترین‌نمایندهٔ تئوری دریافت، چیزی سراپا منفی دراین روند خواهد دید. در واقع « خواندن آوازی تالحظهٔ مرگ » اش، می‌تواند سرچشمهٔ ارزشهائی کاملاً مثبت باشد؛ این کار، عناصرصوری تبدیل کنندهٔ آواز هنری به آوازقومی‌رافراهم می آورد. ساختارناموزون، گوناگون وازهم گسستهٔ شعرقومی، فقط آشکارترین عنصر ازاین‌میان‌است. عبارت بندی‌موجز آوازقومی وشعرقومی را، که ازبرخی جهات به سبك پردازی هندسی هنربصری قومی شباهت دارد، شاید بتوان به پدیدهٔ «خواندن تالحظهٔ مرگ» آن آوازیا شعرارتباط داد، هرچند نیازی به ایـن کار ندارد . ازهم پاشیدن شکل، خیلی ساده می‌توانـد اطناب یاایجاز کـلام رابه دنبال آورد .

اصل ازهم پاشیدن، میان مفاهیم «بی‌سازمانی» و «همپیوندی» که درتوصیف‌ویژگیهای صوری هنرقومی‌بکار گرفته‌شده‌اندـ درست، امانه کامل[۳۲]ـ مشترك‌است. هدف‌این مفاهیم، تأکیدبر «ازهم‌پاشیدگی

زندگی ارگانیك» طبیعیت، ودرعین حال طرح‌دار کردن شکلهای طبیعی و استحاله‌شان به چیزی ماهیتاً تزئینی است. مؤلفان این مفاهیم تحت تأثیر این واقعیت بودند که تودهٔ روستانشینان چون در زندگی خویش ارتباطی تنگاتنگ باطبیعت دارند، هیچگونه عشق به طبیعت از خود بروز نمی‌دهند. این نکته نه فقط ازچیزی بنیادی در روان شناسی تودهٔ روستانشینان پرده برمی‌دارد، بلکه یکی ازمهمترین عوامل تعیین کنندهٔ نگرش ایشان به هنر رانیز به مامی‌نمایاند. طبقات پائین دربرابر هر چیزی که باشرایط زندگی روزمره، شادیها وغمهای روزانه‌شان ارتباط داشته باشد، اگرنگوئیم نوعی نفرت، نوعی بی تفاوتی کامل از خود بروز می‌دهند. به همین علت است که اینان به‌توصیف زندگی طبقات بالا علاقه‌مندند وازناتورالیسم صریح بیزارند. این پدیده، با وضوح بسیار، تأثیرشرایط اقتصادی واجتماعی براصول سبك ومعیارهای ذوق هنری را نشان می‌دهد. شرایط مزبور به‌ما می گویند که چرا هنر قومی خودش رابه تولید وتزئین اشیاء مورداستفادهٔ روز مره محدود می کند وازهر گونه تجسم شکلهای انسانی وحیوانی که به درجهٔ بالاتری از مهارت تقلیدی نیازمند است خودداری می کند.

تابلوهائی باشکل انسان ، فقط پس از اختراع روشهای فنی گوناگون برای تکثیرچاپی تابلوهای نقاشی به میان‌قشرهای پائین جامعه راه می‌یابند، وتاسدهٔ هجدهم این تابلوها درچیزی که بشود هنر قومی نامیدش ظاهرنمی‌شوند . شرایطی که بالزاك در داستان «ژیاهای گمشده» توصیف می کند،ودرون کلبه‌های دهقانان رامزین به‌عکسهائی ازداستانهای **یهودی سرگردان، روبرشیطان، ماژلون‌بور** و مانند اینها که در چاپخانهٔ **مادام‌سشار** چاپ شده‌اندترسیم می کندبه اوائل سدهٔ نوزدهم تعلق دارد.[۳۳] اینگونه عکسها و کتابهای مصور کودکان، شکلی ازهنرند که درآن تودهٔ روستانشینان فقط به عنوان مصرف کننده شرکت می‌جویند زیرا

برای به دست آوردنش مجبورند تماماً به آفریده های صنعتگران و هنرمندان متخصص حرفه‌ای وابسته گردند. اگر خرده مالك مرفه را در نظر نگیریم، بسختی می‌توان نخستین تاریخ آغاز خرید اشیاء هنری توسط تودهٔ روستانشینان را به سدهٔ کنونی نزدیکتر ساخت. حتی به اصطلاح «کتابهای مردمی» به قیمتی فروخته نمی‌شدند که روستانشینان عادی از عهدهٔ خریدش برآیند. کافی است به قطع بزرگ نخستین نمونهٔ کتابهای سده های پانزدهم وشانزدهم نظری بیفکنیم تا متوجه شویم که این کتابها، مانند دستنوشتهای متعلق به دوره‌ای پیشتر، مقدر بوده است به دست مردمی فرهیخته‌تر وثروتمندتر برسند. این مردم می‌توانسته‌اند رده‌های بالای تودهٔ شهرنشینان را خیلی زود، ورده‌های متوسط تودهٔ شهرنشینان را کمی دیرتر در بر بگیرند؛ ولی تامدتهای طولانی، مسأله‌ای به نام خرید کتاب ازسوی تودهٔ روستانشینان نمی‌توانسته است مطرح باشد. برای این کار، نخستین شرط، ارزان شدن تولیدات از طریق کوچك کردن قطع کتاب و کاربرد نسبتاً مکانیکی باسمه های ثابتی برای مصور کردن متون گوناگون بود.[۳۴]

گذشته ازهنرهای گرافیك، البته انواع دیگری ازفعالیت هنری نیزوجود دارد که در آن تودهٔ روستانشینان صرفاً به عنوان مصرف کننده ظاهر می‌شوند زیرا اجرای این فعالیتها مستلزم گروهی صنعتگر است که تماس مخصوصی باطبقات تحصیلکرده وشبکهٔ منظمی برای تولید داشته باشند. دربرخی رشته‌ها، مثلاً نقاشی روی شیشه، تولیدکنندگان ممکن است دراصل روستائی بوده باشند، ولی حتی دریك رشتهٔ بسیار بی‌اهمیت، تقسیم منطقاً سازمان یافتهٔ کار چنان برای موفقیت اقتصادی ضرورت دارد که چنین تولیدی بسختی می‌تواند با شرایط زندگی و کار درروستاها سازگار باشد. درهرصورت، اصول ذوق حاکم برتولید یاآفرینش هنری چنانند که فرآورده های آن را بی‌چون‌وچرا می‌شود

در ردیف هنرقومی به‌شمار آورد، درمورد بقیهٔ تولیدات، مثلاً بیرق، تابلوی نام ونشان، زیورآلات فلزی و حکاکی تزئینی چرخ فلکها، کشتیهاوواگنها،رابطهٔ تولیدکنندگان باتودهٔروستانشینان تغییر می‌یابد؛ ولی اینکه تولیدات‌مزبورآفریدهٔ صنعتگرانی‌ماهرهستند، بخودی‌خود، مانع ازاین نمی‌شودکه آنها ماهیتی توده‌وار داشته باشند.

۵. مقدمات هنرقومی

نگرش مابه‌مسألهٔاستقلال، ارزش ونفوذ هنرقومی هرقدرمساعد باشد، باز مجبوریم دربارهٔ مسألهٔ دیگری تصمیم بگیریم. آیا می‌توان گفت که هنر قومی تاریخی خاص خود دارد، یا آنکه این سخن فقط بابرخی ملاحظات درست است؟ بدون تردید تاریخ هنرمبتنی‌برمفهوم لایه‌های تحصیلی نمی‌تواند تجسم سه‌خط ناگسسته و متوازی تکاملی را در برگیرد. برخی از ویژگیهای سبکها ممکن است در هنر قومی تامدتی طولانی‌تر از هنر تحصیلکردگان دوام‌بیاورند اماچون‌تغییرات تاریخی هنر قومی عمدتاً به‌تأثیرات بیرونی ـ نتایج تصفیهٔ کالاهای فرهنگی ـ بستگی دارد، علل تغییرات مزبور در خارج از خودهنر قومی قرار دارد ومسیرهائی که این هنر درپیش می‌گیرد، غالباً به‌نظر خودش غیر منطقی وناپایدار می‌نماید. در هرصورت، تصور تاریخ مستقل هنر قومی، به دلیل شکافهای بزرگی که در مواد و اطلاعات کنونی ما وجود دارد، غیر ممکن است. به‌نظر می‌رسدکه تودهٔ روستانشینان همیشه کوشیده‌اند نیازشان به‌هنر را برآورده سازند، لیکن از آفریده‌هایشان مانند آفریده‌های طبقات بالا یاکلیسانگه‌داری نشده است؛ وپیداکردن منشأ قومی یا توده‌ای هرآنچه باقی‌مانده نیز همیشه ممکن نیست. در دوره های اولیهٔ تاریخ، هیچگاه نمی‌توان دریافت که با آفریده یا اثر یك هنرمند خام دست وعقب ماندهٔ ولایتی

سروکارداریم یا با اثر یك هنرمند قومی. در نتیجهٔ این شکافها و عدم اطمینانهاست که مسیر تکامل هنر قومی، علیرغم پایداری پاره‌ای از سبکها، بمراتب ناهموارتر و نامنظم‌تر از دیگر شکلهای هنر به نظر می‌رسد. بیشتر فاجعه‌های فرهنگی که کل هستی طبقات بالا رابه‌لرزه در می‌آورند وسبك زندگیشان را تغییر می‌دهند، کوچکترین تأثیری برطبقات پائین نمی گذارند و به تودهٔ روستانشینان امکان می‌دهند که سنتهای فرهنگی خویش را، حتی با مشکلهائی معتدلتر، دنبال کنند. ولی این سنتها باآنکه‌ممکن است سرسخت ومقاوم باشند،به‌هیچوجه زوال ناپذیر یاتغییر ناپذیر نیستند.

اگر می‌بینیم که آثار هنر قومی راغالباً فقط با مختصر مشکلی می‌توان در مقولات سبك فلان مورخ هنر گنجاند، که تاریخ آفرینش این آثار را نمی‌توان یا فقط تخمیناً می‌توان تعیین کرد، و همچنان که دیده‌ایم آثار مزبور در آهنگ موزون «آغاز، وسط وپایان یااوائل، اواسط و اواخر» نمی گنجند[۳۵] ـ این‌همه بدان معنی نیست که آثار هنرقومی تاریخی ندارند. درست نیست که گفته شود هنرقومی تکامل نمی‌یابد، وهمیشه در مرحلهٔ «سبك باستانی» برجا می‌ماند.[۳۶] شکلهای هنرقومی، چنانچه بامعیارهای عالی‌فرهنگی‌سنجیده شوند ممکن‌است «ساده»، «مقدماتی» و «زودقانع‌شونده» به‌نظر برسند، ولی‌این‌ویژگیها فقط دریك چارچوب کلی تاریخی به ظهور می‌رسند و تابع تغییرات تاریخی‌اند. اگر می‌بینیم که آهنگ تاریخ سبکها در اینجا با وضوح وقطعیت کمتری به‌گوش می‌رسد، فقط به این علت است که هنرقومی استقلال داخلی ندارد بلکه دربیشتر موارد نتایج تکامل تاریخی رابه شکلی حاضرآماده جذب‌می کند و ازروی برخی از مراحل این‌روند می‌جهد. آنچه ادوارد وکسلر دربارهٔ آوازهای قومی فرانسه و آلمان می گوید ـ که «هیچ‌چیزی اشتباه آمیزتر از این نیست که گمان کنیم

آوازهای مزبور تاصدها سال دیگر تغییری نخواهند یافت».[۳۷] دربارهٔ هنر قومی بطور کلی نیز صادق است. بطئی بودن تکامل هنر قومی، گونه‌ای تصور بی‌زمانی یا ازلی ـ ابدی بودن درما پدید می‌آورد، حال آنکه تکامل بطئی نیز کیفیتی زمانی دارد.

هنر قومی را غالباً «بی‌سبک» یعنی فاقد هماهنگی در سبک معرفی کرده‌اند. مطمئناً این هنر توجهی به وحدت سبک ندارد. درمیان اسباب و اثاثیهٔ یك خانهٔ روستائی، متنوع‌ترین عناصر سبك، بقایای سبك گوتیك در کنار تزئینات متعلق به دورهٔ جیمز اول، جورج و ملکه ویکتوریا دیده می‌شوند. این درآمیختگی سبکها تا اندازه‌ای نتیجهٔ عاریت گیری دائمی وظاهراً غیر انتقادی از هنر طبقات بالا، وتا اندازه‌ای نیز نتیجهٔ محافظه‌کاری تودهٔ روستانشینان است که هر گاه چیزی را بپذیرند عموماً سعی می‌کنند به‌آن بچسبند و ازدست ندهندش؛ بطوری که کهنه در کنار نو حفظ می‌شود وعناصر گوناگون سبك به‌شیوه‌ای کاملاً سطحی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. بارتوك متوجه این درآمیختگی شده بود ومی‌گفت موسیقی قومی ضمن آنکه هدفش رسیدن به‌سبکی واحد است، غالباً سطوح مختلف سبك را بروز می‌دهد.[۳۸] مسلماً فقدان تعادل میان عناصر سبك اثر، در هنر قومی، برجسته‌تر از هر هنر دیگری به چشم می‌خورد ولی در جاهای دیگر، چیز ناشناخته‌ای نیست؛ درهر سطح نسبتاً پیشرفته‌ای از تکامل هنری، به هماهنگی ناقص عناصری بر می‌خوریم که از دوره‌های مختلف تابه‌امروز باقی مانده‌اند. ازاین لحاظ نیز هنر قومی، نمایندهٔ حالت افراطی در جمع یك رشته گذارهای تدریجی است.

در آغاز بررسی هرتاریخ هنر قومی باید گفته شود که خصلت ظاهراً باستانی آفریده‌های این هنر، همچون ازلی ـ ابدی بودن ظاهری

شان، افسانهٔ محض است. هنر قومی شاید گذشته‌ای بس‌دور و دراز داشته باشد، ولی این فرض که تاریخ باهنر قومی آغاز می‌شود ومثلاً ادبیات تمام ملتها بایك دوره شعر قومی آغاز می‌شود،[۳۹] ثابت نشده است وقابل اثبات نیست. یکی از شناخته شده‌ترین راههای تحریف تاریخ این است که شکلهائی از فرهنگ را که بهتر ازبقیهٔ شکلها با پیشپنداشتهای فلسفی‌ماجور درمی‌آیند، به‌عنوان کهن‌ترین‌واصیل‌ترین معرفی کنیم. بنابراین هیچ‌چیزی نمی‌تواند طبیعی‌تر از این جلوه کند که درعصر ضدانقلاب و رمانتی‌سیسم، هنرقومی باآن محافظه‌کاری و خردگریزی‌اش به‌عنوان زبان مادری بشریت معرفی شده باشد.

کهن‌ترین شکلهای شناخته شدهٔ هنر، به هنر نقاشی‌تعلق دارند. نخستین نمونه‌های شناخته شدهٔشعربه عصری بس متأخرتر تعلق‌دارند، و امکان هیچ‌گونه استنباط قطعی دربارهٔ منشاء شعر را به‌ما نمی‌دهند. اما در منشأ هنرهای بصری، که از روی نقاشیهای غارنشینان عصر دیرینه سنگی بر ما شناخته شده است، برجسته‌ترین نکته، ماهیت فوق‌العاده ناتورالیستی وصرفاً «نمایشی» آنهاست- یعنی ویژگیهائی است که با اصول یا دامنهٔ علاقهٔ هرهنر شناخته شدهٔ قومی‌ناسازگاری دارند. فقط در عصر نو سنگی به شکلهائی هنری بر می‌خوریم که یادآور هنر قومی دوره های بعد هستند. در اینجا نیز نخستین‌بار به فعالیتی هنری برمی‌خوریم که هدفش تولید وسائلی‌برای‌خانه است - که به احتمال قوی از کارهای خانگی ریشه گرفته است. در سبك این هنر، که مخصوصاً با مطالعهٔ سفالینه‌های باقی مانده از آن دوره می‌توان تصوری از آن به‌دست آورد، نخستین نشانه‌های «بی‌سازمان کردن» وطرح‌دار کردن‌شکلهائی دیده می‌شود که صفت‌مشخص کنندهٔ هنر قومی بطور کلی بشمار می‌رود. برای ماندگاری این سبك درهنر قومیِ دوره های بعد، که عملاً برخی از موضوعات و اندیشه های

فردی تزئینات عصر نو سنگی را درخود نگه داشته‌اند، هیچ توضیح قانع کننده‌ای نداریم. خرد گرائیی که اقتصاد سازمان یافتهٔ دامپروران و کشتکاران راجانشین شیوهٔ زندگی بی‌برنامهٔ شکار گران و گردآورندگان خوراك می کند، دربهترین حالت، گذار از ناتورالیسم به‌سبك‌پردازی را توضیح می‌دهد،[۴۰] ولی ماندگاری سبك جدید همچنان یك مسأله است. همچنان که بارتوك برخی‌ازویژگیهای موسیقی‌قومی‌مجارستان را به منشائی آسیائی نسبت می‌دهد، دربقیهٔ عرصه های هنر قومی، مثلاً هنر دهقانی رومانی نیز دانشمندان مدعی شده‌اند که‌موضوعاتی هزارساله یافته‌اند و این موضوعات را با تزئینات عصر نو سنگی مربوط‌ساخته‌اند، ولی‌این چیزی جز حدسیات‌محض‌نیست.[۴۱] فرهنگ نو سنگی یك فرهنگ دهقانی بود، به همین علت‌منشأ آشکارا دهقانیِ هنر قومی دورهٔ بعد، این تشابه را تا اندازه‌ای‌روشن می کند وتوضیح می‌دهد ولی قبول تداوم تاریخی برای سبك هندسی، که در این‌مورد یك دورهٔ ۵ هزارساله یا ۶هزارساله را در برمی گیرد، به‌نظرنمی‌رسد که یك‌ذره با تمام تغییراتی که‌در این دوره‌به وقوع پیوست سازگاری داشته باشد. مسلماً تبیین این مسأله را نباید در یك سنت ناگسسته یا یك حالت روانی همیشگی و لایتغیر جست، بلکه باید در همانندی شرایط زندگی به دنبالش گشت. درسراسر رویدادهای تاریخی که باعث دگرگونی بنیادی ساختار جامعه بطور کلی شده‌اند به هیچ‌لایهٔ اجتماعی بر نمی‌خوریم که شکلهای زندگیش کمترازشکلهای‌زندگی طبقهٔ دهقان تغییر یافته باشند، همچنان که به هیچ رشتهٔ تولیدی بر نمی‌خوریم که روشهایش کمتر ازروشهای کشاورزی دهقانان دراثر اختراعات فنی وتحولات سرمایه تغییر پیدا کرده باشند.

با آنکه سبك تزئین هندسی دورهٔنو سنگی بر تمام آفرینشهای

هنری ۵ هزار سال پیش از میلاد تا ۵۰۰ سال پیش ازمیلادمسلط است و فقط با پیدایش مقدمات ناتورالیسم و کلاسی سیسم یونانی از میدان به در می‌رود، پیش از آغاز عصر مفرغ، هیچ گونه تداومی در تکامل را نمی‌توان اثبات کرد. از آن به بعد، ماهیت هنر هندسی، از جهات بسیار دگر گون می‌شود. قشربندی تصاعدی‌اجتماعی، پیدایش‌شرایط و شکلهای مشخص‌تر زمینداری، سلطهٔ رشد یا بندهٔ طبقهٔبالای‌نظامی، مقدمات تشکیلات فئودالی، و ظهور حکومتهای پادشاهی،هنر عصر-های فلزکاری را با خود همراه آورد که عمدتاً بر تولید انواع سلاح و زینت‌آلات شخصی که نشانهٔ هنر طبقهٔ بالاست متکی‌بود. این هنر، بدون تردید، شدیداً تحت‌تأثیر شکلهای هنر دهقانی‌عصرنوسنگی‌بود، ولی تماماً در اختیار صنعتگران متخصص و هنرمندان حرفه‌ای قرار داشت، و نمی‌توانسته است ارتباطی با ماندگاری شکلهای نوسنگی در هنر قومی داشته باشد. در مصر و بین‌النهرین، که هنر مزبور در سکونتگاههای برجای مانده از عصرنو سنگی به صورت منزوی در آمده بود، به طرزی کم وبیش مستقل از شهرها شیوهٔزندگی‌خویش را دنبال می کرد. دهقانان ظاهراً به ساختن ظروف و ابزار های مورد نیاز خویش ادامه می‌دادند، انواع سبد و تور و بافتنی هائی به شیوهٔ کهن می‌بافتند، لیکن تدریجاً از نفوذ هنر دهقانی بر کل آفرینشهای هنری شهرها کاسته شد و یکسره از میان رفت. ولی روح فرمالیسم قدیمی را می‌توان تاآخرین‌مراحل فرهنگ شهرنشینی درشرق‌باستان ردیابی کرد؛ این روح فقط زمانی از هنر لایه های بزرگ اجتماعی ناپدید می‌شود که فرهنگ یونان‌به اوج‌خودرسیده است‌وسپس تاچند صد سال به زیرزمین می‌خزد.

سبك هندسی یونانی که در فاصلهٔ سالهای ۹۰۰ تا ۷۰۰ پیش از میلاد به شکفتگی رسید، شباهتهای چشمگیری باسبك‌تزئینات نو-

سنگی دارد. در این سبك نه فقط همان برخورد انتزاعی، بی‌سازمان، و بی‌روح با شکلهای طبیعی را می‌بینیم، بلکه سبك تـزئین مشابهی نیز دارد که از شیوه‌های فنی بافندگی گرفته است. فرهنگ سر زمین اصلی یونان در این دوره برخلاف فرهنگ ایونی، از نوع فرهنگی ماهیتاً دهقانی بود. لیکن سبك هندسی گلدانهای دیپولون رانمی‌توان فقط هنر دهقانی یا هنر قومی نامید، نه فقط به این‌علت که مهارت‌فنی بکاررفته در ساختن این گلدانها نشان می‌دهد که صنعتگرانی آموزش دیده و کار کشته آنهارا ساخته‌اند بلکه به این‌علت کـه سبك شیوه‌دار وحتی تصنعی نقـاشی مزبور نشان از ذوقی فرهیخته و خـریداران ظرافت دارد، نه دهقانان صرف. نقاشی روی گلدان در یونان، از آن پس به یکی ازپیچیده‌ترین و پیشرفته‌ترین حرفه‌ها در کشورتبدیل‌شد. این هنر در دورهٔ کلاسیك‌خوددیگر سروکاری بادهقانان‌ساده‌نداشت، بلکه منطقاً می‌توان فرض کرد که تودهٔ روستانشینان یـونانی همچنان به هنرسفالگری در محدودهٔ خانه‌های خویش ادامه می‌دادند وهیچگاه نگذاشتند سبك هندسی‌پژمرده شود وازمیان برود.

به نظر می‌رسد که هنر قومی تاآغاز عصر مهاجرتها هیچ تأثیر مهم و قابل تشخیصی برهنر طبقات‌بالا نداشته است. ولی‌درآن‌عصر، تأثیرات گرایشهای هنری کـه ازپائین آغاز شده بودند، شاید از هـر مرحلهٔ دیگری از تاریخ غرب چشمگیرتر باشد. بـه بیان دقیـق‌تر، گرایشهای مزبور، سنت کاملاً تازه‌ای را در هنر به‌حرکت‌درآوردند. وقتی نویسندگان مدعی می‌شوند که هرگونه احیائی درپی زوال‌تمدن شهری نتیجهٔ تلاشهای تودهٔ روستانشینان «جوان»،ضایع نشده و ساده است، غالباً چیزی جز همدلی رمانتیك‌با «حالت‌طبیعت»درکارنیست. و درواقع آنچه سبك‌هندسی گلدانهای‌دیپولون را به محض فروپاشی فرهنگ میسنی ، « منشأ کل هنر هلنی »[۴۲] فرض می کند، خیالپردازی

صرف است، زیرا سبك مزبورچه توده‌وار باشدچه‌نباشد، هنر «هلنی» مطمئناً نه از اینجا بلکه از سبك «باستانی» متأخرتر آغاز مـی‌شود. سبك هندسی، همچنان ظاهری قطعاً ماقبل تاریخی و شرقی‌دارد،حال آنکه ماهیت جدید وغربی هنر یونان از جسمیت، عظمت پیکروارانه و ناتورالیسم آن سر چشمه می گیرد، که جملگی پس از پایان یافتن سبك هندسی ظاهر می‌شوند. رابطهٔ سبك هندسی دورهٔ مهاجرتها با هنر سده‌های میانه وعصرجدید، تفاوت‌بسیار دارد.

هنر مسیحی با دوصفت ماهوی از هنر کلاسیك باستانی متمایز می گردد: عموماً یا یك رشته رویدادهای حماسی را مجسم می کند یا یك حالت ذهنی‌را؛ و ساختار صوریش قاعدتاً تا اندازه‌ای استقلال داردکه زیبائی انتزاعی و تزئینی خطش ازآن ناشی می‌شود. تاجائی که به‌شرح حماسی رویدادها مربوط می‌شود،رابطهٔ هنرمابعدکلاسیك با هنر رومی،روشن است. کافی است ستون ترایان را با آفریده های هنرکلاسیك‌آغازین‌از یك‌طرف، و باشرح تاریخ مطابق کتاب‌مقدس در سده‌های میانه ازطرف دیگر مقایسه‌کنیم تا دریابیم که تغییرانقلابی پدید آورندهٔ مفهوم جدید هنری، در رم متعلق به پیش از مسیحیت به وقوع‌پیوست. تـردیدی نیست‌که نمایش تاریخ با نقاشی، از آنجـا آغازشد. اماتشریح‌حماسی و روان‌شناختی در هنرهای‌بصری، دقیقاً، نه‌از هنر قومی بلکه‌از هنر مردمی سرچشمه گرفت. ماامروزه‌می‌دانیم که نقاشی به عنوان وسیله‌ای برای آگاهانیدن مردم از رویـداد های جاری، در دوران پس از عصر اوگـوستوس سزار چـه نقش مهمی در زندگی عمومی ایفا می‌کرد. این هنر ـ بر خلاف پیکرتراشی، هنر کلاسیك به معنی واقعی کلمه بوده و هست ـ هنر توده‌های رمـی و هنری بودکه با همگان با زبانی مفهوم برای همگان سخن می گفت.

به بیان درست‌تر، این‌هنر، به گونه‌ای تولید انبوه دست زد. تابلوهای حاوی نمایشهای تصویری را دررژه های پیروزی به عنوان گزارشی ازجزئیات نبرد های گذشته، درداد گاهها برای مجسم‌ساختن‌یك‌خلاف یا تشریح بی گناه بودن شخص متهم، درمعبدها بـه عنوان پیشکش و هدیهٔ نذری به نمایش در می‌آوردند؛ تابلوهای مزبور جای اخبار، سرمقاله، مدرك حقوقی، تبلیغ تجارتی، سند، روزنامهٔ مصور، ودرام فیلمی را می گرفتند. این اشتیاق به هنر گـرافیك، نشانه‌ای از همان عشق به تابلوها و همان لذت‌بردن از شکل بیانی است که مانند علاقهٔ کودکان به مطالب مصور، مستقیم و ساده قابل فهم است، همچنان که امروزه نیز فیلم و تلویزیون و نشریات مصور، محبوبیت خـود را مدیون آن هستند. خبر گـان هنر در امپراتوری روم، بدون تـردید، نگران افت ذوق عمومی به هنر جدی در اثر گسترش این علاقه بـه تابلوهای مصور بودند، همچنان که تحصیلکردگان امروزی نگـران افت ذوق مردم دراثر نفوذ فزایندهٔ فیلم و رادیو هستند. ولی از آنجا که مقدمات این هنر جدید احتمالاً ناشیانه و عامیانه بوده است، نطفهٔ هنر مسیحی دوران‌بعدرا نیز درخودداشته‌است. بدون‌برخوردحماسی این آفرینشهای آغازین، تغییر شکل هنر پیکری عصر باستان به هنر دستنوشتهای‌تذهیب‌کاری شده، نقاشیهای دیواری، وهشتی‌های کلیسا- های سده های میانه غیر قابل تصور می‌شد.

همچنان که در روزگار کلاسیك باستانی تقریباً به هیچ‌گونـه نمایش موضوعات حماسی‌برنمی‌خوریم، عنصر دیگری‌ازهنرمسیحی یعنی شکل تزئینی وزیبائی انتزاعی خط نیز نقش مهمـی در دوران کلاسیك ایفا نمی‌کند. این عامل، نخستین‌بار درعصر مهاجرتها ظاهر می‌شود و از آن‌پس، هیچگاه از عرصهٔ هنرغرب ناپدید نشده است. خطوط زیبای نوشته شده بر مینیاتورهای ایرلندی، بازی پیچیدهٔ خط

در اکسپرسیونیسم هنر متأخررمانسك، خطوط مواج‌شکلهای گوتیك، کمپوزیسیون یاترکیب تزئینی نقاشی‌رنسانس، مهارت‌نهفته‌درنقاشی‌های متعلق به شیوهٔ سبك‌گزینی، باروك وروکوکو، همگی نشانها و یادمانهائی از هنر تزئینیِ تکامل یافته در عصر مهاجرتها را به نمایش‌می‌گذارند. بدین‌ترتیب، دومین ویژگی تمایل هنری جدید نیز سرچشمه‌ای مردمی داشت. زیرا هنر عصر مهاجرتها را با آنکه به معنی دقیق واژه نمی‌توان هنر قومی به‌شمار آورد، هنری دهقانی بود که نقاط تماس‌صوری و تاریخی با هنر قومی داشت. درهرصورت، هنر عصر مهاجرتها از هنر قومی‌ریشه‌گرفته بود، خواه ابداعش رابه خود قبایل آلمانی ـ یعنی به آموزگاران سرمتی ایشانـ نسبت بدهیم‌خواه ریشه‌یابی‌کنیم و به هنر ولایتی رمی برسیم. به‌گفتهٔ گئورك دهیو، هنر عصر مهاجرتها موجود دورگه‌ای بود که احتمالاً در بوتهٔقوم‌شناختی لژیونهای رمی پای به‌عرصهٔ هستی نهاده بود. به اعتقاد دهیو نخستین آثار مربوط به این‌هنر که در خاك آلمان و اسکاندیناوی ولی آثار بعدی در سرزمین ایتالیا به دست آمده است تئوری منشأ آلمانی این هنررا باطل می‌کند زیرا آفریده‌های مزبور ظاهراً نه از شمال به جنوب بلکه از جنوب به شمال سفر کرده‌اند. این اشیاء، به صورت کالاهای تجارتی ووسائل خانگی ساکنان‌کشاورز، یا ازطریق‌خریدیا به شکل غنائم جنگی سربازان آلمانی به مرزهای امپراتوری‌رسیدند و از آن‌پس خود آلمانیها ازْ آنها تقلید کردند و تغییراتی در آنها به وجود آوردند.[۴۳] از قضا، تحلیل صرفاً صوری هنر عصر مهاجرتها منشأ ولایتی ورمی آنها را نشان می‌دهد. درهنر ولایتی متأخر رمی با همان خلاصه‌کردن شکلهای طبیعی‌به خطوط برهنه‌شان وهمان‌نادیده‌گرفتن روابط فضائی‌ـ یعنی با همان برگرداندن ژرفای فضائی بـه شکلهای مسطح و خطی در هنربعدی دورهٔ مهاجرتهاـمواجه‌می‌شویم.

در هردو مورد، با از میان‌رفتن علاقه به شکل تجسمی وبدست آمدن نتایج نقاشانه‌ای روبروهستیم که فرانتس ویکهوف آن‌رامختص آخرین مرحلهٔ هنر کلاسیك می‌داند.[۴۴]

«دموکراتیزه شدن» هنر کلاسیك از اواخر دوران جمهوری روم آغازشده بود. باپیدایش تعداد بیشماری ازتودهٔ روستانشینان در عرصهٔ اجتماع، رخنهٔبیگانگان وبربرهادرجامعهٔ رمی، فساد طبقات‌بالا، وازمیان رفتن علاقه به ارزشهای کلاسیك، ولایتی گری درهنرنیزمانند هرجای دیگر گسترش یافت.[۴۵] تأثیرهنرولایتی برهنرطبقات بالا، البته ناگهان یابخودی‌خوداحساس‌نشد. دراینجا دوروندمتوازی وتدریجی به پیش می‌رفتند: احساس کلاسیك شکل از درون متلاشی می‌شد و بردامنهٔ پذیرش احیاء ومحبوبیت هنرولایتی افزوده می‌شد. در همین جا بود که هنررمی به یك سنت کهنهٔ ایتالیائی باز گشت، سنتی که به عنوان میراث اتروسکها ونخستین دوران جمهوری این کشور، همیشه یکی ازعوامل هنر کلاسیك رمی بوده است، هرچندتا مدتی زیرپردهٔ مدهای هلنیستی ازدیدهاپنهان‌شده‌بود؛ سنت مزبورنیز مانند هنرولایتی رمی ازیك فرهنگ دهقانی ریشه گرفته بود.[۴۶] این پیوستگیها باآن که ممکن است جالب توجه باشند، ویژگیهای منفی سبك جدید راتبیین می کنند نه ویژگیهای مثبتش را. این پیوستگیها فقدان شناخت روابط فضائی، شکل‌تجسمی، وارزشهای نقاشانه را تبیین می کنند، ولی‌سبك پیچیده‌وشدیداً تزئینی هنرجدید راکه هیچ‌چیزی دردوره های کلاسیك یاما قبل کلاسیك مشابهش نیست تبیین نمی کنند.

۶. دربارهٔ تاریخ شعرقومی

هیچ گونه‌ای ازشعر ماهیتی توده‌ای‌تر ازدرام سده های میانه ندارد. مبادی این شعر، البته نه کل آن، ازهنرشکلك سازی دریونان

سرچشمه می گیرد. در دورهٔ کلاسیك باستانی، تأثیرات قومی بر تئاتر، بسیار عمیق بود؛ این سخن نه فقط درموردهنر شکلك سازی ـ خالص ترین شکل تئاتر، که مدت زمانی یك مد ادبی شدوسپس خصلت توده‌ای اولیه‌اش را بازیافت ـ بلکه درمورد تراژدی عالی نیز صدق می کـرد که ازبطن رقصهای قومی پدید آمد ودراعتقادات وشیوه‌های قومی ریشه داشت. وباآنکه عنصرمذهبی موجود دراین رقصها را فقط تااندازه‌ای می‌توان به منشائی توده‌ای وقومی نسبت داد، لذت بردن ازتظاهر، لباس زیبا پوشیدن وتقلید کردن، کاملاً توده گیر ومردمی است. این نوع شعر تقلیدی ـ نمایشی (که موجب پدید آمدن شکلك سازی ادبی، اشعارشبانی تئوکـریتوس، کمدی جدید یونانی، و کل درام کمیك رومیان شد) در کنار تراژدی به شکفتگی رسید، ومطمئناً مدتها پیش ازتولد تراژدی ازبطن مراسم پرستش وپایکوبی سربرآورد.[۴۷] تئاتر، ماهیتاً به‌هنرقومی تعلق داشت وهمانسان باقی ماند، صرفاً به این دلیل که تعداد زیادی از مردم می‌توانستند ازبرنامه های آن لذت ببرند وتئاتر می توانست یك سرگرمی نسبتاً ارزان برای ایشان فراهم آورد. لیکن تئاتر رسمی دولت در آتن، به‌دلیل رایگان بودنش برای همگان، درمقایسه بانمایشهـای شکلك سازان که برای تماشایش می‌بایست مبلغی می‌پرداختند، کمتر بانیازهای هنری مردم عادی ساز گاربود. واقعیت ایـن است کـه فقط تئاتری به مردم تعلق دارد که ایشان مجبوربه نگه‌داریش باشند وتئاتـر مزبور نیزبه حفظ حسن نیت این مردم بستگی دارد.

همزمان با ازمیان رفتن تدریجی علاقه به شکلهای کـلاسیك، شکلك سازان باپرده‌های فروتنانه وتاحدی بدیهه سازانه‌شان بـه درون شهرها رخنه کردند ودرآخرین دورهٔ جهان باستان، همه‌جابرتئاترمسلط شدند. آنان به‌احتمال زیادآخرین مظهرروزگارباستان بودند که‌میدان

را برای اخلاق جدید مسیحی و علاقهٔ جدید به موضوعات مذهبی مسیحیت خالی کردند. ولی خودشکلك سازان باقی ماندند. وقتی دنیای غرب به تسخیر بربرها درآمده بود وتئاتر در کنار باسیلیکاها، حمامها، طاقهای نصرت، ومانند اینها به ویرانی گرفتار آمد، شکلك سازان به جامهٔ همان شعبده بازان، بندبازان وتردستان پیشین که بودند درآمدند. ووقتی حتی آخرین بقایای فرهنگ جهان‌باستان ازمیان رفته بود، اینان همچنان درسرزمینهای آلمانی‌سر گردان بودند؛ درمیخانه ها، خیابانها وبازارها وجشنهای تودهٔ روستانشینان واربابان نمایش می‌دادند. کلیسا هنرایشان راپست، بی‌شرمانه ومیان تهی پنداشت وبا آن به مخالفت برخاست، ولی تعداد ایشان بقدری زیادوخودشان بقدری شاد ومحبوب مردم بودند که درقالب خاصی نمی گنجیدند و بدون برجای گذاردن تأثیراتشان درتئاترمذهبی، صحنه را ترك نمی کردند. دین‌پیشگان که مجبور بودند وسائل وامکاناتی راکه ایشان برای تردستی وچشم‌بندی داشتندبه عاریت بگیرند، متوجه شدند که چاره‌ای جزاین ندارند که با افزودن عنصری خنده‌آوربه داستانهای کتاب مقدس، آنها را برای مردم جالبتر کنند. درام‌سده‌های میانه را، آن چنان که‌سابقاً می‌پنداشتند، نمی‌توان صرفاًادامهٔ هنرشکلك سازی دانست، بلکه دروابستگی نمایشهای مذهبی مسیحی به‌آنها نمی‌شود تردید کرد. لیکن این واقعیت را نباید نادیده گرفت که هنرشکلك سازی ضمن نفوذ درشکلهای عالی درام، به نوبهٔ خود، ازاین‌شکلها متأثر شده بود وبرای‌آنکه بتواندازمخمصه نجات یابد، مجبور بود امتیاز بزرگی بدهد.[۴۸]

درسده های میانه، درست مانند جهان باستان، دونوع تئاتر توانستند برجا بمانند. یکی تئاترغیرادبی یا عامیانهٔ بازیگران‌شکلك‌سازبود که علاقه‌ای به «ارزشهای برتر» نداشت، دیگری درام مذهبی بود که ازبطن دعا ونیایش همگانی سربرآورد و وابستهٔ دستگاه کلیسا

شد. درتئاتر نوع نخست، مردم، فقط تماشاگر بودندولی درتئاترنوع دوم، بازیگران نیز مردم بودند، و بدینسان بود که نمایشهای مذهبی علیرغم منشأ ادبی وپیوندشان بادین‌پیشگان، درمقایسه باشکلك سازی واجراهای دیگری که درآنها ازبازیگران حرفه‌ای استفاده می شود،به «هنرقومی»به معنائی‌ژرفتر تبدیل شدند؛ درمقایسه باشرکت‌درنمایشهای مذهبی،شکلك سازی واجراهای مشابه مستلزم‌مهارتی بیشتر دراستفاده ازدستها، مهارت تقلیدی، بندبازانه، موسیقائی ومهارتهای دیگر بود. درنمایشهای‌مذهبی،بازیگران تفننکارودرشکلك‌سازی،هنرمندان‌حرفه‌ای حضور دارند، حتی اگرهنرشان درسطحی نسبتاً پائین باشد؛ اینان را، باآنکه شغلشان رابه یك‌تجارت منظم تبدیل کرده‌اند، همچنان‌می‌توان هنرمندان قومی نامید. این هنرمندان قومی ـ نه پدید آورندگان نمایشهای مذهبی ـ پیشتازان بلافصل مبتکران و اجرا کنندگانِ کمدیا دل/آرته ایتالیائی، فارس فرانسوی ، انترمزای اسپانیولی ، پوس آلمانی واینترلود انگلیسی بودند. ولی سؤالی که بی‌جواب‌نمی‌ماندایناست که جهش ازآفریده های شکلك سازانه به درام حقیقی چگونه و ودرچه زمانی صورت گرفت. بدرستی گفته‌اند که شکلك سازی به «قلمروهنرمند تعلق دارد... این تفاوت به‌این علت پیش‌می‌آید که‌آنچه ماشکلك یاشکلك سازی می‌نامیم می‌تواند تکامل یابدوبه‌یك درام‌تبدیل شود. مثلاً مردی که شکلك یك آدم مست رابه شیوه‌ای‌خنده‌آورمی‌سازد، چندان تفاوتی باآن آدمی که تظاهر به خوردن چاقو می کند ندارد. ولی آدم مست رامی‌توان مجبور کرد که باخودش یا بازیگر دیگری حرف بزند وپردهٔ کوچکی بازی کند که درآن مستی، اورا به پرواز درمی‌آورد؛ ازبطن همین اجراست که فارس وکمدی می توانند سربرآورند، حال‌آنکه بلعندهٔ چاقوهیچگاه نمی‌تواندکاری بیش از به رخ کشیدن مهارت خودش انجام دهد...»[۴۹]

این، به عالی ترین شکل ممکن نشان می‌دهد که منشأ یك شیوهٔ هنری هیچ ارتباطی به مسألهٔ ارزشمندی یامفیدیت آن شیوه ندارد، و بااستنادبه آن نمی‌توان گفت موضوع یاعنصر صوری که درپائین‌ترین سطوح هنرظاهرمی‌شودمی‌تواند درسطحی‌بالاتر نیزمفید ونتیجه‌بخش ازکار درآید. جای تردید است در این که لازم باشد یك چنین خط فاصل مشخصی بین بدیهه سازیهای خوشحالانهٔ یك‌سر گرمی آفرین و اندیشه های یك شاعر حرفه‌ای بکشیم- اندیشه های این شاعر، ثمرهٔ تربیتی طولانی است، هرچند خودش غالباً نمی‌داند که چگونه به‌آنها می‌رسد. آیا شکلك سازی به تقلید ازیك جانور در رقص، که‌مطمئناً ارتباط چندانی باهنر ندارد، آنقدر باتقلیدیك انسان مثلاً یك مست فرق داردکه مجبوریم گذار ازیکی به دیگری را گونه‌ای «جهش» تلقی کنیم؟ یاآنکه برروی هم‌نباید بپذیریم که خطی مستقیم ازنقابهای حیوانی انسانهای اولیه تامجموعهٔ شخصیتهای شکلك ساز، وازاینها تا دلقکهای آثار شکسپیر ، وشیطانکهای آثار مولیر کشیده شده است؟ به هرحال، درآثار شکسپیر، سوای دلقکها ولوده ها، فالستاف ها ومالولیو- ها، پورتر در مکبث وتاجران در «ویای نیمه‌شب تابستانی»، صحنه‌های بسیاری مستقیماً از تئاتر سده های میانه گرفته شده و شکلك سازی آشکار است.

شکسپیر نمایشنامه‌هایش را برای توده‌ای بس بزرگ و پرتنوع می‌نوشت، وبیش ازهرنمایشنامه نویس بزرگ پیش یا پس از خود کسب محبوبیت کرد. لیکن عامهٔ مخاطب وی ، به تودهٔ تماشاگران فیلمهای سینمائی امروز نزدیکتربود تابه «تودهٔ» هنرقومی . مخاطبان نمایشنامه‌های قومی سده‌های میانه نیزهمچون مخاطبان نمایشنامه‌های شکسپیر نمی‌توانسته اند روی هم‌رفته همگن بوده باشند.

گونه‌ای ازشعر که رمانتیکها می گفتند نشانه‌های مشخص کنندهٔ

شعرقومی رابه واضح‌ترین شکل ممکن‌درخوددارد، یعنی‌شعرحماسی، شعری است که کمترین تماس‌را بامردم دارد. براساس‌تئوری ف.ا.وف دربارهٔ شعرقهرمانی، حماسه قومی به عنوان‌معادل شعرحماسی‌قهرمانی برگزیده شد وشعرحماسی آفریدهٔ یك «تودهٔ» گمنام اعلام گردید. فقط پس ازتحقیقاتی پردامنه وبی‌غرضانه، کاملاً روشن‌شد که شکلهای‌اولیهٔ شعر قهرمانی، هیچ ماهیت گروهی‌ندارند بلکه‌برعکس، کیفیتی سراپا غیرتوده‌ای، اشراف منشانه وسلحشورانه دارند. وحتی اگرفرض کنیم که شکافهای موجود میان لایه های مختلف اجتماعی ـ دست کم از لحاظ تحصیلات ـ همیشه به بزرگی دوره های بعد نبوده‌اند بطوری که ازیك موضوع واحدحماسی هم زمینداران لذت می‌بردندهم‌مردم عادی، شکاف‌میان طبقات‌بالا وپائین هیچگاه بطورکامل ازمیان‌نرفت، ومحبوبیت‌شعرحماسی‌همیشه به‌دوره‌های کوتاه‌وشرایط خاص‌اجتماعی محدودبود. اشعار قهرمانی، که شعرحماسی ازبطنش سربرآورد، چه ازطریق بسط آنها وچه ازطریق یکپارچه شدن‌شان، بی پرده ترین و سازش‌ناپذیرترین شعرطبقاتی بود که تاآن زمان‌به وسیلهٔ یك طبقهٔ‌مسلط آفریده می‌شد. اشعار هیچ ربطی به «تودهٔ» مردم نداشتند، صرفاً هنرمندانه ومختص طبقهٔ اشراف بودند. اگریك زمانی شعر گروهی وجود داشت، روزگار تضعیف این آوازهامدتها پیش‌سپری شده‌بود. اشعار سده‌های میانه حاصل عصر مهاجرتها بودند وبه احتمال زیاد از بطن‌تحولات اجتماعی آن زمان، مخصوصاً باپیدایش اشراف‌جنگاور جدیدبه دنبال هجوم پیروزمندانه به غرب،سربرآوردند. اشعارقهرمانی نه فقط زیرنفوذ علائق واصول ذوق یك قشرممتاز ومنحصر بفردجامعه بودندبلکه برخلاف‌هرشعر قومی دیگری، آفریدهٔ طبقه‌ای از شاعران تربیت شده نیز بودند که به حرفهٔ خویش در خدمت یك طبقهٔ نظامی ادامه می‌دادند.

سرچشمه گیری شعر حماسی از آوازهای قهرمانی و اشعار مدح‌آمیز در وصف اشراف جنگاور را بسادگی می‌توان ثابت کرد؛ مسألهٔ واقعی، چگونگی رسیدن این شعر های قهرمانی و اشراف منشانه به مردم عادی، همه‌جاگیر شدن آنها و بالارفتن ارزش اجتماعی آنهاست ـ یعنی به‌بیان دقیق‌تر باید علتها و معلولهای انتقال این اشعار از یك لایهٔ اجتماعی به لایهٔ دیگر را بشناسیم.

وقتی شارلمانی دستور داد که « آوازهای قدیمی بربرها » ثبت شوند، اشعار قهرمانی دیگر باذوق طبقهٔ بالا جور در نمی‌آمدند؛ این زمان، انسانهای مهذب و تحصیلکرده خواستار شعر عالمانه و کلاسیك بودند. نسلهای متوالی، برروی هم از شعرهای کهنه و خام در وصف قهرمانان بیزار بودند؛ از شعرهائی در وصف موضوعات کتاب مقدس و دیگر موضوعات مذهبی استقبال می کـردند. تسلط طبقهٔ اشراف جدید چنان محکم برقرار شده بود که طبقهٔ مزبور دیگر نیازی به تأکید و ستایش از ارزشها و فضیلتهای قهرمانانهٔ خودش نمی‌دید. شعر قهرمانی، تدریجاً از دربار و کاخهای اربابها بیرون رانده شد، ولی به احتمال زیاد درجائی و به‌شکلی، زندگیش را ادامه داد تا آنکه زندگی تازه‌اش را باشعر حماسیِ درباری ـ سلحشوریِ سده‌های دوازدهم و سیزدهم از سر گرفت. دراین دورهٔ میانی، به‌احتمال بسیار زیاد، بابرخورداری از حمایتهای طبقات پائین جامعه به‌زندگیش ادامه داده‌است. خوانندگان تحصیلکرده و نامدار درباری، که این زمان مضامین دیگری پیدا کرده بودند موضوعات حماسی کهنهٔ خویش را به‌خوانندگان کم سوادتر و دوره‌گرد سپردند و بدین‌ترتیب در طی چندصدسالی که از عصر شعر قهرمانی تا عصر شعر درباری ـ سلحشوری سپری شد، این موضوعات به‌میان مردم راه یافتند. ولی باز «شعر قومی» به‌معنی دقیق واژه نشدند.

شعرها باشکل جدیدشان ممکن است عمدتاً خطاب به‌مردم‌عادی‌سروده شده باشند ولی همین‌مردم، اشعارمزبور را بندرت می‌خواندند، آنهم تکه تکه. این شعرها به‌شاعران حرفه‌ای تعلق یافتند، و تغییراتی راکه در شکل ومضمون شعرهای مزبور پیش آمده است نیز باید به ایشان نسبت دهیم. بدین‌ترتیب درهیچ مرحله‌ای از تکامل این شعر اثری از آن «رشد ارگانیك» که رمانتیکها درشعر قهرمانی تشخیص داده‌بودند دیده نمی‌شود؛ مفهوم فعالیت دستجمعی وخلاقیت پیوسته، ناآگاهانه و غریزی ـ درمقابل آفرینش ناپیوسته وآگاهانهٔشاعر منفرد ـ درهیچ جائی، بی‌موردتر ازاین‌نیست؛ زیرا این‌اشعارحماسی، حتی‌درمردمی‌ترین شکل خود، با موضوعی چنان‌گسترده و پیچیده سروکار داشتند که مردم عادی نمی‌توانسته‌اند آنها رابه‌آواز بخوانندتاچه‌رسدبه‌آنکه بخواهند تکاملشان دهند.[۵۰] آوازهای قهرمانی، هیچگاه به آوازهای قومی تبدیل نشدند.[۵۱] ممکن است به‌قصیده‌هائی‌عامیانه یا قومی‌تبدیل شده باشند ولی همیشه مورد توجه متخصصان بوده‌اند. آوازهای قهرمانی در شکل پست‌یاکم ارزش‌شان، دیگر چیزی ازسبك وشکوه عالی اشعار قهرمانی کهن را در خود نداشتند،[۵۲] ولی باز به صورت اشعار خیناگران سیار به‌عمر خود ادامه دادند.

بدون تردید،مفهوم خیناگرسیار، چنان دوپهلو است که دراینجا نمی‌تواند زیاد مورد استفاده قرار گیرد. مردم عادت کرده‌اند هرآنچه راکه در سده‌های میانه به‌شکل انواع شعر، آواز، رقص، نمایشنامه یا حتی آکروبات بازی ساخته شده‌است‌یکجا زیر عنوان کلی‌خیناگری بگنجانند. اززمان رمانتیکها به‌بعد شاعران درباری، آوازه خوانان قومی، دانشمندان سیار، شکلك سازان‌ونوازندگان‌سیار، تماماًبی‌هیچ تفاوتی، «خیناگر» نامیده شده‌اند. در عصری که داستانهای قهرمانان رواج داشت، مسلماً، این مقوله‌ها تا اندازه‌ای در هم آمیخته بودند؛

ولی شاعران و آوازه خوانانی که این داستانها را برای گروه مخاطبان متغیر خویش از برمی‌خواندند، گاهی برای اربابان زمیندار و شوالیه‌ها، گاهی برای شهرنشینان یا دهقانان، گاهی در ملك ارباب و گاهی در میخانه‌ها یا بازارها، هیچگاه با مطرب سیار به‌معنی شعبده‌باز فریبکار، یکی نبودند.[۵۳] خنیاگر به عنوان مصنف حماسهٔ قومی ـ یا به بیان درست‌تر، مصنف بالادهای قومی برپایهٔ اشعار قهرمانی ـ درنقطه‌ای بین شاعران محترم درباری درعصر شوالیه‌گری و ولگرد حقیر، در نقطه‌ای بین شاعر هنری وشاعر قومی قرار داشت. وجه اشتراکش با شاعر درباری، حد معینی از تحصیلات وبا شاعر ولگرد یا قومی، برخورداری از مزایای گمنامی بود.

آندراس هوسلر می‌گوید اگر می‌بینیم که سرایندهٔ شعر حماسی ظریفی چون نیبلونگنلید برای ما ناشناخته مانده است، بدین‌معنی است که او یك خنیاگر سیار بوده‌است. هوسلر ادعا می‌کند که درسده‌های میانه هرجا که یك درباری، شوالیه یاکاتب شعری می‌سرود بااحترام از او نام برده می‌شد، حال آنکه خنیاگرسیار جرأت نداشت نام خویش را روی آفریده‌اش بگذارد و کسی هم اورا شایستهٔ نام بردن یا به‌یاد آوردن نمی‌دانست.[۵۴] ولی این نظراخیراًبه‌عنوان نظری ساده‌اندیشانه رد شده است، زیرا به نظر می‌رسد ثابت شده باشد که مصنف شعر حماسی نیبلونگنلید یکی از پیش‌نمازان امپراتوری اتریش به نام کنرادفون پاسائو بود،[۵۵] و اوشخصیتی است که مطمئناًدلیلی برای پنهان کردن نام خویش نمی‌دیده است. به همین علت، شهرت یا گمنامی شاعر حماسی‌در سده‌های میانه را بیشتر نتیجهٔ نوع موضوعی می‌دانستند که او درشعرش بدان می‌پرداخت نه‌نتیجهٔ موقعیت اجتماعی خودش. از این‌دید گاه، اشعاری که‌موضوعاتشان‌ازافسانه‌های مربوط‌به‌قهرمانان آلمانی بر گرفته شده بود، انتظار می‌رفت که گمنام بمانند زیرا کسی

این اشعاررا شعر نمی‌دانست بلکه تاریخ‌یاصورت ضبط شدهٔ‌حوادث عصر طلائی می‌دانست، ولی اشعار دیگری راکه برافسانه‌های‌میز گرد وشرح مساجراهای عاشقانهٔ آرتورشاه استوار بودند افسانهٔ‌محض می‌دانستند وبه‌همین علت‌می‌شد آنهارا به‌شاعری خاص نسبت‌داد.[۵۶]

بدون تردید، ثمربخش‌ترین و برجسته‌ترین نوع شعر قومی، آواز غنائی یا عاشقانه است. این مقوله، نه‌فقط فراوان ترین بلکه ارزشمندترین آفریده‌های هنر قومی‌رانیز در برمی گیرد. آوازغنائی، شکلی نسبتاً ساده وانعطاف پذیر دارد وشاعر قومی نیزبیشترین‌آزادی وتنوع ممکن برای بیان‌خویشتن را در آن‌می‌یابد. درعین‌حال، شعر مزبور، همان شعری است‌که همیشه موضوع مهمی برای مشاجرات بین هواداران تئوری دریافت‌وهواداران‌تئوری تولید بشماررفته‌است؛ زیرا درهیچ شکلی از شعرقومی، نشانه‌های عاریت گیری تااین‌اندازه عیان وبی‌چون وچرا نیستند؛ ودر هیچ‌شکل دیگر،استعدادهنری‌اصیل تودهٔ عادی مردم بااین برجستگی نمایانده نمی‌شود. آوازهای قومی، نمایندهٔ ساده لوحانه‌ترین عاریت‌گیریها و گیراترین ابداعات شعری است. حتی یکی از نمایندگان افراطی تئوری دریافت یعنی نائومان گمان می کند ما می‌توانیم درآنچه خودش صورتهای نوعیِ غنائی‌ـ آوازهای ابتدائی به‌هنگام‌کار، اشعار عاشقانهٔ‌کوتاه، آوازهای هنگام عروسی، نوحه‌ها، سرودهای هنگام جنگ، آوازهای‌مذهبی،افسونها، و مانند اینها ـ نامیده است، حاصل آفرینش دستجمعی،خودانگیخته وحقیقتاً اصیل را ببینیم. او درواقع تأکید می کند که نمونه‌های‌واقعی وشناخته شدهٔ آوازهای قومی برای مافقط بطور غیر مستقیم یعنی از طریق غنای هنری باشکلهای مسلم پنداشته شده ولی غیرقابل دستیابی شعر مذکور در فوق ارتباط دارند؛ بااین حال او نمونه‌های‌مذکوررا «شعر اولیهٔ گروهی» می‌نامد و نزدیکترین آفریده برای بدیهه سازیهای

دستجمعی بشمار می‌آورد، که بگفتهٔ رمانتیکها سرچشمهٔ کل شعر قومی است.[۵۸]

آواز قومی، اگر از روی نمونه های موجود قضاوت کنیم، بسیار جوان است. هیچ آواز شناخته‌شده‌ای از آواز غنائی تروبادورها، که نه فقط سرشارترین سرچشمهٔ این آواز هاست بلکه خاستگاه اصلی آنها نیز بوده است، کهن‌تر نیست. زیرا عصری که این شعر بتمام معنا درباری و سلحشورانه در آن به‌اوج خود رسید مخصوصاً در فرانسه و آلمان پیش از نخستین دورهٔ شکوفائی بزرگ آواز قومی واقع شده بود. پیش از آغاز سدهٔ پانزدهم (سال ۱۴۰۰ میلادی) نشانی از وجود شعر قومی در دست نیست.[۵۹] کافی است اشاره‌ای به دشتیهائی بکنیم که در شعر قومی اروپا رواج داشت تا دریابیم که این نخستین مقدمات آواز قومی تا چه اندازه غیر توده‌ای و تا چه اندازه پالایش یافته ـ یا تقریباً منحط ـ بوده‌اند. در این آوازها که منظره‌ای روستائی توصیف می‌شود و معمولاً از گفتگوئی بین یك شوالیهٔ دلباخته و دختری سخت‌دل در جامهٔ چوپانی تشکیل شده است، کمتر می توان ویژگی یا خصوصیتی را دید که در شیوهٔ ادبی تصنعی ـ سلحشورانه و درباری ریشه نداشته باشد.[۶۰]

علیرغم همهٔ اینها، احیای تمایلات رمانتیك در فرهنگ عامهٔ جدید، به تردید های تازه‌ای درخصوص امکان یا عدم امکان اشتقاق شعر قومی از شعر عاشقانهٔ درباری دامن زده است. چنین استدلال می کنند که ویژگیهای مشترك بین کهن ترین اشعار غنائی ملتهای گوناگون، حکایت از وجود و رواج یك شعر غنائی ماقبل ملی با خصلتی توده وار دارد.[۶۱] این نظر، یادآور مشاجره‌ای دیرینه سال است که عمدتاً بر سر مسألهٔ ذیل در گرفته بود: آیا موضوعات مشابه، که در افسانه های قومی ملتهای گوناگون دیده می‌شوند، بخودی خود در مناطق مختلف به‌وجود

آمده‌اند یا ازطریق مهاجرت وعاریت گیری انتشار یافته‌اند؟ نسلی از اندیشمندان که ماکس مولر ، تئودوربنفی وگاستون پاریس بـه آن تعلـق داشتند، رایج ترین این اندیشه ها رابه منشائی شرقی نسبت می‌دادند. مکتبی‌دیگرپس از آن که علائقی‌صرفاًمردم شناسانه‌داشت‌به‌سر کردگی آندریولانگ، برخلاف نظرایشان‌معتقد بود که این تشابهات را باید به همانندی حالت روانی انسان نسبت داد، چون در افسانه های متعلق به ملتهای ساکن دورافتاده ترین واز لحاظ جغرافیائی منزوی ترین نقاط جهان مضامین ثابتی ظاهر می‌شوند. این مکاتب چون اصولاً مخالف یکدیگرند، فرض‌یکی به اندازهٔفرض آن دیگری‌یکجانبه و«رمانتیك» است. تبیین‌مردم‌شناختی، بامبنا قراردادن‌تشابه و پایداری‌طبیعت‌انسان، انعکاس یك جنبه است؛ تئوری پخش یاانتشارفرهنگی، که افرادواقوام را همچون بنیادی بی‌تفاوت برای «تمایلات»، «تأثیرات» و«واکنشها» می‌داند انعکاس جنبهٔ دیگری ازهمان فلسفهٔ تاریخ گرایانه است. درهر دومورد، واقعیتی ظاهراً فراتر یانظمی بنیادی‌تر بر فردفانی و کوته عمر مسلط است. هیچ‌یك‌ازدوطرف، نپذیرفت که‌ساختارهای‌مشابه‌فرهنگی می‌توانند مستقل ازیکدیگر- یعنی بدون هیچ گونه تماس خارجی - پدیدآیند، ولی این‌الزاماً به‌معنی همانندی‌طبیعت انسان‌درتمام‌تجیلات گوناگونش‌نیست. همانندی‌ساختارهای‌فرهنگی،عمدتاًنتیجهٔاین‌واقعیت است که افرادپدیدآورندهٔاین ساختارها، علیرغم تفاوتهای نژادی‌شان، درشرایط‌اجتماعی‌مشابهی‌زندگی‌می کنند. برخی‌ازساختارهای‌فرهنگی می کوچند،به‌عاریت گرفته‌می‌شوند، وبامختصرتغییراتی‌تقلیدمی‌شوند؛ برخی دیگرمستقل از یکدیگر، درمکانهای مختلف، بایك شکل‌ظاهر می‌شوند؛ وبسیاری دیگر، شکلهای مختلفی هستند که در آنهاعاریت- گرفتنها وابداعات خودانگیخته باهم درآمیخته‌اند. لازم به یادآوری

است که به عاریت گرفتن، بیشتر از ابداع خودانگیختهٔ عنصر همانند، نشانه‌ای از تشابهی مختصر میان تمایلات است؛ درغیر این صورت چرا شیوهٔ بیان بیگانه باید پذیرفته شود؟ بنابراین، مجبوریم همیشه به‌درجه‌ای از پایداری یا ثبات طبیعت انسان معتقد باشیم. ولی عنصر «عام‌انسانی»، به عنوان تبیینی در تاریخ فرهنگ، چندان به‌کار نمی آید؛ این عنصر یکی از پیش فرضهاست، ولی مسأله تکرار برخی مسائل و تغییر یافتن برخی دیگر را نکاویده رها می کند.

به هر صورت، حل مسألهٔ کمیت و کیفیت رابطهٔ بین مناطق مختلف فرهنگی از طریق انتقال اندیشه‌ها و موضوعات افسانه‌ای، پاره‌ای از مسائل عمدهٔ پژوهشی در این زمینه را بی پاسخ می گذارد. برای آنکه بدانیم ادبیات مکتوب چه تأثیری بر گنجینهٔ داستانهای تودهٔ روستانشینان دارد، چه مقدار از مضامین داستانهای قومی به افسانه‌های قهرمانی سده‌های میانه، داستانهای تاریخی، داستانهای عاشقانه، داستانهای کوتاه ادبی و مانند اینها مربوط می‌شود، چه مقداری از آنها آفریدهٔ اصیل قومی است و آیا اصولاً هیچ داستان اصیل قومی وجود دارد که از ادبیات مختص تحصیلکردگان مستقل باشد، به اطلاعاتی در زمینهٔ روابط متقابل بین داستانهای قومی و داستانهای ادبی نیاز داریم. به مسألهٔ استقلال یا عدم استقلال داستان اصیل قومی از ادبیات مختص تحصیلکردگان، هیچ پاسخ کلی، مثبت یا منفی، نمی‌توان داد. مثلاً در مورد افسانه های حیوانات، با مختصر اطمینانی می‌توان گفت که افسانه‌های مزبور از طریق داستانهای قومی به ادبیات راه نیافته‌اند، بلکه عکس قضیه درست است. به نظر نمی‌رسد که هیچ افسانه‌ای از افسانهٔ رومن دو رنار کهن تر باشد؛ داستانهای مشابه فرانسوی، فنلاندی و اوکراینی، همگی جدیدند و بدون تردید از مدلهای ادبی گرفته شده‌اند.[۶۲] لیکن ادعا شده است که امروزه

نیز در میان مردمان ابتدائی ، داستانهای قومی به شکل اصلی در کنار داستانهای ادبی که تودهٔ روستانشینان تعریف می کنندیافت می‌شود.[۶۳] لیکن سرچشمهٔ داستان یااندیشهٔ مسلط هرچه باشد ، نوعی جابجائی دائمیِ ماده «ازپائین به بالا» و«ازبالا به پائین» جریان دارد؛ داستانهای ادبی درمیان تودهٔ روستانشینان رواج می‌یابند وشاعران ، داستانهای قومی را برمی گزینند وتکمیل می کنند ـ وحتی اینها ممکن است در اصل «داستانهائی ادبی» بوده باشند که «توسط تودهٔ روستانشینان‌باز-گوئی شده‌اند». وضع امور دراینجا تفاوتی باشعرقومی به طور کلی ندارد؛ موضوعها، اندیشه‌ها وشکلهاپس وپیش می‌شوندولی منشأ شان راهمیشه می‌توان به مکان، زمان وپدیدآورنده‌ای‌خاص نسبت داد.[۶۴] درهرصورت، از الزامات ماهیت توده‌ای یك داستان این نیست که راویش یك دهقان باشد یایك صنعتگر، یاآنکه شعر حماسی قومی را حتماً تودهٔ روستانشینان ازبربخوانند. چه درغرب وچه‌درشرق،افسانه-های پریان را فقط داستان گویان داناوماهر دردربارهای شاهان‌وامیران روایت نمی کردند؛ بلکه همیشه داستان گویانی حرفه‌ای در رتبه‌های پائین‌تر نیزوجود داشتند که مانندخنیاگران سده های‌میانه بااستفاده از منابع‌وامکانات‌هنری خودشان تودهٔ روستانشینان راسرگرم می کردند. مثلاً می گویندر دانمارك، قصه گوئی‌بوده‌است که‌درسال۱۹۱۷میلادی ازمزرعه‌ای به مزرعه‌ای دیگرمی‌رفته است.[۶۵]

۷. شکفتگی و زوال هنرقومی

شعرروحانی به زبان لاتین میانه، احتمالاً تأثیرزیادی درپیدایش شعر تروبادور وازطریق‌آن، تأثیری غیرمستقیم در پیدایش شعرقومی ، داشته است.[۶۶] حتی تأثیر کلیسا برموسیقیِ آوازقومی باید ازاین هم ژرف‌تر بوده باشد. بیشترآوازهای قومی غربی با آهنگ یاتونالیتهٔ

جدید تصنیف می‌شوند و به ماژور ومینور تقسیم می‌شوند؛ ولی در برخی از آوازها هنوز نشانه‌هائی از ساختار اولیهٔ قرون وسطائی به‌چشم می‌خورد. مناجات به‌شیوهٔ پاپ گرگوریوس اول [۵۴۰-۶۰۴ میلادی] که همگان با آن آشنا بودند، احتمالاً یکی از سرچشمه‌های اصلی ملودیهای مربوط بامتن آوازها بوده است وغالباً به عنوان پشتیبان موسیقائی چندین متن مختلف، تغییری در آن داده نمی‌شد. بسیاری از آوازهای قومی رایج درغرب، بدون تردید، به‌سدهٔ دوازدهم یا سدهٔ سیزدهم مربوط می‌شوند.[۶۷] این احتمال وجود دارد که آوازهای مزبور ازیك سنت موسیقائی شبه قومی که ازموسیقی کلیسامستقل بود ریشه گرفته باشند- ولی کوچکترین مدرکی برای اثبات چنین فرضیه‌ای وجودندارد. با گذشت زمان، هنر تروبادورها به سرچشمهٔ موسیقائی دیگری برای آوازقومی تبدیل شد، واگرمی‌بینیم گاهگاهی زیرنفوذ موسیقی قومی بوده‌است، به این علت بوده است که آنچه رادرآغاز به وام داده بودپس می گرفت. درسده‌های بعد، این روندِ داد وستد، به‌پدیده‌ای شناخته شده درتاریخ موسیقی تبدیل شد. تودهٔ روستانشینان درهیچ شکل دیگری ازهنر، عاریه‌هایشان راباسرعت و گشاده دستی موسیقی، بازپس نداده‌اند.

درعصر اصلاح دین، تأثیرموسیقی کلیسائی برموسیقی قومی، مخصوصاً درکشورهای پروتستان‌مذهب، روزبه روزبیشترمی‌شد؛ هیچ چیزی گویاتر ازاین واقعیت که سرودهای مذهبی‌پروتستانها را «آواز-های روحانی قومی»[۶۸] نام نهاده بودند خصلت این عصر را منعکس نمی کرد. وبدین ترتیب می‌توان دریافت که چرا نویسندگان رمانتیك-اندیش یکبار دیگربراسطورهٔ فرهنگ گروهی در این نقطه انگشت می گذارند وعلیرغم قشربندی اجتماعی و تحصیلی پردامنه‌ای که تاآن زمان به وقوع پیوسته بود، آن را درتفسیر عصر اصلاح‌دین بکار می-گیرند.[۶۹] آنها نتوانستندبه تفاوت بین وحدت مردم درچنین زمانی که

براستی زمان جبههٔ متحد سیاسی بود، ووحدت خاص یـك فرهنگ ابتدائی‌پی‌ببرند.[۷۰] زیرا باآنکه اصلاح‌دین بطرق گوناگون نشانهٔپیدایش مقدمات فرهنگی بود که درمقایسه باجامعهٔ شوالیه‌گرانهٔ سده های‌میانه بمراتب توده‌ای‌تر بود ومعیارهای عموماً پذیرفته شدهٔ بیشتری داشت، باز نمی‌توان این فرهنگ رایك «فرهنگ قومی» به معنـی دقیق واژه نامید. تصویر «سرباز فقیر وپسربازرگان ثروتمند، شاگرد و صنتعگر، که‌همگی تقریباً احساساتی مشترك دارندوبه یك زبان‌سخن‌می گویند، بطوری که تودهٔ عظیم مردم هربیان صریح هنرمند بـزرگ رابا همـهٔ مهارت عالی‌هنریش بلافاصله درك می کردند»[۷۱]، فقط بیان‌ساده‌لوحانهٔ آرزوهای نویسنده‌است. ازشکاف‌بین آوازقومی وآوازهنری‌احتمالاً کاسته شده بود وآفرینشگری‌هنرقومی، بدون تردید، ازطریق‌همطراز- شدن پایگاه‌اجتماعی، غنی‌تر وپرتوان‌ترشده بود؛ لیکن‌این‌همطرازی، فقط نشانه‌ای ازبه هم نزدیکترشدن صفوف مجاور درنظام اجتماعی، بانقاط تماس مستقیم جدید وبیشتربین اشراف وقشرهای طبقهٔ متوسط، بین بورژوازی، بین طبقهٔ متوسط تودهٔ روستانشینان‌بود؛ ونشانه‌ای از برگشت روندقشربندی اجتماعی نبود. پدیدهٔ متضادی درشرف وقوع بود؛ برتعداد صفوف افزوده می‌شد وتودهٔ روستانشینان عادی از گروه برگزیدهٔ معنوی بیشترفاصله می گرفت یعنی با گامها یا درجاتی‌بمراتب بزرگتر از گذشته ازآنها جدا می‌شد. عصررنسانس، یك‌هنربورژوائی وحتی گونه‌ای هنرخرده‌بورژوائی پدیدآورد؛ اما درهمان حال‌موجب پیدایش‌ذوقها ونیازهائی‌بسیار اختصاصی‌درهنر، و گونه‌ای ازهنرشناس شد که سابقه‌ای درسده های میانه یاعصرباستان نداشت.

سبك باروك، فقط ادامه دهنده و تسریع کنندهٔ این پدیدهٔ‌متضاد و دوگانه بود. جنبش ضد اصلاح دین، موجب پیدایش گونه‌ای از هنر

عاطفی، قابل فهم و عموماً پذیرفتنی شد. سبك تئاتری و لفاظانهٔ این عصر نه فقط به ذوق ناسالم امتیازداد بلکه گاهگاه خصوصیتی نیز بـر عالی‌ترین آثار هنری افزود تا آنها را برای توده های انبوه مردم و محفل بر گزیدهٔ خبر گان هنر جالب‌تر کند. جنبش اصلاح‌دین، با هنر خصومت داشت. جنبش اصلاح‌دین، به منظور تبلیغات کاتولیکی، نوع عوامانه‌ای از هنررا که به مقیاسی بی‌سابقه و باورنکردنی تولیدمی‌شد به عرصهٔ هستی آورد. بدین‌طریق، باروك نه فقط باعقل گرائی‌وپوچی سبك گزینی‌بلکه‌با بی‌دینی سراسر دورهٔ رنسانس نیز به‌پیکاربرخاست. زیرا با آنکه موضوع بزر گترین بخش آثارهنری‌تولید شده در دورهٔ رنسانس را داستانهای کتاب مقدس یا تظاهری با انگیزهٔ دینی تشکیل می‌داد، تابلوی مذهبی‌عصرجدیددرواقع‌درعصر باروك‌شکل‌می گیرد. مخصوصاً ویژ گیهای غم‌انگیزی که مختص هنر مذهبی ومردمی متعلق به دویست سال بعدی بودند، اکنون ظاهر می‌شوند. باروك، علیرغم پالایش فوق‌العادهٔ وسائل بیان در هنر استادان بزر گ پیرو خـود، فرمالیسم انتزاعی دورهٔ رنسانس ونمادپردازیِ بغرنجِ سبك گزینی را به‌گونه‌ای کنایهٔ ساده و قراردادی و غالباً بی‌روح تبدیل می کند که‌در آن صلیب، نوك‌خارها، جمجمه‌ها، زنبقها، چشمهای پائین افتاده یـا رو به بالا، دستهای برهم بسته یا پیچانده، تغییرِ ناچیز هنر می‌شوند. تولید انبوه تمثالهای نذری در سدهٔ هفدهم آغاز می‌شود و در همان زمان، زیارت، بیش ازپیش رواج می‌یابد، رفتن به تعداد بیشماری از جاهای با شکوه مد می‌شود و تزئین کلیساها و نماز خـانه های ایـن مکانها رنگ و خصلت هنر قومی به خود می گیرد. انواع‌عکس،یعنی ورقه‌های بزر گ حاوی عکس ومتن، وسیعاً درهمه‌جاپخش‌می‌شوند. کنده‌کاری زمخت و مردم پسند روی چوب، از حکاکی ظریف‌تربر روی مس متمایزمی گردد و فقط در سدهٔ هجدهم است که‌چاپ انواع

عکس برای تودهٔ روستانشینان ابعاد بزرگتری به خود مـی‌گیرد و بازرگانان کوچك نیز به‌آن می‌پردازند.[۷۲]

تا سدهٔ نوزدهم، مابه‌چیزی که عموماً «هنرقومی» نامیده‌می‌شود برنمی‌خوریم. بیشتر آواز های شناخته شدهٔ قومی که حتی امـروزه خوانده‌می‌شوند، و تقریباً کل گنجینهٔ شکلهای‌تزئینی هنر قومی‌معاصر نیز از همان سده آغاز شده‌اند. بیشتر طرحهای بافندگی، گلدوزی،و گلابتون‌دوزی، تزئین بشقابها و کوزه‌ها، انواع میز وصندلی‌ووسائل خانگی که در ذهن ما با مفهوم هنر قومی ارتباط دارند نیـز از همان سده سرچشمه می گیرند. مجموعهٔ تثبیت شدهٔ موضوعات عکسهائی که این زمان در همه‌جا پخش شده بودند یعنی حکمت‌مردمی،ضرب‌المثلها، احکام، کنایه‌های مربوط به اعصار تمدن بشر، درخت عشق، دنیای درهم برهم، افسانهٔ یهودی سرگردان و مانند اینها نیز از همین سده پیدا شده است. آنگاه سدهٔ نوزدهم، افسانه‌های مربوط به‌عاطفه ووحشت، شخصیتها و منظره‌های برگرفته از دعواهای مهم جنائی و تاریخ معاصر را بر این مجموعه می‌افزاید. از آن زمان به بعد، هـر نسل، چیزی‌بر کل موضوع فیلم ومجله درعصرحاضر می‌افزاید.

گفته‌اند که دیگرچیزی به نام‌هنر قومی وجود ندارد زیرا دیگر چیزی که‌بتوان عنوان «قومی»[۷۳] بدان داد وجودندارد، واین‌مخصوصاً دربارهٔ غرب و سرزمینهای انگلو ـ ساکسون صادق است زیرا در ایـن سرزمینها نه فقط توده های مردم در شهرهای صنعتی بلکـه استخدام‌شدگان دررشتهٔ کشاورزی نیز دیگر وجه مشترکی با کسانی که هنر قومی پیشین را زنده نگه می‌داشتند ندارند. جدائی کامل از مـراکز فرهنگی، به هیچ وجه پیش‌شرط هنرقومی نیست؛ بدون‌وجود درجهٔ معینی ازتماس، جذب کالا های فرهنگی توسط.تودهٔروستانشینان غیرممکن می‌شود، ولی همسایهٔ مجاور هرشهر، خطری بزرگ برای آن

است. گردش و انتشار فرهنگ جدید ازطریق وسائل حمل و نقل جدید، رادیو، تلویزیون، فیلم، نشریات مصور و مطبوعات روزانه، نه فقط موجب دموکراتیزاسیون کامل می‌شود بلکه همشکلی فرهنگ راکه شکلهای بیان هنری مختص تودهٔ روستانشینان در برابرش نمی‌توانند دوام بیاورند نیز به دنبال می‌آورد. امروزه دیگردر کشورهای غربی چیزی به نام هنر قومی وجودندارد زیرا فرهنگ‌توده‌گیرشهری با چنان شتابی گسترش می‌یابدودگرگون می‌سازدکه‌تودهٔروستانشینان هیچگاه فرصتی برای کامل‌کردن سنتهای خویش یا دگرگون ساختن آنچه‌مطابق این سنتها به ایشان داده می‌شود بدست نمی‌آورند. در این کشورها هیچ عامل یا نیروئی نمی‌تواند جلوی خاموش شدن هنر قومی و نشستن هنر توده‌ای شهرهای بزرگ به جای آن را بگیرد. امروزه تودهٔ روستانشینان «ترانه‌ها»ی شهریها را زمزمه‌می‌کنندوآواز‌های خودشان را ازیاد می‌برند. آنها از سوزنی دوزی ابداعی‌شهر‌ها تقلید می‌کنند والگوهای قدیمی‌زیبای‌خودشان‌را نادیده‌می‌گیرند؛ آنها سفالینه‌های بدریخت‌وماشین‌ساخته را می‌خرند و به‌جای‌بشقابها وکوزه های دارای نقشهای دلفریب خودشان می‌گذارند. درکشور‌های پیشرفتهٔ صنعتی، هرسال از تعدادکسانی که می‌توانند آوازهای قومی گذشته را بخوانندکاسته می‌شود. در مجارستان، به اصطلاح «موسیقی کولیها» در سدهٔ نوزدهم جای‌موسیقی قومی کهن این کشور را می‌گرفت. ولی تودهٔ روستانشینان، این موسیقی رابامختصرآزادی و استقلالی‌پذیرفتند و به تفسیرش‌پرداختند؛ ترانه‌ها و زمزمه هائی که امروزه درروستاها رواج دارند بطرزی کاملاً مکانیکی‌تکرارمی‌شوند و در مقایسه با آواز های قدیمی و ساده‌لوحانهٔ روستائی که دیگر کوششی برای انطباقشان با زبان موسیقی ملی به عمل نمی‌آید، به مراتب جالب‌ترند.[۷۴]

توقع اینکه شهر بزرگ بتواند به خاکی تبدیل شود کـه از دلش هنر قومی تازه‌ای بروید، به‌نظر نمی‌رسد که تحقق یابد.[۷۵] موسیقی سیاه‌پوستان آمریکائی یا آوازها و ترانه های کارگر صنعتی جـدید، کوچکترین نشانی از هنر قومی ندارند. این موسیقی و آواز، سبك غیر شخصی و انعطاف پذیری خارق‌العادهٔ آوازهائی راکه‌درروستاها رایج بودند ندارند؛ همچنین، خطاب به عامه‌ای تصنیف می‌شوند که علیرغم سیل پیوستهٔ مردم روستائی به شهرها، کوچکترین تشابهی به تودهٔ روستانشینان ندارد. پرولتاریای شهری، مانند دهقانان بـی‌سواد نیست بلکه کم‌سواد یا کج سواد است؛ و نه فقط به هیچ سنتی پیوسته نیست، بلکه نفرتی قطعی نسبت به سنتها نیز ابراز می کند. خصلت ناپایدار تمام فعالیتهای هنری مربوط به کارگر شهری، کافی است که نگذارد ما این چیزها را هنر قومی بنامیم.

۸. مفهوم هنر مردمی: همسان‌سازی وسوداگری

هنرمردمی امروز،به معنائی دو گانه، هنر توده‌ای‌است:سرگرمی هنری واحدی را در اختیار تمام قشر های عامه‌ای عظیم می گذارد، و محصولاتی همشکل به مقیاس کلان تولید می کند. عامهٔ انبوه یاتودهٔ مردم نتیجهٔ دموکراتیزاسیون‌جامعه، و تولید انبوه‌نتیجهٔ‌روشهای‌جدید و ماشینی تـولید است که در اثر تـرقیات فنی امکان پذیر شده‌انـد. دموکراتیزاسیون هنر و فرهنگ، از آغاز سدهٔ نوزدهم به بعد جریان داشته است. داستان پیاپی، تئاتر خیابانی، چاپ سنگی و مانند اینها نشانه هـای قطعی پیدایش تحولی بودند که به سینما، رادیو و مجلـه می‌انجامید؛ این پدیده‌ها آغازگران عصرفنی درهنر به شمارمی‌روند. تردیدی نیست که کیفیت فنی هنر، در یك معنی، قدمتی همپای خود

هنر دارد، هربیان هنری‌به روندی خاص بستگی دارد، و هر هنری به دستگاهی از تدابیر فنی یاابزاری اعم از قلم‌مو یادوربین فیلمبرداری، قلم کنده‌کاری یا ماشین بافندگی برقی، پیوسته است. این وابستگی جزو ماهیت شکل هنری و ازتبدیل مضامین معنوی به شکلهای حسی جدائی ناپذیر است. چرخ سفالگریِ کوزه‌گر عصر نو سنگی یک «ماشین» بود؛ تفاوت بین این ماشین و دستگاه فنی هنرمند جدید، در درجهٔ کیفیت است.

روند فنی کردن فعالیت هنرمند، پیوسته ادامه داشته است ولی همیشه با پاره‌ای‌جهشهای محسوس در ارتباط با تغییر شرایط جاری اقتصادی و تکنولوژیك همراه بوده است. سرنوشت سازترین تغییر به دنبال ابداع روشهای تکثیر گرافیك درآغاز عصر جدید رخ داد؛ زیرا با بکار گرفته شدن روشهای مزبور، اثرهنری، «هاله»ای راکه‌از خودویژگی‌غیر قابل تکرار و بی‌جانشین تابلوی نقاشی‌شده یامجسمهٔ ساخته شده سرچشمه می گیرد از دست داد.[۷۶] تکثیر ماشینی اثرهنری میسر شد، و راه برای تحولات امروزی بازشد؛ در این‌روش، فیلم ثابتی را می‌توان درآن واحد در هزاران سینما به‌صدهاهزارتماشاگر نشان‌داد. بدین‌ترتیب، احساس تماس مستقیم باهنرمند از دست‌رفت. لیکن باید از ساختن افسانه‌های ناشناختنی دربارهٔ امضای هنرمند یا «هالهٔ» اثر هنری اجتناب ورزیم. خودویژگی فقط در آن مواردی ویژگی ماهوی وضروربرای خلاقیت هنرمند به‌شمار می‌رود که از همان آغاز بخشی از تصوراتش را تشکیل داده باشد. نسخه‌ای از تابلوی پاس‌شبانه اثر رامبرانت ممکن است ازلحاظ هنری‌هیچ‌ارزشی نداشته باشد ولی نسخه های گوناگون چاپ شده از روی‌یك گراور، به سختی ممکن است ازلحاظ ارزش هنری تفاوتی با یکدیگر داشته باشند: ارزش نهفته در تابلو به‌حرکت درست وغیر قابل تقلید قلم مو

دردست هنرمند بستگی دارد، حال آنکه درچاپ گراوری،روندتکثیر لطمه‌ای به ارزش مزبور نمی‌زند. روند فنی، همیشه جزئی ازاندیشهٔ هنری وپیش شرط آن است نه‌افزایشی بعدی.

اما درمورد تبدیل شدن آفریده‌های هنری به «کالاهای تجاری» که می‌گویند نتیجهٔ تولید انبوه آفریده‌های مزبور است، نخست باید به‌برخی تفاوتهای اصولی که چندان ارتباطی به‌مسألهٔ تکثیر این چنانی ندارند معتقد شویم. تابلوئی راکه در نوع خود بی‌نظیر یا خودویژه است، می‌توان به‌عنوان یك‌محصول یا کالای قابل فروش تولید کرد و درست ازهمین‌دیدگاه نیزبه‌نسخه‌های چاپ گراوریا تکثیرهراثرهنری به‌روش عکسبرداری نگریست. ارزش تابلوی نقاشی را نمی‌توان اصولاً به‌شکل‌قیمت منعکس کرد، ولی‌اثرچاپ شده به‌روش گراوری را می‌توان کم وبیش «درست» قیمت گذاری کرد؛ درصورتی می‌شود آن‌را «بی‌قیمت» ارزیابی کرد که آخرین نسخهٔ موجود باشد. تکثیر هرتابلو به‌روش عکسبرداری، برخلاف خود تابلووچاپ گراوری،یك کالای صاف وساده به بازار عرضه می‌داردو تابلوی‌تکثیر شده‌همچون یك صفحهٔ گرامافون، یك‌بازسازی‌صرف‌وفاقد هر گونه‌ارزش‌انفرادی است. این تابلو جانشینی است برای یك‌تابلوی تماماً غیر قابل تکثیر اصلی، واز این‌لحاظ هیچ‌گونه ارزش زیبائی شناختی ندارد.به‌همین علت بانسخه‌ای از یك‌فیلم، در برخی جهات، تفاوت دارد، زیرا فیلم چیزی نیست مگر نسخه‌هائی از اصل یعنی نسخه‌های فاقد اصل (زیرا نگاتیو نیز فقط یك تکثیر مکانیکی است)، یا نسخه‌هائی که اصل‌شان فقط به آن شکلی «وجود دارد» که می‌توان گفت اندیشهٔ یك تابلو، صرفنظر از تابلوی واقعی، وجود دارد.

ارزش هنری یك اثر نه‌به‌چگونگی وسائل فنی مورد استفادهٔ هنرمند بلکه فقط و فقط به چگونگی کاربرد وسائل مزبور توسط وی

بستگی دارد. همچنان که حقیقت ندارد انتقال از کار بادست به کار با ماشین سرانجام استعدادها وظرفیتهای معنوی کارگر راضایع می کند، این نیز حقیقت ندارد که کاربست شیوه‌های فنی جدید درهنر الزاماً به‌معنی افت کیفیت هنر است. سردبیر یك مجلهٔ فنی می‌نویسد:«برای آنکه ماشینی از کار نیفتد، در مقایسه بابکار گرفتن یك‌بیل، به‌مغز های بیشتری نیازاست.»[۲۷] البته در هنر،رابطهٔبین‌ابزارساده وماشین‌حقیقی، کمی با رابطهٔ مزبور باکار جسمی‌بطور کلی تفاوت دارد،ولی‌به‌ندرت می‌توان انکار کرد که فیلم، که هر گونه تماس شخصی را از میان بر- می‌دارد، استادانی بیشتر از تئاترزنده دارد که درآن شخص باشخص سخن می گوید. فیلم، برخی از جلوه‌های نمایشی را حذف می کند ولی گونه‌های تازه‌ای از دستاورد زیبائی شناختی را میسرمی گرداند. لیکن تولید انبوه، الزاماً تا حدودی موجب پائین آمدن استانداردها می‌شود. حتی درعصر ادبیِ پرشکوهی چون سدهٔ هجدهم انگلستان، کیفیت، مخصوصاً کیفیت داستان بلند، در اثر فشار فوق‌العادهٔ تقاضا، افت پیدا کرد. ولی موانع پیشرفت فنی هرچه باشد، مسیر تاریخ را نمی‌توان به عقب بر گرداند. فقط رمانتی سیسم کور می‌تواند فرض کند که روشهائی را می‌توان کنار گذاشت که نه فقط ازلحاظ اقتصادی سودمندند بلکه ریشه‌ای عمیق در عادات و نیازهای روزمرهٔ مردم نیز دارند. این پیشرفت فنی را، حتی درمواردی که سود عملی بـزرگی عاید نکند، نمی‌شود به تأخیر انداخت زیرا به نظر می‌رسد که بـرای انسان امروزی استفاده از ماشین خیلی طبیعی‌تر از استفاده ازدستانش باشد. وظیفهٔ فرهنگی ما درعصر حاضر این است که برمـاشین مسلط شویم نه آنکه بردهٔ ماشین شویم؛ وازآن به‌عنوان یك ابزار استفاده کنیم نه آنکه به‌جای یك‌بت‌بپرستیمش.

هر شکل هنری، حاوی عنصری از همسان سازی، و کم و بیش قراردادی است. هرشکل هنری تابع اصول سبك خاصی است که با ماهیتش مطابقت دارد، با منظره‌ای که ارائه می‌دهد و با مردمی که شکل مزبور به ایشان تقدیم می‌شود جور درمی‌آید؛ این شکل، الزاماً فرمولهای بیان ثابتی را بکار می‌بندد و موضوعش را با ترتیباتی کلیشه‌ای می‌نمایاند. نه فقط رقصهای تانگو و مامبو، فوگ و مینوئت به یك اندازه مستلزم همسان سازی وسائل بیان موسیقائی‌اند؛ حتی شکلهای موسیقی کلاسیك ـ رمانتیك را نیز می‌توان به‌برخی طرحهای کلی خلاصه کرد، که آزادی آهنگساز را از همان آغاز محدود می‌کنند ولی از طرف دیگر به همو امکان می‌دهند برای خودش جای پائی در چیزی استقرار یافته و بی‌مشکل باز کند و بدین ترتیب از افتادن در دام تردیدها و بی‌تصمیمی‌های فلج کننده دوری جوید. ترتیب قرار-دادی و کلیشه‌ای، در تولیدِ انبوهِ الزاماً غیر شخصیِ هنر نقشی به مراتب بزرگتر از هنر استادان ایفا می‌کند، ولی در واقع، تنها تفاوت این است که همسان‌سازی در یك مورد شکلهائی خشك‌تر و در مورد دیگر شکلهائی انعطاف پذیرتر به خود می‌گیرد. شکل رقص مینوئت از شکل رقص تانگو انعطاف پذیرتر است؛ یعنی شکل رقص تانگو در دست استادانی چون هایدن و موتسارت انعطاف پذیرتر شد، ولی فی‌نفسه از شکلهای رقصهای امروزی قراردادی‌تر است. درهنر اصیل و جدی، اعتبار قراردادها و میثاقها فقط بدین معنی است که هنرمند در نقطه‌ای، بی‌آنکه تردیدی دربارهٔ چگونگی سازماندهی موضوع غالباً گیج کننده‌اش داشته باشد، می‌تواند کارش را آغاز کند؛ این کار، او را از تمام مخاطرات احتمالی نمی‌رهاند. هنرمند، برفرازدره‌ای گود، از روی ریسمانی سخت کشیده شده می‌گذرد؛ لازمهٔ موفقیت در این کار، مقداری بی‌ملاحظگی و افراط عنان گسیخته است، و آفرینندهٔ

هنر مردمی نیز که از میثاقها به‌عنوان چوب زیربغل خویش استفاده می‌کند هیچ تصوری از آن ندارد.

تشخیص آثار اصیل هنری از این گونه تولیدات نه از روی خشکی اصول صوری مورد قبول آفریده های مزبور بلکه برعکس ازروی آزادی در مشاهده و تفسیر این آثار، بازشناخته می‌شوند. در نقطهٔ مقابل این، مقررات تولید هنر توده‌ای، سخت و سفت و انعطاف ناپذیرند. پاره‌ای خطوط مشخص ومعروف وجوددارند که محبوبیت‌شان در گذشته به اثبات رسیده است و استفاده از آنها در موفقیت هر داستان بلند، فیلم یا رقص و آواز، حتمی به‌نظر می‌رسد؛ آفرینندگان آثار هنری، باجزم اندیشی بی‌سابقه‌ای به این خطوط می‌چسبند تا آنکه خطوط مزبور از هم می‌گسلند و میدان را برای فرمولهای تازه‌ای خالی می‌کنند. مقررات جاری بقدری پرتوانند و مدلهای قابل قبول، چنان پیروان مؤمنی دارند که محض خاطر همینها سختیهای بزرگی تحمل خواهد شد، مثلا مانند متخصص جاز آرا، که همچنان که بدرستی گوشزدشده است، آثار موتسارت را به این علت ساده‌تر می‌کند که بسیار دشوار و بغرنجند، اما درعین‌حال آمادگی دارد که کار خودش را نیز درجائی که گمان می‌رود دراثر سادگی زیادیش در طرح موردنظر نخواهد گنجید، دشوارتر وبغرنج‌تر کند.[۷۸]

دوعامل به‌عنوان پیش‌شرطهای ضرور برای تولید انبوه صنعتی برگزیده شده‌اند: ساخت قطعات استاندارد شده وقابل تعویض، و سوار کردن این قطعات با نیروی کار نسبتاً کم.[۷۹] همین روش بامختصر تغییراتی در تولید انبوه هنر نیز به‌کار گرفته می‌شود. روش مزبور با آنکه نتایجی انقلابی در روزگار ما به‌بار آورده است، به‌عنوان یك روش هنری، هنوزنو به شمار نمی‌رود. همچنان که پیش‌ازاین گفتیم، خوانندگان آواز های قومی قرقیز، و از برخوانان اشعار هومر نیز

با فرمولهای حاضر آماده سروکار داشتند و این فرمولها را در آوازهایشان به طرزی نسبتاً مکانیکی به کار می‌بستند. آنچه نقشی تعیین کننده برای ارزش این روش دارد این نیست که روش مزبور چندین فرمول را به کار می‌گیرد بلکه این است که تکرار چنین عناصری ممکن است بیان کننده باشد یا نباشد.

فعالیتهای تجاری صنعت سرگرم‌سازی مردم، بدون تردید، یکی از شوم‌ترین جنبه های بحران فرهنگی معاصر را تشکیل می‌دهند؛ ولی در واقع آنچه در تفسیر امروزی هنر، جدید و مهم به‌شمار می‌رود تجاری شدن تولیدات هنری نیست؛ بلکه حالت بیگانگی و جدا افتادگی هنر برتری است که از زمان رمانتیکها به بعد ادعا کرده است که فقط محض خاطر هنرمند وجوددارد و توجهی به مردم نمی‌کند یا چنین وانمود می‌کند. این بی‌توجهی ظاهری به مردم، معمولاً پوششی است برتلاشها و رقابتهای سرسختانهٔ هنرمند برای جلب توجه و پشتیبانی مردم؛ ولی کمال مطلوب آن هنری که توجهی به مردم نداردوامتیازی به ایشان نمی‌دهد والزاماً توسط نسل کنونی به درستی فهمیده‌نمی‌شود و فقط نسلهای آینده آن را درك و ارزیابی می‌کنند، برروی‌هم کمال مطلوبی اصیل است وبرای جهان‌نگری هنرمند رمانتیك جنبه‌ای بنیادی دارد. پیش از آغاز عصر رمانتی سیسم، به‌هر آفریدهٔ هنری، کم و بیش به‌عنوان یك کالا نگریسته می‌شد؛ هر اثر هنری برای خودش قیمتی داشت، هرچند این قیمت الزاماً به شکل پول نقد پرداخت نمی‌شد. هنرمند، این قیمت را به نحوی از انحاء، بی‌هیچ خجالتی می‌پذیرفت ووقتی آرزوهای حامی‌اش را برمی‌آورد هیچگاه احساس نمی‌کرد که تسلیم می‌شود. او می‌دانست که با حفظ ظاهر حاکی از استقلال، چیزی بر ارزش حقیقی‌اش افزوده نمی‌شود؛ فقط وجدان بی‌قرار هنرمند رمانتیك بود که چنین ارزش فوق العاده‌ای به ظاهر

مزبور می‌داد. خلاصه آنکه ویژگی جدید و شگفت‌آور در رابطهٔ هنرمند معاصر با حرفه‌اش نگرش غیر طبیعی و از درون مهار شدهٔ او به تمام امور مادی و عملی است نه اینکه با هنرش به عنوان یك فعالیت تجارتی رفتار می‌کند.

اززمان رمانتیکها به این طرف، هنرمند همواره احساس می‌کند که نه با یك حامیِ دوست یا محفلی از افراد معروف، خوش‌نیت و علاقه‌مند به هنر، بلکه با عامه‌ای ناشناخته، بی‌تفاوت و غالباً دشمن‌خو روبرو بوده است. او به‌صورتك یا نقاب بی‌بیانی خیره می‌شود و می‌کوشد درپس آن، تماشاگرانی دلسوزتر را درنقطه‌ای از آینده به تصور آورد. این گونه خیالپردازیها بیهوده، بی‌نتیجه، و خطرناك هستند. خطر بیگانگی انسان ایده‌الیست با زمان حال، از آمادگی انسان ماتریالیست به سازش‌کاری، کمتر نیست؛ اولی در مخاطرهٔ پیدا کردن زبانی خصوصی و تبدیل شدن به انسانی که دیگران منظورش را نمی‌فهمند، و دومی در مخاطرهٔ ناتوان شدن به‌صحبت باهرزبانی جززبان غیر شخصی و بی‌رنگ توده‌های مردم قرار دارد. هنر امروز، درحد فاصل این دو مخاطره حرکت می‌کند؛ درچنین وضعی، که هیچ یك از دوحد را نمی‌شود به آرامی پذیرفت، هیچ هنرمندی حتی اگر خیلی سازش ناپذیر باشد، نباید نیازهای هنر مردمی را نادیده بگیرد.

آنچه تجاری شدن هنررا در عصر فرهنگ توده‌ای مشخص می‌سازد فقط کوشش برای تولید آثار قابل فروش و درصورت امکان سودآورترین آثار هنری ـ صرفنظر از رمانتیکها و محفلشان که در روزگار گذشته رواج داشت ـ نیست بلکه تصور دستیابی به‌فرمولی است که به کمکش بتوان چیز ثابتی را به عامهٔ ثابتی ازمردم بابزرگترین مقیاس ممکن فروخت. انسان کاسبکار را غالباً متهم می‌کنند به اینکه

تا هر جا که بتواند به یك مدل ثابت می‌چسبد زیرا، همچنان که می‌دانیم، آنچه هر تجارت خاص را واقعاً سودآور می کند دقیقاً قابلیت آن برای فروش یك محصول در مدت زمانی طولانی است. اما شگفت‌آور این است که شخص مزبور را متهم می کنند که نیازی مصنوعی برای انواع جدید ایجاد می کند، یعنی مدها را تغییرمی‌دهد تا بردامنهٔ مصرف بیفزاید. گئورك زیمل در این باره چنین می گوید: «اشیاء، نخست تولید و سپس مد نمی‌شوند؛ اشیاء تولید می‌شوند تا مدی آفریده شود.»[۸۰] تردیدی نیست که در عمل، بر حسب مورد، از هر دو روش استفاده می‌شود. مطمئناً تولید انبوه معاصر چنان‌با نیازهای مردم‌بازی می کند که غالباً در نقطهٔ مقابل تکامل طبیعی ذوق ایشان قرار می گیرد؛ گاه به‌تقاضای تازه‌ای دامن می‌زند و گاه‌تقاضائی‌قدیمی را مصنوعاً زنده‌نگه می‌دارد.

در اینجا این‌پرسش مطرح مـی‌شود که آیا پدیدهٔ تـوده یعنی یکنواختی‌معنوی و عدم‌استقلال عامهٔ مردم‌نتیجهٔ همسان‌سازی‌مصنوعی تولید هنری معاصر است؟ یا آنکه خود توده های مردم به علت پائین بـودن کیفیت هنری که در اختیارشان گذارده مـی‌شود باید سرزنش شود؟ آیا تودهٔ مردم واقعاً به آن‌چیزی که می‌خواهد می‌رسد، یا آنکه مجبور است هر آنچه را که جلویش گذاشته می‌شودبخواهد؟تردیدی نیست که صنعت‌سرگرم‌سازی‌نقش‌چندانی‌درپرورش‌روح آزاداندیشی مردم کوچه و بازار،اصلاح ذوق یا تقویت حس شخصیت‌ایشان‌ندارد وحتی اگر می‌خواست چنین نقشی داشته باشد، کار ساده‌ای نبـود. مطمئناً با دست گرداندن عروسکها از حرکت دادن شخصیتها آسان‌تر است، ولی به هرحال، توده های مردم از تعدادی شخصیت ساختـه نمی‌شوند. متهم کردن ناشران، فیلم سازان و تولید کنندگان صفحات گرامافون به ادامهٔ توطئه‌ای برنامه ریزی‌شده به منظور جلوگیـری از

رشد معنوی عامهٔ مخاطب خویش، توهمی بیش به‌نظر نمی‌رسد.

ساختار جامعهٔ صنعتی جدید، نظم ماشینی زندگی شهری، انطباق اجتناب ناپذیر اما عمدتاً غیرارادی و ناآگاهانهٔ فرد باشکلهای مشترك رفتار، انسانها را به داشتن ذهن دستجمعی یا توده‌ای ترغیب می‌کند؛ و این حالت در اثر فعالیت مطبوعات، رادیو، سینما، انواع آگهیها، پوسترها و در واقع هر آنچه چشم می‌بیند و گوش می‌شنود، دائماً تشدید می‌شود. واقعیاتی که باید مورد توجه قرار گیرند، مسائلی که باید تصمیمی درباره‌شان گرفته شود، و راه حلهائی که باید پذیرفته شوند، به‌شکل یك کل در اختیار مردم گذاشته می‌شوند که یکجابلعیده شود. مردم به‌طور کلی، راه انتخابی ندارند و خیلی راضی‌اند که در صورت امکان چنین راه انتخابی را اصلاً نداشته باشند. اشتباه در این‌جاست که فرض کنیم توده های مردم زمانی که تعدادشان کمتر از امروز بود به‌گونه‌ای متفاوت می‌اندیشیدند یا احساس می‌کردند. آنها هیچگاه مانند امروز قادر به قضاوت کردن نبودند، هیچگاه ذوقی مستقل‌تر یا قابل اعتمادتر نداشتند، هیچگاه اعتراضی نمی‌کردند که غذای معنوی‌شان به‌شکلی ازقبل هضم‌شده در اختیارشان گذارده شود. اگر آثاری که اینان در گذشته پذیرفته بودند کیفیتی نسبتاً بهتر از کیفیت امروز داشت، فقط به این‌علت بود که آثار مزبور در درجهٔ نخست برای آنها تولید نشده بودند. هنربرای مصرف عمومی، همیشه در سطحی پائین‌تر از هنر برای تحصیلکردگان قرار دارد. ولی تغییر از این لحاظ هرقدرناچیز باشد و کمیت در مقایسه‌با کیفیت‌درموضوعات هنری و فرهنگی هرقدر اهمیت کمتری داشته باشد، پیامد های این واقعیت که توده‌های همواره بزرگتری‌از مردم‌به‌عنوان‌مصرف کنندگان آثار هنری واردبازارمی‌شوند، اصلاً قابل پیش‌بینی و محاسبه‌نیستند. تولیدات فرهنگ انبوه نه فقط ذوق مردم را نابود و خودایشان را به

اندیشیدن دربارهٔ خویشتن بی‌میل می گردانند و آموزشی هماهنگ‌کننده به ایشان می‌دهند؛ بلکه نخستین‌بار چشمهای اکثریت مردم را به دیدن عرصه هائی درزندگی می گشایند که پیش‌از آن‌هیچگاه‌ندیده بودند. غالباً بر تعصبات ایشان مهر تأیید زده می‌شود، ولی باوجود این، راهی برای انتقاد ومخالفت باز می‌شود.هر گاه که‌محفل‌مصرف‌کنندگان هنر بزرگتر شده است، نتیجهٔ مستقیمش تنزل یافتن سطح آفرینش هنری بوده است. آموزنده‌ترین نمونه،ازهم‌پاشیدن‌فرهنگ درباری ـ اشرافی وپیدایش یك فرهنگ بورژوائی در پایان دورهٔ روکوکو است؛ وپیدایش طبقات متوسط در اواسط سدهٔ نوزدهم‌نیز نمونهٔ دیگری است. امروزه در اثر ظهور قشرهای پائینی‌طبقهٔ‌متوسط و قشرهای خاصی ازکارگران صنعتی به عنوان مصرف کنندگان هنر، پدیده‌ای که در تاریخ گذشتهٔ بشر بر همگان شناخته شده بود تکرار می‌شود. با آنکه وضع کنونی نمی‌تواند چندان دلگرم کننده باشد، اگر بخواهیم با استناد به تاریخ قضاوت کنیم، ولی وضع نا امید کننده‌ای نیست؛ طبقهٔ متوسط نیز فرصت را برای بالا بردن سطح ذوقش غنیمت شمرد.

هنر انبوه‌ـتولید شدهٔ امروزی، مانند تمامی هنر گذشته، منشأ و هدفی ایده‌ئولوژیك داردکه در پرتو پالایش روشهای جدید تبلیغات سیاسی، بدون تردید، بسیار موفقیت‌آمیزتر ازهرزمانی به‌کار می‌آید. لیکن اعتقادبه‌اینکه تمام آفرینندگان آثارهنری‌دست اندرکارتوطئه‌ای شیطانی علیه تمام پدیده‌های معنوی‌اند،نمونه‌ای از اعتقادبه‌مارکسیسم عوامانه شده است. ناخدایان صنعت سرگرم سازی مردم، طبیعتاً فقط می‌خواهندپول‌اندوزی کنند، و بدین‌منظور به جای هنرخوب هنربد رابرمی گزینند؛نخست به‌این‌علت که‌اینان‌عموماً تصوری ازتفاوت بین دو گونهٔ بالا ندارند، ودوم به‌این علت که تولید کردن وفروختن هنربد

آسان‌تر است. این‌بدان معنانیست که بگـوئیم ایشان نقشی در مبارزهٔ ایدهٔئولوژیك‌ایفا نمی کنند. می‌دانیم که‌ایده‌ئولوژی، مستقل‌ازهر گونه اراده یاشعوری به‌کار کردش ادامه می‌دهد وبدون وجود توطئه یانقشه یاپیکاری معین‌نیزمی‌تواندفعال باشد.ولی ناشران کتابهای پرفروش[در-غرب] وفیلم‌سازان هولیوود ، به‌هیچ‌وجه‌درزمرهٔ وفادارترین‌نمایندگان به‌ایده‌ئولوژی طبقاتی خویش نیستند؛ شاید معقولانه‌تر ایـن باشد که ایشان را متهم کنیم که هیچ اعتقادی ندارند نـه‌آنکه متعصبانی خشك اندیشند. آنها تك‌تك افراد را مخاطب خویش می‌دانند، می‌خواهند همه‌را خوشنود کنند و به احساسات هیچ کسی برنخورند؛ مجبورند مشتریانشان رانگه دارند. بدین‌ترتیب اصول ایده‌ئولوژیك موردقبول ایشان، به‌جای آنکه ازنوع مثبت‌باشند ازنوع منفی‌اند؛امانکتهٔاساسی این است که به‌برخی از موضوعات نمی‌پردازند یـا حتی نزدیکشان نمی‌شوند. این موضوعات عبارتند از: روابط سالم جنسی، مبـارزهٔ طبقاتی وجنبش کارگری، هر گونه انتقاد ازنظام موجود اجتماعی یـا مقامات حاکم،هرچیزی که موجب تردیدی‌دراندیشهٔ مذهبی‌یامخالفت بادستگاه کلیسا شود. خودداری ازپرداختن به‌این موضوعات، ظاهراً نشانه‌ای از پذیرش ضمنی شرایط موجود است، ولی تبلیغات مثبت بطور کلی، به‌چیزی جز دادن این‌تضمین شتابزده که این جهان‌بهترین جهان ممکن است، نمی‌رسد.

این ادعاکه تولیدات هنرتوده‌ای ازسوی صنعت سرگرم‌سازی مردم نه برای برآوردن نیاز های فرهنگی ایشان بلکه برای بهره‌کشی از ایشان به‌بازار عرضه می‌شوند، بی‌هیچ تردیدی درست است؛ واین سخن نیز به همان اندازه درست است که کیفیت نازل این تولیدات نتیجهٔ تقارن یا همزمانی‌تاریخی ـ دموکراتیزاسیون فرهنگ‌باسرمایه‌داری رقابت آمیز ـ است. ولی نتیجه‌ای که برخیها بهتر دیده‌اند از

این وضع بحرانی بگیرند یعنی بگویند که « اگر قرار باشد فرهنگ سلامت خویش را بازیابد ما باید یااستثمار را براندازیم‌یادموکراسی را»،[۸۱] نتیجهٔ متقاعدکننده‌ای‌نیست. اختلاف بین گروه برگزیدهٔ‌معنوی و بقیهٔ اجتماع، پدیده‌ای مربوط به امروز یا دیروز نیست؛ مختصر مخالفتی بافرهنگ پیشرفتهٔ هنری، در همهٔ زمانها، از خصوصیات‌هنر مردمی بوده است. توقع اینکه این اختلاف ناگهان از میان برود و موجب پیدایش هنری گروهی بشود که برای همگان خوشنودکننده و وجالب باشد، رؤیائی بیش نیست. در واقع راهها و وسائلی‌برای‌بالا بردن سطح هنر مردمی وجود دارد، و پیشرفت در آن جهت مستلزم تغییرات بنیادی اقتصادی و اجتماعی است، ولی‌الزاماًمستلزم نابودی سرمایه‌داری یا دموکراسی نیست. صِرف از بین بردن موانع موجود میان طبقات اجتماعی وموانع بیرونی موجود برسرراه عملکردقانون انتخاب طبیعی، به‌ندرت ممکن است موجب حل خود به‌خودی این مسأله شود. امید به‌اینکه بازشدن درهای فرهنگ به‌روی مردم‌موجب پیدایش سیلی از استعداد های نوشکفته خواهد شد بـه تحقق پیوسته است،واحتمال تحققش، دست‌کم‌به‌شیوه‌ای که‌در گذشته تصورمی‌شد، بسیار اندك است.[۸۲] اشخاص بااستعداد، به‌دلخواه خودشان، گام‌زنان از دروازه‌های فرهنگ نمی‌گذرند؛ ذوق‌سالم وخوب،قدرت‌تشخیص خوب از بد درهنر وانتخاب آگاهانهٔ خوب، چیزی نیست که بشود به‌امید احساسهای خود انگیخته، غرایز سالم و « فاسد نشدهٔ » مردم، توده‌ها، پرولتاریا، یاهرچه دلتان می‌خواهد، رهایش کرد. ذوق‌سالم، ریشهٔ فرهنگ زیبائی شناختی نیست بلکه میوهٔ‌آن است.

بدین‌ترتیب، انکار مسئولیت حالت‌کنونی هنرمردمی بابه‌زبان آوردن این‌عبارت که عامهٔ مردم هرآنچه راکه می‌خواهد به‌دست می‌آورد، استدلالی میان‌تهی‌است. ذوق‌همگانی، یك فرض‌بنیادی نیست؛

همان چیزی است که‌شده است. آنکه تصمیم می گیرد مردم‌از چه‌چیزی خوششان بیاید فقط عامهٔ مردم نیست؛ دوست‌داشتنها یاخوش آمدنهای این‌عامه،تااندازه‌ای‌تابع آن‌چیزی‌است که‌در اختیارش گذاشته‌می‌شود. این الگو، البته یك دایره‌است، اما دایره‌ای‌است که امکان شکسته‌شدن دارد. لیکن شکستن دایرهٔ مزبور نیازمند وقت وپول‌است، وهمچنان که می‌دانیم، ناشران و فیلم‌سازان، افرادی نوع دوست نیستند. اینان حتی مانند مردان دنیای تجارت، مخصوصاً بلند پرواز نیستند؛ صرف تضمین اینکه آموزش وپرورش‌عامهٔ مردم درنهایت امربه‌نتیجه‌خواهد رسید،[۸۳] احتمال ندارد که بتواند آنان را به‌قبول مخاطرات ناشی از برهم زدن یك‌بازار سالم وآرام متقاعد کند.

۹. گریز ازواقعیت

تاریخ هنرمردمی معاصر از اواسط سدهٔ نوزدهم باپیدایش این اندیشه آغاز می‌شود که هنر یك‌فراغت یا تسلطِ اشتیاق به پیدا کردن وسیله‌ای برای پرت کردن حواس است نه‌متمرکزساختن، وسرگرمی است نه‌آموزش وپرورش یاشناخت ژرفتر. پیش از آن زمان‌نیزمانند همیشه شکلهای کم وبیش‌موفقیت‌آمیز، کم‌وبیش جاه‌طلبانه‌وکم‌وبیش پیچیدهٔ هنر وجود داشته‌اند؛ اما در این زمان، نخستین‌بار، تصورهنری پا به میدان می گذارد که هیچ‌گونه مشکل یا مسأله‌ای نمی‌آفریند و بی‌درنگ قابل‌درك است. امروزه هرچیزی که زیر عنوانهای«موسیقی سبك»، «مطالعهٔ سبك» و «تزئین درون‌خانه» قرار می گیرد پیش‌از آن زمان عملاً وجود نداشت. البته کتابهای سرگرم‌کننده نوشته می‌شد- که غالباً از کتابهای امروزهم‌سرگرم‌کننده‌تر بودند - موسیقی‌خوش- آهنگ، موزون وبه‌یاد سپردنی تصنیف می‌شد، و تابلوهای«قشنگ» و دوست داشتنی نقاشی‌می‌شدند؛ ولی‌مقبولیت این‌آثار، فقط‌محصول

جنبی ووسیله‌ای برای رسیدن‌به‌هدفی بود، نه‌یك هدف در خود. هنر همواره می‌خواسته است انسانها را خوشحال، ومعمولاً سرگرم کند؛ ولی مردمی که‌می‌بایست خوشحال‌وسطحی که‌در آن می‌بایست‌سرگرم شوند، اززمانی به‌زمان دیگر تفاوت می کرده است.

به‌درستی گفته‌اند که معنی احساس خوشحالی کردن همان «سازگار بودن باشرایط مسلط برجامعه» است.[۸۴] سروانتس،ولتر، و سویفت کتابهای بی‌نهایت سرگرم کننده‌ای نوشتند؛ روبنس و واتو تابلوهائی آفریدند که مایهٔ نوازش چشمهای آدمی‌اند؛ موتسارت دل‌انگیزترین موسیقی را تصنیف کرد؛ ولی هیچ‌یك‌از ایشان ممکن‌نبوده است خواسته باشد آثاری برای کورکورانه‌راضی کردن‌مردم‌بیافرینند؛ جنبهٔ جدی زندگی واحساس ناپایداری هستی بشر، هیچگاه یکسره‌از آثار ایشان رخت برنمی‌بست. اینان با تجسم پیچ و خمهای زندگی، بی‌آنکه در اندیشهٔ گریز از آن باشند، خود ودیگران را سرگرم می‌کردند؛ اینان به‌پوچیها و ناگواریهای موجود در جهان می‌خندیدند، ولی هیچگاه در اندیشهٔ تظاهر به‌عدم وجود چنین‌چیزهائی نبودند.

ولی احساس‌خوشحالی، راه‌نسبتاً بی‌ضرری برای نادیده گرفتن یا تحریف کردن واقعیت است. افرادی که بیش از همه برسرنوشت ناگوار قهرمان یك داستان یافیلم عاشقانه اشك می‌ریزند دقیقاً همان کسانی هستند که در زندگی واقعی به ندرت احساس‌ترحم می کنند. احساساتیگری، یك چنین نقش جانشینی را در زندگی‌اجتماع ایفا می کند. هیچ نسلی وجود ندارد که به‌اندازهٔ نسلی که در بیان زندگی عاطفی عادی خویش سرخورده شده باشد ازغرق شدن در داستانهای عاطفی و حوادث‌ملودراماتیك خرسندباشد. احساساتی که‌راه‌تماسشان با زندگی واقعی بسته شده باشد، و احساساتی که در اثر برخورد با

واقعیتهای زندگی روزمره پژمرده ومتلاشی شوند،به‌خواندن‌داستانها و کمدیهای کوتاه وتك‌پرده‌ای پنهانی پناه می‌برند. نویسندگان‌سده‌های گذشته، و مخصوصاً نویسندگان سدهٔ هجدهم که اگر چنین نمی‌بودند نویسندگانی جدی وهشیار به‌شمار می‌رفتند، به هیچ‌وجه تأثیرات عاطفه برانگیز را خوار نمی‌شمردند بلکه همواره به عقل و عاطفهٔ خواننده رجوع می‌کردند وگاه بالحنی جسارت آمیز او رااز دنیای رؤیاها و خیالبافیها به احساس واقعیت فرا می‌خواندند. آنها با اسرار دل آشنا بودند و به آن احترام می‌گذاشتند، و این اسرارراه به صورت چیزی مرموز نمی‌نمایاند. برخلاف آنها، کتابهای پر فروش معاصر، عاطفه را نه به‌صورت‌چیزی‌طبیعی، اجتناب‌ناپذیروبرخوردار از موازنهٔ عقل و احساس نجابت و احترام به خویشتن بلکه‌به‌صورت چیزی‌کاملاً استثنائی، حاصل‌گونه‌ای بحران ابدی، و همواره باتهٔ رنگی از عنصر جدی، افراطی و بیمارگونه نمایش می‌دهند. احساساتیگری، همان احساس سرکوب شده است. احساساتی که برایشان جائی در حیات جامعه وجودنداشته باشد (جامعه‌ای که‌آدمی نخواهد دربرابرش تسلیم شود) به‌صورت‌اغراق‌آمیز و دارای‌ارزشی برتر، درسطحی کمال مطلوب وغیر واقعی، جدا اززندگی و بی‌نیاز به‌سربرآوردن ازآزمایش سخت زمانه نمایانده می‌شوند.

جذابیت فوق‌العادهٔ فیلمها و داستانهای امروزی، نتیجهٔ نمایش راههای گریز از واقعیت ویکی دانستن خواننده یا تماشاگر با قهرمان خویش است. البته این‌گونه همانند سازی و مشارکت‌نیابتی‌خواننده یا تماشاگر در سرنوشت، مبارزات و موفقیتهای قهرمان‌فیلم‌یاداستان، در همهٔ زمانها نقش مهمی درلذت‌بردن از هنر ایفاکرده‌است؛درواقع هنررا به‌طورکلی می‌توان ارضای اشتیاق انسان به یك‌خودِ دیگر و زندگی بهتر توصیف کرد. با این‌حال، در هیچ زمانی مانند امروز،

مردم خودشان را در خیالپردازیهای کور کورانه غرق نمی کردند. نخستین جوانه‌های این خودفریبی عنان گسیخته به کمك هنر، دردورهٔ رمانتیکها سبز شد. در آثار ایشان، همانند انگاری خواننده با قهرمان اثر، شکلی به خود می گیرد که هدف از آن ناپدید کردن هر گونه تفاوت بین شعر و واقعیت، نویسنده و عامهٔ مردم، شخصیت داستان و دنبال کنندهٔ احساساتی ماجراهای داستان است. شاعر رمانتیك، خواننده را محرم راز خویش می گرداند به‌طوری که هر کسی می‌تواند احساس کند خودش به گونه‌ای یك شاعر است، وچنان درجه‌ای از صمیمیت بین خواننده و قهرمان اثرش ایجاد می کند که نه فقط به هر کسی امکان مشارکت در سرنوشت قهرمان را می‌دهد بلکه هر کسی نیز می‌تواند خودش را درعالم خیالات به‌جای یك شخصیت ساختگی قرار دهد. خواننده بامراجعه به هدفها، امیدها وعلائق خودش شخصیتهای اثر اورا می‌بیند و درباره‌شان قضاوت می کند. او فقط خودش رابه جای آنها نمی گذارد؛ بلکه آنها را در موقعیتهائی می‌بیند که اصلاً مناسب ایشان نیستند و فقط او شایستهٔ چنین موقعیتهائی است. مطمئناً قهرمانان اشعار بزرگ در تمام زمانها، به یك معنی،شخصیتهائی کمال مطلوب، بیان آرزوهای مردم، و مدلهائی‌بوده‌اند که مردم غالباً بی‌هیچ‌حسادتی به ایشان می‌نگریسته‌اند؛ ولی خواننده هیچگاه به این فکر نمی‌افتاد که خودش را با معیارهای آنان بسنجد یا ادعا کند که همانند ایشان رفتار می کند. برای او از همان آغاز مسلم بود که قهرمان یك شعر حماسی، داستان عاشقانه یا تراژدی، در مداری متفاوت با مدار یا محفل زندگی‌وی حرکت‌می کند. ولی اززمان رمانتیکها به‌این‌طرف، تمام قیدهای محصورکنندهٔ آن زندگی کمال مطلوب، دست نیافتنی و ممنوع، درهم‌شکسته و گسسته شده‌اند؛ در ادبیات مردمی امروز، قیدهای مزبور چنان‌ناپدید شده‌اند که‌خوانندهٔ‌جدید، قهرمانان‌داستان-

های مورد علاقه‌اش را تحقق بی‌کم و کاست زندگی سرخورده یا مغشوش خویش و تجسم تمام آن چیز هائی که از دست داده است می‌پندارد.

لیکن فقط به مدد یك روان‌شناسی بسیار ساده می‌شود این همانند‌انگاری را به شکل دلخوشی خیالی و رؤیابافی خیالی تبیین کرد. تعداد اندکی از کتاب‌خوانها یا سینماروها واقعاً طرفدار «پایان خوش» به شیوهٔ هولیوود هستند، هرچند با این اندیشه‌ها به‌عنوان بخشی از لذتی که می‌برند، بازی می‌کنند. رابطهٔ نادرستی که اینان بین خود و قهرمانان‌شان پدید می‌آورند، درست به‌اندازهٔ خود فریبی، گونه‌ای نمایش نفس و دلسوزی به‌حال خویشتن است. اینان غالباً توقعی زیاده از حد از زندگی ندارند ولی موفقیتها و شکستهای خود، منابع و امکانات خودرا با معیاری می‌سنجند که اساساً غیر واقعی و ناکافی است. رمانتی‌سیسم خود فریب، شالودهٔ خوش‌بینی و بدبینی تودهٔ مردم است، به‌طوری که غصه‌خوردن برای چیزهای خوبی که تا ابد از دست داده یا تلف کرده‌اند درست به اندازهٔ امیدی مختصر به اینکه شاید بالاخره همه‌چیز را از دست نداده باشند، عاملی نیرومند برای اشك ریختن درسینما به‌شمار می‌رود.

زیان اخلاقی سینما از موضوعات بسیار جالب برای منتقدان فرهنگی معاصر است؛ این منتقدان همیشه از سرمشق بدی که رفتار قهرمانان فیلم به انسان عادی می‌دهد سخن می‌گویند. به نظر نمی‌رسد که اصولاً توجهی به این واقعیت داشته باشند که هیچ سرمشق بدی به اندازهٔ خیال بافی زنده‌ای که سرنوشت غیر واقعی قهرمان در ذهن تماشاگران موجب می‌شود، زیانبخش نیست؛ زیرا تماشاگران پس از تماشای این گونه فیلمها احساس می‌کنند از مسئولیتهائی که در قبال مسائل زندگی واقعی خویش دارند خلاص شده‌اند. مادام بوواری

الگوی انسان داستان خوانی است که با استفاده از این گونه خیال‌بافی زنده، یك قرارداد دلخوش‌کننده ولی در نهایت غیر قابل دفاع با زندگی منعقد می‌کند. او نمونهٔ کلاسیك یك انسان رمانتیك است که دیر به دنیا آمده است و ادعای حقوق برونمرزی در زندگی می‌کند بی آنکه خود زحمتی برای کسب آن کشیده باشد، و چون دائماً در انتظار خوشبختی بسیار بزرگی است ـ انتظار جایزه‌ای را دارد که هرگز برنده‌اش نمی‌شود ـ خوشبختی‌متوسط رانیز از دست می‌دهد.

زیانِ بسیارانـدك خواندن بیشتر است یا بسیار زیاد خواندن؟ پاسخ به این پرسش، به آن سادگیها نیست که شخص معتقدبه‌پیشرفت گمان می‌کند. اینکه گفته شود مردم همان مقداری را می‌خوانند که می‌خوانند، به هیچ‌وجه مایهٔ افتخار نیست. خطر اشتهای سیری ناپذیر بـه داستانهای عاشقانه، که امروزه عمدتاً ازطریق سینما و رادیـو در اختیار مردم قرار می‌گیرند، نخستین‌بار در اوایل‌سدهٔ نوزدهم‌احساس شد و کولریج به‌طور تمام و کمال متوجه آن شد. او می‌نویسد: «زیرا در مورد شیفتگان کتابخانه های سیار، به‌خود جرأت نمی‌دهم کـه از وقت‌گذرانی یا به بیان درست‌تر از وقت کشی ایشان با نام مطالعـه، تعریف و تمجید کنم. این کاررا گونه‌ای رؤیا بافی گدامنشانه بنامید که درجریان آن، ذهن‌رؤیاباف، کاری جز تنبلی ومقدار بسیاراندکی حساسیت ناخوش‌آیند برای خودش انجام نمی‌دهد... به‌همین‌علت، ما باید این نوع سرگرمی را ازجنس مطالعه به ردهٔ جـامعی انتقال دهیم که با نیروی سازش دادن دو میل متضاد اما همزیستی کننده در طبیعت انسان یعنی‌بخشیدن تنبلی‌ونفرت‌ازبیکاری مشخص می‌شود.»[۸۵]

خستگی، حاصل شیوهٔ زندگی بی‌آرام وعاطفه‌جویانهٔ‌امروزی ما است. دهقان احساس خستگی نمی‌کند؛ او به خواب می‌رود ـ که

البته الزاماً ستودنی‌تر از به خواب رفتن شهریها نیست. ولی اودست کم به آن ترس ناسالم حاصل از بیکارگی یا کشش درونی بـرای انجام دادن کاری که کولریج بدان اشاره می‌کند و در خارج از فضای شهرهای بزرگ امروزی ناشناخته است، آلوده نشده است. تقاضائی که برای هنر توده‌های شهری مطرح می‌شود صرفاً عطشی به مادهٔ خام بیشتر است، عطشی که باید برای درحرکت نگـه‌داشتن ماشینی کـه وقفه‌بردار نیست برطرف شود. هنری که‌این عطش را برطرف‌می‌کند چیزی بیش از یك سوخت بی‌تفاوت یا وسیلهٔ موقتی و محقر نیست. احساس اینکه نیازی به‌چیزی وجود دارد ممکن است اصیل بـاشد، ولی مردم از آنچه مورد نیاز است تصوری ندارند. آنها باید داستانی بخوانند، فیلمی ببینند، به موسیقی رقص گوش دهند، بـه آوازی از رادیو گوش دهند، آوازی رازیرلب‌زمزمه کنندیابی‌زمزمه‌ای‌بخوانند، زیرا براستی نمی‌دانند با خودشان چه باید بکنند. خوب، شایدازاین کار نتیجه‌ای می‌گیرند، ولی این نتیجه هیچ ارتباطی به لذت بردن از هنر ندارد. باپیدایش عامه‌ای‌جدید درطی سده‌های هجدهم‌ونوزدهم، لذت‌بردن از هنر، از حالت‌لذتی نایاب خارج شد و به‌صورت یـك لذت هیجانی درآمد. فقط درروزگار ماست که لذت‌بـردن از هنر از حالت هیجانی خارج‌شده و به‌صورت یك عادت‌یعنی‌به‌صورت‌ارضای نیازی درآمده است که ما فقط زمانی از وجودش آگاه می‌شویم که ارضا نشود.

ولی این وضع با آنکه ممکن است ناگوارباشد ناگوارتر از وضع‌هنر مردمی درروزگاران گذشته نیست. بدبینی افـراطی نسبت به زمان حال، معمولاً روی دیگری از ارزیابی فوق‌العاده‌خوش‌بینانهٔ زمان گذشته است. بدون تردید، دموکراتیزاسیون ناگهانی فرهنگ، شتاب نفس گیر تغییرات فنی، و یورش بی‌امان اصل سودجوئی بـه

عرصهٔ هنر، پدیده های بی‌سابقه‌ای را درپی آورده است؛ لیکن ادعای اینکه در گذشته اصولاً چیزی وجود نداشته است که بافرهنگ توده‌ای امروزین ما قابل مقایسه باشد برنگرشی سطحی به امور تکیه دارد. کسانی که برتولیدات هنری معاصر دل می‌سوزانند با فرض اینکه هیچگاه چیزی قابل مقایسه با ماشینی شدن و تجاری شدن هنر مردمی روزگار ما و وابستگی‌اش به ایده‌ئولوژی طبقهٔ حاکم و فروتری نمایانش از هنر تحصیلکردگان وجود نداشته است، گذشته را با نگاهی بس خوش‌بینانه می‌بینند. همیشه چندین سطح فرهنگی در اجتماعات بشروجودداشته است، وهرقدر شالودهٔ اجتماعی نوع خاصی ازهنر گسترده‌تر می‌شد، خطر فاسد شدن آن هنربا منافع بیگانه همان‌قدر بیشتر می‌شد. هنر قومی، عموماً یك تقلید کم‌مایه بوده است و افزایش ارزشهای خاص آن هرچه بوده باشد، به ندرت باکیفیت از دست‌رفتهٔ هنری در این جریان متناسب بوده است. لیکن هنر مردمیِ توده‌های نیمه تحصیلکرده، هیچگاه دارای ارزشی مستقل نبوده‌است؛ تنها نقشی که می‌توان گفت این هنر احتمالاً درجریان تکامل تدریجی هنرها انجام داده باشد این است که پارسنگی دربرابر برخی ازتمایلات فوق‌العاده درونی شده‌است.

هنر مردمی و هنر قومی، علیرغم خویشاوندی ظاهریشان، نقاط تماس چندانی با یکدیگر ندارند. اینکه غالباً گفته می‌شود هنرتوده‌های معاصرعمدتاً دنبالهٔ هنر قومی‌پیشین است، شالوده‌ای بهترازصفت «مردم‌پسندی» که بین این‌دو مشترك است ندارد- هرچند معنی این واژه در دو مورد فوق فرق می‌کند. هنر قومی و هنرمردمی، منطقاً، درحد اعلی، گونه‌هائی همپایه‌اند که از منشائی مشترك ریشه گرفته‌اند، ولی مطمئناً ازیکدیگر ریشه نگرفته‌اند. هنر قومیِّ ساده، خام، زمخت، ناشیانه و کهنه است؛ ولی هنر مردمیِّ غالباً ماهرانه و دارای تناسب فنی،

اما عامیانه و تابع تغییر سطحی و شتابان است و نمی‌تواند به تغییر شکلی بنیادی‌تر یا قدرت تشخیصی ظریف‌تر دست یابد. هنر اصیل به وسیلهٔ هنر قومی مصرف، تجزیه و ساده‌تر می‌شود؛ و بـه‌وسیلهٔ هنر مردمی رقیق‌تر، بدریخت‌تر و مهذب‌تر می‌شود. در دوره‌های گذشته، شکافی کـه تودهٔ روستانشینان را از قشر های پائینی شهرنشینان جـدا می‌کرد به بزرگی شکاف امروزی نبود؛ به همین علت همیشه روشن نیست که فلان اثر خاص آفریدهٔ طبقهٔ متوسط نیمه تحصیلکرده است یا آفریدهٔ تودهٔ روستانشینان تحصیل نکرده؛ حال آنکه امروزه اشتباه گرفتن هنر توده های شهری با هنر قومی، که هیچگونه سازگاری با آن ندارد، ممکن نیست. در واقع، امروزه برای انبـوه عظیم نیمه تحصیلکردگانی که اززندگی و شیوه های فرهنگی طبقهٔ بـالا تقلید مـی‌کنند هیچ‌چیزی غیر جذاب‌تر از هنـر قومی نیست؛ هر آنچه تحصیلکردگان در هنرقومی برایش ارزشی قائل‌می‌شوند وازبودنش لذت می‌برند، برروی‌هم از دید نیمه تحصیلکردگان می‌گریزد.

۱۰. سرچشمه‌های هنر مردمی

تودهٔ مردم به‌معنی امروزی این واژه، از مراکز بزرگ‌صنعتی جهان سربرآورد. نخستین عامل محرك برای شکل‌گیری ایـن توده، انقلاب صنعتی بود. نقش تعیین کنندهٔ تودهٔ مردم بـه‌عنوان عاملی در تاریخ اجتماعی و فرهنگی، زائیدهٔ پیدایش صنایع بزرگ در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوائل سدهٔ بیستم وتکامل روشها و وسائل فنی انتشار فرآورده‌های‌فرهنگ بود که‌مشارکت‌توده‌های مزبوررادربرخورداری پردامنه وبی‌سابقه از فرهنگ‌میسر گردانید. هنرمردمی به‌معنی‌فرهنگ توده‌ای، به‌بیان دقیق‌تر، درآن زمان به‌وجود آمد ولی دوران پیش از تاریخ این هنر به‌گذشته‌ای بس‌طولانی باز می‌گردد. زیرا ازآن‌زمان

تا کنون، سیل پیوستهٔ قشرهای پائین مردم به‌شهرها جریان داشته و باعث ایجاد تماس بین تودهٔ روستانشینان و طبقات بالا شده است ـ یعنی از آخرین روزهای فرهنگهای شرق باستان تا کنون، تمایلاتی در جهت شکل گیری یك فرهنگ مردمی وجود داشته است. می‌دانیم که طبقهٔ بازرگان در امپراتوری میانهٔ مصر باستان و حتی کارمندان دون‌پایهٔ امپراتوری جدید، از رفاه مادی کافی برای خرید اشیاء هنری با اندازهٔ متوسط برخوردار بوده‌اند؛ لیکن به‌نظر نمی‌رسد که این اشیاء از لحاظ سبك یا ذوق تفاوت چندانی با اشیاء متعلق به‌طبقات بالا داشته باشند. ولی بر کسی دانسته نیست که طبقهٔ متوسط شهری به‌نوبهٔ خود بر ذوق گروه برگزیدهٔ فرهنگ تأثیر داشته است یا نه، و مخصوصاً آن تغییر بزرگی که در روزگار آخناتون در ذوق مردم پدید آمد با تحولات اجتماعیِ ناشی از پیدایش طبقهٔ متوسط ارتباط داشته است یا نه.[۸۶] مطمئناً هیچ نشانه‌ای از کوشش در جهت تولید هنر برای عامه‌ای بزرگتر یا فاسد شدن آن در اثر انتشارش دیده نمی‌شد.

در نخستین دوران فرهنگ هلنیستی نیز با فرهنگ مردمی به‌معنی دقیق واژه ـ یعنی فرهنگی که برای قشری نیمه تحصیلکرده بین خرده بورژوازی و طبقهٔ دهقان شهری نشده تولید می‌شد ـ روبه‌رو می‌شویم. حتی در این دوره، به استثنای برخی پیکره‌های متعلق به‌سبکهای خاص، هیچ اثر متعلق به‌هنرهای بصری بجز آنچه یا درخانه تولید می‌شد یا به‌وسیلهٔ هنرمندانی که برای دربار، اشراف و بورژوازی بالا کار می‌کردند وجود نداشت. در اواخر این دوره، هنر شکلك سازی به گونه‌ای سرگرمیِ همگانیِ مردمی تبدیل شده است که به‌سرگرمیهای متعلق به‌طبقات متوسط و بالا همانند شده بود. امکان چنین تحولی را می‌شد در زمان اوریپیدس تشخیص داد، ولی تا زمان پیدایش کمدی جدید به‌طور کامل تحقق نیافته بود. عاطفه گرائی و ناتورالیسمی که آن زمان در درامها

یافت می‌شد تدریجاً به‌همهٔ هنرها راه‌یافت ومثلاً هنرمجسمه‌سازی از یك طرف درجهت خشونت عاطفی و ازطرف دیگر درجهت نمایش زیبا و پذیرفتنی تکامل یافت. ولی سخن گفتن از « هنر توده‌ای »، با وجود تولید پردامنهٔ آثار هنری که در درجهٔ نخست از کثرت مجسمه‌های سفالی باقی‌مانده از آن زمان استنباط می‌شود، چندان بجا نمی‌نماید. این مجسمه‌های کوچك، مطمئناً بسیار ارزان بودند؛ و بیشتر تولیدکنندگانشان به‌طبقات متوسط تعلق داشته‌اند؛ و تردیدی نیست که مجسمه‌های مزبور با همهٔ جذابیت‌شان، به‌شیوه‌ای کم و بیش ماشینی تولید شده‌اند؛[۸۷] بااین‌حال چنان پیوندفشرده‌ای بامعیارهای هنر کلاسیك داشتند که هیچ نشانه‌ای از فساد ذوق در آنها دیده نمی‌شد. حتی اگر هدف سازندگان مجسمه‌های کوچك تاناگرا این بوده باشد که تأثیری کلی ولذتبخش بربیننده بگذارند، تأثیری که آدمی رابه‌اندیشیدن دربارهٔ همسان سازی تولید انبوه جدید وامی‌دارد، معیار ذوق در آن زمان چنان در سطح بالائی بود که بسختی می‌شد حدس زد این تمایلات به کجا خواهند انجامید.

تئاتر درسراسر سده‌های میانه، پربارترین شاخهٔ هنرمردمی بود. عامهٔ تماشاگر بازیگران سرگردان، تمام طبقات پائین را دربرمی‌گرفت، به‌طوری که حقاً می‌توان هنرشکلك سازی ومتفرعاتش رایکجاشکلی از سرگرمی روستائی، شهری یا شبه شهری دانست. درتئاتر، مرزهای بین قشرهای اجتماعی، همیشه تاحدودی مغشوش‌اند، ودر موردتئاتر سده‌های میانه، حتی درام عالی مذهبی مستلزم در آمیختن قشرهای مختلف اجتماعی بود. هنر خنیاگر سیار، در عصری که شعر حماسی روبه‌انحطاط می‌رفت، در موضع مرزی مشابهی قرار داشت. کهن‌ترین شکلهای ادبی که نشانه‌هائی از تجزیهٔ درونی طبقات پائین درآنهادیده

می‌شود، مانند جدا شدن شهرنشینان به‌عنوان مخاطب مخصوص هنر از تودهٔ روستانشینان، افسانهٔ موزون فرانسوی و داستان کوتاه ایتالیائی در دورهٔ رنسانس هستند. دراین افسانه‌ها و داستانها می‌توانیم آثاری قطعاً «بورژوائی» را ببینیم که مطمئناً از ادبیات مردمی امروز خیلی محکم‌ترند، لیکن گرایشی بی‌چون‌وچرا به‌همسان سازی و ارجحیت قائل شدن به‌سرگرمی صاف وساده نیز درآنها دیده می‌شود.

درهرحال، ادبیات نخستین‌جائی است که درآن می‌توانیم عامهٔ مخاطب هنر مردمی را ازعامهٔ مخاطب هنر قومی باز شناسیم؛ انتشار عادت مطالعه برای‌شخص خود، برجسته‌ترین‌معیار این‌تشخیص‌است. زیرا تودهٔ روستانشینان ـ دهقان، کارگر کشاورزی، صنعتگرروستائی، و خدمتکاران مزارع‌به‌طور کلی‌ـحتی‌امروز مطالعهٔ چندانی‌نمی‌کنند، وپیش از جنبش‌اصلاح‌دین فقط دربرخی موارد استثنائی دیده‌می‌شد که چیزی بخوانند. همچنان‌که گفته شد، کتابهای معروف به «کتابهای توده‌ای»، در همین اواخر بود که‌تدریجاً ازمیان طبقات بالابه‌میان‌تودهٔ روستانشینان راه یافتند.

گونه‌های ادبی که درسرحدبین شعرقومی وادبیات مردمی‌واقع شده‌اند، در درجهٔ نخست عبارتند ازبالاد قومی وبالاد یا تصنیفهای خیابانی، که‌همیشه خطاب‌به‌عامه‌ای ساخته‌می‌شدند که ازلحاظ‌اجتماعی در مرتبه‌ای پائین‌تر ازعامهٔ «کتابهای توده‌ای» قرارداشتند و به‌درستی می‌توان آنها را «مردمی» به‌شمار آورد. ورقهائی که‌کلمات تصنیف‌یا آوازهای خیابانی برروی‌شان چاپ وپخش می‌شدند نوعی «نشریات ادبی» هستند وبه‌همین‌علت، تعداد مخاطبان‌شان محدود بود؛ ولی‌همین تصنیفهارا خنیاگران، آوازه‌خوانان ونوازندگان سیار نیزمی‌خواندند وبدین طریق به‌شنوندگان خویش می‌آموختند. درفرانسهٔ امروزی،

هنوز هم موسیقی ومتن ترانه‌های خیابانی به‌وسیلهٔ خود خوانندگان به‌فروش می‌رسد ولی به‌طور کلی وظیفهٔ ایشان به‌عنوان معلم آواز را صفحهٔ گرامافون [یانوار ضبط صوت] برعهده گرفته است .

درهنرهای‌بصری، پیش‌ازسدهٔ‌پانزدهم، به‌ندرت‌می‌شدنشانه‌ای‌از تمایلات مردمی دید. البته تودهٔ روستانشینان از مدتها پیش شکلهای تزئیناتی خاص خودرا داشته‌اند، ولی فقط طبقات بالا بودند که می‌توانستند آثار مصور هنری را عملاً تا پیش ازرواج یافتن کنده‌کاری روی چوب سفارش دهند و بخرند. ولی پس ازظهور کنده‌کاری‌روی چوب، طبقات پائین‌نیز به‌خرید کنده‌کاریهای مزبورپرداختند؛ انتشار کنده‌کاریهای روی چوب به سوی طبقات پائین، روندی بطئی‌بودولی به محض اختراع این شیوهٔ‌تکثیر، آغازشد. بدون تردید، تعیین‌قطعی طبقات مردمی که آن زمان به این کنده کاریها علاقه‌مند بودند دشوار است، و پیش از سدهٔ هجدهم نیز به سختی می‌توان آنچه را که شهرنشینان خرده‌پا می‌خریدند ازآنچه که دهقانان می‌خریدندتشخیص داد. ایتالیا نخستین جائی است که خریداران یا عامهٔ مخاطب آثارهنر بصری را می‌توان در میان طبقهٔ پائین (امانه پائین‌ترین) شهرنشینان تشخیص داد؛ تولید کارگاهی چون کارگاه نری‌دی‌بیچی نقاش، مطمئناً به گونه‌ای تولید هنر مردمی شباهت داشت و می‌رسید.[۸۸] نشانه هائی از تولید انبوه به چشم می‌خورد، هرچند بازار به دلیل قیمت نسبتاً بالای فرآورده های او همچنان به‌کسانی محدود می‌شدکه از رفاه کاملی برخوردار بودند. ولی این فرآورده‌ها با همهٔ سنتی وعاری از ذوق بودنشان، در سطح معینی ازذوق و اجرا قرارداشتند که‌نمونه‌اش در تولیدانبوه امروزی دیده نمی‌شود.

در دورهٔ باروك نیز، علیرغم خامی فزایندهٔ ذوق آثاری که برای قشرهای بزرگتری از مردم تولید می‌شدند، این‌سطح‌به‌طور کلی

حفظ شد. جنبش ضد اصلاح دین درواقع سرآغاز پیدایش هنری است که نه فقط تودهٔ روستانشینان بلکه، تا اندازه‌ای بیشتر، طبقات پائین ساکن شهرهانیز مخاطب آن هستند. بسیاری ازبنیادی‌ترین‌ویژگیهای هنر مردمی نیز از همین‌جا ریشه گرفته‌اند. کبش عذاب نفس، عاطفهٔ شدید، سعادت دانستن شهادت و حالتهای جذبه، آمادگی‌برای‌سپردن خویشتن به دست عنصر غیر منطقی، غیر قابل تصور وسنجش‌ناپذیر، از ویژگیهای عام و همیشگی هنر باروك هستند؛ همراه با همین ویژگیهاست که عاطفه‌گرائی جدید وذهن‌گرائی نمایش خویشتن به هنربصری راه می‌یابد و راه‌رابرای رمانتیکهای بعدی‌هموارمی‌کند. روبنس یا برنینی همچنان آثاری سراپا خود انگیخته و عمیقاً گویا می‌آفرینند؛ اما وقتی شرایط پدید آورندهٔ هنر ایشان را انسان عادی نیز توانست بپذیرد با مهارتی در تملق‌گوئی دل‌آزارانه برطبق‌دستور. العملی مواجه می‌شویم که اساساً به هنر توده‌ای معاصر تعلق دارد. تمثال نگاری هنر کلیسای کاتولیك، گام به‌گام، آن‌مضامینی‌را اقتباس می‌کند که‌ماهیت‌خرده‌بورژوائی‌تمثال مذهبی‌جدیداز آن‌ناشی‌می‌شود. مسیح‌درحال‌حمل‌صلیب، مسیح درجامهٔ‌باغبان،مریم مجدلیهٔ تائب، سامری نکوکار،توما دیرباور، مسیح‌درامائوس ـ امروزه چنین مناظری در مرکز علاقهٔ هنری قراردارند ـ همگی‌دل‌آزار، اشگ‌آور، وبسیاری ازآنهامنظره‌هائی با ماهیتی مخصوصاً صمیمانه هستند.

نخستین دوره‌ای که در تاریخ نقاشی تماماً زیر سلطهٔ ذوق بورژوائی قرارداشت دورهٔ سدهٔ هفدهم درکشور هلند بود. لیکن از روی آثاری که در اختیار داریم به‌سادگی نمی‌شود به نتایج مشخصی دربارهٔ درجهٔ‌درك هنر توسط گروههای مختلف شهروندان‌رسید. احتکار کاسبکارانه، جستجوبرای اشیای قابل‌سرمایه‌گذاری، وشیوهٔ‌مجموعه‌سازی، همچون علاقه به خود اثر هنری، ازویژگیهای‌بنیادی آفرینش

هنری در آن عصر به‌شمار می‌رفتند. همهٔ طبقات مردم، تاجائی که سرمایه‌ای در دست داشتند، از جمله دهقانان، دراین احتکار تابلوها و فراهم آوردن مجموعه‌های هنری شرکت می‌کردند. تعداد فوق‌العادهٔ تابلوهای تولیدشده، ممکن است مارا به‌سخن گفتن از تولید انبوه وا‌دارد، ولی کیفیت این تابلوها همچنان نسبتاً بالابود زیرا مردم معمولاً آنها را نه مطابق ذوق خودشان بلکه برای ارزش‌شان در بازار ـ که به‌وسیلهٔ هنرشناس تعیین می‌شد ـ می‌خریدند.[۸۹] تنها نکاتی که دراین تابلوها یادآور هنرمردمی دورانهای‌بعد هستندعبارتنداز اندازهٔ کوچك، موضوعات روزمره وتکنیك ناتورالیستیِ نسبتاً جلوه فروشانهٔ آنها.

۱۱. هنر مردمیِ بورژوازی معاصر

با از هم پاشیدن نظام قدیمی حمایت‌ازهنرمند در سدهٔهجدهم، کناررفتن دربار وطبقهٔ اشراف‌به‌عنوان خریداران‌همیشگی آثارهنری، و وابسته شدن هنرمند به بازار آزاد، دوران ماقبل تاریخی هنرمردمی به‌پایان می‌رسد. دوران تاریخی این هنر به معنی واقعی از انگلستان آغاز می‌شود وعمدتاً باادبیات، ودر درجهٔ نخست با قشرهای میانی و بالای بورژوازی سروکار دارد. عطش جدید برای مواد خواندنی، تقاضای روزافزونی که نویسندگان زبردست‌قادر به‌برآوردنش‌نیستند، و تکانهائی که داستان بلند ایجاد کرده است به اضافهٔ معیارهای ذوق ماقبل رمانتیك، باعث افت تدریجی سطح‌هنری و زمخت شدن شکل فرهنگی ادبیات، آنهم درآثار بهترین‌نویسندگان، می‌شود. این‌زمان، احساسات ظریف باستایشی خام و غیرانتقادی روبرو می‌شود، و این شیوه‌ای است که از این پس نویسندگان انگشت شماری می‌توانند خودشان را از قیدش برهانند؛ ادبیات بسرروی هم آن چیزی می‌شود

که خودرا تاروزگار ما رسانده است، یعنی تحلیل احساسها. داستان عاشقانه به آموزش احساساتی قهرمان‌مردیا زن‌تبدیل می‌شود، تمام‌صفات قهرمانی را از ایشان می‌گیرد وبدین‌ترتیب نخستین گامها را در جادهٔ ابتذال برمی‌داردوبه‌آفرینش آثاری‌می‌انجامد که‌درنوع‌خود،هجویاتی بیش نیستند.

اگر از کنار کتابهای پرفروش امروز به‌گذشته بنگریم‌خواهیم دید که مهمترین کشف سدهٔ هجدهم، داستان وحشتناك بوده است. در این داستان، بنیادی‌ترین عناصر ادبیات شورانگیز معاصر یعنی عشق، اسرار، جنایت،شقاوت وفاجعه، درهم آمیخته‌می‌شود. بسیاری ازاین مضامین در داستانهای عاشقانهٔ شوالیه‌ها وداستانهای ماجراجویانهٔقدیم یافت می‌شوند؛ برخی دیگر، ازداستانهای اوباش و شعر قومی‌گرفته می‌شوند؛ ولی بیشترمضامین‌مزبورازمنبعی شبه تاریخی گرفته‌می‌شوند که با علاقهٔ ماقبل رمانتیکها به سده های میانه ارتباط دارند. اخلاف مستقیم سبك داستانهای‌وحشتناك، داستانهای مربوط به‌راهزنان‌سواره و خشونتهای‌اوائل سدهٔنوزدهم‌بودند. به‌دنبال این داستانها،داستانهای ماجراجویانهٔملایمتری نوشته شدند که در اواخرسدهٔ نوزدهم،جایشان را تااندازه‌ای به‌داستان عاشقانه وتااندازه‌ای نیز به‌داستان کارآگاهی دادند. مشابه وتاحدودی الگوی این مسیر تکامل را می‌توان درتئاتر مردمی دید، که‌نمایانگر تکاملی پیوسته از درام احساساتی لیلو ودیدرو به ملودرام، نمایشنامهٔ موزیکال، پیس‌خوب نوشته‌شده، و از طریق اینها به فیلمهای شورانگیزروزگارماست. داستان‌پیاپی وتئاتر خیابانی،نخستین نمونه‌های صریح‌هنرمردمی‌به‌معنی امروزی‌اند. عامهٔ مخاطب این‌هنر، تمام قشرهای جامعه به‌استثنای تودهٔ روستانشینان واقعی‌هستندویك‌قشر نیمه تحصیلکردهٔ اجتماعی‌بانیازهای نسبتاً متواضعانهٔ هنری برتمام‌اینها مسلط است. ادبیات مردمی، در مراحل مقدماتی، آثار نویسندگانی

چون بالزاك و دیکنز را دربرمی‌گیرد ولی روند تباهی باچنان شتابی پیش می‌تاخت کـه چیزی نگذشت و نـویسندگانی چون ژرژاونه و ماری‌کورلی نمایندگان کلاسیك آن شدند. این ادبیات با پـرداختن به خیالبافیهای خوشباورانهٔ راستینیاك آغازمی‌شد وبا داستانهای سیندرلا- گونهٔ فلان منشی‌خصوصی که ساقهائی بس زیبا داشت ودر عین حال چنان پاکیزه بود که رئیسش چاره‌ای جز ازدواج با اونداشت، پایان می‌یافت.

تباهی پیوستهٔ ذوق رادر هیچ شکلی ازهنر، واضح‌تر از کمدی موزیکال نمی‌توان مشاهده کرد ـ واین شکلی است که بدون تردید از همان آغاز، بذر انحطاط آتی رادرخودداشت ولی‌دست‌کم‌درنخستین روزهای عمرش توانست استعداد بزرگی چون آفنباخ رابه‌خودجلب کند. کمدی موزیکال در جریان سفر ازپاریس بهوین وبوداپست، از یك طنز تند و گوشه‌دار دربـارهٔ اجتماع به‌شرح منظومی بـی‌روح و دروغین تبدیل شد که درآن میان ناواقعیت وذوق فاسد تعادل برقرار شده است. ولی اوپرتهای بیوهٔ شادمان و شاهدخت چاردداش به‌هیچ‌وجه در پایان راه قرار ندارند؛ کمال مطلوب کمدی‌موزیکال‌فقط‌باآهنگهای گوشخراش وخردکننده وابعاد بسیار گستردهٔ نمایش کمدی وتماشائی جدید وفیلمهای موزیکال معاصر تحقق می‌یابد. واین‌ضرورت همچنان پابرجاست که کمدی موزیکال‌نه‌فقط باصدای گوشخراش‌بلکه باصدای آرام‌نیز باید بگوید آواز عاشقانهٔ احساساتی، که از داستانهای‌عاشقانهٔ سدهٔ هجدهم گرفته شده است، باید جای خـودش را در میان ایـن نمایشهای گیج کننده و گوش کرکن‌حفظ کند. این دستورالعمل‌تازگی ندارد؛ نه فقط اشتیاق به‌تأثیرات غول‌آسا، غرق کردن حواس درآواز ونور خیره کننده، وشکوه بزرگ وپردامنه بلکه آن‌ترکیب‌اختصاصی هیجان و صمیمیت، سنگدلی و احساساتیگری ـ که بدون وجودشان

امروزه کمتر فیلمی می‌تواند موفق شود ـ تماماً سابقه‌ای طولانی در گذشته دارند. ولی در سراسر این مدت، پیوسته از کیفیت معیارهای ذوق کاسته شده است. البته دراصطلاح «ذوق فاسد» چیز تازه‌ای‌وجود ندارد، وبررسی تاریخ جامع ذوق فاسد ـ کلیشه‌های تقلیدی، توسل موذیانه به‌علائق واحساسات بیگانه، شیوه های تحریك غدد اشکی و روشهای برانگیختن احساسات‌تماشاگران‌ـدرشناخت تأثیر این‌حیله‌ها نه‌فقط برهنر مردمی بلکه برهنر استادان اصیل نیزبه ما کمك می کند. دوره‌های بسیار اندکی در تاریخ هنر، توانسته‌اند برروی‌هم‌از کاربرد این حیله‌ها خودداری کنند، وبه‌سختی می‌توان دوره‌ای را پیدا کرد که درکنار شاهکارهای استادان هنر، آثاری فروتر، بی‌ذوق،تفننکارانه یا تماماً آبکی وسرهم‌بندی شده از خود برجانگذاشته باشند. ولی‌آنچه عملاً آفریده‌های هنری‌معاصر را از کل‌آفریده‌های هنری‌پیشین‌متمایز می گرداند اطمینان ومهارتی‌است‌که درعرضهٔ چرندیات خوب کشت ـ شده ومهملات سازمان داده شده به‌کار گرفته می‌شود.

تاریخ ذوق فاسد به‌معنی امروزی از اواخر سدهٔ هجدهم با تابلوهای ژان‌باتیست‌گروز آغاز می‌شود. در اینجا نخستین‌بار بایورش ناگهانی‌ادبیات به‌نقاشی‌روبرو می‌شویم: نه به‌این معنی‌ساده که‌تابلوها مضمونی دارند که می‌توان باعبارات شعری یافلسفی تنظیم‌شان کرد ـ زیرا این کارپیش از امپرسیونیستها معمول بود ـ بلکه به‌این معنی که مضمون مزبور درآفرینش تابلوهای یادشده‌به‌شکلی صرفاًادبی‌نمایانده می‌شود و تقریباً هیچگونه ارزش تصویری ندارد. آنگاه تاریخ آن نقاشی عامیانهٔ دلخوشیهای خیالی وحکایتهای ادبی آغاز می‌شود، که گاه اخلاقی است وگاه شهوت‌انگیز، ولی همیشه وانمود می کند که چیزی است متفاوت با آنچه واقعاً هست. این‌دروغ بافی زائیدهٔ ایده‌ئولوژی عامه‌ای‌است که به‌علت ترکیب‌ناهمگنش، بین‌خواستهای

لیبرالی و تعصبات جزم‌اندیشانه ، خیالبافیهای رمانتیك انقلابی و عمل محافظه‌کارانه، نظرات مربوط به آزادی اخلاقی و همرنگی بزدلانه تقسیم می‌شود و در حالت تردید باقی می‌ماند.

چرخش بعدی در این گونهٔ ناروشن و اساساً ناموزون هنر، همزبان با دستیابی بورژوازی به موضع قدرت مطلق در فرانسهٔ دوران امپراتوری دوم و بریتانیای عصر ملکه ویکتوریا رخ می‌دهد. دروغ و تناقضات نهفته در این هنر با شیوهٔ زندگی نوکیسه‌ها، و با عظمت، تجمل و فرهنگ ارتباط پیدا می‌کنند که از مردمی دیگر نسخه‌برداری شده‌است، و کل آفریده‌های هنری را تابع ملاحظات بیرونی حیثیت قرار می‌دهد. اندیشه‌ها و احساسهائی که این هنر باید بیان کند درست به‌اندازهٔ خود آن وسیلهٔ بیان، دروغین هستند. طبقهٔ اشراف به الگوی اخلاق، عفت به‌نمایشی نیرنگبازانه، و آراستگی به ظاهرسازی صرف تبدیل می‌شود، همچنان که مرمر چیزی جز اندود گچ، سنگ چیزی جز ملات یا طلا چیزی جز روکش طلا نیست. فقط کرك و ابریشم روی صندلیها و پرده های درها و پنجره‌ها اصیل‌اند.

خصلت بین‌المللی ذوق رسمی جدید در هیچ هنری بایکنواختی و آب و تاب هنری نقاشی به نمایش گذارده نشده است. ژروم ،بوگورو ، کابانل و رنو در فرانسه؛ لایتون، پیونتر، آلماتادما و هرکومر در انگلستان؛ مارگارت، بوکلین، کلینگر و استاك در سرزمینهای آلمانی زبان: با همهٔ تفاوتها و زمینه های خاص فعالیت‌شان، جملگی نمایندگان یك مدقابل قبول‌اند که از طریق نقاشی میان‌تهی یا نقاشی بی‌تفاوت به نمایش گذارده می‌شود؛ شیوهٔ «ادبی» ایشان ــ اگر عنوان دیگری به آن ندهیم ــ از هنر فروزمشتق می‌شود. اینان به جای انتقال چیزی حقیقتاً بصری، می‌کوشند تجربه‌هائی را که ماهیتاً غیربصری‌اند با استفاده از یك وسیلهٔ بصری بیان کنند. هدفشان حفظ نیروئی است که در جریان تبدیل واقعیت

به‌عبارات بصری ازدست می‌رود (آنهم برای خودشان وعامهٔ مخاطب‌شان)؛ مهارت ایشان، همان دامن زدن به احساس رضایت نفس از راهی است که به کمترین نیرو وتلاش ممکن احتیاج داشته باشد. آنها تابلوهائی می کشند که بیننده به محض دیدن آنها به دانش نسبتاً اندك تاریخی خویش، به تاریخی که دراختیارش قرار گرفته ، به قهرمانان ملی‌اش ، به نمایندگان بزرگ بشریت، وهر آنچه بزرگ، پر آب وتاب وجلوه‌فروشانه است ببالد؛ کاری می کنند که فرانسویها به خودببالند که وارثان انقلاب فرانسه و ناپلئون‌اند، وبقیه‌نیز، دست کم از تعلق‌شان به‌نژادقهرمان‌صولتی که سرچشمهٔ این همه شکوه وعظمت است، به خود ببالند. اینان نمایشنامه های کوتاهِ دوست داشتنی و«پراز احساس»نقاشی می‌کنند، وتماشاگربه محض دیدن آنها احساس می کند که درمعصومیت دوران کودکیش غرق شده است. حکایاتی ادبی رابرمی گزینندوبه‌روی تابلو می‌آورندتا زندگی راباهمهٔ نیش ونوشهایش یك بازی بی‌ضرر جلوه گرسازند. برهنگان رابامحاسبات دقیق، درمرز بین پلشت‌نمائی وطبیعت دوستی‌ظاهراً سالم وهیجان‌انگیز نقاشی‌می کنند. وبرای‌جبران کردن فقدان هر گونه رابطهٔ اصیل شخصی باواقعیت، نوعی«وفاداری» تحمیلی، ظاهر سازانه وسخت دقیق«به‌طبیعت» رابه نمایش‌می گذارند. چون نمی‌توانند کسی را متقاعد کنند مجبورند لاف گزاف بگویند . اینان نه فقط مسئول آفرینش تابلوهائی هستند که امروزه بیش ازهمه مقبولیت‌عام‌یافته‌اند، بلکه‌مسئول کلیشه‌هائی‌هستند که‌توصیفهای‌طبیعت به وسیلهٔ نویسنده‌ای موفق وایجاد «فضا» به‌وسیلهٔ یك کار گردان بلند ـ پرواز رانیز بایدبرآنها مبتنی کرد.

۱۲. سینما

گام نهائی در پیدایش هنرانبوه‌ـتولید معاصربه دنبال درآمیختن

خرده بورژوازی وطبقهٔ کارگر، وشکل گیری یك تیپ اجتماعی برداشته شد که بین آن دوطبقه واقع شده وباهردوبیگانه است، تیپی که امروزه سینماها راپرمی کند و بیشترین تعداد تلویزیون ، آخرین صفحات گرامافون، وبدترین عکسهای رنگی را می خرد. فیلم، بهتر و کاملتر ازهمهٔ هنرها نیازهای این افراد رابرآورده می سازد، زیرا فیلم درعین حال ، شناخته شده ترین محصول فرهنگ توده‌ای نیزهست. درهیچ شکلی ازهنر، باتنوعی این چنین دریکجا مواجه نمی‌شویم ؛ هیچ شکلی از هنرنمی‌تواندبه توقعاتی‌این‌چنین متفاوت‌دریك زمان پاسخ گوید. ولی هیچ شکلی ازهنرنیز مستلزم یك چنین سرمایه گذاری عظیمی نیست و تماماً به موفقیت فوری مادی بستگی ندارد.

فیلم ازبطن یك نوع هنرقومی به یك هنر مردمی تبدیل شد. لیکن درنخستین روزهای پیدایشش‌هنری‌برای توده های‌مردم‌نبودبلکه از سوی‌آن گروه نسبتاً کوچك مردمی حمایت می‌شد که به سوی هر شکل تازه‌ای ازسرگرمی کشیده‌می‌شوند. فیلم، هیچگاه ادعای«هنر» بودن نداشته‌است؛ یعنی: آگاهی تهیه کنندگان و تماشاگران فیلمهای اولیه ازمشارکت‌شان دریك فعالیت‌هنری‌درست‌به اندازهٔ آگاهی تودهٔ روستانشینان ازآوازخواندن خویش یاتزئین کردن اشیاء مورد مصرف خانگی بود. این فیلمها، که عملاً چیزی بیش ازپاره‌ای طرحهای کوچك برگرفته از زندگی، روشن شدن یك لوکوموتیو یاشرکت کردن فلان اسب درمسابقه، وکمی بعد صحنه های کم و بیش کوتاه و سرگرم کننده‌ای از زندگی روزانه نبودند، مطمئناً نه‌به عنوان‌نمایش‌هائی‌هنری‌بلکه‌به‌عنوان‌بازنمائیهای‌سادهٔ واقعیت در نظر گرفته‌می‌شدند. حوادث واوضاعی که دراین فیلمها به تصویر کشیده می‌شدند با زبانی ساده، خام وعموماً قابل فهم، همچون هنرقومی، بیان می‌شدند وتهیه‌

کنندگان‌شان با کمترین مهارت حرفه‌ای یا حتی بی‌هیچ مهارتی از عهدهٔ کار برمی‌آمدند. هیچ‌فیلمسازی‌قصد ابتکاریارعایت اصالت‌نداشت بلکه می‌خواست منظورش را مردم بفهمند؛ اصالت و ظرافت بیان، بعدهامطرح شد. حتی‌امروزه، فیلم‌ازاین لحاظ که‌اختلاف بین کیفیت خوب ومردم پسندی در آن به برجستگی اختلاف مزبور در هنرهای دیگرنیست، به هنر قومی شباهت دارد، به طوری که فرصتهای موفقیت یك فیلم خوب ازفرصتهای موجودبرای یك داستان یانقاشی خوب به مراتب بیشتراست. زیرا گذشته ازفیلم، امروزه هرهنرمترقی زبان خاص‌خودش رابه‌کارمی گیرد واین‌زبان نیزتا اندازه‌ای فقط‌برای آشنایان به‌آن هنرقابل فهم است. فراگیری این زبان مستلزم تدارکی طولانی و گسترده است که نمی‌شود ازمدتش‌کاست یا در سنین بالا به آن پرداخت. زبان فیلم، برخلاف این، چیزی است که آخرین نسل موجود می‌تواند بدون کوچکترین آموزش یامشکلی یاد بگیرد. واین زبان همچنان یك مایملك مشترك معنوی به شمار می‌رود،هرچندشیوه‌های بیان «فیلمی» ـ مخصوصاًازاختراع‌فیلمبرداری وجذب‌تمام‌و کمال تکنیك‌کارتئاتری توسط فیلمبرداری به‌بعدـتدریجاً می‌پوسندوبه‌پاره‌ای هدفهای خاصِ به اصطلاح«هنری»محدودمی‌شوند. نسل بعد،به‌سختی ممکن‌است ازتمام وسائل بیان که درعصرپهلوانی‌فیلمسازی ابداع‌شده بودند سردرآورد، وشکافی که درهنرهای دیگر باعث جدائی خبرگان ازعوام می‌شود درمیان تماشاگران فیلمها نیزچشمگیر خواهدشد.

فقط یك هنرجوان، بی‌آنکه‌الزاماً سطحی باشد، می‌تواندبرای عموم مردم قابل فهم باشد؛درك شکل پیشرفته‌تری‌ازهنر مستلزم‌آشنائی مختصری بامراحل اولیه‌ای است که با آنکه جای خود رابه مراحل دیگری داده‌اند ولی هنوز نشانه‌هائی ازآنها برجامانده است. تاریخ هنرجدید، عمدتاً ازجداسازی عناصری‌ساخته می‌شود که سابقاًپیوندی

کم و بیش فشرده بایکدیگر داشتند؛ مثلاً درادبیات، شعر ازتفریح ، موسیقی ناب ازموسیقی غیرجدی، وتزئین تصویری ازتفسیر خلاقانه وبصریِ واقعیت جدامی‌شود. یگانه شکلی ازهنر که این جدائی‌درآن به سختی‌احساس شد یاآنکه تاهمین‌اواخر تحقق نیافته بود، فیلم‌است. درهیچ هنر دیگری این امکان وجود نداشت که دستاوردهای تازه و گرانقدری چون فیلمهای ایزنشتاین ، پودوفکین یا رنه‌کلر بتوانندبه‌یك چنین موفقیت اجتماعی بزرگی برسند .

معنی درك یافهمیدن هنر، پی‌بردن به رابطهٔ موجود بین عناصر صوری ومادی آن واحساس‌این رابطه‌به شکلی کاملاً بدیهی است. هنر وقتی فاقد معنی می‌شود که عناصرصوریش هیچ نقشی دربیان مضمون آن نداشته باشند؛ هنروقتی بی‌معنی به نظر می‌رسد که ایـن نقش درك نشودودرنتیجهٔ آن‌شکل درنظربیننده‌چیزی من درآوردی‌یاعجیب‌جلوه کند. تازمانی که هنری جوان ونسبتاً فاقد سنت است یعنی تازمانی که که صاحب هیچ فرمول تثبیت‌شده وسخت‌وسفتی‌نشده است، مضمون ووسیلهٔ بیان ، رابطه‌ای طبیعی وساده دارند . شکلها ازبطن مضمونهـا سربرمی‌آورند،یادست کم‌چنین‌به نظرمی‌رسد که راهی‌مستقیم وظاهراً اجتناب ناپذیر ازموضوع اثربه شکل بیان آن‌کشیده شده است. ولی ازمختصات تکامل هنراین است که شکلها پس ازتبدیل‌شدن به‌ساختار-های مستقل جدا گانه‌ای که مناسب مضامین گونا گونند، درعیـن حال انتزاعی‌تر وتهی‌تر می‌شوند، ودر پایان فقط بـرای تحصیکـردگان و خبر گان قابل‌درك‌هستند. درموردهنر، این روندجدائی شکلهاتازه‌آغاز شده است. بسیاری‌از سینما روهابه نسلی متعلق‌اند که پیدایش این زبانِ صوریِ جدیدِ فیلم را تجربه‌کرده است ؛ شیوه های بـیان فیلم بـه ای اینان بدیهی است. ولی روند جدائی یابیگانگی تازه آغاز شده است وبه سختی می‌توان متوقفش کرد .

فیلم دیگر یك «هنرقومی» نیست و اینك از یك‌طرف هنری مردمی برای توده‌ها و ازطرف دیگر شیوهٔ بیان بلند پروازانه‌ای برای افراد تحصیلکرده ودارای تربیت‌زیبائی‌شناختی‌است که‌به اختصاصات صوری آن علاقه‌مندند ـ هرچند استفاده از شیوهٔ مزبور به معنی‌اخیر روز به روز کمتر می‌شود. حتی در پررونق‌ترین روزهای تولید فیلم‌های صامت، یعنی در بسیاری ازموفق‌ترین فیلمهای‌روسی‌وفرانسوی، همچنان‌می‌شد نشانه‌های‌بهره گیری‌نسبتاًخودآگاهانه وخودخواهانه‌ای از به اصطلاح جلوه‌های «فیلمی» راردیابی کرد؛ گونه‌ای ازفرمالیسم پدید آمد که در آن وحدت پیشین شکل و مضمون، شیوه وموضوع نمایش، وسیلهٔ بصری و موضوع روایت از دست رفت. تا زمانی که هنرمندان به دنبال کاوش در امکانات صوری هنر نوین و استفاده از آنها در نمایاندن موضوع دردست تهیه یا اجرای خویش می رفتند، مسیر اصلی را می‌شد حفظ کرد؛ لیکن به محض آنکه به بهره گیری از روشهای رسمی برای خودشان برخاستند این روشها به‌انحصاریك گروه آوانگارد درآمدند، و این گروه نیز الزاماً دیرپا زود، تماسش را با عامهٔ سینمارو از دست داد. «جلوه‌ها»ی بسیار دوست داشتنی که یك زمانی با تغییر دادن زوایای فیلمبرداری، فاصله ها و سرعتها به دست می‌آمدند، حیله‌های برش و تکنیکهای نسخه‌برداری، ناپدید‌شدنهای تدریجی‌و بازگشت به گذشته‌ها، امروزه تااندازه‌ای‌مصنوعی و حواس پرت کن به نظر می‌رسند. فیلمنامه نویسان، کارگردانان و فیلمبرداران، امروزه فقط‌به‌بیان رسا، سریع و هیجان انگیز یك داستان توجه دارند، و برای این منظور به جای تکنیکهای خاص دوربین و صحنهٔ‌فیلمبرداری‌ازروشهای‌کار تئاتری استفاده می کنند.

فیلم، قدم به قدم، به هنری برای توده های مردم تبدیل شد، و این سرنوشتی بود که شرایط فنی و اقتصادی تهیهٔ فیلم برایش مقدر گردانیده بود. فیلم درنتیجهٔ روشهای تولید، تکثیر و توزیعش‌ازهمان آغاز، مخصوصاً برای تبدیل شدن به یك‌کالای قابل مصرف توده‌ای مناسب بود وصنعت سرگرم‌سازی مردم نیز ازامکانات این هنراستفادهٔ کامل به عمل‌آورد. فیلم می‌تواند تصویر و گفتار، موسیقی و رنگ، مکان نامحدود و زمان نامحدود، انسانهای بیشمار و ذخایر پایان‌ناپذیری از امکانات مادی را برای ایجاد توهمی‌کامل در اذهان‌عامهٔ تماشاگران به کار گیرد، بی‌آنکه عامهٔ مزبور خود را در معرض کوچکترین فشار روانی قرار داده باشد- و بدین ترتیب است که تمامی این امکانات، یا امکاناتی خارج از حد تصور ما، در اختیارفیلم گذارده شده است.

هرهنری واقعیت را تا سطح خاصی از ادراك‌پائین می آورد، و گونه گونی تجربه‌را بزبان‌صوری‌کم و بیش‌همگنی ترجمه‌می کند. هنر از طریق این‌صراحت بیان، شدیدترین تأثیررابر کسانی‌می گذارد که با آن رو در رو شوند، و درهمان حال از ایشان می‌طلبد که‌دارای قدرت و تمایل لازم برای ترجمهٔ تجربه های خودشان به‌زبانی کم و بیش فشرده و دشوارتر نیز بشوند. لذت بردن از هنر، با استعداد تماشاگر برای درك تلقینات یا اشارات صرف برای‌پر کردن شیوهٔ‌بیان مختصر و افتادگی‌دار هنرمند متناسب است. از این دیدگاه، آنچه فیلم را از هنرهای دیگر متمایز می گرداند این است‌که فیلم براساس یك نوع اصل « آهان، تمام شد!» کار می کند. یك تصویر کامل را چنان پس از تصویر دیگری می‌آورد که تماشاگر فقط آن چیزی را می‌بیند و می‌شنود که فی‌نفسه دیدنی وشنیدنی است‌و کاری جز انجام-

دادن پاره‌ای تداعیهای ذهنی ـ که عناصرش عملاً یکی‌پس از دیگری در اختیارش گذارده می‌شوند ـ ندارد. هنر به‌طور کلی مستلزم فعالیت یا تفکر یا تخیلی شدت یافته است ولی فیلم، عملاً تصویری را که باید در تخیل آورده شود نشان می‌دهد یا درهرصورت، تماشاگر را از دیدن یك تصویر به دیدن تصویری دیگر هدایت می‌کند و اورا از فشار آوردن بر نیروهای ذهنی خودش نجات می‌دهد. به همین‌علت است که فیلم را به درستی «کتاب مصور زندگی برای کسانی که نمی‌توانند چیزی بخوانند»[۹۰] نامیده‌اند.

با این حال، فیلم برای خودش یك اصل صوری دارد؛ فیلم همان‌عکس متحرك است و از این لحاظ دیدگاه تازه‌ای رابه ماعرضه می‌دارد. لیکن این واقعیت که فیلم برای خودش یك اصل صوری دارد، بدین معنی نیست که یا از لحاظ هنری بسیار ثمر بخش است یا آنکه دراثر حل یك مسألهٔ هنری پدید آمده است. اندیشهٔ بنیادی فیلم ـ نمایش رویدادها وتجربه‌ها به شکل تصاویرمتحرك ـ به‌عنوان محصول جنبی کشفی مطرح شد که برروی هم‌جنبهٔ تصادفی داشت. کسی، به این فکر رسید که یك سلسله عکسهای لحظه‌ای را که ازحادثه‌ای گرفته شده باشندمی‌توان به‌صورت یك توالی پیوسته نمایش‌داد؛ نکتهٔ اصلی این‌روش، امکان ضبط و بازنمائی حرکات بود. در این‌مورد، همچنان که زمپر می‌گفت، یك هنر، آشکارا از بطن ماهیت ویژهٔ یك تکنیك سربرآورد. تکنیك مزبور، البته پیش از مسائل هنری که به‌وسیلهٔ آن قابل حل شدند، وجودداشت؛ و درواقع پیش از آنکه کسی به‌درستی دریافته باشد که با آن چه باید بکند، تکنیك مزبور از مراحل تکامل نیز گذشته بود.[۹۱] البته ممکن‌است این نیز درست‌باشد که‌مسیر تکامل، عموماً در جهت معکوس یعنی از آگاه شدن بریك مسألهٔ هنری به ابداع یك تکنیك یا روش‌فنی، حرکت‌می‌کند؛ ولی فیلم نشان‌می‌دهد

که ما عادت کرده‌ایم تاریخ هنررا به شیوه‌ای بس غیرانتقادی به‌عنوان تاریخ مسائل و اصول هنر را به عنوان راه حلهای صرف این مسائل در نظربگیریم. داستان پیدایش فیلم باید همچون هشداری تلقی‌شود دربارهٔ نقشی که تصادف ـ یا آنچه در زمینهٔ مسائل و راه‌حلها باید «تصادف» نامیده شود ـ در تاریخ خلاقیتهای معنوی ایفا کرده است. لیکن فیلم برجسته‌ترین موردی است که نشان می‌دهد چگونه یك‌نو-آوری فنی می‌تواند موجب پیدایش یك شکل جدیدهنری‌ویك‌مسألهٔ جدیدهنری شود ـ دلیلی‌بر این واقعیت که تاریخ هنر همیشه منطقی نیست. در اینجا راه حلها را می‌بینیم بی‌آنکه مسأله‌ای از پیش‌وجود داشته باشد؛ راه حلها که تصادفاً پیدا شده‌اند مسائلی را بر ما روشن می‌کنند که تاکنون هیچگاه فرمول‌بندی نشده بود؛ تکنیك یا روش فنی، غالباً بیش از حد انتظار ماثمر بخش از آب در می‌آید. تکامل هنر به هیچ‌وجه صرفاً از یافتن یك مسأله به حل آن و از شناخت یك نیاز به یك روند فنی ره نمی‌پوید؛ این تاریخ، همچنان که درمورد فیلم دیده شد، غالباً درجهت مخالف حرکت می‌کند.

خصلت اساساً عکس‌گونهٔ فیلم ایجاب می‌کند که فیلم‌دربرخی از بخشهای واقعیت تغییری ندهد و بگذارد «صدای طبیعت» در اینجا مستقیم‌تر از هنر های دیگربه‌گوش برسد. زیرا این هنرها هر قدر هم که در انتخاب وسائل کارشان«ناتورالیستی» باشند،هیچگاه‌نمی‌توانند کاری بیش از تقلید از اشیای طبیعی انجام دهند و هیچگاه اشیای مزبور را به حالت خام، اصیل و تغییر نیافته‌شان مورد استفاده قرار نمی‌دهند. هنرهای مزبور ضمن بازنمائی اشیاء ، شکل تازه‌ای برای شیء می‌آفرینند؛ اشیاء تجربهٔ روزمرهٔ ما را متلاشی‌می‌کنند وپیوند-های تازه‌ای میان عناصر آنها ایجاد می‌کنند. فیلم تنها هنری است که بخشهای قابل ملاحظه‌ای از واقعیت را بی هیچ تغییری به تماشاگر

انتقال می‌دهد؛ البته این بخشها را تفسیر می کند ولی تفسیرمزبورنیز تفسیری عکس گونه‌است. منظره یاخیابان، چهره یا حالتی‌ازحرکات آدمی که باعکس نماینده شود، عمدتاً همان‌چیزی است که درواقعیت وجوددارد. باذکر مثالی می‌توان دید که مناظر و خصوصیات،چگونه ماهیت «طبیعی» خودرا در فیلم حفظ می کنند وواقعیت درصحنهٔ تئاتر تاچه اندازه با واقعیت در فیلم تفاوت دارد: ساعتی که دقیق کار کند، در تئاتر قابل تحمل نیست ولی همین، از عادی ترین و طبیعی ترین خواص فیلم است. حقیقت این است که تمام اشیای محسوس‌درفیلم، اعم از بازیگروصحنه‌ها، حالتهای چهره و منظره هـا، فقط و فقط از خواص تئاترند.

فیلم، علیرغم ناتورالیسم بنیادیش، با تیپهای ثابت،شخصیتهای الگووار و فرمولهای پذیرفته شدهٔ روان شناختی سروکار دارد. تمام بـازیگران نـامدار سینما مانند چارلی‌چاپلین، مری پیکفورد، داگلاس فـربنکس ، گرتاگاربو ودیگران، درایفای‌برخی‌نقشهای‌بسیاراختصاصی مهارت داشتند. هر کدام از ایشان بیش از آنکه یك‌شخصیت‌بازیگر بزرگ‌باشد یك نمونهٔ نایاب جانوری‌بود؛ قیافه‌شناسی‌فردی‌هر کدام، تیپهای بدن، حالت راه رفتن وحرکات صورت‌هر کدام، درنزدایشان برای‌اجرای وظایف‌محوله، مهمتر ازهر گونه نیروی شخصیت‌آفرینی بود. سخن گوتـه درباره تئاتر: «برروی‌هم، وضع‌ظاهری بـازیگـر بیش از هرچیزی اهمیت دارد، مرد آراسته، زن‌زیبا...» سخنی بسیار درست است ولی در فیلم، ارزش هربازیگر غالباً ازارزش‌یك‌جانور باشکوه بیشتر نیست.

پودوفکین کارگردان‌فیلم، که معتقد بود فیلم ازانسان بـه عنوان مادهٔ خام‌استفاده می کند وبه گفتهٔ‌وی بااین«مادهٔ‌انسانی» رفتاری‌همچون رفتار با مناظر یااشیای مأنوس دارد، درعین‌حال تأکید می کرد که‌تیپ

فیزیکی بازیگر فیلم تاچه اندازه ازفردیت معنوی وی مهم‌تر است. در واقع، کولشوف، به‌شیوه‌ای تجربی، اهمیت نسبتاً جزئی قدرت بیان دربازیگری برای فیلم را اثبات کرده بود. او برای اثبات این نظر،یك‌نمای درشت [= کلوزآپ]ازچهرهٔ جدی مردی رابامضامین گوناگون ـ که‌درغیراین‌صورت قابل توجه نمی‌شد ـ برش وپیونددادوبدین‌سان ثابت کرد که یك حالت چهره، که به‌ترتیب پس ازیك‌میزِ چیده شده، سینهٔ برهنه، یا سربریده پیوند داده شود در نظر تماشاگر به‌معنی بیان گرسنگی، اشتیاق‌جنسی، یاترس ونفرت معنی می‌دهد.[۹۲] ولی اگر واقعاً چنین باشد وبیان عواطف رابتوان بااستفاده ازیك‌نوع وسیلهٔ مکانیکی مانندروابط مکانی وزمانی‌تحقق بخشید،به‌جای‌بازیگر حرفه‌ای، همچنان‌که روسها معتقدند، باید بشود از بازیگر تفننکار یا غیرحرفه‌ای استفاده کرد؛ وبدین طریق است که دست‌کم می‌شودنقطهٔ تماسی بین‌فیلم وهنرقومی ایجاد کرد.

پودوفکین، درجائی ازنوشته‌هایش‌می گوید که‌تأثیر سراپاطبیعی، متقاعدکننده وعملاً هراس‌آور انفجار بمب که در یکی از فیلمهایش رخ می‌دهد فقط ازراه عکسبرداری از انفجار یك بمب حاصل نشده است ـ اگرچنین می کرد، نتیجه، عکسی‌سراپا آشفته ونامؤثرمی‌شد؛ او مجبوربوداجزایِ فیلمیِ‌واقعهٔ‌مورد نمایش‌رااز عرصه‌های گوناگون و بسیار پراکندهٔ پدیده‌های طبیعی گردآورد و آنگاه رابطه‌ای اساساً متفاوت میان‌تك‌تك‌شان برقرار کند.بدین‌ترتیب، فیلم، نوعی«مونتاژ» است، نه‌فقط به‌این دلیل که رابطه‌اش بایك دستگاه فنی خاص ازرابطهٔ هرشکل هنری دیگری فشرده‌تر است. برخلاف هنرهای دیگر،مسأله این نیست که ابزار مزبور، به‌عنوان یك‌محمل، بی‌آنکه کسی متوجه شود، خودش رابین هنرمند و کار او، بین شخص لذت برنده و منشأ لذت او می گنجاند: یك‌ویژگی خاص فیلم این است که رسیدن به

تأثیر گذاری مورد نظر، حاصل روندی کاملاً «مادیت یافته»، بیرونی شده، و ماشینی شده است که هیچ رابطه‌ای باتجربهٔ اصیل موجوددر ذهن هنرمند ندارد. جدائی یا بیگانگی هنرمند از تجربهٔ صرفاً شخصی و درونی خودش، هرقدر هم که لازمهٔ اجتناب ناپذیر هربیان و هر-ارتباطی باشد که باید برای دیگران قابل فهم باشد، در اینجا تاحدی است که سابقه‌ای در گذشته ندارد. فیلم باعث مادیت یافتن کامل تجربهٔ درونی تماشاگر نیز می‌شود؛ هیچ نهاد اجتماعی دیگری مانند سینمادر قالب گیری کل رفتار متنوع بیانی انسان معاصر مطابق پاره‌ای فرمولهای ثابت، وطرحهای غیرشخصی وتکرار شوندهٔ ماشینی مؤثر نبوده‌است. دختر امروزی نه‌فقط مانند فلان ستارهٔ مشهور سینما لباس می‌پوشدیا آرایش می‌کند بلکه طرز سخن گفتن و خندیدنش را نیز از او تقلید می‌کند. دیگر مسألهٔ قدیمی همانند سازی اجتناب ناپذیر ـ همیشه با فاصله‌ای معین ـ خواننده یا تماشاگر باآفریده‌های کمال مطلوب فلان نویسنده‌مطرح نیست؛ بلکه مسأله، ترك کامل شخصیت خویش وتبدیل موجودیت خودش به‌یك «چیز» یا «کالا» یعنی همان تغییرشکلی مطرح است که صنعت فیلم دربازیگران، داستان، تصویرهای ذهنی ورؤیاهای نویسنده ایجادکرده است. در اینجا فروشنده مجبور نیست برخریدار غلبه کند؛ عامه، درانتظار آویخته شدن ازقلاب است.

کل هنر، ماهیتاً تنشی بین ذهن وعین، تجربهٔ درونی وشکل، بینش آغازین واثر ماندگار است. این تنش، هم در روند تجسم بخشیدن به‌بینش هنرمند پدید می‌آید هم در روند پذیرش مباحثهٔ درونی بین معنی عینی اثر وجهان‌نگری شخصی تماشاگر. بینشهای تجسم نایافته وصرفاً خصوصی هنرمند وخیالپردازیهای پراکنده وبی‌طرفانهٔ تماشاگر، فاقد این تنش حیاتی‌اند و ارتباطی به‌هنر ندارند. لذت بردن بیشتر سینماروها، چنانچه از این دیدگاه نگریسته شود، بی تنش و بی‌ربط

است. آثار به‌نمایش گذاشته شدهٔ هنری دراینجا، افرادی را که دارای تجربهٔ زندگی و خواستهای معنوی خاص خود باشند، رویاروی خویش نمی‌یابند؛ فیلم، به‌بیان درست‌تر، برمحور مجموعه‌هائی ازدستگاههای ضبط می‌چرخد وهیچ یك ازاین دستگاهها کاری بیش از بازدهی آنچه توسط‌شان ضبط شده است انجام نمی‌دهد.

فصل ششم

نیروهای ستیزنده در تاریخ هنرها: اصالت و میثاقها

۱. زبان هنر

اگرقرار می‌شد معیاری کلی دربارهٔ اجزای تشکیل دهندهٔ هنر معرفی کنیم، شاید به فکر بیان این واژه بیفتیم : اصالت. ولـی چنین معیاری وجود ندارد. به سختی می‌توانیم دربارهٔ هنر اظهارنظـر کنیم بی‌آنکه مجبور شویم درزمینه‌ای دیگر ، نظرمخالف را بپذیریم. اثـر هنری‌درآنِ واحدشکل ومضمون، تأییدوفریب، بازی ومکاشفه، طبیعی ومصنوعی، هدفمند وبی هدف، درچارچوب‌تاریخ و خـارج ازچار- چوب تاریخ، شخصی وفوق شخصی است. لیکن‌به نظر نمی‌رسد که هیچ یك ازاین ویژگیها مانند اصالت ازاهمیتی عام برخوردار باشد؛ هراثرهنری چنانچه بخواهد فی‌نفسه ارزشی داشته بـاشد یعنی اصولاً اگربخواهد دارای کیفیت زیبائی شناختی باشد، بایدجهان‌نگری‌نوین وخاص خودش را بیان کند. اصالت یاتازگی درهرنوعی ازهنرنه‌فقط

دلیل موجهی برای آفرینش آن بلکه یکی از اجزای تشکیل دهندهٔ موجودیت آن است. لیکن هیچ اثری، هرقدرهم که اصالتی بس بزرگ داشته باشد، نمی‌تواند از تمامی جهات، ودرتك‌تك عناصر وجنبه‌هایش نومایه باشد. هراثر هنری که در زمینه‌ای تاریخی آفریده شده است ـ یعنی کل هنری که مامی‌شناسیم ـ دارای ویژگیهای قراردادی واصیل است. این اثر باید تاحدودی از وسایل شناخته وآزموده شدهٔ بیان بهره گیرد، نه فقط برای اینکه فهمیده شودبلکه برای اینکه «حقایق را کشف کند». هنرمند برای آنکه بتواند و بخواهد یك شیٔ را بنمایاند، باید دیده باشد که مردم این گونه اشیاء را چگونه می نمایانند.

جهش ازطبیعت به هنر، ازجادوگری به تقلید طبیعت، ازدعا به اختراع آگاهانه، چیزی‌است که ما نمی‌توانیم بازسازیش کنیم. لیکن روشن است که به محض صورت گرفتن این جهش، دیگر جائی برای اصالت یانومایگی بیکران باقی نمی‌ماند زیرا ازهمان لحظه است که تاریخ فراگیری، انتقال وتکامل شکلها آغاز می‌شود. مابه درستی نمی‌دانیم که فلان هنرمند بدون اطلاع از تلاشهای پیشینیان برای تجسم‌بخشیدن به واقعیت چگونه می‌تواند واقعیت را مجسم کند؛ فقط می‌توانیم بگوئیم که تمام بازنمائیهای شناخته شدهٔ هنری حتماً برتلاشهای هنرمندان پیشین استوارند، زیرا جملگی ازتعدادی وسیلهٔ بیان بهره‌می‌گیرند که بخودی‌خود نمی‌توانسته‌اندبرای کسی قابل‌فهم بوده باشند. نخستین تلاش انسان برای آفرینش یك اثرهنری را، چنانچه بخواهیم به‌آن بپردازیم، نباید بدین شکل درنظرآوریم؛ باید این اثرهنری را به جای چیزی متفاوت باآنچه آفریدنش درنظر بوده است بپذیریم. زیرا هنرنه نخستین کلام بشریت است که پیش ازتمامی دیگر شکلهای بیان به زبان آمده باشد نه‌زبانی جهانی است که درهمهٔ زمانها برای

همگان قابل فهم باشد. ولی بدون تردید، هنر یک «زبان» است، که اشخاص بسیار متفاوتی بدان سخن می گویند و آن را می‌فهمند. اگر هنر ازتمام پیش شرطها آزاد می‌بود، اگر صرفاً بریك‌وسیلهٔ اختصاصی بیان تکیه می کرد که از موردی‌بهموردی دیگرمتفاوت‌باشد ــ به عنوان وسیله یامحمل بیان وتفاهم متقابل، چیزی بی‌فایده می‌شد.

از آن‌زمان‌تا کنون، هنرمطابق خصلتش‌درمقام یك‌زبان، علامتها رابه جای اشیاء می‌نشاند وچون همیشه تعداد علامتها از تعداد اشیاء کمتراست، هنرچاره‌ای نداردجز آنکه‌تااندازه‌ای‌به الگوسازی‌ومیثاق‌سازی تن در دهد. حتی خودانگیخته ترین وصادقانه ترین هنر، برای هرتأثیریا اندیشه ازیك علامت خاص استفاده نمی کند بلکه ازنوعی واژه نامه استفاده می کند که‌در آن غالباً یك‌اصطلاح‌واحد برای‌چندین مفهوم متفاوت بکاربرده شده است. هردورهٔ تاریخی، هرنسل ودریك کلام هرهنرمند،واژه‌نامه‌ای‌خاص‌خوددارد وهر گاه که هدفش نمایاندن یك درخت، کوه، دست‌یایك گوش باشدازوسیلهٔ نمایش خاص‌خودش بهره می گیرد. این وسائل، دگرواره‌هائی ازشکلهائی قراردادی‌اند که ازبطن محدودیتهای موجود دربرابر هنرهای مختلف سربر می‌آورند ودربرابر تلاشهای ناتورالیستی هنرمند منفردایستادگی می کنند . در نقاشی،این شکلها ازبطن‌سطح دوبعدی که‌هنرمند مجبوراست‌احساس فضا وحجم رادر رویش پدیدآورد، سربرمی‌آورند؛ درتئاتر اززمانِ محدودِاجرا وفضای محدودِصحنه‌ای سربرمی‌آورند که درچارچوبش طرح کلی نمایشنامه‌ای‌مرکب‌ازچندین حادثهٔ‌ضمنی‌بایدبه اجرادرآید؛ درفیلم‌ازفقدان‌یااختصارالزامی کلام سربرمی‌آورندبه‌طوری که‌مهمترین وظیفهٔ نویسنده وکارگردان،ترجمهٔ طرح کلی داستان‌به شکلهای غیر-زبانی است. اینکه می‌بینیم اثرهنری باوجود این محدودیتها موفق‌می-شودتوهم‌لازم رادرمخاطبش‌پدیدآورد، دردرجهٔ نخست‌نتیجهٔ‌آمادگی

خواننده یا تماشاگر به تسلیم شدن در برابر میثاقهای نمایشی، و پذیرفتن آنها به عنوان «قواعد بازی» واعتبار بی‌چون وچرا است. تظاهر به اینکه اشخاص نمایشنامه وقتی در روی صحنه تنها هستند «باصدای بلند می‌اندیشند» و «نجواها»یشان را تماشاگران آخرین ردیف نیز می‌شنوند ولی روی خودصحنه شنیده نمی‌شود، یا اینکه اشخاص مزبور دربارهٔ موضوعاتی گفتگو می کنند که فقط محض اطلاع تماشاگران است ـ جملگی از پیشفرضهای تئاتر هستند و مردم غالباً احساس نمی کنند که باید دربرابرش اعتراضی بکنند. بدون توافق ضمنی بین صحنهٔ تئاتر و سالن تماشاگران برای پذیرفتن این گونه میثاقها هیچ تئاتری درمیان نخواهد بود وبدون «تعلیق ارادی ناباوری»[1] ازطرف تماشاگر یاخواننده نیز هنری درمیان نخواهد بود. تقاضای کودك به بارها و بارها شنیدن یك داستان ثابت، به‌استثنای هر گونه امکان شگفتی یا آفرینش عناصر جدید خیالبافی ، نشانه‌ای ازاین تلقین به نفس در خالص ترین شکل آن است.

خودانگیختگی، فی‌نفسه نمی‌تواند آفرینندهٔ چیزی قابل انتقال یا قابل درك‌شود. هراثرهنری که تماماً ازعناصراصیل وموبه‌موخلاقانه تشکیل شده باشد قابل درك نخواهد بود؛ این اثرفقط با ازدست رفتن یافداشدن مقداری از اصالتش قابل‌درك می‌شود. تجربهٔ زنده و ماقبل‌منطقی فرد در وهلهٔ نخست باید ازمراحل برهان‌سازی و میثاق سازی بگذرد تابتواند ازعرصهٔ صرفاً خصوصی به درآید وبخشی ازمعنی‌اش رابه دنیای روابط بین‌اشخاص انتقال دهد. واقعیت آن است که مبارزه با میثاقهادرهنر، فقط راهی برای ازدست‌دادن قابلیت‌درك برای‌رسیدن به رابطهٔ مستقیم یابلاواسطه نیست؛ بلکه‌همچنان که نیچه می گفت، این مبارزه غالباً ازاشتیاقی‌مثبت برای‌فهمیده نشدن‌الهام‌می گیرد.[2] جنبشهای

هنری مانند سبك گزینی ورمانتی‌سیسم، خودرا درنقطهٔ مقابل‌میثاقهای دورانهای پیش قرار می‌دهند، نه به این علت که میثاقهای مزبورخیلی باطنی بودند یابه زبانی‌صریح و گویا بیان‌نشده بودند بلکه به این‌علت که جملگی بسیار صریح شده بودند ودر کشان مستلزم کوششی نبود. سبك گزینان ورمانتی سیستها درپی شیوه های بیان ساده‌ترنیستند بلکه به دنبال شیوه های بغرنج ترمی گردند؛ اینان به همان‌نسبت که وسائل بیان خودشان بیشترجنبهٔ میثاقی وفرمولی پیدا می کنند، فهمیدنی تر و لذت بردنی‌تر می‌شوند. لیکن روند ارتباط را نباید چنان نشان داد که گویی شکلهای قراردادی، مانندیك چارچوب بیرونی، تاحدودی‌دیر-تر باهستهٔ خودانگیختهٔ اثربه‌کار گرفته شده‌اند؛ بلکه هراثرهنری و هر بخشی ازآن را باید تجسمی ازنتیجهٔ ستیزی بین‌اصالت ومیثاق، بین نو وسنتی درنظربگیریم. دراینجا مسألهٔ قابل انتقال کردن تجربهٔ زندهٔ خودانگیخته وجانشین شدن آن بااستفاده ازشکلهای‌قراردادی مطرح نیست؛ خودتجربه‌های‌دست اول، چنانند که گوئی‌روی‌ریلهائی‌حرکت می کنند که میثاق‌درمسیرشان‌کار گذارده است. تصورتجربه‌ای که‌تماماً خودانگیخته باشد، ازهیچ طرح یاالگوی کلی تأثیر نگرفته باشد واز هیچ لحاظ جنبهٔ قراردادی یامیثاقی نداشته باشد، چیزی بیش ازیك تصور محدودکننده نیست؛ تجربهٔ واقعی، همیشه فاصله‌ای بس‌طولانی بااین کمال مطلوبِ رمانتیكِ بی‌واسطگیِ مطلق دارد.

هرهنرمندی به‌زبان اسلاف‌خویش سخن‌می گوید ومدت‌زمانی می گذردتا آنکه باصدای خودش آغاز سخن کند. لیکن ادعای‌اینکه اوسخنانش‌راهمیشه بااتقلید'ازهنرمندی دیگرآغاز می کند وهراثراولیه گونه‌ای سرهم بندی تقلیدی است،[۴] چیزی جزساده کردن بیجای‌مسأله نیست. در موضوع مورد بحث ما، اعتقاد به اینکه رامبرنت جوان سبك لستمن ،گرکو در دورهٔ ایتالیائیش سبك ونیزیان ، و رافائل

دستاوردهای فنی استادان فلورانسی زمانه‌اش را جذب کرد، اهمیتی ندارد؛ نکتهٔ مهم این است که حتی هنرمندانی که از همان آغاز به‌مراتب مستقل‌تر از آنها بودند ــ غولها و یاغیان جوان، اعجوبه های پرتوان و خود‌آموختگان ــ در آغاز به زبان شکلهای نسلی قدیمی ترسخن می گفتند. نکتهٔ مهم و درواقع حساس برای شناخت نقش میثاق در تاریخ هنر این است که حتی یك گروه مخالف برای آنکه بتواند هدفها و آرمانهایش را فرمول‌بندی کند مجبور است از وسائل بیان مختص سبکی که گروه مزبور با آن به مخالفت برخاسته است بهره گیرد. از این لحاظ، استقلال هنرمند انقلابی از گذشته، از استقلال ناتوان‌ترین پیرو سنت از گذشته، بیشتر نیست.

آندره مالرو می گوید تصور اینکه اگر فلان هنرمند بزرگ بجای آشنائی با آثار هنر فقط با آثار طبیعت آشنا می‌شد آیا باز هنرمندی بزرگ می شد یا نه، از حد تو ان ما بیرون است.[۴] روشن است که در اینجا او به‌این سخن ولفلین اشاره دارد که گفته بود هر تابلو بیش از آنچه به‌مشاهدهٔ طبیعت توسط هنرمند مدیون باشد به تابلوهای دیگر مدیون است.[۵] ولی مالرو شکل تازه‌ای از اندیشهٔ ولفلین را بیان می کند و می‌خواهد بگوید که هنر فقط رقیب طبیعت نیست بلکه یگانه سرچشمهٔ الهام هنری و مضمون اصلی اثری که آفریده خواهد شد نیز هست. او این نکته را در اظهار‌نظرش می گنجاند که هنرمند فقط به اثر خودش توجه دارد؛ موسیقی‌دان علاقه‌ای به بلبل ندارد بلکه به موسیقی علاقه‌مند است، شاعر علاقه‌ای به جلوه‌های گوناگون غروب خورشید ندارد بلکه به زیبائی اشعار علاقه دارد، و کسی که نقاش است منظره‌ها را دوست ندارد بلکه تابلوهای هنرمندان را دوست دارد.[۶] او در سراسر سخنانش بر استقلال درونی هنر، و در آمیزی و خود زائی میثاقهای هنری تأکید می کند. اگر چنین نمی بود هر نقاشی مجبور می‌شد هنر نقاشی را از نو، هر موسیقی دانی هنر موسیقی را از نو، و هر نمایشنامه‌نویسی هنر تئاتر را از نو ابداع کند. کنراد فیدلر با عبارتی

که دربارهٔ سرچشمه گرفتن هنر نه اززهدان تاریك روح بلکه ازعمل تولد خود هنر گفته است، این خط فکری را تا اندازه‌ای پیش بینی کرده بود. اومی‌نویسد: «روند هنری را نبایدچنان درتصور آوریم که گوئی اثرهنری از اعماق دنیای بی‌شکل احساسهاوتأثیرها به‌درآورده شده است... هنرمند رابابد چنان درتصور آوریم که گوئی به سوی هدفی نومی‌رود وخودش را ناگهان درجهانی بازمی‌یابد که از همان جا می‌تواندکارش راآغاز کند... درآنجا متوجه می‌شودبه آن چیزی رسیده است که رسیدن به‌آن را هدف خویش قرار می‌دهد؛ اوباهمهٔ جستجو گری وفزونخواهیش، دیگرخودش‌رابیگانه نمی‌پندارد؛ ازآن پس احساس اطمینان می کند زیرا می‌بیند که کشش زندهٔدرونیش‌الهام‌بخش هزاران‌انسان دیگرشده‌است؛ خودش را تابی‌نهایت برخوردار از کمك دیگران می‌بیند زیرا درجائی که‌پیشتر بالکنت سخن‌می گفت ناگهان زبانی‌یافته است که به کمك آن‌می‌تواند اندیشه‌هاواحساسهایش را بیان کند.»[۷]

بنابرآنچه گفته‌شد خصلت زبانی میثاقها فقط به این پرسش که چگونه هنر، ادبیات، تئاتر و مانند اینها به عنوان نهادهای اجتماعی و بنیادهای تکامل معنوی بشر به‌حیات خود ادامه می‌دهندپاسخ نمی‌گوید؛ بلکه، درعین حال، هدفش تبیین این واقعیت است که چگونه یك بینش‌درونی‌دارای‌شکلی‌قابل انتقال می‌شود. ولی‌توصیف کارکرد هنر به‌عنوان یك «زبان»، نه فقط به پرسشهائی پاسخ می گوید بلکه پرسشهائی نیز مطرح می کند؛ درواقع، دشوارترین پرسشی را که ماندگاری شکلهای هنر نیز با همان پرسش فراروی ما قرار می گیرد، مطرح می کند. شکلهای‌زبانی ـ معانی واژه‌ها، اصطلاحات، واستعاره‌ها ـ محصولات تفکرند و درخدمت انتقال اندیشه‌ها قراردارند. ولی شکلهای مزبور به محض آنکه حالت قطعی به‌خود گرفتند و توسط

موضوعات گوناگون در موقعیتهای گوناگون به‌کار بسته شدند، غالباً به شیوه‌ای مکانیکی و نادقیق یا حتی به شیوه‌ای قطعاً گیج کننده مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ این شکلها با فراهم آوردن «مسیری هموار شده» برای تفکر، اندیشنده را بر آن می‌دارند که‌اندیشه‌اش‌را موافق خطوط مشخص شدهٔ خاص و مطابق شیوه هائی کم و بیش حشك و تغییر ناپذیر بروز دهد. زبان فقط «جامهٔ تفکر» نیست و فقط از مضمون اندیشه‌ای که باید بیان شود ساخته نشده است؛ بلکه مضمون مزبوررا پایدارتر می‌کند و حتی پیش از آنکه به تصورآمده باشد آن را شکل می‌دهد. مسأله فقط این نیست که زبانْ شکلِ آن چیزی‌را به خود می‌گیرد که شخص می‌خواهد به کمك زبان بیانش کند؛ دربیشتر موارد، شخص فقط می‌خواهد آن چیزی را بگوید که وسائل جاری بیان امکان گفتنش را به وی می‌دهند. لیکن کسانی که از خصلت کلیشه‌ای و خشكِ بیانِ زبانی انتقادمی‌کنند، معمولاً به‌این اکتفا نمی‌کنند که فقط به وابستگی متقابل زبان و تفکر، شکل و مضمون، میثاق و تجربه اشاره‌کنند؛ اینان، در همان حال،معتقدند که وسائل بیان تأثیری نه فقط مجدودکننده بلکه قطعاً کاهنده بر مضمون تفکر می‌گذارند. خطری‌که ایشان به‌گمان خویش باید با آن پیکار کنند ومی‌توانند پیکارکنند خطر تضعیف، از دست‌رفتن رنگ‌درونی و توان شخصیت از طریق‌کاربرد پیوستهٔ شکلهای سطحی، نسخ نما و بی‌جانِ زبان است. مثلاً می‌توان شور و فصاحت برگسون به هنگام قلمفرسائی دربارهٔ وجود این خطر برای تفکرزنده و خلاقانه را به یادآورد، که حیات و نفوذ تازه‌ای به سوء ظن رمانتیك و قدیمی تمام عوامل میانجی درفرهنگ بخشید. زیرا انتقاد فرهنگی رمانتیکها از تجربهٔ تضادبین زندگی خلاق درونی‌وشکلهای مردهٔبیرونی‌سرچشمه گرفته بود، و تندترین بیان آن، تصور این انتقاد ازکشته شدن‌اندیشه

توسط واژه‌ها، جان توسط شکلها، و روح توسط مقررات بود. اما همان ترس از تـأثیر جانکاه هـرچیز صوری، به سرچشمهٔ یك انتقاد جدید فرهنگی مبدل گشت و نیروی محرك جنگی شد کـه پیروان روح‌گرائی و جان‌گرائی برگسونی به راه انداختند وهم اینك نیز تا اندازه‌ای برضد میثاقهابه راه انداخته‌اند. مطابق فلسفهٔ برگسون، تکلمْ نقاب تفکر است، همچنان‌که مطابق جامعه شناسی مارکس علم که به عوامل ایده‌ئولوژیك مشروط است تحریف حقیقت به‌شمار می‌رود، و باز مطابق روان شناسی فروید زندگی ظاهری جهان، پوششی بر تحریك واقعی آن‌است. تمامی این مفاهیم‌ـمفهوم‌رمانتیك‌ـایده‌الیستی شکل، مفهوم تاریخی ـ ماتریالیستی ایده‌ئولوژی، مفهوم روانکاوانهٔ دلیل‌تراشی،ازیك نوع‌روان‌شناسی‌خاص ـ «روان‌شناسی‌بازنمودی»ـ که در کل فرهنگ مادی شاهد یك نوع تنزل ارزش مضمون معنوی است، سرچشمه می‌گیرند. اندیشهٔ مسلط «بیگانگی معنـوی» در این روان شناسی، براندیشهٔ کل‌دورهٔ رمانتیك متأخر و دورهٔ‌پس‌ازرمانتیك مسلط است. مطابق این روان شناسی، سلامت فقط در راهی یـافت می‌شود که از شکلهای‌عینی و میثاقهای‌متحجربه‌سوی‌خودانگیختگی، بی‌واسطگی و اعتبار برمی‌گردد. بااین‌حال، تشخیص‌ومعالجهٔ‌توصیه‌ شده، هیچ یك بر روی هم متقاعد کننده نیستند. در فلسفهٔ کانت این بیماری به شکل واقع‌بینانه‌تری‌بررسی می‌شود و تلاش‌نویدبخش‌تری برای معالجه‌اش به‌عمل می‌آید.[۸] به‌گفتهٔ کانت، ما مجبورنیستیم‌ازیك «شیء در خود» پرده برداریم، بلکه مجبوریم بپذیریم تمام شکلهـائی که‌کل تفکر، احساس و عمل در درونشان حرکت می‌کنند حدودی برای کارکرد ذهن وشرایطی برای نیرومند تر ساختن کار کـرد آن هستند. وقتی ما خودمان فقط با عینك می‌توانیم پیرامونمان راببینیم، گفتگو دربارهٔ تأثیر تحریفگرانهٔعینك‌نه فقط بی‌معنی است‌بلکه‌صَرف

وقت زیاد برای تأمل دربارهٔ اینکه بی‌عینك دیدن پیرامونمان چگونه خواهدبود نیز کاری بی‌فایده است. دامنه‌ای که وسائل بیان سنتی هنر برای تجسم تجربهٔ زنده وواقعی تعیین می کنند هر قدرهم که محدود باشد، فقط از طریق همین دامنه یا حدود است که راهی به سوی آن چیزی گشوده می‌شود که در غیر این‌صورت، تماماً غیرقابل دسترسی است. مسلماً علامت، خودِشیء نیست، ولی‌ما آن‌چیزرا فقط ازطریق علامتش می‌شناسیم.

بدون تردید،وقتی‌انواع گوناگون‌علامت‌راازهم‌بازمی‌شناسیم، با تفاوتی اصولی روبه‌رو می‌شویم. برخی ازعلامتها ماهیتاًتقلیدی‌اند وبرخی دیگر ارزشی‌صرفاًنمادی دارند؛ علامتهای نوع‌نخست‌به‌تشابه وعلامتهای نوع دوم به میثاق‌بستگی دارند. لیکن درعمل، هردونوع، همیشه درهم ادغام می‌شوند؛ در صادقانه‌ترین تجسم طبیعت، همیشه شکلهای الگووار و تلقین کننده، بطورپراکنده به‌کار گرفته می‌شوند، وخودِعلامتهای تقلیدی نیز برخی از جنبه های یك زبان رمزی‌را دارا هستند. مثلاً جوتو پدیده هائی طبیعی چون کوهستانها، درختها و جانوران را به شیوه‌ای تماماً سنتی تجسم می‌بخشد، حال‌آنکه‌نمایش پیکر آدمی درآثار وی به مراتب ناتورالیستی‌تر است. ولی در آثار استادان متأخر نیز، چه‌برگهای درخت یا چینهای ردای انسان که به طرزی کم و بیش خلاصه شده مجسم می‌شوند هیچ ربطی به کمیت تکامل روش ناتورالیستی تا آن‌زمان ندارد؛ نمایش دادن همهٔ‌جزئیات در نزد ایشان‌گاه طبیعی و گاه غیر طبیعی می‌نماید. هیچ اثر هنری از لحاظ ترکیب عناصرش تماماً همگن نیست؛ هنر صرفاً ناتورالیستی، درست به اندازهٔ سبك تصنیعی هنری، نایاب است ـ البته اگر تزئین سادهٔ هندسی را مستثنی کنیم. معیار اجزای تشکیل دهندهٔ وفاداری به طبیعت، برروی‌هم، هیچگاه یکنواخت یاصریح وقطعی‌نیست. درجهٔ

پذیرش یا نادیده انگاری قطعی این ناپیوستگی وسائل بیان، موضوعی است که به میثاق روزگار ما مربوط می‌شود؛ و این میثاق را در بهترین حالت می‌توان با عبارت تمایل تماشاگر به تحمل پاره‌ای ناپیوستگیها در بازنمائی هنری واقعیت تعریف کرد.

لیکن انحراف دائماً تکرار شونده از واقعیت که مایهٔ آشفتگی نیز نباشد فقط زمانی به یك میثاق حقیقی تبدیل می‌شود که دیگر نتیجهٔ ناتوانی نباشد بلکه «واقعیت را باروی گشاده پذیرفته باشد». میثاق عموماً از یك مشکل فنی و ازناتوانی افراد به غلبه بر آن سرچشمه می گیرد؛ ولی بدون تردید، میثاق را نمی‌توان تماماً زائیدهٔ فقدان مهارت هنری دانست. جبهه نمائی هنر مصری، این نمونهٔ تمام میثاقها، مسلماً از مشکل ترسیم جنبه های کوتاه نمایانده شده سر چشمه گرفته بود؛ ولی همین که هنر مزبور مدتهای طولانی پس از ناپدید شدن حالت اولیهٔ اسلوبی که در آن پدید آمده بود به حیاتش ادامه داد، نشان می‌دهد که هنر مصری درجریان تاریخ، مفهومی خاص خود پیدا کرده بود، و از یك اقتضای صرف به یك شکل نمادین، از یك بدیهه سازی به یك نهاد اجتماعی تغییر شکل یافته بود.

۲. ناپیوستگی اثر هنری

یك اصل جزمی کلاسی سیسم می گوید هر اثر هنری یك کل ارگانیك یکپارچه است که اصول صوری ثابتی برتمام بخشهای آن حاکم‌اند. در واقع اثر هنری چیزی بیش از یك مجموعهٔ دارای محدوده‌ای معین و مرکب از عناصری نیست که فقط درچارچوب این محدوده و در ارتباط با یکدیگر دارای معنی و ارزش زیبائی شناختی می‌شوند. سخن گفتن از شخصیتها، طرح کلی یاحوادث یك داستان یانمایشنامه چنان که گوئی پدیده‌هائی مستقل از یکدیگرند، نسبت دادن حیاتی به آنها

که ازمرز اثر هنری فراتر می‌رود ومستقل از آن قابل تبیین است، درست به‌همان اندازه بی‌معنی است که بخواهیم عوامل گوناگون موجود در هر تابلو مانند ترکیب، پرسپکتیو، ورنگ آمیزی را بدون در نظر گرفتن رابطه‌شان با یکدیگر ارزیابی کنیم. هریك از این اجـزاء را چنانچه مستقل از یکدیگر درنظر بگیریم، معنی دیگری دارند. وقتی بالزاك از بازیگران داستانهایش به‌عنوان شخصیتهائی در کمدی انسانی، و یاحتی به‌عنوان افراد وآشنایان خصوصی خودش صحبت می کند و آنان را دیگر جزو شخصیتهای «رؤیاهای گمشده» ، با باگوریو یا دخترعموبت نمی‌داند، و مثلاً وقتی با دوستانش دربارهٔ همسری که برای اوژنی گراندهخواهد گزید سخن می گوید، یا وقتی ایبسن دربارهٔ دوران کودکی نورا، ضایع‌شدنش و چگونگی نام گذاریش صحبت می کند ـ این همه درسطحی از واقعیت است که در ورای حدود آثار مورد بحث واقع شده است و هیچ ارتباطی باآنان ندارد .

ادواردمورگن فورستر در مقاله‌ای که دربارهٔ رمان نوشته است به دو گونه شخصیت «ساده» و «جامع» قائل می‌شود، بدانسان که نویسنده شخصیتهائی همگن را مشخص می‌سازد که تحت تسلط یك شخصیت خاص هستند، یا آنکه چندجانبه و سرشار از نـاپیوستگی و محاسبه‌ناپذیرند[۹]. ولی به‌بیان دقیق‌تر، دریك اثرادبی، هرقدر مقیاسش بزرگ یا مضمونش غنی باشد، هیچگاه چیزی جز شخصیتهای «ساده» وجود ندارد. تقلیل «جامعیت» مشخص شخصیتها، به‌ماهیت قابلیت انتقال از طریق نویسندگی توصیفی مربوط می‌شود، همچنان که دوبعدی بودن جزو ماهیت شیوهٔ تجسم اشیاء توسط نقاش است. فقط کسی که مایل است شخصیتهای مزبور را «ساده» بداند ـ چون در واقع چنین هستند ـ کسی که آنچه را در اثر هنری می‌بیند به‌عنوان دعوتی برای تکمیل و تفسیر آن تلقی نمی کند، قادر خواهد بود یك رمان یا درام را درك

کند و آن‌را در مقام یك اثر هنری ارزیابی کند. پاسخ دادن به‌پرسش «لیدی‌مکبث چندتا بچه داشت؟» به‌هیچ‌وجه به‌معنی ژرفتر کردن شخصیت‌پردازی «سادهٔ» شکسپیر از این زن قهرمان نیست؛ بلکه گام نهادن در سطحی است که هیچ ربطی به‌درام مزبور ندارد.

ولی اینکه آنچه از لحاظ هنری اهمیت‌دارد فقط آن‌چیزی‌است که عملاً درچارچوب اثر رخ می‌دهد ودر میان عناصر آن مجتمع می‌درخشد، اصلاً به‌این معنی نیست که‌اثرهنری‌همیشه یك کل‌یکپارچه وجامع است. این‌نظر که هیچ یك از اجزای تشکیل دهندهٔ اثر هنری را نمی‌توان حذف کرد یا چیزی بر آن افزود بی‌آنکه تأثیر کلی‌اش نابود نشود یالطمه نبیند، فقط در آفریده‌های متعلق به‌کلاسی سیسم مطلق مصداق پیدا می‌کند. بسیاری از استادان بزرگ هنر، به نظر می‌رسد که توجه چندانی به‌وحدت و یکپارچگی صوری آثارخویش نداشته‌اند. اینان بیشتر در این اندیشه بوده‌اند که به جزئیات کارشان جان وتوان و کمال ببخشند و غالباً با ایجاد گونه‌ای هماهنگی نسبتاً بیرونی بین اجزاء، نوعی احساس وحدت‌صوری در تماشاگر ایجاد می‌کردند. برای مجسم کردن ساختمان تکه‌تکهٔ این آثار، کافی است اشاره‌ای به شاهکار سروانتس بکنیم که در آن شخصیت بسیار مهمی چون سانچوپانزا هستی‌اش را مدیون باز اندیشیهای نویسنده است؛ یا داستان «بله داستایفسکی که هشت‌بار پیش‌نویس آن تهیه شد ولی از روگوژین یعنی مهمترین وموفق‌ترین شخصیت کل داستان در آن اثری نبود. اگر اطلاعات مادربارهٔ روش‌کار شکسپیر و روند آفرینش‌تك‌تك آثارش کمی بیشتر می‌بود، بدون تردید، درکار او نیز نمونه‌های‌بسیار برجسته‌ای‌از نقش بدیهه سازی، دمدمی‌مزاجی و تصادف‌رادر آفرینش آثار هنری می‌یافتیم.

در هرصورت، این احساس از ناپیوستگی کلی آثار شکسپیرنیز

به آدمی دست‌می‌دهد، زیرا علاقه‌ای که جدیداً به این آثار و مخصوصاً به شیوهٔ شخصیت‌پردازی وی ابراز شده است، دیدگاه تازه‌ای در نقد نویسی پدید آورده است. پذیرفته‌اند که شکسپیر عظمت خویش را به عنوان یك مجسم کنندهٔ شخصیت نه به «شناخت طبیعت» آدمی مدیون است نه به نیروی اسرارآمیزی که به‌وی امکان می‌داد نیروی خاصی برای زندگی مستقلانه در شخصیتهایش بدمد.[۱۰] منتقدان پذیرفته‌اند که ماهیت تناقض آمیز این شخصیتها نه از یك مشاهدهٔ روان‌شناختی ناشی می‌شود نه از علاقهٔ خاصی به پیچیدگیهای روانی، بلکه صرفاً از تلاش برای هرچه زنده‌تر و برجسته‌تر نمایاندن تك‌تك صحنه‌ها با توسل به اغراق تناقض آمیز و تضادهای غیر منطقی سرچشمه می‌گیرد. شکسپیر بالطمه زدن به تأثیر کلی هر اثر، برشدت تأثیر تك تك حوادث می‌افزاید؛[۱۱] چنین است تبیین نگرشهای ناپیوستهٔ شخصیتهای آثارش و ساختار ناپیوستهٔ طرح کلی آثار مزبور. این روش شکسپیر، ظاهراً باپایداری سنت زندهٔ ترکیب «افزایشی» متعلق به‌سده‌های میانه در روزگار او پیوند داشته است و بدین‌ترتیب، قابل‌فهم‌تر است. لیکن نکتهٔ قابل‌توجه این است که درام به‌طور کلی، حتی در شکل بسیار خشك تراژدی یونانی یا فرانسوی، نوعی ساختار «ذره گرایانه» مشابه ساختار اوراتوریو یا اوپرا با آن آریاها و پاساژهای بزرگشان، برتأثیر ویژهٔ هر صحنهٔ خاص تکیه دارد. در حقیقت، درام موفق نه فقط یك اثر هنری بلکه «نیرنگی» است که حیله را ازپی حیله وتأثیررا ازپی تأثیر برهم انباشته می‌کند و بدین‌ترتیب باشیوهٔ بازنمائی صحنه‌های خاص که بارها گسسته و «مجزا» می‌شود، شدیداً بانمایش «پیوستهٔ» حماسه تفاوت پیدامی‌کند. اهمیت قطعی تضاد وستیز در درام، بدون‌تردید بااین روش ذره گرایانه ارتباط دارد و از اصل بیشترین حد تأثیر گذاری در روی صحنه که

برروی هم به‌ساختارصحنه‌های اثربستگی دارد پیروی مـی کند. لیکن ستیز نمایشی، برحسب میثاقهای جاری تئاتری، دائماً شکلهای تازه‌ای به‌خود می گیرد؛ به‌طور کلی، ستیز مزبور، بازتابی از تاریخ این میثاقها است .

تراژدی یونانی برتضادبین شخصیت و کارهای قهرمان، بین عظمت طبیعی و اعمال دیوانه‌وار، سنگدلانه‌وخود ـ ویرانگرانهٔ اومبتنی است. لیکن در اینجا تضاد نمایشی به‌یك تضاد واقعی تبدیل نمی‌شود: قهرمان، قربانی بی گناه سرنوشت خویش است، و گناهانی که برضدنظم الهی مرتکب شده‌است فقط پس ازنابودی او اثبات می‌شود. درام برمحور یك کوری تراژیك می‌چرخد نه یك «گناه تراژیك»؛ طرح کلی درام، عبارت است از الهام دیوانگی که به‌نابودی قهرمان وباز شدن چشمانش در زمانی می‌انجامد که وی درلبهٔ پرتگاهی قرار گرفته است که او را خواهد بلعید. حذف مسألهٔ گناه و ارضای تماشاگران باتماشای صرف قهرمانانی که‌درزیر ضربات سرنوشت درهم می‌شکنند ازجملهٔ مهمترین پیشفرضهای این گونه درام به‌شمارمی‌روند. فقط به‌این دلیل که سرزنش وتوجیه، و کل انگیزش روانی وتکامل شخصیت بایکدیگربی‌ارتباطند ـ هرچیزی به‌وقوع ناگهانی یك‌وحی پرتوان ازسوی سرنوشت بستگی دارد ـ میثاق «وحدتهای نمایشی» [محدودیت زمـان، مکان و صحنهٔ وقوع]، چارچوب مناسبی برای رویدادهای تراژیك فراهم‌می آورد.

در تراژدی کلاسیك فرانسوی، برخلاف تراژدی یونانی، تضاد دراماتیك، اختلاف یا تنش بین دونگرش روانی ـ تمایل و تکلیف، عشق و افتخار، احساس وعقل ـ است و به یك ستیز اخلاقی حقیقی تبدیل می‌شود. طرح کلی، کشاکشهای درونی قهرمان وپیروزی اصل تکلیف یا عقل و تأیید این پیروزی توسط خود قهرمان را می‌نمایاند. قهرمان گناهکار است، از گناهش آگاه‌می‌شود، وباید به‌سزای آن برسد.

پیدایش و حل تضاد، به‌شکل یك سلسله مباحثات منطقی با یـك نتیجهٔ منطقی درمی‌آید. شالودهٔ فلسفی این نظریه، اعتقاد به‌امکان پذیری بحث منطقی و تصمیم گیری دربارهٔ مسائل مربوط به گناه است. همین، امکان می‌دهد که حوادث درام به‌یك گفتگوی صرف تقلیل یابد و وحدتهای نمایشی نیز به‌عنوان ساختار ثابت بیرونی یك عمل منطقی که در جریان است، حفظ شود. در تراژدی کلاسیك فرانسوی چیزی نمی‌توان بیان کرد که این چارچوب صوری برایش خیلی محدود باشد؛ بلکه چار- چوب مزبور را فقط به‌این علت که خردگرائی آن عصر یك‌ردای نمادین برتنش کرده است می‌توان به‌همان شکل محدود نگه‌داشت.

در درام ناتورالیستی معـاصر، روان‌شناسی، مقـامی را اشغال می‌کند که منطق در تراژدی کلاسیك داشت. در اینجا کشاکش دراماتیك بین حالتهای متضاد روانی - جسمی ـ نواقص ارثی، عادات ریشه‌دار و مقاومت ناپذیر، کششهای ناآگاهانه، و احساسهای دوگانه ـ جریان می‌یابد؛ عمل سرنوشت‌ساز، چیزی جز نتیجهٔ روندی نیست که مسیرش را مطابق قوانین طبیعت می‌پوید وباعبارات علمی قابل توصیف است. در اینجا قوانین طبیعت، نقشی را بازی می‌کنند که در تراژدی یونانی برای سرنوشت در نظر گرفته شده بود. یك‌بار دیگر قهرمان بی‌گناه می‌شود؛ او قربانی سرشت روانی - جسمی، وراثت، محیط اجتماعی، و شرایط زندگی خویش می‌شود. لیکن، علیرغم این برگشت به‌نگرش منفی برامسألهٔ گناه، نشاندن قوانین طبیعت به جای سرنوشت، تفاوتی صوری باخود می‌آورد که تراژدی معاصر راشدیداً از تراژدی یونانی متمایز می‌گرداند. درام معاصر که انسان را تابعی از محیط خـویش می‌داند، به‌ناگزیر، وحدتها[ی نمایشی] را حذف می‌کند؛ گذشته‌ازاین، درام مزبور مستلزم تشابه زمان مطلوب درام با زمان واقعـی اجرا، و

مکان درام بامکان واقعی‌روی‌صحنه است. افسانهٔ معروف «دیوارنامرئی چهارم» بین صحنه وسالن تماشاگران، یا به‌بیان دیگر افسانهٔ اجـرای «بی‌تماشاگر»، جان‌کلام مجموعهٔ میثاقهای تئاترجدید است. کل‌رابطهٔ تماشاگران با حوادث روی‌صحنه، از پایه دگرگون می‌شود، بازیگر دیگر از هر گونه مخاطب قراردادن تماشاگران خـودداری می‌کند ـ این معنی «دیوار چهارم» است ـ زیرادرام، آن خصلت آشکاروسابقاً صریح نمایشنامه را از دست داده است. نوهم‌گرائی افزودهٔ نمایش، باعث می‌شود که سازگاری تمایل عامهٔ تماشاگران بـا میثاقهای رایج تئاتر ـ پرده، صحنهٔ‌برجسته، میان پرده‌ها ومانند اینها ـ هرچه‌برجسته‌تر به‌نظر برسد.

در آثار شکسپیر، همچون درامهای یونانیان، تضاد چشمگیری بین شخصیتهاو رفتار واقعی‌شانوجوددارد؛ قهرمان، از آنچه‌کردارش نشان می‌دهدشریفتر وبزرگتر است.[۱۲] از طرف دیگر،درشخصیتهای شکسپیر تضادهائی درونی به‌چشم می‌خورند وآدمی را به‌فکر ترکیب ناهمگن صفاتی می‌اندازندکه در شخصیتهای درام معاصر می‌بینند. در واقع شکسپیر برخلاف نمایشنامه نویس معاصر از تبیین ایـن تضادها خودداری می‌کند.[۱۳] بدون تردید، در تراژدی یـونانی نیز تضاد بین عظمت اخلاقی شخصیتها ومشکوکیت اخلاقی کردارشان، ناشکافته و بی‌توضیح می‌ماند. ولی درآن مورد، نیازی به‌تبیین وتوصیف‌خاصی نبود: کارسرنوشت، که یك رمز است و همچنان رمز خواهد بود، با نامفهوم بودن آن تضاد، به‌برجسته‌ترین شکل ممکن نمایانده‌می‌شود. تلخکامی بزرگی که نصیب قهرمان می‌شود وبه‌نابـودیش می‌انجامد، عملی است که «با شخصیت او تناسبی» ندارد. ازطرف دیگر، تضاد‌های درونی‌موجود درشخصیتهای آثار شکسپیربه‌گونه‌ای‌اساساًمتفاوت با تضاد درونـی شخصیتهای یك نمایشنامهٔ امروزی نمایـان می‌شوند.

شکسپیر راضی است که فقط نمودهای تضاد را نشان دهد: او برای منظورهای خاص خودش، به‌چیزی بیش از نمایش نیروهای ستیزنده ونتایج تئاتری تضاد احتیاج ندارد. او حتی نمی کوشد تضاد های چندگانهٔ شخصیتهای آثارش را از لحاظ روانی ملموس و مفهوم گرداند؛ این تضادها به طرز شگفت‌آور و خارق‌العاده‌ای ناشناختنی می‌مانند. آنچه توجه او و مخاطبان آثارش راجلب می کند مکانیسم‌های روانی نیست بلکه حالات متناقض امور و اوضاع درهم ریخته است. و آنچه اورا متأثر می گرداند واونیز می کوشد دیگران‌رابدان وسیله متأثر گرداند پیچیدگی، محاسبه ناپذیری و سنجش ناپذیری روح آدمی نیست، بلکه خشونت یك احساس سرکش، نیروی یك شخصیت عنان‌گسیخته، و فورانهای مزاجی است که همچون یك نیروی طبیعی به جوش و خروش می‌آید، هرآنچه راکه دردسترسش باشد نابود می کند ودرپشت سرش مسیری پر از آثار درهم‌شکستگی برجای می گذارد. هرقدر رفتارشخصیتهای آثارش‌دربخشهای‌مختلف نمایشنامه متناقض‌تر و هرقدررنگهای شخصیتهای مزبورخیره کننده‌تر و شگفت آورتر باشد، تأثیرشان بیشتر خواهد بود ـ این است آن چیزی که او می‌خواهد بدان برسد. از دیدگاه اوتدارك روانی،تبیین، و سازگار کردن‌ناهماهنگیها فقط از تأثیر دراماتیك نمایشنامه‌می‌کاهد. نمایشنامه نویس ناتورالیست معاصر می‌خواهد نشان دهد که قهرمان چگونه آن چیزی شده است که هست، چگونه آن کاری را انجام می‌دهد که برایش مقدرشده است؛ او می‌خواهد نشان‌دهد که چگونه قهرمان با عمل خودش آشتی می کند، وچگونه با وجود این شایستهٔ عفو و احترام است. ولی شکسپیر برخلاف وی می‌خواهد قهرمان‌را موجودی ناشناختی، ناسنجیدنی یا غیر قابل تفسیر نشان دهد؛ او هر قدرناسنجیدنی‌تر باشد،تأثیرنمایشی‌اش در نظرتماشاگران عصرالیزابت

به‌همان اندازه بیشتر می‌شود.

کل «روان‌شناسی» درادبیات حماسی و نمایشی، فقط به‌همانند-سازی تماشاگر یا خواننده با شخصیتهای بازنمائی شده می‌انجامد. ما فقط زمانی می‌توانیم یك شخصیت را بشناسیم و از انگیزه هـای نهانی رفتارش سر درآوریم که خودمان را به جای او بگذاریم و در سرنوشتش سهیم‌شویم. این روان شناسی، گونه‌ای وفاق روحی‌پدید می‌آورد که در آن شخص قهرمان، انسان‌تر به نظر می‌آید و خواننده یا تماشاگر نیز شاعرانه‌تر یا قهرمانانه‌تر از آنچه واقعاً هستند به نظـر می‌رسند. شکسپیر و مخاطبانش خواستار اینگونه همانندی نیستند؛ آنها احساس می‌کنند شکافی که قهرمان تراژیك رااز یك‌انسان عادی حاضر در میان تماشاگران جدا می‌کند ازمیان بردنی نیست؛ شکسپیر و دیگر نمایشنامه نویسان عصر الیزابت قهرمانان خویش رابه این‌علت این‌چنین از تضادهای غیر منطقی و شگفت‌آور انباشته می‌سازند تـا آن شکاف را بیشتر کنند. این خصلت پر تضاد شخصیتها، مـوافق نگرش غیررمانتیك آن عصر، به میثاق عام تئاتر تبدیل می‌شود. باز-نمائی‌مکان وزمان درصحنه، مانند روان‌شناسی شخصیتها، ذره‌گرایانه می‌شود؛ و همچنان‌که رفتارشان‌فاقدپیوستگی‌است‌طرح کلی‌نمایشنامه نیز تداوم زمانی و مکانی‌ندارد. همین‌عدم پیوستگی، درسبك صحنه-آرائی نیز که ترکیبی از واقع‌نمائی اجزای صحنه با کمترین تجسم طرح گونهٔ مکان است، متجلی می‌گردد. و در نهایت، کل، مـاهیت تکه‌تکهٔ مفهوم سبك گزینانهٔزندگی راکه در آن لحظهٔبحرانی‌فرهنگ مغرب زمین زیر سلطهٔ اندیشهٔ تردیدآمیز زندگی‌بشر و ماهیت دوگانهٔ انسان بود، بیان می‌کند.

۳. احساسها و میثاقها

احساسها نیز همچون شخصیتها، رویداد ها و طرحهای کلی نمایشنامه و داستانها می‌توانندقراردادی باشند. احساسهابرای‌خودشان تاریخچه، روزگار شکفتگی و زوال دارند و به شکلهائی متجلی می‌شوند که ممکن است همه‌جاگیر یا شناخته شده باشند یا نباشند. دوره های گوناگون تاریخ بشر نه ازروی حساس‌تر یا غیر ارادی‌تر بودن یك دوره در مقایسه با دوره‌ای دیگر، بلکه از روی شیوه های گوناگونی که «نشان دادن» یا «نشان ندادن» برخی احساسها را مقرر می‌داشته‌اند، ازیکدیگر متمایز می گردند. احساساتیگری سدهٔ‌هجدهم، ازپیرایشگری سدهٔ هفدهم یا خردگرائی سدهٔ هجدهم خودانگیخته‌تر یا «طبیعی»تر نیست. سرگردانی نوازندهٔ‌تروبادور و دلسوزی هنرمند رمانتیك، درست به‌اندازهٔ قهرمان گرائی حماسهٔ باستانی یانوع‌دوستی ساری‌در داستانهای عصرملکه ویکتوریا میثاقهائی‌ادبی به شمارمی‌روند. درروزگار روسو و ریچاردسون ، انسان حساس، همیشه به گریه می‌افتاد؛ در دورانهای دیگر، فقط ریاکاران به گریه می‌افتند. قهرمانان آثار هومر فقط وقتی‌می گریند که کسی ایشان را به خشم آورد، ولی همینان باسرنیزه‌ای که به زانویشان‌بسته‌اند نیم‌دوجین‌دیگرازدشمنانشان را می کشند وخمی به‌ابرویشان نمی آورند.

هیچ‌چیزی ما را بهتر از این واقعیت با قراردادی‌بودن‌شکلهای هنری آشنا نمی‌سازد که در بیشتر آثار هنری، یك عنصر که عموماً به عنوان ضرورترین عنصر شناخته می‌شود یعنی احساسی که اصیل، سرسخت و صمیمانه است، دیده نمی‌شود. مطمئناً مانمی‌توانیم دلیلی برای اثبات این ادعا پیدا کنیم که فقط آن چیزی ازلحاظ هنری مؤثر و ازلحاظ زیبائی شناختی باارزش‌است که صمیمانه احساس شود؛ به

بیان درست‌تر، نگرشهای تماماً ناصمیمانهٔ عاطفی نیزمی‌توانندموجب آفرینش آثاری با ارزش و شکوهمندشوند. حتی شاید بتوان‌پذیرفت که خلاقیت موفقیت‌آمیز هنری، به جای پیوستگی‌شدیدعاطفی‌باشیٔ یا موضوع مورد بازنمائی، مستلزم جدائی مختصری از آن است. در اینجا با دیدرو مواجه می‌شویم که در کتاب تناقض‌گوئی درباب کمدین می‌گوید هنرمند هرقدر آنچه را که می‌خواهد بنمایاند اصیل‌تـر و ژرف‌تر احساس کند، بیان‌آن‌چیز توسط وی‌احتمالاً همان‌قدرضعیفتر خواهد شد. چشمی که پر از اشك باشد چیزی‌را واضح نمی‌بیند، و مهارکردن دهانی که از هیجان و عاطفه به لرزه در آمده باشد دشوار است؛ برروی‌هم،هنرمندِ تفننکار، اصیل‌تر است و عواطفی ژرفتر از هنرمند واقعی دارد. و گرچه مطمئناً این سخن همیشه درست‌نیست که می‌گویند ژرفترین عواطف موجب آفرینش بدترین اشعار می‌شوند، تضمینی هم وجود ندارد که با وجود احساسهای صمیمانه، نمایشی متقاعد کننده‌تر آفریده شود ولی باوجوداحساسهای ناصمیمانه‌آفریده نشود.

صمیمیت یك کیفیت اخلاقی است نه زیبائی شناختی. ضرب‌المثلی می‌گوید یك آدم واحد ممکن است انسانی شریف و درعین حال نوازنده‌ای بسیار بد باشد: همزمانی طبیعی صمیمت و توانائی هنری، رؤیائی‌صرفاً فلسفی برپایهٔ نظریهٔ جمال و کمال است، ووحدت تمام ارزشهای فرهنگی را به عنوان یك پیشفرض مابعدالطبیعی، مسلم می‌پندارد. نخستین مشکلی که فراروی این نظریه قرار می‌گیرد این است که ما نمی‌توانیم معیاری برای آن‌چیزی که در هنر اصیل‌به‌شمار می‌رود یعنی عواطف واقعی را بیان می‌کند نه عواطف ساختگی‌را، کشف کنیم. بدون تردید، از درون آثار هنرمند، نمی‌توان مـدرکی دال برصمیمیت وی استخراج کرد. ولی حتی اگر قرار شود بپذیریم

که هر آنچه درهنر باعث ایجاد احساس صمیمیت شود صمیمانه‌است، باز مسأله به هیچ‌وجه حل نمی‌شود زیرا نگرشهائی که قطعاً و مسلماً ناصمیمانه، ساختگی وغیرطبیعی‌اند می‌توانند موجب آفرینش آثاری آشکارا با ارزش شوند، همچنان که در سبك گزینی و روکوکو می‌بینیم. ولی مشکلی که اینجا فرا روی ماست، عملاً جدا ازمسألهٔ صمیمیت پدید می‌آید. زیرا عواطف، اعم از اصیل یا نااصیل،ربطی به ارزش هنری ندارند؛ درواقع، عواطف، تا آنجاکه ویژگی دیگر جنبه‌ها و تجلیات روح آدمی به شمار می‌روند، ویژگی اثر هنری نیستند. ادوارد هانسلیك، که بی‌ربطی عواطف همراهی کنندهٔ یك قطعهٔ موسیقی را به اصل بنیادی زیبائی‌شناسی خویش تبدیل می‌کند، نظرش را با نقل عبارتی از بویه معاصر هندل تأیید می‌کند؛ بویه با صراحتی که در آن روزگار بسی شگفت‌آور می‌نمود اعلام می‌کند که متن آریای مشهور گلوك : «من اوریدیس خود را از دست‌داده‌ام، بدبختی‌ام حد و مرزی ندارد» می‌توانسته است‌چنین نیز باشد: « من اوریدیس خودرا یافته‌ام، خوشبختی‌ام حدومرزی ندارد».[۱۴]

آنچه کسی احساس می‌کند یا نمی‌کند به خود او به‌عنوان‌یك انسان مربوط می‌شود نه به‌عنوان یك هنرمند. عواطف درنظرهنرمند، درست مانند شخصیتهائی که مشاهده می‌کند یا نوع جامعه‌ای که‌مورد مطالعه قرار می‌دهد، مادهٔ خام به شمار می‌روند. او برای آنکه عاطفهٔ خاصی را بازنمائی کند الزاماً نبایدآن‌را احساس کرده‌باشد، همچنان که برای مجسم کردن یك‌قاتل- یاحتی یك قاتل «تلطیف شده»-نیازی به این ندارد که خودش قاتل بوده باشد. کافی است او فقط صورت ذهنی این‌عواطف را درخودش ایجاد کند؛ و شاید غایب بودن خود عاطفه نیز پیش‌شرط واقعی این حالت باشد. در هرصورت، عواطفی که در تخیل آورده می‌شوند می‌توانند به‌شکلی تماماً اصیل ومتقاعد-

کننده درهنر بیان شوند، حال آنکه عواطف واقعی غالباً خود را بـه جامهٔ غیرشخصی ترین و بی‌تفاوت ترین شکلها در می‌آورند. کوتاه سخن آنکه گاهی عواطفْ قراردادی می‌شوند و گاهی شکلها.

اختلاف بین احساسهای اصیل و شکلهای قراردادی ازیك طرف و شکلهای اصیل و احساسهای قراردادی از طرف دیگر، محـرك نیرومندی در تکامل هنر به‌شمار می‌رود؛ این اختلاف یکی ازمکانیسم‌هائی است که دیالکتیك تاریخ هنر، به دفعات بیشتر و با بـرجستگی بیشتری، خودرا از طریق آن آشکار می گرداند. اگر تغییر دراحساس، تمایل، و حالت روانی همیشه با احیای شکلها توأم مـی‌بود و ـ آن چنانکه درواقعیت هست ـ عمر شکلها ازقابلیت زیست یاعمر حالتهای روانی متناسب با آنها و تجربه‌های جدیدی که پیش از پدید آمـدن شکلهای متناسب بیان پدید می‌آیند بیشتر نمی‌بود، وظیفهٔ تاریخ هنر، بدون تردید، به مراتب ساده‌تر و درهمان‌حال به مراتب یکنواخت‌تر از آنچه هست می‌شد. تاریخ هنر، خصلت ویژه و اهمیت فلسفی‌اش را دقیقاً از این حالت لایه‌لایه بودن تکامل، پایداری پاره‌ای شکلها و ظهور مقدمات برخی دیگر، سرعت و آهنگ متغیر میثاق سازی در سطوح گوناگون آفرینش هنری، و مقاومتهائی که پیش از نـاپدید شدن یك شکل کهنه و گاه‌تهی یا پیداشدن بیانی متناسب برای مفهوم تازه‌ای اززندگی باید ازمیان برداشته شوند، مدیون است.

هیچ شیوهٔ بیانی، هراندازه هم که یك زمانی شخصی وحیاتی بوده باشد، نمی‌تواند خصلت خود انگیخته‌اش را بیش ازمدت‌زمان معینی حفظ کند، و هیچ‌شکلی نیز هراندازه که خشك و لایتغیر باشد زندگیش را به‌عنوان یك میثاق آغاز نکرده است. حتی غزل و شعر دشتی نیز ابداع شاعرانی خاص بودند و فقط زمانی به صورت میثاق درآمدند که شاعران بیشتر و بیشتری آنها را پذیرفتند و به طـرزی

بی‌تفاوت در توصیف موضوعات مناسب و نامناسب به کار بـردند. چنین روندی، بدون تردید، خطرهائی دارد، ولی شکل هنر الزاماً با پیدا کردن جنبه‌ای میثاق گونه، ارزش هنریش را از دست نمی‌دهد؛ ممکن است عملاً چیزی هم از لحاظ قدرت بیان و انطباق پذیری بر آن افزوده شود. مثلاً تك گوئی نمایشی، در اصل، راه‌حلی بس ناجور و ناخوش آیند برای مشکلی بود که وقتی موضوعاتی الزاماً می‌بایست شرح داده شوند که به دلیلی قابل بحث به‌صورت گفتگو نبودند، پدید آمد. ولی تدریجاً به یك میثاق ثمربخش هنری تبدیل شد، تا اندازه‌ای به این دلیل که مردم به این شیوهٔ بیان خو گرفته بودند و دیگر از جنبهٔ مصنوعی آن برآشفته نمی‌شدند، و تا اندازه‌ای هم به این دلیل کـه نمایشنامه نویسان به امکان تأثیر گذاری نمایشی تازه‌ای در آن پی بردند. سلسلهٔ مخالفان تك گوئی از آبه دراوبینیاك در سدهٔ هجدهم[۱۵] آغـاز می‌شود و یکسره تا پایان دورهٔ ناتورالیستی در درام بزرگتر می‌شود. این مانـع، سرانجام فقط به وسیلهٔ ایبسن از میان برداشته شد؛ اودرنامهٔ مورخ ۲۶ژوئن ۱۸۶۹ خودبه گئورگ براندس می‌نویسد که درنمایش‌نامهٔ جدیدش به نام «اتحادیهٔ جوانان» حتی یك تك گوئی یاسخن در گوشی وجود ندارد. در این ضمن، تك گوئی نه فقط گاهگاه مدافعانی پیدا می‌کرد بلکه تدریجاً اهمیت تازه‌ای پیدا کرد و ارزش هنری خاص خودش را به دست آورد. اوتو لودویگ تك گوئی را چیزی می‌نامد که «واقعاً به درام جان می‌بخشد، و حقیقتاً جنبهٔ دراماتیك دارد»،[۱۶] و یاکوب گریم حتی آن را «اوج هنر نمایشی»[۱۷] بـه شمار می‌آورد. آوگوست ویلهلم فون‌شلگل و هبل متوجه خصلت «مکالمه‌ای- دیالکتیکی» تك گوئی می‌شوند و تأکید می‌کنند که کشاکشهای بیان شدهٔ درونی توسط تك گوئی، غالباً از تضاد بین دو شخص مختلف دراماتیك‌تر هستند. متفکران دیگری که پیوند فشرده‌تری با ناتورالیسم دارند مایلند

تك گوئی را نگه دارند، نه تماماً یـا به شکل خام، بلکه جزئاً و بـا تغییرات مختصر؛ اینان معتقدند بین شکل سادهٔ اولیه که فقط بـرای کمك به نمایشنامه‌نویس در تکمیل طرح کلی یا مشخص ساختن حدود شخصیتها تدوین شده بود، و شکل پیچیدهٔ «گفتگوی درونی» ـ کـه نه فقط موجب ساده سازی تکنیك نمایشی نیست بلکه به غنی‌تر شدن آن کمك می کند ـ تفاوتی اصولی وجود دارد. حتی استریندبرگ بهانه‌هائی برای حفظ تك گوئی پیدا می کند، آنهم نه دردورهٔ اکسپر- سیونیستی فعالیتهایش بلکه درزمانی که درام دوشیزه ژولی را می‌نوشت و دراوج مرحلهٔ ناتورالیستی‌اش بود. در واقع حتی آلفردکر افراطی- ترین نمایندهٔ ناتورالیسم در درام‌نویسی، تك گوئی را تا انـدازه‌ای توجیه می کند. او می‌نویسد: «درجائی که ۹ امکان دارم می‌تـوانم امکان دهم را نیز داشته باشم»؛[۱۸] و با مشاهدهٔ اینکه نمایشنامه نویس جدید، لال‌بازی رابه‌جای تك گوئی می‌نشاند به‌طور ضمنی می‌پذیرد که حـذف آن شکافی برجا می گذارد که نمی‌شود بـا گفتگو پرش کرد.

۴. میثاقهای تئاتر

هیچ شکل دیگری از هنر مانند تئاتر در مدتی چنین طـولانی نتوانسته است تعداد بسیار زیادی از میثاقهایش را بلا تغییر نگه دارد زیرا هیچ‌هنر دیگری از تمایل غریزی چنین نیرومندی‌به‌میثاق گرائی برخوردار نیست. فرانسیسك سارسی می‌نویسد: «هرهنری، حیله های خاصی به کار می‌برد که از شرایط مادیش سرچشمه می گیرند. ولی تعداد این حیله‌ها در تئاتر از هنرهای دیگر بیشتر است.»[۱۹] این‌حیله- ها کم و بیش معدلی هستند برای آن‌چیزی که ما از واژهٔ «میثاقها» مراد می کنیم، ولی از دیدگاه ناتورالیستی، به‌هیچ‌وجه صرفاًبرشرایط

و نارسائیهای فنی صحنه منطبق نیستند. خط مشخص کنندهٔ حدی که تئاتر در آنجا حقیقت را به طبیعت می‌سپارد و به انحرافاتی از تجربهٔ روزمرهٔ ما تن در می‌دهد، یا به بیان دیگر خط بین‌حد پذیرفتنی و آن چیزی که طلسم را می‌شکند، در مقایسه با هنر، از قطعیت و وضوح کمتری برخوردار است. قابل توجه است که کسی به سر کشیدن لیوانهای خالی توسط بازیگران یا جنگیدن ایشان با شمشیرهای غیر فولادی اهمیتی نمی‌دهد، ولی اگر صدای تیری در حدود کسری از ثانیه دیرتر یا زودتر شنیده شود یا بخشی از دکور صحنه با آنکه رنگ آمیزی ناشیانه‌ای دارد ولی بازکاملاً مورد قبول است کم کم به‌لرزه درآید، صدای اعتراض همهٔ مردم بلند می‌شود. درام، در اصل، یك زندگی کمال مطلوب شده‌است ولی تئاتر تا اندازه‌ای با اشیاء مربوط به‌تجربهٔ بسیارعادی ما، بازیگران زنده، اسباب و آلات واقعی، مکان و زمان واقعی سروکار دارد. شاید جعلیاتی که کارهای روی صحنه‌را از دنیای واقعی تماشاگر متمایز می‌گردانند همان‌سان که می‌بینیم پرشمار وغیر منطقی باشند، فقط به این‌علت که واقعیت صحنه بس ملموس و خام است. هر چه باشد، می‌توانیم فهرستی از جعلیات مربوط به درام ـ آنهم جعلیات بی‌نهایت ماندگار ـ تهیه کنیم که از فهرست جعلیات‌هر شکل‌دیگری از هنر طولانی‌تر باشد.

نخستین امتیازی که‌هر تماشاگر همیشگی تئاتر بایدبدهدپذیرفتن این جعل است که در مدت زمان اجرای نمایش آقای اسمیت یا آقای رابینسون را به‌جای ژولیوس‌سزار یا شیلاك بگیرد ـ غالباً هم‌قد و قوارهٔ شخص‌مزبور تناسبی با نقشی که‌اجرا می‌کند ندارد. این‌تغییرشخصیت، یکی ازبنیادهای نمایش است: تمایل به‌پذیرفتن اینکه «نقش»دردست اجرا یکی از میثاقهائی است که بدون آنها تئاتر درمیان نخواهد بود.

برجسته‌ترین انحرافهای‌تئاتراز واقعیت، شکل‌سکو مانندصحنه

وبه‌وقوع پیوستن حوادث نمایش در چارچوب صحنهٔ نمایش است. اما دراین مکان مجزای تخیلی، هیچ‌چیزی مانند جلوبا جبههٔ بـاز آن که به‌سوی تماشاگران می‌پیچد،یعنی همان«دیوار چهارم» که‌درصحنه نیست ولی تماشاگر مجبور است وجود آن را برای خودش مجسم کند، شگفت‌آور نیست.

هر کس که شعری‌حماسی بخواند، داستان را کم‌وبیش‌ازهمان راهی که برایش بازمانده است پـی می‌گیرد. ممکن است اصلاً به‌خیالبافی‌متوسل نشود یاخیلی کم متوسل شود، یازمانی که‌ازچارچوب داستان بیرون‌نرفته است‌ومی‌تواند صحنهٔ وقوع‌حوادث را بارنگهائی بس روشن و گیرا در تخیل خویش مجسم کند ـ او وابستهٔ منظره یـا صحنهٔ‌خاصی نیست. تماشاگر تئاتر، از این‌آزادی برخوردارنیست. از او خواسته می‌شود که تخته‌های برهنهٔ‌کف صحنه را گاه بـه جای کفپوش چوبی یك تالار پذیرائی، گاه به جای چمنزاری سرسبز، و گاه به‌جای خاك به‌خون آغشتهٔ میدان جنگ بگیرد. جهشهائی که او مجبور است درعالم خیال انجام دهدهمیشه چنان بزرگ‌اند که‌تفاوت بین سکوی برهنهٔ تئاترهای عصر الیزابت و نیرنگهائی کـه در صحنهٔ گردان جدید به‌کار بسته شده است، درمقایسه باآن، بسیارجزئی‌به‌نظر می‌رسد. ناواقعیتهای صحنه‌آرائی، تماشاگر را چنان به‌سازگار کردن بنیادی نگرشش‌وامی‌دارند که مثلاً اوبه‌ندرت متوجه تغییراتی می‌شود که دراثرجابه‌جائی‌صحنه‌هادرمقیاس‌مکانی‌پیش‌می‌آید؛ اوخیلی‌طبیعی می‌داند که اتاق مطالعه‌درپردهٔ دوم‌بامیدان‌جنگ‌درپردهٔ اول، هم‌اندازه باشد. او درآمادگیش برای پذیرفتن جعلیات صحنه‌ها تا بدانجاپیش می‌رود که اگر طرح کلی نمایشنامه اقتضا کند، صحنهٔ تئاتر رایك‌محل ملاقات و میعادگاه عمومی تلقی می‌کند؛ اصلاً برنمی‌آشوبد ازاینکه

می‌بیند «تالار» سدهٔ هفدهم، «کفش کن» سدهٔ هجدهم، یا «اتاق پذیرائی» سدهٔ نوزدهم در دسترس هر کسی قرار می‌گیرد که حضورش مقتضای آن لحظه است، درست مانند «خیابان» در کمدی رومی ـ کوتاه‌سخن آنکه برنمی‌آشوبد از اینکه می‌بیند هر کاری در حضور مردم صورت می‌گیرد و نمایشنامه‌نویس مجبور است شخصیتهایش را مانند عروسکهای خیمه شب بازی که همیشه به انتهای نخی بسته‌اند، آماده نگـه دارد. شیوهٔ جداسازی شخصیتها از یکدیگر در درام، منطقی‌تر از شیوهٔ مجتمع گردانی آنهانیست. صحنه، کبوترخانی دیواربندی شده‌است که هر گاه طرح کلی نمایشنامه اقتضا کند عایق صدا و غیر قابل نفوذ می‌شوند. هر گاه واقعاً الزامی شود، بازیگرانی که در فاصلهٔ چند قدمی یکدیگر ایستاده‌اند از حضور یکدیگر بی‌خبر می‌شوند؛ یکی چشمش آنچه را دیگری انجام می‌دهد نمی‌بیند و آنچه را او می‌گوید نمی‌شنود.

این جعل که فقط برخی از رویدادها برای تماشاگران شنیدنی یا دیدنی هستند به‌مجوزی مربوط می‌شود که نویسنده با استفاده از آن می‌تواند شخصیتهایش را مطرح کند، روی صحنه بیاورد و دوباره به‌پشت صحنه ببرد، ورفت‌وآمدمرتب بازیگران را درصحنه‌تنظیم کند، فقط بااین شرط که روابط میان آنهارا حفظ واز تصادم‌شان‌جلوگیری کند. این‌میثاقها برروی هم شبکهٔ واحدی پدید می‌آورند که فقط‌پیامد ضرورت صرفه جوئی در مکان برای صحنه است. این ضرورت چنان است که حتـی خودرأی‌ترین نمایشنامه‌نویسها در برابرش تسلیم می‌شوند. در قطعه‌ای چون نمش‌زنده، اثر تولستوی که سرشارازشخصیت‌پردازی ناتورالیستی است، از میهمانان داخل خانه باید خواسته شود که مثلاً هر گاه‌حضورشان باعث خللی درسیرعادی طرح کلی‌نمایشنامه شود اتاق را ترك کنند.

بازمان، درست همچون مکان، در روی صحنه برخوردی‌ارادی

وغیرمنطقی می‌شود. گاهی به‌نظرمی‌رسد که زمان متوقف‌شده است ـ واین معنی واقعی «وحدت زمان» است؛ گاه نیز باسرعتی‌باورنکردنی به‌پیش می‌تازد. و باآنکه گذشت زمان را با بالابودن پرده‌نیز می‌شود تسریع کرد، غالباً پرده‌راپائین می‌آورندتااین احساس در تماشاگران ایجاد شود که بین دوصحنه ساعتها، روزها، یا حتی سالها سپری شده است ـ وآنگاه پس ازپیدایش این‌شکافها در زمان، جریان‌عادی زمان از نو آغاز می‌شود.

یکی دیگر ازویژگیهای برروی هم دمدمی ومصنوعی تئاتر، بلندی وساختگی‌بودن صدا وحرکات تئاتری، خود آگاهانه واغراق‌آمیز بودن آنهاست. همین که‌می‌بینیم این همه گفتگو درصحنه‌جریان دارد وفرض براین‌است که هرسخنی رامی‌توان به‌کمك واژه‌هابه‌زبان آورد، خود یك جعل به‌تمام معناست؛این علاقه به‌حرف‌زدن‌وکشش برای پیداکردن کسی که به‌حرف آدم گوش کند، تماماً غیر طبیعی و اجباری‌اند. شخصیتهانه‌فقط دربارهٔ‌هرآنچه‌به‌ذهنشان خطور کندحرف می‌زنند بلکه همیشه آماده‌اند دربارهٔ سرنوشت خویش نیز بحث و استدلال کنند. واقعیت‌این است که‌مردم‌به‌تئاتر می‌روندتابه‌سخنرانیهای زیرکانه و نطقهای آتشین، پاسخهای تروچسبان ولطیفه های ظریف گوش دهند؛ اینان از سیلان واژه‌ها به‌عنوان شکلی از دوئل که جان کلام اجرای تئاتری است‌لذت می‌برند.

در میان جعلیاتی که نمایشنامه نویس برای‌توصیف هرچه‌کاملتر و قطعی‌تر شخصیتها به‌کار می‌برد، تك گوئی وصحبتِ تنها مقام مهمی دارند. این دو، تقریباً یگانه وسائلی هستند که نمایشنامه‌نویس به جای توصیف مستقیم شخصیتها به زبان قصه گو در اختیار دارد. «یك نوك سوزن فهم ندارد!» ـ «طفلکی بی گناه!» ـ «ناکس توی این فکره که سرم کلاه بذاره!» ـ «دیگه نمی‌تونم خودمونگه دارم!» ـ هیچ کس

این سخنان را دربارهٔ خودش به‌زبان نمی‌آورد، آنهم درحضوردیگران، ولی این همه‌بخشی از روش خودنمایانه بشمار می‌رود وجزولاینفك تئاتراست. بدین‌ترتیب، «بازی کردن» یا پشتك‌زدنهای عاطفی‌دربرابر مردم، الزاماًنشانه‌ای‌از تأیید اطلاع از حضور تماشاگران است؛ تك‌گوئی وصحبتِ تنها، فقط مسلم‌ترین شکلهای این همدستی‌بازیگران و تماشاگران هستند. بین‌معرفی شخصیتهای نمایش توسط خودشان در سده‌های میانه («اکنون من بوالزبوب شیطان می‌آیم») و تك گوئی افتتاحیهٔ ریچاردسوم، و توصیف یك شخصیت پیش از به روی‌صحنه‌آمدن او، تفاوت اصولی بزرگی وجود ندارد.

گفتگوها ومشورتهای قهرمان مرد و قهرمان زن با یار دمساز یا محرم رازشان، اعترافشان در نزد دوستی سالخورده‌تر یا درنزد پرستار سالخورده یا بانوی محبوبشان، در همان مقولهٔ تك گوئی می گنجند ودر حقیقت چیزی جزتك گوئی‌درقیافهٔ ملبس‌نیستند. استفاده‌ازمحرم‌راز، یك اقتضای فنی است که همچون گزارشهای پیام آوران یا خواندن نامه‌ها باصدای‌بلند، به‌نمایشنامه‌نویس کمك‌می کند که برمحدودیتهای گفتگوی دوجانبه چیره شود.

دوتا از مهمترین وظایف نمایشنامه نویس، یعنی نتیجه‌گیری‌و گره‌گشائی، غالباً به‌شیوه‌ای‌صرفاً قرار دادی‌انجام می گیرند. تماشاگر آمادهٔ پذیرفتن این‌واقعیت است که برای ادامه‌یافتن نمایش،شخصیتها چیزهائی به‌یکدیگر می گویند که می‌بایست این چیزهارا همگی‌ازقبل می‌دانستند، و آماده‌است که‌به‌پایان‌رسیدن یك طرح کلی‌دقیق‌وسنجیده را بایك صحنهٔ نهائی کم‌وبیش شوخی‌آمیز، ساده، وشتابزده بپذیرد- صحنه‌ای که به‌جای باز کردن گره نمایش، آن را می‌برد. آنچه گفته شد نشان می‌دهد که در تئاتر فراهم آوردن سرگرمی و تأثیرات‌ساده ولی قوی، معمولاً از هرمسأله وهدف دیگری مهمتر است.

سوای این نیرنگها که تاپیدایش مقدمات ناتورالیسم جدید تقریباً درهمه‌جا رواج داشتند، مجموعهٔ دیگری ازمیثاقهای نمایشی وجوددارد که فقط دریك چارچوب مشخص تاریخی وجغرافیائی پذیرفته شده است. یکی ازچشمگیرترین میثاقهای مزبور، استفاده ازشعراست، که به عنوان یك وسیلهٔ سبك پردازی ومطلوب سازی شاعرانه، ازمدتها پیش یگانه شکل مناسب برای نوع «عالی» درام پنداشته می‌شد، حال آنکه همین شعربرای درام زندگی طبقات پائین، حتی درنخستین روزهای پیدایش هنرشکلك‌سازی، همچون پوشیدن پوتین به‌شیوهٔ یونانیان باستان، زدن صورتك، یابلندگوی شاخی، نامتناسب به نظر می‌رسید. لیکن تماشاگران «کمدی فرانسوی» هنوز هم نه فقط ازشعر بلکه از آنچه می‌توان بقایای شعرخوانی دربلندگوی شاخی نامید نیزلذت می‌برند. یکی دیگر ازروشهای یونانی برای افزودن برشکاف بین تراژدی وزندگی روزمره که تامدتی بس طولانی دوام آورد، سپردن نقشهای زنان به بازیگران مرد بود. این میثاق نیز در همان نخستین روزها به وسیلهٔ هنرشکلك سازی درهم شکست، ولی درتئاتر ادبی تا روزگار شکسپیر به حیاتش ادامه داد. ازطرف دیگر، سپردن چندین نقش به‌یك بازیگر دریك نمایشنامه، به روزگار کلاسیك باستان محدود می شد، که بااین حال توانست‌دراثر کم بودن تعدادبازیگران، برقدرت‌تمرکز حواس تماشاگران بیفزاید. ولی به‌یك بازیگر سپردن نقشهای‌متفاوتی که ازلحاظ درونی به هم نزدیك بودند وحالت روانی مشابهی رابیان می‌کردند، تأثیردراماتیك شدیدی برجاگذاشت که درتاریخ تئاترسابقه نداشت. درتراژدی سوفوکلس، بازیگری که نقش آنتیگونه [دختر اودیپ] را بازی می کرد نقشهای تیرسیاس [غیبگوی کورشهر تب دریونان‌قدیم] و پیامبری راکه ازوقوع فاجعه خبرمی‌دهد نیز بازی می کرد، وبدین ترتیب ـ همچنان که گوستاو فرایتاك گفته است ـ[۲۰] تماشاگر

می‌توانست صدای قهرمان زن را بار دیگر از جهان ارواح بشنود. بازیگری که نقش اورستس را بازی می‌کرد نقش کلوتایمنسترا [دختر لدا و توندارئوس] را نیز برعهده می‌گرفت، و یکی بودن بازیگر در این دونقش، تماشاگررا بیش‌ازپیش به‌وجود پیوندی‌خونی که‌آنچنان شریرانه ازهم گسسته شده بودآگاه‌می‌گردانید.

درنظرتماشاگران تراژدی‌کلاسیك بسیارطبیعی‌می‌نمود که‌قهرمانان یونانی‌ورومی درروی صحنه لباسهای سدهٔ‌هفدهم را برتن‌داشته‌باشند. برای تماشاگران درام درسده‌های‌میانه، درصحنه باقی ماندن‌بازیگران پس ازاجرای نقشهایشان درنمایش، یك ذره‌هم باعث‌حواس‌پرتی‌نمی‌شد. تماشاگران چینی وژاپنی، به هیچ وجه ازحضور دستیاران صحنه ناراحت‌نمی‌شوند؛ به‌بیان دقیق‌تر،درخاوردور،هیچ‌کاری برای‌پوشیده‌نگه داشتن جنبهٔ ساختگی بازیگری درصحنه وبدلی بودن منظره ها و اسباب واثاثیهٔ روی صحنه به عمل نمی‌آید. لباس‌کار یك‌کارگر سیاه‌پوست‌کافی‌است تابه معنی‌نادیده پنداشته شدن دستیارصحنه تلقی‌شود، واوآزادانه درجریان اجرای نمایش به هرسومی‌رود، میزوصندلیها را به روی صحنه می‌آورد یا ازصحنه می‌برد، تابلوها یامنظره هارا می‌آویزد یابرمی‌داردومی‌برد، یا در گوشه‌ای می‌نشیند وپکی به‌سیگارش می‌زندیا روزنامه‌اش را می‌خواند. خیاط بازیگران نیزبه همان‌طریق، زیادنگران‌لباس ایشان‌درجریان‌بازی‌نیست؛ اوجلوی چشم‌تماشاگران، لباس‌کیمونورا به تن بازیگرمی‌کندیا ازتنش درمی‌آورد ،کمربندی راکه بازشده است می‌بندد، یاموهای بازیگران رادرضمن بازیگری ایشان مرتب می‌کند. وجود چند صندلی‌کافی است تاتماشاگرقایقی‌را به تصورآوردکه درآن دودلداده نشسته‌اند وپاروزنان درمیان انبوه گلهای دوسوی رودخانه پیش می‌روند؛ پشت سرایشان، دوبازیگر

دیگر ، با تیرچه های خیزرانی ، حرکاتی به نشانهٔ پارو زنی انجام می دهند.

این میثاقها باآنکه برای ماغربیها شگفت آورند، اوپرای غربی نیزباحذف کلام عادی، به همان اندازه بااحساس واقعیت توسط تماشاگر درگیرمی شود؛ وبی کلامی نخستین فیلمهای صامت نیزدرروزگارخود، علیرغم ناتورالیسم محسوس در وسائل بصری مورداستفاده، مستلزم مداخله‌ای بزرگ درقوانین واقعیت تجربی بود. عنوانهای فرعی، در واقع جانشینی برای گفتگو بودند، ولی ازدیدگاه خیال پردازی، بیشتر به متونی شباهت داشتند که ازدهان شخصیتهای حاضر درتابلوهای سده‌های میانه اداشده باشند. لذت بردن ازیك فیلم به میثاقهائی بستگی دارد که توقعشان ازتماشاگر، ازجهات بسیار، بیش ازتوقعات جعلیات تئاتراست. تماشاگربه جای اشیائی باپیکرهای جامع وزنده، چیزی جز تصاویرساده، دوبعدی، بی رنگ یادارای رنگ آمیزی غیرطبیعی نمی‌بیند. فیلم به عنوان قطعه‌ای ازواقعیت عکسبرداری شده، می‌تواند رئالیستی‌ترباشد ولی اگربه عنوان بازنمائی سایه‌وار زندگی درنظر گرفته شود ازتئاتر که دست کم ازانسانهای دارای گوشت وخون‌واقعی بهره می‌جوید، غیرواقعی‌تر است. دراینجا، درهرچرخشی، بامخلوط خارق‌العاده‌ای ازعناصرناتورالیستی‌وضدناتورالیستی مواجه می‌شویم. درفیلم، وضع ازاین نیزبغرنج‌تراست زیرا غالباً چنین به نظر می‌رسد که فیلم‌ازوسائل‌فنی ثابتی بهره می گیردتاگاه به واقعیت نزدیکترشود و گاه ازآن فاصله بگیرد. حرکت سریع‌حوادث، جابه‌جائی نامحدود دیدگاهها، مربوط کردن هرچیز دیگر، ازیك طرف نشانهٔ غلبه برآن انزوای آشوبندهٔ یدیده های منفردی است که خصوصیت کلی سراسر هنربه‌شمار می‌رود؛ امااز طرف‌دیگرجهشها وشکافهای‌موجوددرتصویر-ها، باتداوم وقوع‌حوادث درپیرامون ما، شدیداً تناقض‌دارد. برای‌آنکه

نمونه‌ای ذکر کرده باشیم، می‌توانیم درشروع یك فیلم، همراه با یك میهمان، جلوی دربستهٔ خانه‌ای بایستیم. میهمان زنگ رابه صدادرمی‌آورد، وما ناگهان خودمان رادر داخل خانه می‌بینیم. کلفت درراباز می‌کند، میهمان‌را تاداخل‌خانه همراهی‌می‌کنیم، وپیش‌ازآنکه‌فرصتی پیدا کنیم ودور وبرمان را خوب ببینیم، متوجه می‌شویم که درداخل آپارتمان، جلوی خانم صاحب‌خانه ایستاده‌ایم. میهمان سخت به آن خانم نگاه می‌کند وما ناگهان اورا درقیافهٔ یك کودك می بینیم، یعنی فرض براین‌است که میهمان، این‌خانم‌را ازسالها پیش می‌شناخته‌است. اتاق به یك مهدکودك تغییرشکل می‌یابد؛ درطبقهٔ دوم، بچه ها ـ فرضاً آن‌خانم‌واین میهمان ـ سرگرم بازی‌اند، چون‌عادت دارند گاهگاهی باهم بازی کنند.

اما این سیرپیوسته، درمقایسه‌باصحنه‌ای که درتئاتراجرامی‌شود، کاملاً غیرعادی وحتی خیالی به نظر می‌رسد؛ ولی به محض‌آنکه مابه قدرکافی بامیثاقهای برش‌وپیوند فیلم آشنا باشیم وبرای مربوط کردن حرکات جهش گونهٔ حوادث صحنه با جهش گونگی تداعیهای ذهنی خودمان آمادگی داشته باشیم، ازپی هم آمدن تصویرهاکاملاً متقاعدکننده وعملاً بسیار روشنگربه نظر خواهد رسید.

۵. دربارهٔ زبان فیلم

بیشتر روشهای بازنمائی اختصاصی فیلم ازتکنیك برش یا مونتاژ سرچشمه می‌گیرند؛ این روشها در واقع منشأ اصلی شکلهای قراردادی بیان هستندکه درفیلم مورد استفاده واقع می‌شوند.

اگرشخصی درفیلم متوجه چیزی شود وبلافاصله پس از آن، چیزی باتصویر بزرگ شده‌ای ظاهر شود، تماشاگربه خودی خود، آن چیزرا به همان چیزی‌که باردیگر چندلحظهٔ پیش دیده بودمربوط

می کند. یا اگر از شخصی ناشناس صحبتی به میان آید و بی درنگ آدم تازه‌ای وارد شود، تماشاگر هیچ تردیدی به خود راه نمی دهد که این همان شخصی است که چند لحظهٔ پیش صحبتش در میان بود. مکانها و دیگر حوادث و کیفیات مربوط به طرح کلی نمایش را نیز به همین طریق می شناسد.

اگر نخست نشانه روی باتفنگ و سپس افتادن آدم یا پیکری را ببینیم، به‌خودی خود، رابطه‌ای علت و معلولی بین این دو پدیده برقرار می کنیم. در این مورد، علت پیش از معلول نشان داده شده است ولی ترتیب مزبور را می توان معکوس نشان داد؛ یعنی نخست اتوموبیلی را می‌بینیم که از جاده منحرف می‌شود و سپس لاستیک پنچرش را می‌بینیم؛ بی درنگ برما روشن می‌شود که لاستیک پنچر علت حادثه بوده است.

حوادثی را که به طور همزمان جریان دارند می‌توان با مونتاژ یک درمیان نمودهای مختلف حوادث مزبور نمایش داد. این شیوهٔ جهش به عقب و جلو از یک حادثه به حادثه‌ای دیگر، در نخستین فیلمهای هیجان‌انگیز به کار بسته می‌شد؛ بدین ترتیب که تماشاگر در آخرین صحنه‌های قالبی فیلمهای مزبور با دیدن پیاپی نمائی از خطری که دم‌به‌دم شدت می‌یابد و نجات‌دهنده‌ای که هردم به قهرمان نزدیکتر می‌شود، و شتاب گیری دم‌افزون نقطهٔ دید، شاهد نجات یابی شگفت‌انگیز قهرمانی میشود که در چنگال خطری تهدید کننده گرفتار شده است. ولی کارگردان ضمن آماده کردن یک درام ناتورالیستی برای نمایش، نه می تواند بگذارد حوادث آن ناگهان متوقف شوند و نه بگذارد بر همه‌های خاصی از زمان تکرار شوند؛ او نمی تواند یک حرکت ـ مانند دوبار پیاپی باز شدن یک در ـ را نخست به طور کامل و سپس با یک یا چند نمای درشت نشان دهد. اگر بخواهد نمای کلی را با نماهای درشت تکمیل کند، این نماها باید دنبالهٔ عملی باشند که در نمای کلی نشان داده شده است. همچنین باید مواظب باشد که باعث «پریدن» تصویر نشود و در نمایش یک حادثه به کمک چندین نما، از تکرار

بخش واحدی ازحادثه خودداری کند. همچنان که درمورد اخیر بایدبه یاد داشته باشد که صحنهٔ اصلی درجریان نمای یك درمیان شدهٔ چیزی دیگر ادامه یافته است، درموردنخست نیزباید به یادداشته باشد هربار که بخشی ازصحنهٔ حوادث راحذف می کند بخش یانمای مشابهی از چیزی دیگر را در آن بگنجاند. مثلاً اگر شخصی از جلوی پنجره به سوی دربرود ولی این کارش چندان جالب نباشد ومدتی بسه درازا بکشد، کارگردان نمی‌تواند فقط بخشی ازفیلم راحذف کند وبگذارداو ازپنجره به در «بجهد»؛ ولی می‌تواند گوشهٔ دیگری ازهمان صحنه یا منظرهٔ اطراف رادرآن جا «بگنجاند» وبدین ترتیب ازفاصلهٔ نشان‌داده شده بکاهد. با این گونه بریدن و گنجاندن‌نماهای میانی، حتی‌بخشهای بسیار بلندی‌ازحوادث جاری رامی‌توان حذف کرد وبه‌جایشان‌حوادث ضمنی‌دیگری‌را گنجانید. بین‌مدت‌زمان‌آن‌چیزی که‌ازصحنهٔ‌اصلی‌حذف می‌شود و مدت زمان‌صحنه‌هائی که گنجانده می‌شوند هیچ رابطهٔ‌ثابتی وجودندارد، ولی بازمی‌توان به وجود گونه‌ای تناسب میان‌این دوزمان پی‌برد. همچنان که گفته شد قضاوت مادربارهٔ‌آن چیزی که حذف شده است‌برفاصلهٔ صحنهٔ گنجانده شده باصحنهٔ اصلی استواراست؛ هرقدر فاصلهٔ این‌صحنه ها بیشتر باشدشکاف‌درصحنهٔ حوادث‌اصلی‌نیزبزرگتر به نظرخواهد رسید.[۲۱]

درهرفیلم نماهائی وجود دارند که رابطهٔ زمانی‌شان بابقیهٔ‌صحنهٔ حوادث، ناشناخته یامسأله‌ای بی‌اهمیت است وغالباً درخارج از زمان نمایشی‌قراردارند. یك نمای‌درشت، ممکن است‌مثلاً به عنوان‌توضیح یاتکمیلی برنمای کلی‌مورداستفاده واقع‌شود. مثلاً وقتی کسی به‌روی صحنه می‌آید ودرتصویربعدی زخمی روی چهره‌اش دیده می شود ، این دونما هیچ گونه رابطهٔ زمانی بایکدیگر ندارند؛ صحنهٔ حوادث، به هیچ وجه‌ازیك نمابه نمای دیگرجلو نرفته است. منظره‌هاو تصویر-

هائی که برای ایجاد فضائی بین بخشهای صحنهٔ اصلی حوادث فیلم به کار گرفته می‌شوند عمدتاً چیزی جزوقفه‌های طبیعی نیستند که نه‌مدت زمان ثابتی دارندنه بین آنها وحوادث اصلی فیلم رابطهٔ زمانی برقرار است. داستانهای تمثیلی نیززمان خاصی ندارند .

نماهای درشت‌غالباً درخارج ازمکان تجربی صورت‌می گیرند، همچنان که درخارج‌از زمان دراماتیك نیز قراردارند. درمورد‌داستان‌های تمثیلی در فیلمها مانند حالت فیلمبرداری متوازی آیزنشتاین از کارگزان و کشتار گاوها، تصویری که به عنوان یك داستان تمثیلی در نظر گرفته شده است، درواقع کیفیت مکانی خاصی برای خودش دارد ولی درمقایسه باصحنهٔ اصلی درسطح متفاوتی ازواقعیت قراردارد وبه همین علت ، به نظر می رسد که تا حدودی در مکان درست قرار نگرفته باشد.

اینگونه دست کشیدن ازعرصهٔ مکان و زمان ، کمك بزرگی به روشن شدن ماهیت داستانهای تمثیلی‌فیلمها می کند، زیرا این‌داستانها گرایش نسبتاً ناگواری درجهت کنائی شدن دارند وبه هیچ وجه یکی ازشکلهای ثمربخش بیان درفیلم‌به شمار نمی‌روند. درجائی که زبان فیلم واقعاً خلاقانه باشد، خودرا به این گونه ترجمهٔ صرف تداعیهای مفهومی به زبان شکلهای بصری محدود نمی کند. هر کسی که فیلم جویندگان‌طلا آفریدهٔ‌چارلی‌چاپلین رادیده‌باشدبه‌یادصحنهٔ‌شادی‌آوری‌می‌افتد که‌در آن‌چیزی‌نمانده‌بودچارلی کفشی‌را که جوش آورده‌بودبخورد؛ اما به محض آنکه چشم رفیقش به او می‌افتد ناگهان اوراهمچون مرغی چاق وچله می‌بیند که پرمی‌زند ـ دراینجا اوتداعیهای آدم‌مخوارانه‌ای رابه تصویر کشیده است که ذهن آن مرد بیچاره راعذاب می‌داد. اما این صحنه باآنکه سرگرم کننده است به چیزی جز تجسم سادهٔ‌یك اندیشه نمی‌انجامد وتأثیرش را مدیون‌بازیگری چاپلین است.

این صحنه، چیزی خود ویژه وغیر قابل تکرار است ـ به بیان دیگر حاوی چیزی نیست مگر نطفهٔ یك میثاق ثمربخش هنری. ولی جلوه‌های بعدی که تاحدی باحرکت بازیگران وتا حدی باجا به جا کردن دوربین به‌دست می‌آیند، جزوماهیت‌فیلم و برروی‌هم مدلهای‌بصری آن چیزی هستند که‌میثاق هنری می‌تواندبدان دست باید: چهره‌های‌یك‌مرد ویك‌زن‌رابانمای درشت‌می‌بینیم. این دواندوهگین‌اند وزیادحرف‌نمی‌زنند. سرانجام، زن برمی‌گردد که برود. دوربین تدریجاً از کنار آن مردبه‌عقب کشیده می‌شود، وهمچنان که بخش بزرگتر و بزرگتری از پیکرش‌ازپشت‌دوربین‌دیده‌می‌شود، سایه‌های‌چندین میلهٔ بلندعمودی‌را روی‌لباسش‌می‌بینیم. دراینجامتوجه‌می‌شویم که‌زن‌مزبور، این‌مردرادر زندان ملاقات کرده بوده است. اوبه ایستگاه می‌آید؛ به طرف سکو می‌دود، وناگهان می‌ایستد. ماچیزی‌جزچهرهٔ ثابت ومأیوس او نمی‌بینیم. آنگاه نوارهائی ازنور وسایه‌رامی‌بینیم که باسرعت هرچه‌تمامتر ازروی چهره‌اش می‌گذرند. هر کسی که با میثاقهای فیلم آشنا باشد درمی‌یابد که چه اتفاقی افتاده است؛ آن‌مرد امیدواربود پیش‌ازحرکت قطار، کسی رادرایستگاه ببیندولی خیلی دیربه‌آنجا رسید. ازاین‌تدابیر می‌شودبارهاوبارها استفاده کرد بی‌آنکه‌ذره‌ای‌از ارزش‌شان‌کاسته‌شود؛ این تدابیربه گنجینهٔ زبانی صوری متعلق‌اند که هر کسی می‌تواند ازآن بهره گیرد، وهراندیشهٔ تازه‌ای‌می‌تواندموجب توانمندی بیشترآن‌بشود ولی الزاماً چنین نمی‌کند.

۶. جعلیات مربوط به وفاداری به‌طبیعت در هنرهای بصری

هرهنری تحت‌حاکمیت معیارخاصی‌ازآن‌چیزی است که‌طبیعی به شمار می‌رود، ولی هیچ‌هنری تماس بی‌واسطه باطبیعت ندارد. هر هنری میثاقهای خاص خودرا دارد، وحتی اگر این میثاقها همچنان که

درهنرهای بصری می‌بینیم عمری کوتاه ترازمیثاقهای تئاتر داشته باشند وظاهراً کمتر از آنها غیر منطقی باشند، حدودی قطعاً قابل درك بـرای هر گونه تلاش درجهت «وفاداری‌به طبیعت» قاتل‌می‌شوند. درهنرهای بصری، وفاداری به تأثیربصری، حتـی همیشه اصل‌حاکم دربازنمائی نیست؛ غالباً تصویر مفهومی برتصویر بصری مسلط است. فقط بچه‌ها وانسانهای اولیه‌نیستند که‌تااندازه‌ای آنچه را که‌دربارهٔ چیزهائی‌سوای آنچه عملاً می‌بینند ترسیم‌می کنند؛ در کل هنرشرق باستان، یونـان باستان وسده های‌میانه، تأثیرات بصری درمعرض‌تصحیح بصری‌قرار داده می‌شوند.و درمورد هنرهای مزبور؛ میثاق گرائی‌درشکل،به هیچ‌وجه به عناصرعقلی دربازنمائی محدود نمی‌شود. ازمیان رفتن سایه‌ها درنقاشی آسیای خاوری، جبهه نمائی‌هنرمصری، نسبتهای متعارف در کلاسی سیسم یونانی، نادیده گرفتن فضا درهنر نخستین سالهای سده‌های‌میانه، پرسپکتیومرکزی‌رنسانس،سایه‌روشن‌باروك، ازهم گسیختن خطوط کرانی توسط امپرسیونیسم‌ـتمامی اینها میثاقهائی صرف‌هستند که ازمشاهدهٔ طبیعت ناشی نمی شوند یا عمدتـاً ناشی نمی شوندولی کلاً به طرزی خشونت آمیز برتابلوئی که ازروی طبیعت‌شکل گرفته است تحمیل می‌شوند.

عناصر قردادی درهنر دیرینه سنگی، نسبتاً انگشت شمارندولی مطلقاً غایب نیستند؛ امابه محض آنکه تمدن عصرنوسنگـی تدریجـاً شکلهای‌مشخص‌تری به‌خود می گیرد، به محض‌آنکه میثاقهای‌خشك‌تر وشرایط تاریخی پایدارتری پابه میدان می گذارند، برجنبهٔ قـراردادی شکلهای هنر نیز افـزوده می‌شود. این شکلها پس از آنکه مفهومـی رسمی ونمادین به خود می گیرند، بیشتربه موضوع بازنمائـی اشاره می کنند؛ شکلهای مزبور می‌توانند ودربیشترمـوارد ملزم هستند کـه هر گونه احساس «نزدیکی» به طبیعت رانفی کنند. اثر هنری، تدریجاً

ازبازنمائی شیٔ دوری می گیرد و بیشتربه بیان آن می پردازد؛ لیکن علامتهائی که شیٔ خاصی به وسیلهٔ آنها «بیان» می‌شود،درمرتبه‌ای‌بالا-تر، به میثاق مربوط می‌شوند ولی معیارهائی که برای قضاوت دربارهٔ ارزش تقلیدی یك بازنمائی مورد استفاده قرارمی گیرند چنین نیستند. ولی بازنمائی وارتباط ، احساس و بیان، رونوشت وعلامت را دیگر نمی توان دقیقاً ازیکدیگر بازشناخت، و به مفاهیمی تحدیـدی تبدیل می‌شوند که درتاریخ هنر فقط به حالت ترکیب تحقق می‌یابند. جبهه-نمائی هنرمصریان ، سخت گیری منسوخ نخسین هنرمندان یونان ، و فرمالیسم رسمی بیزانسیها ازوسائل بیانی ونمادین بازنمائی‌اند که باید خود رادربرابر تمایلی فزاینده به ناتورالیسم‌نشان دهند، وراه رابرای اصل وفاداری به طبیعت بازکنندچون شیوه‌ای از زندگی که وسائـل مزبور بیانگرش هستند معنی‌خودرا ازدست‌می‌دهد. زمینهٔطلائی‌نقاشی بیزانسی، همچنان که می‌دانیم، نبایدبه عنوان چیزی صرفاًمنفی یاخیلی ساده نشانه‌ای ازنبود فضا تلقی شود؛ ولی همین زمینه وقتی از حالت یك تدبیرمختص تکنیك نارسا خارج وبه میثاقی تبدیل مـی شود که مضمون بیانگرانهٔ مستقلی بـرای خود دارد ، خـود را در نقطهٔ مقابل توقعات روزافزون ناتورالیستی می‌یابد وسرانجام مجبور مـی‌شوددر برابر توقعات مزبور تسلیم شود.

سده‌های‌میانه باآن وابستگی شدیدبه‌فرهنگ‌یکه‌تاز کلیسا، به‌تمام معنی،عصرشکلهای‌قراردادی‌هنربه‌شمارمی‌روند.هنرشرق باستان ممکن است محافظه‌کارانه‌تر ویکنواخت‌تر، وهنرورسای خشك‌تر و محدودتر باشد، ولی هیچ عصردیگری نتوانست همچون سده‌های میانهٔ مسیحی موجب پیدایش چنین شبکهٔکامل وجامعی ازمیثاقهای هنری شود. هر ویژگی‌باخصوصیتی، دلالت داردبرچیزی اضافه برآن چیزطبیعی کـه مستقیماً ترسیم می کند، ورابطه با این چیزدیگر، برمیثاقهائی محـکم

استوار است . پدیده های طبیعی، به ندرت ممکن است تماماً نادیده گرفته شوندولی تعادل‌کامل بین‌علامت ورونوشت، معنی وشکل‌ظاهر، روح وشکل جسمانی کمتر دیده می‌شود. تابلو درمقایسه باآنچه در واقعیت می‌توان ازشیٔ نمایش داده شده مشاهده کرد ، چیزی کمتر و چیزی بیشتر دارد: نشان می‌دهد که هنرمندچه «می‌داند» وچه می بیند، وبه هیچ وجه تمامی آنچه راکه او می‌بیندنشان نمی‌دهد. هیچ چیزی بهترازبازنمائی‌صحنه‌ای‌در انجیلهای روسانو که‌درآن‌یهودای‌حواری اشیاء نقره‌ای را پس می آورد تا به‌کشیش اعظم داده شود وضع هنر رابه عنوان میانجی بین دوجهان نشان نمی‌دهد. دراین تابلو یکی از ستونهای‌جلوئی آسمانه‌ای که کشیش‌اعظم درزیرش نشسته، تاحدودی باپیکراو پوشانده شده است، ولی فرض این بوده که او می‌بایست درپشت این ستون نشسته باشد. مسلماً هنرمند، واضح نشان دادن‌حالت متکبرانهٔ کشیش اعظم را ازایجاد دردسر برای خودش باقراردادن هر چیز درجای درست خودش، مهمتردانسته است. برای اوهیچگاه‌پیش نیامده بود که‌درمیثاقی تردید کند که امکان نادیده گرفتن یاحتی تحریف کردن واقعیت ملموس روزمره رادرجهت بازنمائی روشن و آشکار صحنه‌ای ازتاریخ انجیل یامضمونی‌ازیك قول جزمی، به اومی‌داد. در ذهن انسان سده های میانه، عنصرغیرطبیعی، باور کردنی‌تلقی می‌شد، نه‌به علت ناسازگاریش باتجربه، بلکه به علت سازگاریش بانظمی از امور که درمقایسه باآن، هرچیز دیگری بی‌اهمیت بود. روابط غیر طبیعی موجود بین ابعاد، که بااهمیت معنوی ومقام فوق طبیعی پیکرها مطابقت‌داشت، به نظرنمی‌رسید که مغایرتی‌باتجربه داشته باشند- زیرا تماسی باآن نداشتند؛ «پرسپکتیومعکوس» باپرسپکتیو طبیعی‌رقابت نمی کرد، بلکه‌اززوابطی‌پرده برمی‌داشت که بیانشان به‌هرشکل‌دیگری

غیرممکن بود. طراحی خطی نیز ناکافی تلقی نمی‌شد، بلکه برعکس یگانه شیوهٔ مناسب برای ترسیم موجودات بدون فردیت به شمار می رفت.

دورهٔ رنسانس، آنچنان که برخیها ممکن است بپندارند، به هیچ وجه پایان میثاق گرائی درهنر نبود، مخصوصاً پرسپکتیو مرکزی به شکلی که درهنرسدهٔ پانزدهم ایتالیا به‌کار گرفته می‌شد، درست مانند کنارهم گذاردن عناصرفضائی درسده‌های میانه آرایشی ساختگی برای روابط‌فضائی‌است. این‌صرفاً ازجعل‌های‌یك‌عصرتاریخی است که‌مکان یافضارا به صورت‌عقلی‌وانتظام‌یافته درمی آورد وهمه‌چیزرامطابق‌تبیین وحدت گرایانهٔ جهان که می کوشید به‌جای دو گرائی فلسفی سده های میانه بنشاند تابع یك دیدگاه واحد می‌پنداشت. پرسپکتیو اوچلو، مانتنیا، یا پیرودلافرانچسکا به هیچ‌وجه «درست»تر از تصورفضائی آمبروجو لورنتستی نیست؛ بلکه بر میثاقهای علمی‌تر منطبق است. و همچون باز نمائی فضا، تمامی دیگر عناصریك تابلوی دورهٔ‌رنسانس‌ـ ترکیب، رنگ‌آمیزی، نور، نمایش‌بدن انسان ومانند اینهاـچرخشی علمی پیداکرده‌اند و تابع میثاقهای هنری آمیخته با علم شده‌اند. خصلت وحدت گرایانه و انتظام یافتهٔ جهان‌نگری، به‌یك کمال‌مطلوب هنری تبدیل می‌شود. نتیجه، پدیدآمدن توهمی از یك‌هماهنگی است که چنان درنظر نسل بعدی یعنی هنرمندان سبك گزین جعلی می‌نمود که نارضائی ایشان نخستین طغیان آگاهانهٔ تاریخ در برابر میثاقهای حاکم هنری را به دنبال‌آورد. این تحول دورانساز رویدادها یعنی آغاز واقعی هنر مدرن، پیامد تجربه‌ای بود که می گفت جهان‌آنچنان که استادان‌رنسانس با پیروی ازمیثاقهای‌فرهنگ‌اشراف‌منشانهٔ خویش مجسمش می کردندانتظام یافته، بامعنی و «زیبا»نیست؛ یعنی‌برعکس،

معمائی لاینحل، تراژدی-کمدی دو پهلو، و یك عرصهٔ میانهٔ حسی-روحی، عقلی-غیرعقلی والهی-شیطانی است. هنرمندان سبك گزین، موافق این‌تجربه، درهرآنچه به‌عنوان موضوع‌هنرخویش‌برمی گزینند بر تضادها، معنیهای دوپهلو، وحدت لاینفك واقعیت و رؤیا، عنصر عادی و شگفت‌انگیز، مستی‌آور و هشیارکننده تأکید می کنند. و به همین‌علت، طغیان ایشان به‌پیدایش میثاقهای تازه یا برخی‌ازساختگی-ترین میثاقهائی می‌انجامد که تاکنون ماندگارشده‌اند. ماهیت مکانیکی این میثاقها را هیچ چیزی بهتر از این واقعیت توصیف نمی کند که مثلاً در ادبیات، بازی با واژه‌ها یگانه‌صفت ماهوی کل تأثیر گذاری شعری پنداشته می‌شود.

سبك بارووك با دامن‌زدن به واکنشی دربرابر میثاق گرائی آغاز می‌شود، و هنری تازه درپی‌می‌آورد که‌ازلحاظ عاطفی‌خودانگیخته‌تر است و آزادیش ازپیشفرضهای‌روشنفکرانه نیز بیشتر است. لیکن‌این هنر نیز به موقع خود، شکلهای کلیشه‌ای خودرا می‌آفریند و به نوبهٔ خود یك شیوهٔ بیان بی‌نهایت مصنوعی و قرار دادی شده را عرضه می‌دارد. و این روند همراه با هر تغییر سبك، تکرار مـی‌شود. سبك روکوکو نتیجهٔ نفی میثاقهای درباری و آکادمیك سبك بارووك، و در همان حال قراردادی‌ترین سبکها است. نئوکلاسی‌سیسم که به عنوان جنبشی درجهت‌آزادی هنری به موازات‌انقلاب فرانسه آغاز شد، به سرسخت‌ترین وماندگارترین آکادمیسمی منجر شدکه تاکنون‌شناخته شده است.

رمانتیکها جنگ صلیبی سازمان یافته‌ای‌را برضدمیثاقهای‌هنری آغاز کردند. آنها با هرچیزی که درعرصهٔ هنر به‌نظرشان‌قالبی، منظم، و یکه تاز می‌رسید مبـارزه می کردند؛ به‌سراغ هـر شکل استقرار-یافته‌ای که می‌رفتند می‌دیدند که چیزی پیش‌پا افتاده، کلیشه‌وار، ومایهٔ

حقارت مکانیکی وسائل موجود بیان است. مفهوم میثاق فقط از دورهٔ رمانتیکها با آن بدگمانی خاص‌شان به تمام معیارهای موجود بود که آن معنی تحقیرآمیز امروزی را به‌خود گرفته است. فقط با یورشی رمانتیکی برضد هر گونه میثاق گرائی شکلها است که بحران فرهنگی آغاز شده توسط سبك گزینی، با تمام ابعادش خود نمائی می کند و باعث ارزیابی مجددو بنیادی فرهنگ تاریخی‌مامی‌شود. سبك گزینی، در واقع، هنوز با شیطانی که به پیکار برخاسته بود سخنی به زبان نیاورده بود؛ واژهٔ«میثاق» به‌معنی امروزی، تا سدهٔهجدهم به‌کار گرفته نمی‌شود. اصطلاح «جعلهای تئاتر» را نخستین‌بار در آثار گرنی[۲۲] می‌بینیم ولی او این جعلها را به هیچ وجه به آن معنی نمی‌داند که واژهٔ «میثاق» بعدها در اشاره به نتیجهٔ فرهنگ نسبتاً سطحی‌وصوری روکوکو به خود گرفت. نکتهٔ جالب توجه این است که این مفهوم زمانی به ظهور می‌رسد که عصر طلائی میثاقها تدریجاً به‌پایان خود نزدیك شده است؛ به نظر می‌رسد تازمانی که میثاقها به چیزی مسأله‌آفرین مبدل نشده بودند مردم از وجودشان بی‌خبر بودند.

ولی میثاقهای مربوط به فرهنگ نظام کهن‌جهان مدتها پیش از گذار به رمانتی‌سیسم، راه زوال را درپیش گرفته بود. رمانتی‌سیسم‌در واقع نشانه‌ای از بحران عمومی میثاق گرائی و یکی از نتایج‌انقلاب صنعتی و سیاسی‌بود که صریح‌ترین بیان آن بحران به شمار می‌رفتند. مادام دوستال از نخستین کسانی بود که به وجود رابطه‌ای تنگاتنگ میان انقلاب اجتماعی و هنری در زمان خودش پی‌برد. او می‌نویسد: «طبیعت میثاقها از طبیعت اشرافیت مقامات حکومت‌لاینفك‌است، حمایت‌از یکی به معنی حمایت از دیگری است».[۲۳] میثاقهای‌هنری‌تراژدی‌کلاسیك، که لسینگ همگام با اندیشه های «روشنائی یافتهٔ» روزگار خویش کوشیده بود با درنظر گرفتن شرایط سیاسی و اجتماعی تبیین کند،

بدون تردید همراه با ایده‌ئولوژی نظام کهن جهان از میان رفتند ولی مادام دوستال نتوانست دریابد که قراردادی شدن شکلهای هنر به حکومت‌های اشرافی اختصاص ندارد و هر نظام نسبتاً پیشرفتهٔ اجتماعی میثاقهای خاص خودرا پدید می‌آورد. بدون تردید، نسل رمانتیکها استثنائی در این قاعده نبود؛ در حقیقت، نسل مزبور یکی از فلج کننده‌ترین میثاقهای زمانه یعنی «اصل اصالت به هرقیمت ممکن» را باخود آورد. زیرا از آن زمان به‌بعد، دستاوردهای تمام نسلهای پیشین بردوش هنرمند جوان سنگینی می‌کردند، و اوشخصیت هنریش را فقط با تن‌دادن به تلاشهای پردامنه برای خلاصی یافتن از هرآنچه در گذشته انجام گرفته بود می‌توانست بیان کند.[۲۴] این میثاق گریز از میثاق نیز کفایت نمی‌کرد: رمانتیکها واژه نامهٔ بزرگی از وسائل مجاز بیان فراهم آوردند که در زمان خودش درست مانند واژه نامهٔ ماقبل رمانتیك، پیش‌پا افتاده شد. تنها تفاوت در این بود که آنها از واژه نامهٔ جدید با وجدانی آلوده استفاده می‌کردند و همواره احساس می‌کردند که مرتکب دزدی ادبی شده‌اند. ولی اینان بازمرتکب «دزدی ادبی» شدند.[۲۵]

ناتورالیسم معاصر به نوبهٔ خودصرفاً یك میثاق رابه‌جای میثاقی دیگر می‌نشاند و به دفعات برابر به «واژه‌نامه» وطبیعت مراجعه می‌کند. و امپرسیونیسم نیز مانند هر سبك پیش از خود، شبکهٔ ساختگی و غیر منطقی میثاقهای زودگذر به شمار می‌رود. غیر منطقی بودن واز طبیعت گرفته نشدن، علت درخشش اغراق‌آمیز رنگها درآثار نقاشان امپرسیونیست، تجزیهٔ شکلها به قطعاتی ازرنگ، محو کردن خطوط کرانی، حذف حجم وژرفا، بی‌توجهی ایشان به ترکیب وچارچوب، دیدهای دورنگر و تکنیکهای بدیهه‌سازانه، جداسازی تجربهٔ بصری از تمام دیگر انواع تجربه، وحذف هرچیز مفهومی از جهان نگری ایشان است. امپرسیونیسم نیز بیشتر یک تغییرذوق است تا یک قطع

رابطه بامیثاق گرائی. اگر می‌بینیم پس از مونه، پیسارو، وسزان دیگر کسی نمی‌تواند منظره‌ای همچون منظره های پیشین بکشد بـه این علت نیست که نقاشان مزبور «حقیقتی» نو یا تکنیکی‌نو کشف کرده بودند که ازلحاظ درونی تناسب بیشتری با پدیده های طبیعی داشتند؛ بلکه فقط به این علت است که ترکیبات شکل ورنگ در آثار ایشان، میثاقی را پایه گذاری کرد که نسل بعدی نمی‌تواندخودراازآن برهاند. آنها تفسیر حقیقی‌تری‌از طبیعت به‌عمل نیاوردند؛ بلکه‌معادل‌ساختگی جدیدی ازوفاداری به‌طبیعت را رواج دادند.

۷. خودانگیختگی ومیثاق

رمانتیکها اصرار می‌کردند که هرآنچه از میثاقها، فرمولها، و پیش‌پا افتادگیها آزاد باشد می‌تواند درردیف هنر یاشعر به‌شمارآید؛ وهرصفتی راکه قبلاً به‌کار برده شده‌بود، هرتأثیری‌راکه قبلاً توصیف شده بود، وهرتأکید آشنارا بامهر پیش‌پا افتادگی ممهور می کردند. هیچ نویسنده‌ای جرأت نمی کرد جمله‌ای رابه‌روی کاغذ آوردبی آنکه از خود پرسیده باشد این‌جمله به‌قدر کافی برجسته، فوق‌العاده، وتازه هست‌یانیست. تجربهٔایشان مبنی‌براینکه‌اشتیاق شدید به‌اصالت‌احتمالاً به میثاق گرائی می‌انجامد فقط برترس ایشان از کلیشه افـزود. اینان به جای درك اجتناب ناپذیری میثاقهای‌متعلق به‌هرزبان صوری‌وراضی کردن خودشان‌به‌داشتن اصالتی هرچه بیشتردرآن حدود،می کوشیدند از میثاقها بـه‌طور کلی بگـریزند، و باز با یأسی بیشتر در دام آنها می‌افتادند.

هربیانی باید آنچه را که در تجربهٔ زنده به صورت وحـدتی بکپارچه وتفکیك نشده وجوددارد به گونه‌ای «ذره‌ذره کند»، بایدآن‌را

به‌صورت ویژگیهائی تجزیه کند، ومسندهای گونا گونی به آنها نسبت دهد. هدف هنر، حفظ وحدت وپیوستگی تجربهٔ زنده تاسرحد امکان و علیرغم تجزیه‌ای است که از درون روند بیان آغاز می‌شود. این تضاد، جان یاعصارهٔ هنراست؛ سرچشمهٔ ماهیت دو گانه یعنی منطقی - غیرِ منطقی و حسی - روحیِ آن‌نیز هست. هردو عنصر منطقی وحسی درهنر، اصول‌انتزاعی‌صوری‌ووسائل‌بیان بصری یاسمعی، «فاصله»ای بین فاعل ومفعول تجربه پدید می آورند؛ آفرینش‌هنر، مستلزم ایجاد و ازمیان بردن‌این فاصله است. هنر خودراباتجربهٔ غیر منطقی‌دلخوش نمی کند، بلکه‌درهمان حال‌می‌خواهدتجربه‌ها را منطقی کندوسازمانی به آنها بدهد. خودرا به‌عنصر روحی دلخوش نمی کند بلکه به دنبال تجسم نیز می‌رود؛ نه‌می‌تواند از پیکری که برای روح می‌سازد چشم بپوشد نه‌از روحی که برایش یك‌پیکر می‌سازد.

لودویگ‌ویتگنشتاین نوشته است: «وقتی نمی‌توانیم‌دربارهٔ‌چیزی حرف بزنیم، آنجا باید مهر خاموشی برلب زنیم.»[۲۶] در نظر علم، برخلاف تمامی دیگر تلاشهای معنوی بشر، عملا چیزی وجودندارد که آدمی الزاماً درباره‌اش سخنی نگوید ومهر خاموشی برلب بزند. زیرا هر آنچه وجوددارد شناختنی‌است، وچون هر آنچه شناختنی‌باشد از لحاظ علمی قابل بیان است، علم با هیچ مسألهٔ صوری مشابه مسألهٔ حدود بیان هنری مواجه نمی‌شود. البته ممکن است درست باشد که درعلم «آنچه راکه نمی‌توانیم‌به‌زبان آوریم نمی‌توانیم به‌زبان‌آوریم، و سوت زنان هم نمی‌توانیم بیان کنیم.»[۲۷] علم دربارهٔ هر آنچه که می‌داند می‌تواند سخن بگوید؛ در هنر، برعکسِ علم، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان هرچیز تجربه‌کردنی را مستقیماً بیان کرد وهنرمند غالباًوقتی باکمبود کلام روبه‌روشود مجبوراست‌سوت‌بزند. یعنی‌بایدمقصودش را به‌شیوه‌ای‌غیرمستقیم،ناکامل ونادقیق، بااستفاده‌ازعلامتهائی‌قراردادی

و کلیشه‌ای که تجربه‌اش را رقیقتر می‌کند بیان دارد. لیکن اشتباه است اگر گمان کنیم هیچ کسی که وسائل قراردادی و کلیشه‌ای را به کار می‌برد نمی‌تواند از عنصر قراردادی فراتر برود، یا هرجا که میثاقها وارد میدان می‌شوند اصالت باید رخت بربندد. زیرا ما باآنکه هرچیزی را در پرسپکتیوی کژ کننده می‌بینیم و باوسیله‌ای کژ کننده بیان می‌کنیم، باز می‌توانیم نواقص این وسیله را ببینیم وتااندازه‌ای تصحیح‌شان کنیم. ماوسائلی در اختیار داریم که تأثیر کژ کننده‌شان نه‌فقط از موردی به‌موردی دیگر فرق می‌کند بلکه به‌بخشها وجنبه‌های مختلف‌واقعیت‌نیز بستگی دارد، وسائلی که هر گاه توسط افراد مختلف به‌کار گرفته‌شوند خاصیت کژ کنندگی متفاوتی نیز پیدا می‌کنند. قراردادی‌بودن وسائل بیان ممکن است باعث پیدایش فاصله‌ای همیشگی باواقعیت‌شودولی تیزی چشم فرد، بازهم تظاهر می‌کند. اصالت هنری، هم در مخالفت بامیثاقهای هنری و هم در اطاعت از آنها متجلی می‌گردد وفقط در چارچوب میثاقهای مستقر می‌تواند بروز کند.

شبکه، روش یا بازی خاصی که در آن شخص مجبور است از قواعدمعین وثابتی پیروی کند، فقط ویژگیهای منفی‌اش را به‌ناظرخارجی می‌نمایاند، ویژگیهائی که به نظر می‌رسد باعث محدودیت حرکت بازیگران می‌شوند، ولی شخصی که سرگرم بازی است ازوجودمقررات مزبور دستپاچه نمی‌شود و آزادانه درچارچوب آن حدود معین حرکت می‌کند. هیچ فوتبالیستی به‌این نمی‌اندیشد که نمی‌تواند توپ را بادستش بگیرد؛ هیچ شطرنج بازی از اینکه می‌بیند فیلها فقط می‌توانند اریبی حرکت کنند و رخها مانند اسبها از روی مهره های دیگر نمی‌پرند احساس ناراحتی نمی‌کند؛ بازیگر تازمانی که از وجوداین‌محدودیتها آگاه باشد، پیش‌شرطهای کل‌بازی واعمال مهارت خودش‌راتشخیص می‌دهد. و درست همان‌طور که مهارت هربازیگر از سوی مهارت

رقیبش به‌رقابت فراخوانده می‌شود، هردستاوردهنری نیز نتیجهٔنوعی مباحثه بین نیات و استعداد خلاقانهٔ هنرمند و شرایط، وسائـل بیان و میثاقهای موجود است.

برلوح یادبود اریک‌کلایبر رهبرارکستر، در بوئنوس‌آیرس،این شعار نوشته شده است: «سیر عادی وبدیهه‌سازی، دشمنان کشندهٔ هنر هستند.» در این‌تردیدی نیست، و در این نیز تردیدی نیست که بدون وجود حداقلی از سیرعادی و بدیهه‌سازی، هیچ‌هنری امکان‌پذیر نمی‌شود. این دوعنصر باید نقش خود را در اثر هنری ایفا کنند، و بـاید مکمل یکدیگر شوند. هنرِصرفاً قراردادی، که در آن‌اثری ازهیچ‌نوع خودانگیختگی و اصالت نباشد، یکسره بی‌روح و کسالت‌آور است؛ ولی هنری که در آن هرچیزی الزاماً می‌بایست‌اصیل بوده باشدنه‌فقط عملاً غیر ممکن بلکه غیرقابل تصور است ـ زیرا جائی که همه چیز اصیل باشد هیچ‌چیزی اصیل نیست. میثاقها عملاً نه‌فقط شرایط‌هستی پیشرفت هنری، بلکه معیارهای ارزش گذاری این عناصر رانیز فراهم می‌آورند. اصالت‌هنرمنددرجائی چشمگیرترمی‌شود که چندین‌هنرمند از میثاقهای ثابتی پیروی کنند. وابستگی واصالت رافاللوقتی‌روشن‌تر از هرزمانی دیده می‌شوند که او را درکنار استادانی بگذاریم که او بیش ازهمه عمیقاً تحت تأثیرشان بوده است.

باآنکه رمانتی‌سیسم حق‌داشت که می گفت هرمیثاقی نشانه‌های سستی ومرگ را باخود می‌آورد، و در پایان باید از طرح‌ریزی بیان دست بردارد وبه‌تأثیر گذاری بپردازد، بازهرشکل نو، خودانگیخته‌و غیر قراردادی، چیزی‌جنینی، تکامل نیافته وناقص در خوددارد. سبك هنری فقط تازمانی قادر به‌تکامل است که میثاقهایش به‌قدرکافی زنده و انعطاف پذیر باشند تابتوانند عنصرنو، خود انگیخته و غیر قراردادی را جذب کنند؛ واندیشهٔ تازهٔ هنری فقط در صورتی می‌تـواند تشکیل

شود که سنت و میثاقی وجود داشته باشند که اندیشهٔ مزبور بتواند به آنها بپیوندد. گرچه همین وابستگی است که اندیشهٔ هنری را قابل انتقال می گرداند، آنچه اندیشهٔ مزبور را شایستهٔ انتقال می گرداند اصالت آن است. تاریخ هنر، روندی است که در آن تلاش برای رسیدن به عنصر نو و شخصی، تدریجاً حدود میثاقها را گسترش می‌دهد و گاهگاهی نیز این حدود را از هم می‌شکافد. هیچ تغییر سبکی وجود ندارد که این فرمول درباره‌اش صدق نکند. تکامل راست ـ خطی یک سبک، ضرورتاً به‌معنی قراردادی شدن تصاعدی شکلهاست، ولی پیدایش هر اندیشهٔ جدید در سبک، تا اندازه‌ای موجب گسستگی این روند می‌شود.

وقتی کسی می کوشد نقش تاریخی میثاقهای هنری و مقاومتی را که این میثاقها برمی‌انگیزند به‌درستی ارزیابی کند، اجتناب از پیشروی در این یا آن جهت بسیار دشوار است. بدون تردید کارل فیلیپ امانوئل باخ آهنگسازی به‌مراتب اصالت‌دارتر از پدرش بود، و موسیقی هایدن در مقایسه با موسیقی موتسارت اصالت بیشتری داشت و زبان خاص دبوسی از زبان خاص وردی به مراتب انقلابی‌تر بود. پروجینو، دوسودوسی، لورنتسولوتو، و پونتورمو به‌یک معنی، خاص‌تر و اصالت‌دارتر از رافائل یا تیسین هستند. ولی چه کسی ممکن است گمراه شود و آنها را به‌این دلیل در رتبه‌ای بالاتر طبقه‌بندی کند؟ و چه کسی ممکن است جسارت کند و بگوید برای هنرمندانی چون جوتو، لئوناردو، میکل‌آنژ، ال گرکو، و بروگل میثاق مهمتر بوده‌است یا طغیان؟ یا چه کسی ممکن است جسارت کند و بگوید که موتسارت تا چه اندازه به میثاق، و بتهوون به طغیان در برابر میثاق مدیون بوده‌اند؟ آیا وقتی می کوشیم به‌آن پرسش پاسخ دهیم می‌توانیم موسیقی ایشان را همان گونه بشنویم که همعصرانشان می‌شنیدند؟ آیا ما موسیقی مزبور را با گوشهای نسلی نمی‌شنویم که

همعصر بارتوك و شونبرگ است و باشنیدن موسیقی واگنر، دبوسی، و ماهلر رشد یافت؟

اخیراً رسم شده است که آثار موسیقی متعلق به‌یك نسل پیش را باسازهائی اجرا کنند که آثار مزبورنیز برای اجرای باآنهاتصنیف شده بودند؛ مثلاً در اجراهای گوناگون آثار باخ و همعصرانش، پیانو تدریجاً جایش را به‌هارپسیکورد می‌سپارد. بدون تردید این کار باعث می‌شود که برخی از گوشه های آثار مزبور بهتر شنیده شود، ولی اشتباه است اگر فرض کنیم که مابااین کارمان موسیقی باخ را بهتر از مخاطبان همعصر خودش می‌شنویم. این محتمل نیست؛ از زمان اختراع پیانو به‌بعد صدای هارپسیکورد به‌طرز چشمگیری‌عوض‌شده است؛ در واقع، هارپسیکورد دیگر آن‌ساز پیشین‌نیست. همچنان که به‌کار گرفته شدن سازهای جدید تغییراتی درشیوهٔ شنیدن ما می‌دهد، کیفیت آهنگِ سازهای قدیمی را نیزتغییر می‌دهد. برای گوشی که‌به شنیدن صدای پیانو خو گرفته است، هارپسیکورد صدائی سردتر، ضعیف‌تر ونامطبوع‌ازآن دارد که به‌گوش باخ وهمعصرانش می‌رسید. پیانو، بلندی وطنین تازه‌ای را به‌دنیای موسیقی آورد، به‌طوری که امروزه این سازجدید در نظرما بیشتر ازهارپسیکورد باروح‌آثار باخ جور درمی‌آید، زیرا ساز پیشرفته‌ای است که پرتحرك‌ترین وپرتنوع‌ترین نواهارا می‌توان از آن درآورد ـ همچنان که هارپسیکورد در عصر باخ چنین پنداشته می‌شد. تاریخ‌گرائی، که عنصر معتبر را به‌معنائی بسیار لفظی تفسیر می‌کند وقدرت میثاق را به‌دگرگون کردن معنی عنصر معتبر نادیده می‌گیرد، سرانجام باتحریف تاریخ به‌پایان می‌رسد. ما با ترجمهٔ آنچه روزگاری زنده و تازه پنداشته می‌شد به‌زبانی که امروز زنده‌وتازه پنداشته می‌شود،به‌شناخت ژرفترآثارمتعلق به‌یك دوران سپری شده موفق می‌شویم. مطمئناً نواختن قطعه‌ای از

موتسارت برابر باتحرکی که درنواختن قطعه‌ای از بتهوون به کار برده می‌شود کاری خطاست، ولی این نیز خطاست که بخواهیم از او یك هنرمند دلفریب وخوشدل پیروسبك «روکوکو» بسازیم. او در نظر همعصران خویش یك «رمانتیك» به‌معنای مورد نظر پروست[۲۸] بود، همچنان‌که احتمالاً باخ درنظر همعصرانش چنین بوده است.

اما چون مادرمقامی نیستیم که بتوانیم دربارهٔ تأثیرات تونال ساخته‌های باخ برهمعصرانش داوری کنیم،به‌همین علت نیزنمی‌توانیم کیفیت رنگها یاطنینهائی‌را که‌استادان قدیمی‌به‌کارمی‌بردند باتمام‌تأثیر-گذاری اصیلشان در ذهن خویش مجسم کنیم. باهر گام تازه‌ای که در تاریخ طنین‌موسیقی برداشته‌می‌شود، برفاصلهٔ مابادرك درست‌طنینهای مزبور افزوده می‌شود. کافی است فقط دربارهٔ ارزش گذاری دوبارهٔ طنین توسط امپرسیونیستها بیندیشیم تا دریابیم که چنین درکی‌مستلزم چه جهشی است. باز سازی تابلوهای قدیمی، به منظور احیای تأثیر رنگهای تازه واصیل آنها، برفاصله‌ای که ما را از آنها جدامی کند خواهد افزود، همچنان که‌بهره گیری‌ازهارپسیکورد به گونه‌ای‌برفاصلهٔ ما از باخ می‌افزاید. هر کسی ترجیح می‌دهدبه‌جای صفحه‌ئمات،رنگ اصیل را ببیند، ولی نباید چنین پنداشت که این رنگها به زبانی سخن می گویند که فی‌نفسه برای مردمی قابل‌فهم است که بامعیارهای‌رنگ-شناسی همواره متغیری به‌آنها نزدیك‌می‌شوند. در تغییرپذیری‌مقیاسی که به‌وسیلهٔ آن شدت تأثیرات حسی سنجیده‌می‌شود ودر تغییرپذیری معیارهای ذوقی که بوسیلهٔ آن ابزار های هنری برگزیده و به‌صف آورده می‌شوند، سرچشمه‌های آن تفسیر نادرستی نهفته است که هنر سده‌های پیشین برروی هم هیچگاه نتوانسته خودرا از شرش برهاند. ماهیچگاه اطلاعات چندان زیادی دربارهٔ نیات آفرینندگان تفسیر نادرست مزبور، مضمون عینی آثار ایشان و اهمیتی که همعصرانشان

به ایشان نسبت می‌دادند به‌دست نخواهیم آورد که به‌هنگام ارزیابی آن تفسیر بتوانیم دقیقاً تغییراتی را حدس بزنیم که در طی زمانی که سپری شده است، در اندامهای حسی ما، درحساسیت‌ما، و در ذوق‌ما پدید آمده‌اند. اگر گوشها وچشمهای ماچنان شکل گرفته باشند که‌ازارزش تأثیر حسی صداها و رنگها بکاهند و ماهنوز آثار گذشته را آنچنان نمی‌بینیم یا نمی‌شنویم که آفرینندگانشان می‌خواسته‌اند دیده وشنیده شوند، چه فایده‌ای دارد که بدانیم سازها واقعاً چه صدائی داشته‌اند و رنگها واقعاً چگونه بوده‌اند! ولی دراینجا می‌توان پرسید ـ همراه با کسانی که به‌نگرش تاریخ‌گرایانه‌اعتمادی ندارند ـ ما چرابایدبخواهیم آثار یاد شده را به‌شیوه‌ای جز آنچه قطعاً موجب شادی و حرکت ما می‌شود ببینیم وبشنویم؟

پایان

تهران، اسفند ۱۳۶۲

کتابشناسی و منابع

فصل اول

1. Jose Ortega y Gasset: *La Deshumanizacion del Arte* (1925), p. 19.
2. Cf. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), I, 23-103.
3. Ibid., I, 91-4; II, 684, 731-4, 780, 786.
4. Thorstein Veblen: *The Thery of the Leisure Class* (1899), p. 36.
5. Letter to Miss Harkness, April 1888, in Karl Marx & Friedrich Engels: *Literature and Art (1947)* pp. 42-3.
6. Hauser, op. cit., II, 775.

۷. نتوانستم اطلاعات بیشتری دربارهٔ کتاب مورد بحث به دست آورم.

فصل دوم

1. Friedrich Engels: *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy*, in Karl Marx & Friedrich Engels: *Selected Works* (1942), I, 417 ff. Letter to Franz Mehring of July 14, 1893, ibid.,pp. 388 ff.
2. Theodor Geiger: "*Kritische Bemerkungen zum Begriffe der Ideologie*," in *Gegenwartsprobleme der Soziologie (A. Vierkandt zum 80. Geburstag*, 1949), p. 143.
3. Heinrich Wolffin: *Kunstgeschichtlich Grundbegriffe* (1929), p. 252.
4. Max Scheler: *Die Wissensformen und die Gesellschaft* (1926).
5. Engels: Letter to Miss Harkness, in Marx & Engels: *Literature and Art*, pp. 42-3.
6. Engels: Feurbach.
7. *Manifesto of the Communist Party*.
8. Marx: "The Eighteenth Brumaire of Loui Bonaparte," in *Selected Works*, II, 311 ff.

9. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), I, 93.
10. Georg Simmel *Philosophie des Geldes* (1900).

فصل سوم

1. Ernest Jones: *Papers on Psycho-Analysis* (1938), p. 158.
2. Jones: "The Theory of Symbolism," ibid., p. 132.
3. Jones: Ibid., p. 185.
4. Sigmund Freud: "The Poet and Day-dreaming," in *Collected Papers*, IV, 176.
5. Freud: "Formulations Rgarding the Two Principles in Mental Functioning," ibid., p. 13.
6. Marcel Proust: *La Prisonniere*, II 247.
7. Otto Rank: *Art and Artist* (194), p. 429.
8. Freud: *Beyond he Pleasure Principle* (1950), pp. 9-17.
9. O. Fenichel: *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (1946), p. 526.
10. T.S Eliot: "Tradition and the Individual Talent," in *Selected Essays*(1932), p. 22.
11. Cf. Rank, op. cit., p. 384.
12. Freud: *Moses and Monotheism* (1939), p. 164.
13. Freud: "Instincts and Their Vicissitudes," in *Collected Papers*, IV, 64.
14. Cf. F.H. Bartlett: "The Limitations of Freud," *Science and Society* (1939), II/1, p. 73.
15. Freud: *New Introductory Lectures* (1933).
16. Ibid.
17. Freud: *An Outline of Psychoanalysis* (1941).
18. Freu: *Moses and Monotheism*, p. 126.
19. Freud: *Civilization and Its Discontents* (1930).
20. A. Kardiner: *The Individual and His Society* (1940), pp. 381-2.
21. Freud: "On Narcissism," in *Collected Papers*, IV.
22. Fenichel, op, cit., p. 57.
23. Edmund Wilson: *The Wound and the Bow* (1929).
24. Freud: *Wit and Its Relation to the Unconscious* (1916).
25. Freud: *The Problem of Lay-Analysis* (1927).
26. Freud: "The Unconscious," in *Collected Papers*, IV, 104.
27. Cf. I. Hermann: *Die psychoanalytische Methode* (1934), p. 4.
28. W. Born: "Unconscious Processes in Artistic Creation," *Journal of Clinical Psychopathology* (1945), VII/2, p. 267.

29. Jones: "Psychoanalysis and Sociology," in *Social Aspects of Psychoanalysis* (1924), p. 27.
30. A. Ehrenzweig: "Unconscious Form-Creation in Art," *British Journal of Medical Psychology* (1948), XXI/3, p. 192.
31. Freud: *An Outline of Psychoanalysis* (1941).
32. Keneth Burke: "Freud and the Analysis of Poetry," *American Journal of Sociology* (1939), XLV, 283.
33. Andre Malraux: *Les Voix du silene* (1953), p. 283.
34. Freud: *The Interpretation of Dreams* (1933).
35. Lionel Trilling: *The Liberal Imagination* (1951), p. 52.
36. E. Bullogh: "Psychical Distance," *British Joucal of Psych.*, V. (1912).
37. Ernst Kris: *Explorations in Art* (1952), p. 254.
38. Freud: *The Interpretation of Dreams* (1933).
39. William Empson: *Seven Types of Ambiguity* (1947).
40. Freud: "The Moses of Michelangelo," in *Collected Papers*, IV, 271.
41. John Rickman: "On the Nature of Ugliness," *International Journal of Psychoaalysis*, XXI/3 (1940).
42. Ibid., pp. 45.
43. Freud: *Civilization and Its is Discontents* (1930).
44. A. Gilchrist: *life of William Blake* (1942), p. 390.
45. Translation by Helen Burlin.

فصل چهارم

1. Cf. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), pp. 179 ff.
2. Heinrich Wolfflin: *Klassische Kunst* (1904), 3rd ed., p. 249. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1929) 7th ed., p. ix
3. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 12.
4. Ibid., pp. 13-14.
5. Ibid., p. 249.
6. Wolfflin: *Gdanken zur Kunstgeschichte* (1947), 4th ed., p. 10.
7. & 8. Ibid., pp. 17-18.
9. Ibid., p. 19.
10. Cf. Wolfflin: *Renaissance und Barock* (1907), 2nd ed., p. 52.
11. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pp. 13-14.
12. Aguste Comte: *Cours de philosophie positive*, Lecon LII, ed. Littre (1877),V, 14.
13. Wolfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, pp. 10-11.

14. Ibid., p. 13.
15. Ibid.,p. 24.
16. Ibid., p. 14.
17. *Kunstgeschivtliche Grundbegriffe*, p. 248.
18. Cf. Meyer Schapiro: "Style," in *Anthropology Today*, ed. A.L. Kroeber (1935), p. 297.
19. Gunnar Rexius: "*Studien zur Staatslehre der historischen Schule*," *Historische Zeitschrift*, cvii, 513.
20. Wolfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), p. 49.
21. Cf. Max Weber: "*Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalokonomie*," *Gesammelte Aufstze zur Wissenschaftslehre* (1922), pp. 9-10.
22. Josef Popper-Lynkeus: *Die allgemeine Nahrpflicht als Losung der sozialen Frage* (123), 2nd ed., p. 72.
23. Ranke: *Das politische Gesprach.*
24. Friedrich Meinecke: *Die Entstehung des Historismus* (1936).
25. Cf. Emil Lask: *Fichtes Idealismus und die Geschichte* (1902), pp. 56 ff.; M. Wbeber: *Gesammelte Aufsatze zur Wissenschaftslehre*, pp. 9-10; Hauser: *Social History of Art*, II, 659 ff.
26. Erwin Panofsky: "*Der Begriff des Kunswollens*," *Zeitschrift fur Aesthetik*, XIV(1920), 330-1; "*Ueber das Verhaltnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*," ibid., XVIII(1924-5),130-1.Edgar Wind: "*Zur Systematik der kunstlerischen Probleme*," ibid., p. 481.
27. E. Panofsky: "*Ueber das Verhaltnis der Kunstgeschichte*," p. 130.
28. Wolfflin; *Gedanken zur Kunstgeschichte*, p. 9.
29. Panofsky: '*Ueber das Verhaltnis er Kunstgeschichte*," pp. 158 ff.
30. Cf. Hans Sedlmayr: Introduction to Riegl, *Gesammelte Aufsatze* (1929), p. XX.
31. Gottfried Semper: "*Entwicklug eines Systems der vergleichenden Stillehr*," *Kleine Schriften* (1884), p. 261.
32. Hans Freyer: "*Diltheys System der Geisteswissenschaften*," *W. Goetz-estschrift* (1927) I, pp. 492, 497 ff.
33. Panofsky: "*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*," *Zeitschrift fur Aesthetik*, X (1915), 462 ff.
34. Wolfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, pp 21-2.
35. B. Schwetzer: "*Der Begriff des Plastischen*," *Zetschrift fur Aesthetik*, XIII (1918), 259 ff.
36. Wind: loc. cit.
37. Schweitzer: loc. cit.

38. Eduard Meyer: *Zur Theorie und Methodik der Geschichte* (1902), p. 36.
39. Theodor Lessing: *Gschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (1921), 3rd ed., p. 15.
40. Cf. Georg Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphllosophie* (1907), p. 20.
41. Weber: "*Untersuchungen uber die kulturwissenschaftliche Logik*," *Gesammelte Aufsatze* (1922).
42. Ortega y Gasset: "The Concept of the Generation," in *The Modern Theme* (1931), p. 13.

۴۳. این گفتگو در سال ۱۹۰۱ صورت گرفت.

44. Cf. Georg Lukacs: *Der junge Hegel* (1948), p. 558.
45. Simmel: " *Das Problem der historischen Zeit*," *Zur Philosophie der Kunst* (1922), pp. 136 ff.
46. Ernst Heidrich: *Beitrage zur Geschichte und Methodologie der Kunstgeschichte* (1917), p. 15.
47. Rudolf Kautzsch: "P. Frankl, *Die fruhmittelalterl. u. roman. Baukunst*," *Kritische Berichte zur kunstgechichtlichen Literatur*, I-II (1927-8).
48. Henri Focillon: *Vie des formes* (1947), 3rd ed., pp. 82-3.
49. Gunther Muller: *Die hofische Kultur der Barockzeit* (1929).
50. Wind: loc. cit, pp. 440 ff.
51. Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphilos.* (1907), pp. 17-20; "Ueber das Wesen der Sozalpsychologie," Archiv fur Sozialwissenschaften (1908), XXV, 286-7; *Grundfragen der Soziologie* (1917),pp. 22-3; "*Der Begriff der Tragodie der Kultur*,"*Philosophische Kultur* (1919), 2nd ed., p. 223.
52. Wilhelm Dilhey: "*Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. u. 17. Jahrhundert*," *Gesammelte Schriften*, II (1914), 458.
53. J. Huizinga: *Wege der Kulturgeschichte* (1930), pp. 27-8.
54. Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphllosphie*, pp. 19-20.
55. Simmel: *Grundfragen der Soziologie*, pp. 22-3.
56. Wolfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 249.
57. P. Lacombe: *Introducton a l'histoire litteraire* (1898), p. 29.
58. Ibid., pp. 29-30.
59. Ibid., p. 32.
60. Marc Bloch: *The Historian's Craft* (1954), p. 34
61. Focillon: *Vie des formes*, pp. 87-8.
62. Wind: loc. cit., p. 443.
63. Alois Riegl: *Die spatromische Kunstindustrie* (1926), p. 126.

64 Meyer: *Zur Theorie und Methodik der Geschichte*, p. 29.
65. G.W.F. Hegel: *Werke* (1832-45), XII, 15.
66. Engels to Block, September 21, 1890. Cf. *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosphy*, in *Selected Works*, I, 417 ff.
۶۷. Great Year: دوره‌ای نزدیك به ۲۵ هزار و ۸۰۰ سال که برای یك دور کامل تقدیم اعتدالین لازم است و در این مدت، قطب آسمانی یك دایرهٔ کامل به گرد قطب خسوف و کسوف ترسیم می‌کند. مترجم.
68. Cf. E. Rothacke: *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften* (1948), p. 101.
69. Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, II, 144.
70. Riegl: "*Kunstgeschichte als Universalgeschichte*" (1898) in *Gesammelte Aufsatze* (1929), p. 7.
71. Erich Fromm: "*Die Entwicklung des Christusdogmas*," *Imago* (1930), p. 367.
72. Hermann Tieze: *Die Methode der Kunstgeschichte* (1913), p. 42.
73. Bernhard Berenson: *The Study and Criticism of Italian Art* (1901),pp. 46 ff.
74. Benedetto Croce: "*Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst*," *Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte*, IV (XVIII) (1926), p. 21.
75. Immanuel Kant: *Was heisst Aufklarung?*
76. Hegel: *Philosophie des Rechts*, 141, Appendix.
77. J.G. Droysen: *Grundriss der Historik* (1858), p. 9.
78. Weber: "*Die 'Objektivitat sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*," *Gesammelte Aufsatze zur Wisenschaftslehre*, p. 191.
79. Ibid., p. 195.
80. Riegl: *Stilfragen* (1893), pp. 20, 24. *Die spatromische Kunstindustrie* (1901), p. 138 n. Cf. Max Dvorak "Alois Riegl," *Mitteilungen der k.k. Zitralkommission fur Denkmalpflege*, Vol. III (1905), No. 4, p. 271.
81. Riegl: *Gesammelte Aufsatze*, p. 57.
82. O. Hintze in *Zeitschrift fur die gesamte Staatswissenschaft* (1926), LXXXI, 56.
83. O. Pacht in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* (1937), Vol. VI, No. 3-4, p. 6.
84. G. Rodenwldt in *zeitschrift fur Aesthetik*, XI, 123.
85. Panofsky: "*Der Begriff des Kunstwollens*," *Zeitschrift fur Aes-*

thetik, XIV, 330.

86. H. Tietze: op. cit., p. 14.
87. Andre Malraux: *les Voix du silence*, p. 130.
88. Wolfflin: *Kustgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 249.
89. Ernst Heidrich: Review of Jantzen's *Niederlandisches Architekturbild* in *Beitrage zur Geschichte und Methodlogie der Kunstwissenschaft* (1917).
90. Dvorak: "*Les Allscans*," in *Beitrage zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*. Also in *Gesammelte Aufsatze zur Kunstegeschichte* (1929).
91. Dvorak: Review of Cohn-Wiener's *Die Entwicklungsgeschichte der Stile* in *Kunstgesvichtliche Anzelgen* (1910), No. 2, pp. 32-4.
92. Dvorak: "*Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*," in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses*, XXII (1901). "*Die Ratsel der kunst der Bruder van Eyck*," Ibid. (1904; 2nd ed., 1925).
93. Riegl: *Die spatromische Kunstindustrie*. p. 212.
94. Dvorak: Review of Marie Gothein's *Geschichte der Gartenkunst* in *Gesammelte Aufsatze* (1929).
95. M. Dvorak: *Geschichte der Italienische Kunst im Zeitalter der Renaissance*, II (1929), 113.
96. Cf. Adolf Goller: *Zur Aesthetik der Architektur* (1887). Fr. Carstanjen: "*Entwicklungsfaktoren der niederlandischen Fruhrenaissance*," *Vierteljavsschrift der Wissenschaftlichen Philosophie* (1896), XX, 11 F. Carl Lange: *Sinnesgenusse und Kunstgenuss* (1903),p. 25.
97. W. Wundt: *Volkerpsychologie*, III (1904), 2nd ed., pp. 267 ff.
98. Wolfflin: *Renaissance und Barock* (1907), 2nd ed. pp. 52 ff. Kautzsch: *Der Begriff der Entwicklung In der Kunstgescichte* (1917), pp. 7-8.
99. Paul Frankl: "*Der Beginn der Gotik*" In *Wolfflin-Festschrift* (1924), p. 117.
100. Frakl: "*Meinungen tiber Herkunft und Wesen der Gotik*," in Timmling: *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft* (1923), p. 18.
101. Cf. Ernt Gall: *Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Fruhgotik* (1915); *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I (1925. Victor Sabouret: "*Les voutes nervurees: role decoratiffes nervures*," in *Le Genie civil* (1928). Pol Abraham: *Viollet-le-Duc et le rationalisme medieval* (1934), pp. 144, 146.

102. Konrad Fiedler: *Schriften uber Kunst*, I (1913), 59-60, 275; II, 168-71.
103. Ibid., I, 275.
104. Ibid., II, 168.
105. Henri Bergs,: *L'Evolution creatrice* (1907), p. 7.
106. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, V, 318.
107. Droysen: loc. cit.; Dilthey: *Gesammelte Schriften*, VII, 191.
108. Dilthey: *"Die Entstehung der Hermeneutik," philosophische Abhandlungen Chr. Sigwart gewidmet* (1900), p. 202.
109. Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914).
110. Karl Mannheim: *"Historismus,"Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (1924), LII, 35.
111. F.A. Hayek: *The Counter-Revolution of Science* (1952), p. 78.
112. Ibid., p. 70.
113. Mannheim: *Beitrage zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (1923), p. 27.
114. Droysen: op. cit., p. 7.
115. Wilhelm Pindr: *Das Problem der Generation* (1926), p. 14.
116. Weber: *"Kritische Studien auf dem Gebiete der kulturwissenschaftlichen Logik," Gesammelte Aufsatze* (1951).
117. Nietzsche: *"Historia abscondita," Frohliche Wissenschaft.*
118. Bergson: *La Pensee et le mouvant* (1934), pp. 23-4.
119. T.S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent," in *Selected Essays* (1934), p. 15.
120. Malraux: *Les Voix du silence*, p. 66.
121. Pinder, op. cit., pp. 14-15.
122. Ibid., p. 15.
123. Ibid., p. 30.
124. Ibid., pp. 25-7.
125. Ibid., pp. 97-8.
126. Dagobert Frey: *"Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte"* in *Kunstwissenschaftliche Grundfragen* (1946), p. 45.
127. Focillon: *L'An Mil* (1952), pp. 7-8.
128. Richard Hamann: *"Die Methode der Kunstgeschichte," Monatshefte fur Kunstwissenschaft* (1916), IX, 104.
129. Frankl: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), p. 8.
130. Hamann, op. cit., pp. 103 ff.
131. Ibid.
132. Cf. Dvorak: *Idealismus und Naturalismus in der gotschen Skulp-*

tur und Malerei (1918).
133. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951).
134. Frey: *Gotik und Renaissance* (1929), p. 227.
135. Ibid., pp. 240-1.
136. Ibid., p. 248.
137. G. Previtali: "*Una 'Storia sociale dell'arte,'* " *Paragone*, No. 71 (November 1955), p. 53.

فصل پنجم

1. John Meier: *Kunstlieder im Volksmunde* (1908).
2. Wilhelm Franger: "*Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilder bogen des 18. Jahrhunderts,*" *Jahrbuch fur historische Volkskunde*, II (1926), 163.
3. Hans Naumann: *Primitive Gemeinschaftskultur* (1921), P. 6.
4. Cf. Meier: *Das deutsche Volkslied: I. Balladen* (1935), Pt. I, p. 7.
5. Benedetto Croce: *Poesia "popolare" e poesia 'd'arte"* (1930), p. 6.
6. Wilhelm Dilthey: *Einleitung in die Geisteswisenschaften* (1922), pp. 31 ff.
7. Cf. G. Doncieux: *Le Romancero populaire* (1904), p. ix.
8. Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* (1894).
9. Ibid.
10. Naumann, op. cit., pp. 6-7.
11. Cf. Alfred Gotze: "*Begriff und Wesen des Volksliedes,*" *Germanistisch-romanistische Monatsheft, IV* (1912), p. 78; C. Brouwer: *Das Volkslied* (1930), p. 116.
12. R. Forrer: *Von alter und altester Bauernkunst* (1906), p. 6.
13. Cf. Eduard Wechssler: *Begriff und Wesen des Volksliedes* (1913), p. 13
14. Heinrich Morf: *Das franzosische Volkslied: Aus Dichtung und Sprache der Romanen*, II (1911), p. 90.
15. Cf. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), I, 62-4.
16. Cf. M. Harmon: "Primitive and Folk Art," in Standard Dictionary of Folklore, ed. M. Leach (1950), p. 896. *Benjamin Rowland: The Art and Architecture of India* (1935), pp. 202 ff.
17. F.A. Scheltema: *Die deutsche Volkskunst* (1938), p. 19.
18. W. Tappert: *Wandernde Melodien* (1868), p. 38.
19. Gabriel Vicaire: *etudes sur la poesie populaire* (1902), p. 80.
20. Meier: *Kunstlieder im Volksmunde*, p. xiv.

21. Cf. Henri Davenson. *Le Livre des chansons* (1946), pp. 26-7.
22. mile Faguet: *Politiques et moralistes*, I, 167.
23. Letter of July 14, 1811, quoted by R. Steig: *Achim von Arnim und Jacob Grimm* (1904), p. 134.
24. Bela Bartok: "*Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik*," *Melos* (1920); 'Hungarian Peasant Music," *The Musical Quarterly*, XIX (1933), 286.
25. Bartok: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Volker* (1935), p. 1.
26. Cf. Meier *Das deutsche Volkslied*, p. 7.
27. Walter Wiora: "*Volkslied*," *Deutsche Philologie Im Aufbau*, ed. W. Stammler (1954) column 40.
28. A. Haberlandt: "*Gedanken uber Volkskunst*," *Die bildenden Kunste*, II (1919), 230. Karl Spiess: *bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn* (1925), p. 70.
29. H.M. Chadwick: *The Growth of Literature* (1925-39), III, 669.
30. George Thomson: *Studies in Ancient Greek Society*, (1949), 527-40.
31. Meier: *Werden und Leben des Volksepos* (1909), p. 13.
32. Kurt Freyer: "*Zum Problem der Vokolkskunst*," *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, IX (1916), 223 ff.; Franger: op. cit.
33. Honore de Balzac: *Illusions perdues*, III: *Les Souffrances de l'nventeur*.
34. Cf. W. Lupe: "*Volksbuch*," *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, ed. P. Merkler and W. Stammler, II (1928-9), 484.
35. H. Karlinger: *Deutschs Volkskunst* (1938), p. 9.
36. Paul Frankl: *System der Kunstwissenschaft* (1938), p. 876.
37. Wechssler: *Begriff und Wesen des Volksliedes*, p. 39.
38. Bartok: "Hungarian Peasant Music," loc. cit., p. 270.
39. R. von Liliencron: *Historische Volkslieder*, I xiii.
40. Hauser: op. cit., I, 32.
41. Alexander Tzigara Samurcas: *L'Art du peuple roumain* (1925).
42. Spiess: op. cit., p. 282.
43. Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst*, I (1930), 4th ed., pp. 245.
44. Franz Wickhoff: *Romische Kunst: Die Wiener Genesis* (1912). Dehio: op. ct.; Arnold Schober: "*Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialromiscen Kunst*," *Jahreshefte des Oesterreichischen Archaologischen Institutes*, XXVI (1930), 14, 48, 49.

45. Schober: loc. cit., p. 49.
46. Ibid., pp. 50 ff.
47. Hermann Reich: *Der Mimus* (1903), pp. 19 ff.
48. Cf. E. Wust: "*Der Mimus,*" in Pauly-Wissowa: *Realenzyklopadie der Klassischen Altertumswissenschaft*, XV/2 (1932), pp. 1727-64. A. Kutscher: *Elemente des Theaters* (1932), pp. 92-3.
49. Paul Ernst: *Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus* (1931), 3rd ed., p. 106.
50. Meier: *Das deutsche Volkslied*, I, 1. p. 10.
51. Hermann Schneider: *Germanische Heldensage*, I (1928), 36.
52. W.P. Ker: *Epic and Romance* (1908), p. 125.
53. Naumann: "*Spielmannsdichtung,*" *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, III (1928-9), 253-65.
54. Andreas Heusler: *Nibelungensage und Nibelungenlied* (1929), 3rd ed., p. 105.
55. Dietrich Kralik: *Wer war der Dichter des Nibelungenliedes?* (1954), pp. 11 ff.
56. Otto Hofler: "*Die Anonymitat des Nibelungenliedes,*" *deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissefchaft und Geistegeschichte* (1955), XXIX, No. 2, pp. 171 ff.
57. Ibid., p. 211.
58. Naumann: *Primitive Gemeinschaftskultur*, p. 6.
59. Wechssler: *Begriff und Wesen des Volksliedes*, pp. 39-40.
60. Cf. Groeber: *Die altfranzosischen Romanzen und Pastourellen* (1872), p. 19. Alfred Jeanroy: *Les Origines de la poesie lyrique en France* (1925), pp. 18-23.
61. T. Fings: *Minnesinger und Troubaduns* (1949). Erich Seemann: "*Volkslied,*" *Deutsche Philologie im Aufriss* 1954), II, 21.
62. Bedier-Hazard: *Histoire de la literature francaise*, I (1923), p. 29.
63. Friedrich von der Leyen: "*Zum Problem der Form beim Marchen,*" *Wolfflin-Festschrift* (1924), p. 44.
64. Joseph Bedier: *Les Fabliaux* (1925), p. 24.
65. F. von der Leyen: *Volkstum und Dichtung* (1933), p. 26.
66. Hauser: op. cit., , 223.
67. Davenson: op. cit., pp. 19-20, 112.
68. J. von Pulikowski: *Geschichte der Begriffes Volkslied im musikallschen Schrifttum* (1933), p. 273.
69. Hans Jachim Moser: *Geschichte der deutschen Musik* (1930), 5th ed., p. 219.
70. Cf. Pulikowski: op. cit., pp. 294-5.

71. Moser, loc. cit.
72. Franger: Review of *L'Imagerie populaire* by P.L. Duchartre and R. Saulnier, in *lahrbuch fur histrische Volkskunde,* II (1926), 196-7.
73. Andre Malraux: *Les Voix du silence*, p. 512.
74. Cf. Bartok: "Hungarian Peasant Music," loc. cit., pp. 278, 288-7; *Die Volksmusik der Magyaren*, p. 4.
75. Cf. Louis Harap: *Social Roots of the Arts* (1949), pp. 130-3.
76. Walter Benjamin: "*L'Oeuvre d'art a l'epoque de sa reproduction mecanisee,*" *Zeitschrift fur Sozialforschung* (936), V, No. 1, pp. 40-6.
77. Quoted by Stuart Chase: *Men and Machines* (1929), p. 173.
78. M. Horkheimer and T.W. Adorno: *Dialektik der Aufklarung* (1947), p. 152.
79. Chase: op. cit., p. 95.
80. Georg Simmel: *Philosophische Kultur* (1911), p. 34.
81. Dwight Macdonald: "A Theory of 'Popular Culture,' " Politics (1944), p. 23.
82. Cf. D.W. Brogan: "The Problem of High Culture," *Diogenes*, No. 5 (1954), pp. 3 ff.
83. Gilbert Seldes: *The Big Audience* (1950).
84. Horkheimer-Adorno: op. cit., p. 172.
85. Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, Sec. XXII.
86. Hauser: op. cit., I, 61.
87. T.B.L. Webster: *Greek Terracottas* (1950), p. 29.
88. Hauser: op. cit., I, 309.
89. Ibid. p. 466.
90. Bernhard Diebold: "*Film und Drama,*" *Die Neue Runschau*. XLIII (1932), 404.
91. B. Balazs: *Der sichtbare Mensch* (1924); *Der Geist des Films* (1930).
92. V.I.pudovkin: *Film Technique* (1935), pp. 139-40; *Film Acting* (1935), pp. 65-78.

فصل ششم

1. Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst* (1901).
2. Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*, II, 122.
3. Andre Malraux: *Les Voix du silence*, pp. 279, 310, 313.
4. Ibid., p. 280.

5. Heinrich Wolfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1929), p. 243.
6. Malraux: op. cit., p. 276.
7. Konrad Fiedler: *Schriften uber Kunst* (1914), II, 171.
8. Cf. Maurice Blanchot: *Comment la litterature est-elle possible?* (1942).
9. E.M. Forster: *Aspects of the Novel* (1927).
10. T.S. Eliot: *Selected Essays* (1932), p. 188. E.d. Stoll: *Shakespeare Studies* (1942).
11. L.L. Schucking: *Character Problmes in Shakespeare's Plays* (1922), pp. 114 ff.
12. Stoll: op. cit., pp. 94 f.

استول نیز درام شکسپیری را با تراژدی یونانی و درام ناتورالیستی معاصر مقایسه می‌کند؛ ولی مسائل مورد نظر او فقط در پاره‌ای موارد با مسائل مورد نظر نگارندهٔ این کتاب مطابقت دارند.

۱۳. در مورد مطالب ذیل نگاه کنید به:

L.L. Schucking, E.E. Stoll, Wilson Knight, L.C. Knights, and M.C. Bradbrook on Shakespeare.

14. Eduard Hanslick: *The Beautiful in Music* (1891), p. 48.
15. Francois Hedelin D'Aubignac: *Practique du theatre* (1657).
16. Otto Ludwig: *Dramaturgische Aphorismen.*
17. Jacob Grimm: *"Ueber den Personenwechsel in der Rede," Kleine Schriften,* III, 292.
18. Alfred Kerr: *Das neue Drama,* p. 299.
19. Francisque Sarcey: *Quarante ans de theatre,* I (1900), 198.
20. Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas,* pp. 131-3.
21. B. Balazs: *Der sichtbare Mensch oder de Kultur des Films* (1924), p. 125.
22. J. Lemaitre: *Corneille et la poetique d'Aristote* (1888), p. 67.
23. Mme de Stael: *De la litterature* (1800).
24. Jean Paulhan: *Les Fleurs de Tarbes* (1941), pp. 33-4, 49.
25. Ibid., passim.
26. Ludwig Wittgenstein: *Logisch-Philosophische Abhandlung* (1921).
27. A.J. Ayer: "The Vienna Circle," in *The Revolution in Philosphy,* ed. Gilbert Ryle (1956), p. 75.

۲۸. «فقط رمانتیکها می‌توانند آثار کلاسیك را بخوانند، چون آنها این آثار را همانگونه که نوشته شده‌اند یعنی به شیوه‌ای رمانتیك مطالعه می‌کنند.»

Pastiches et melanges (1919), P. 267.

فهرست راهنما

آ

آپولون: ۱۳۶
آخناتون: ۴۲۲
آرتورشاه: ۳۹۰
آرگوته، گونگوری [لوئی‌دو]: ۱۳۱
آرنیم، آخیم‌فون: ۳۶۰
آفنباخ: ۴۲۹
آلماتادما: ۴۳۱
آنتیگونه: ۴۸۴

ا

ابله (داستایفسکی): ۴۵۶
اخیلس: ۲۱۴
ارسطو؛ ۸۶، ۱۴۲، ۲۵۸
استاک: ۴۳۱
استاندال: ۵۵، ۱۹۰
استریندبرگ: ۴۶۸
استکل: ۱۲۱
اسکات، والتر، سر: ۲۰۲
اشتاینتهال: ۳۶۷
اشیل: ۲۹۱
افلاطون: ۱۵۸، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۵۴
الکساندر، فرانتس: ۱۲۴
الیزابت (ملکه). ۱۳۱، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۷۰
الیوت، ت.س: ۹۴، ۲۹۹
انترمزا: ۳۸۴
انگر: ۲۹۰
انگلس: ۱۹، ۳۲، ۳۵، ۴۱، ۴۴، ۴۶، ۴۷، ۱۱۹، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۴۱–۲۴۲
اوچلو: ۴۸۵
اودیپ: ۶۶–۶۷، ۶۹، ۷۱، ۹۱، ۹۲، ۱۰۲، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۴۶، ۳۱۲، ۴۷۴
اورستس: ۴۷۵
اوژنی گراندہ (بالزاك): ۴۵۵
اونامونو: ۲۸۹
اونه، ژرژ: ۴۲۹
ایبسن: ۴۲، ۱۴۳، ۴۵۵، ۴۶۷
ایزنشتاین: ۴۳۵
ایلیاد: ۲۱۵
اینترلود. ۳۸۴

ب

باباگودیو (بالزاك): ۴۵۵

باخ، یوهان سباستین : ۲۰۱، ۳۰۲، ۳۴۱، ۴۹۴–۴۹۵
باخ، یوهان کریستیان: ۳۰۲
باخ، کارل‌فیلیپ امانوئل: ۴۹۳
بارتوك، بلا. ۳۵۲، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۵۷، ۴۹۴
بارتولومئو، فرار ۲۰۲
بالزاك: ۱۹، ۴۱، ۷۲، ۱۱۹، ۱۹۰، ۳۶۹، ۴۵۵
باودری: ۲۰
بتهوون: ۳۴۱، ۳۶۲، ۴۹۳، ۴۹۵
براندس، گئورگ. ۴۶۷
برتون، آندره: ۹۶
برگسون : ۲۲۰، ۲۸۴، ۲۹۸– ۲۹۹، ۳۰۳، ۴۵۱ – ۴۵۲
برنسون، برنارد: ۲۴۸
بروگل: ۵۲
برول، لوی: ۶۴
بلیك، ویلیام: ۱۴۲
بنفی، تئودور: ۳۹۲
بوالو: ۲۲۳
بوتیچلی: ۲۴۸
بورك، ادموند: ۱۶۳–۱۶۴
بودلر: ۱۲۹، ۳۴۱
بورکهارت: ۵۲–۵۳، ۲۹۷، ۳۱۴–۳۱۵
بوکلین، آرنلد: ۳۴۱، ۴۳۱
بوگرو: ۲۰
بوگورو: ۴۳۱
بویه: ۴۶۵
بیوفشادمان (اوپرت): ۴۲۹

پ

پارمیجانو: ۲۹۷
پاریس، گاستون: ۳۹۲
پاسائو، کنرادفون: ۳۸۹
پالمر، ساموئل: ۱۴۲
پانوفسکی، اروین: ۳۱۶
پروجینو: ۲۰۲، ۲۴۵، ۳۰۰، ۴۹۳
پروست: ۷۴، ۷۷، ۱۲۱، ۱۴۳، ۴۵، ۴۹۵
پلخانوف: ۳۲۷
پلیگنوتوس: ۲۶۶– ۲۶۷
پودوفکین: ۴۳۵، ۴۴۰–۴۴۱
پوس: ۳۸۴
پوسن: ۲۹۰
پومر، ژوزف: ۳۵۸
پونتورمو: ۲۰۲، ۲۹۷، ۴۹۳
پوندر، ویلهم: ۱۹۶
پیکفورد، مری: ۴۴۰
پیونتر: ۴۳۱
پیندر، ویلهم: ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۴

ت

تاپر: ۳۵۸
تئودوسیوس: ۲۲۸
تئوکریتوس: ۳۸۲
تناقض‌گویی دربابکمدین (دیدرو) ۴۵۶
تولستوی: ۱۹۰، ۴۷۱
توما (دیرباور): ۲۲۶
توماس (قدیس): ۳۲۷

تونداراثوس: ۴۷۵
تهرسیاس (غیبگوی شهرتب): ۴۷۴
تیسین: ۱۹۸، ۲۳۲، ۳۰۰، ۳۰۲
تینتورتو: ۵۲، ۳۰۲

ج

جوتو: ۱۶۰، ۱۷۷، ۲۹۱، ۲۵۳، ۲۹۳
جورج [پنجم]: ۳۷۳
جونز، ارنست: ۶۲، ۶۴، ۶۷
جیمزاول: ۳۷۳

چ

چاپلین، چارلی: ۴۲۰، ۴۸۰

د

داستایفسکی: ۱۰۷، ۴۵۶
داستایفسکی وپدرکشی (فروید): ۱۰۷
دانته: ۱۴۲
داوید: ۲۷۱
داوینچی، لئوناردو: ۱۵۶، ۲۳۲، ۲۴۶، ۴۹۳
دبوسی: ۴۹۳، ۴۹۴
دخترعموبت (بالزاك): ۴۵۵
درویزن: ۲۵۸، ۲۸۸، ۲۹۶
دلاکروا: ۲۰، ۲۳۶، ۲۷۱، ۳۰۰
دوستال (مادام): ۴۸۷، ۴۸۸
دوسودوسی: ۴۹۳
دوشیزه‌ژولی (استریندبرگ): ۴۶۸
دومیه: ۲۷۱
دون‌کیشوت (سروانتس): ۶۹، ۷۲، ۷۶، ۲۸۹
دوورژاك، ماکس: ۲۰۱، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۲۱
دهیو، گئورك: ۳۸۰
دیدرو: ۴۲، ۴۲۸، ۴۶۴
دیکنز: ۴۲۹
دیلثی، ویلهم: ۳۴، ۱۷۸، ۲۱۷، ۲۸۸–۲۸۹، ۳۴۷
دیونوسوس: ۱۳۶

ر

راج‌پوت (مکتب): ۳۵۵
راستینیاك: ۴۲۹
راسین: ۲۲۳، ۲۸۰
رافائل: ۴۱، ۵۲، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۳۲–۲۳۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۷، ۲۷۱، ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۰، ۴۲۸، ۴۹۲، ۴۹۳
رامبرانت: ۲۴، ۲۹–۳۰، ۱۷۳، ۲۰۲، ۳۰۰، ۳۱۴، ۱۴۱، ۴۴۸
رانکه: ۱۷۳، ۱۸۸، ۲۶۳–۲۶۴
ربرگ، آگوست ویلهم: ۱۶۴
رنو: ۴۳۱
روانشناسی ادبی (ولفلین): ۱۶۴
روبرشیطان (بالزاك): ۳۶۹
روبنس: ۲۹–۳۰
روسو: ۲۲، ۲۹۸، ۴۶۳
رؤیاهای گمشده (بالزاك): ۳۶۹، ۴۵۶
رؤیای نیمه‌شب تابستانی (شکسپیر): ۳۸۵
ریچاردسوم: ۴۷۳

ریچاردسون: ۴۶۳
ریکمن، جان: ۱۴۱
ریگل، الویس: ۵۳، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۶۸، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۹۷، ۲۰۰–۲۰۱، ۲۲۸، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۳، ۲۶۱–۲۶۶، ۲۶۸، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۸۱، ۳۲۲، ۳۴۹، ۳۵۲

ز

زمپر، گوتفرید: ۱۷۸، ۲۶۲، ۲۸۱
زندگینامه به‌قلم‌خود (فروید): ۱۰۷–۱۰۸
زیمل، گئورك: ۱۹۱، ۲۲۱، ۴۰۸

ژ

ژروم: ۴۳۱
ژید، آندره: ۱۳۵
ژریکو: ۲۷۱

س

سارسی، فرانسیسك: ۴۶۸
سامری (نکوکار): ۴۲۶
سانتی، جووانی: ۲۴۵
ساندری، آمیکودی: ۲۴۸
سخن‌رانیهای مقدماتی (فروید): ۵۷
سروانتس: ۶۹، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۱۴، ۴۵۶
سزار، اوگوستوس: ۳۷۸
سزار، ژولیوس: ۲۶۱، ۴۶۹
سزان: ۱۸۹، ۳۰۰
سشار (مادام): ۳۶۹
سوفوکلس: ۴۲، ۲۷۴
سویفت: ۴۱۴
سیندرلا: ۴۲۹
سینیورلی: ۲۷۱

ش

شانوبریان: ۲۰۲
شاردن، ژان‌باتیست: ۳۰۰
شارل (دهم): ۳۰۲
شارلمانی: ۱۵۸، ۳۸۷
شاو، برنارد: ۴۲
شاهدخت‌چاداش (اوپرت): ۴۲۹
شرح مختصر روانکاوی (فروید): ۱۰۸
شکسپیر: ۴۲، ۶۷، ۶۹ – ۷۰، ۱۳۲، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۴۳، ۳۸۵، ۴۵۶–۴۵۷، ۴۶۰، ۴۶۲–۴۷۴
شلایرماخر: ۲۸۸
شلر، ماکس: ۴۰–۴۱
شلگل، آوگوست ویلهم‌فون: ۲۳۷، ۲۸۹، ۴۶۸
شلینگ: ۱۹۰
شناز: ۳۱۵
شوبرت: ۳۶۲
شونبرگ: ۴۹۴
شیلاك: ۴۶۹
شیلر: ۱۳۶

ف

فادس: ۳۸۴
فاگه، امیل: ۳۵۸

فرانچسکا، پیردولا: ۴۸۵
فرانکل، پل: ۱۹۵، ۲۸۰
فرای، داگوبرت: ۳۱۹
فرایتاگ، گوستاو: ۴۷۴
فربنکس، داگلاس: ۴۴۰
فروید: ۳۱، ۵۷، ۵۹، ۶۱–۶۲، ۷۵، ۸۱، ۸۱–۸۲، ۸۵، ۸۷، ۹۲، ۹۳، ۹۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۰۷–۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۴–۱۲۵، ۱۲۹ – ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۴ – ۱۴۵، ۲۲۲، ۴۵۲
فلوبر، گوستاو: ۲۰، ۷۶، ۱۹۰، ۳۳۰، ۳۴۱–۳۴۲
فوئرباخ: ۲۵
فورر: ۳۵۸
فوستر، ادواردمورگن: ۱۸۳، ۴۵۵
فوسیون، هانری: ۱۹۵، ۲۲۶–۲۲۷، ۳۰۵، ۳۲۷
فویه، اوکتاو: ۲۰
فیثاغورس: ۲۰۶
فیدلر، کنراد: ۱۹۶، ۲۸۲، ۲۸۴، ۴۴۹
فیدیاس: ۳۰۰
فیلوکتتس: ۱۰۶
فیلیپو: ۲۴۸

ک

کاپانل: ۴۳۱
کاراوادجو: ۱۵۶، ۱۷۳
کانت: ۱۱۳، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۸۴، ۲۲۸، ۲۴۹، ۲۹۲، ۴۵۲
کر، آلفرد: ۴۶۸
کرنی: ۴۲، ۴۸۷
کروچه، بندتو: ۲۴۸، ۲۴۶
کلاپیر، اریك: ۴۹۲
کلر، رنه: ۴۳۵
کلوتایمنسترا: ۴۷۵
کلینگر: ۴۳۱
کمدیادل‌آرته: ۳۸۴
کمدی‌الهی (دانته): ۲۹۰
کمدی‌انسانی (بالزاك): ۴۵۵
کنت، آگوست: ۱۵۳
کنستانتین: ۲۲۸
کوچ، رودلف: ۱۹۵
کوربه: ۲۰، ۱۸۷، ۲۷۱
کورلی، ماری: ۴۲۹
کولریج: ۱۲۷، ۲۱۸–۲۱۹
کولشوف: ۴۴۱
کوویه، بارون: ۱۷۸

گ

گاربور، گرتا: ۴۴۰
گاست، اورتگای: ۱۹۰، ۳۰۸
گال، ارنست: ۲۴۱
گرکو، ال: ۵۲، ۲۹۷، ۳۴۱، ۴۴۸، ۴۹۳
گرگوریوس اول(پاپ): ۳۹۵
گروز، ژان‌باتیست: ۴۳۰
گروس، گئورگه: ۳۳۲
گریم، یاکوب: ۳۵۸، ۳۶۰
گلوك: ۴۶۵

گوته: ۱۲۴، ۱۳۲–۱۳۳، ۲۳۷، ۲۸۹، ۳۰۲، ۴۰۴
گونکور (برادران): ۳۳۰
گیرلاندایو: ۲۴۸

ل

لافونتن: ۲۲۳
لاکومب، پل: ۲۲۲–۲۲۴
لانگ، آندریو: ۳۹۲
لایتون: ۴۳۱
لدا: ۴۷
لستمن: ۴۴۸
لسینگ: ۴۲، ۲۸۳، ۴۸۷
لمب، چارلز: ۳۶۸
لوبرن: ۲۹۰
لوتو، لورنتسو: ۴۹۳
لودویك، اوتو: ۴۶۷
لورنتستی، آمبروجو: ۱۷۷، ۴۸۵
لهار، فرانتس: ۳۴۱
لیپی، فیلیپینو: ۲۴۸، ۲۷۱
لیست: ۳۶۳
لیلو: ۴۲۸

م

مادام بواری (فلوبر): ۴۱۷
مارکس، کارل: ۱۸، ۳۱، ۳۵، ۴۶، ۴۹، ۵۶، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۳۷، ۲۴۲، ۳۲۰، ۳۳۳، ۴۲۹، ۴۵۲
مارگارت: ۴۳۱
مارینی، جامباتیستا: ۱۳۱
ماژلون بود (بالزاك): ۳۶۹
ماساچو: ۲۳۲
مالرو، آندره: ۱۲۲، ۱۸۴، ۲۹۳ – ۲۹۵، ۳۶۶، ۴۴۹
مان، توماس: ۱۱۰
مانتنیا: ۴۸۵
مانه: ۳۰۰
مانهایم، کارل: ۲۹۴–۲۹۵
ماهلر: ۴۹۴
مایر: ۳۵۸
مریم (مقدس): ۱۵۸
مریم (مجدلیه): ۴۲۶
مسیح (مقدس): ۱۵۸، ۱۸۹، ۴۲۶
مسیح (دراماتوس): ۴۲۶
معماری گوتیك وفلسفهٔ مدرسی (اروین پانوفسکی): ۳۱۶
مکبث (شکسپیر): ۳۸۶، ۴۵۶
موپاسان: ۳۳۰
موتسارت: ۳۴۱، ۳۶۲، ۴۰۴، ۴۹۳، ۴۰۵، ۴۱۴، ۴۹۳، ۴۹۵
مورلی: ۱۳۸
موریس: ویلیام: ۷۸، ۱۴۳
موز (الههٔ هنر): ۲۱۵
مولر، ماکس: ۳۹۲
مولیر: ۳۸۵
مونه: ۱۸۹، ۱۹۸–۱۹۹
مهیر، ادوارد: ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۳۰، ۲۵۴
میشله: ۵۳
میکل آنژ: ۲۹، ۱۵۶، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۴۵–۲۴۶، ۲۷۱، ۳۰۰، ۳۴۱، ۴۹۳

ن

ناتومان، هانس: ۳۴۴، ۳۵۳، ۳۵۸
ناپلئون: ۱۸۷، ۲۱۹، ۲۶۱، ۳۳۲، ۴۳۲
نعش زنده (تولستوی): ۴۷۱
نقد اقتصاد سیاسی (مارکس): ۴۷، ۲۱۴
نیچه: ۳۱، ۱۳۶، ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۳۷، ۲۴۹، ۲۹۸، ۳۴۷
نیوتون: ۲۰۶

و

واتو: ۲۳۲، ۴۱۴
واساری: ۱۹۴
وافیو (جامها): ۲۶۲
واگنر: ۴۹۴
وان آیک، هوبرت و یان: ۱۵۶، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۷۰
وان ماندر، کارل: ۱۹۴
وبر، آلفرد: ۵۳
وبر، ماکس: ۱۸۹، ۲۵۹ـ۲۶۱، ۲۹۷، ۳۲۰
وردی: ۴۹۳
وکسلر، ادوارد: ۳۷۲
ولاسکز: ۳۰۰
ولتر: ۴۱۲
ولف، ف. ا: ۳۸۶
ولفلین: ۳۹ـ۴۰، ۵۲ ـ ۵۳، ۱۴۹ـ۱۵۸، ۱۶۰ ـ ۱۶۱، ۱۶۳ـ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۷۸ـ۱۸۱، ۲۰۰، ۲۰۳ ـ ۲۰۴، ۲۱۶ـ۲۱۷، ۲۲۲ ـ ۲۲۴، ۲۲۶ ـ ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۴۸ ـ ۲۴۹، ۲۶۵، ۲۶۸، ۳۰۴ ـ ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۲۳، ۴۴۹
ون گوگ: ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۳۹، ۳۰۰
ونوس: ۱۵۸
وورینگر: ۱۳۶، ۲۰۰
وولف، ویرجینیا: ۷۲
ویتگنشتاین، لودویك: ۴۹۰
ویکتوریا (ملکه): ۳۷۳، ۴۳۱، ۴۶۳
ویکو: ۲۳۷
ویکهوف، فرانتس: ۲۰۰، ۲۶۵، ۳۸۱
وینکلمان: ۱۹۲، ۳۱۵

ه

هالس، فرانس: ۳۰۰
هانسلیك، ادوارد: ۴۶۵
هایدریش، ارنست: ۱۹۴، ۲۶۹
هایدن: ۳۶۲، ۴۰۴، ۴۹۳
هاینریش: ۱۴۹
هاینه: ۱۲۱، ۳۰۲
هبل: ۴۶۷
هرکومر: ۴۳۱
هفائیستوس: ۱۰۶
هگل: ۴۴، ۵۶، ۸۷، ۸۹، ۱۳۶، ۱۵۱، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۶۸ـ۱۷۰، ۱۷۶، ۲۰۴، ۲۱۴، ۲۲۲ـ۲۲۳، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۴ـ۲۵۵، ۳۰۵، ۳۱۸، ۳۲۰

هملت (شکسپیر): ۶۷، ۶۹ – ۷۱، ۲۸۹، ۳۱۴
هندل: ۴۶۵
هوسرل: ۱۷۹، ۲۱۶، ۲۵۸، ۳۱۴
هوسلر، آندراس: ۳۸۹
هوگو، ویکتور: ۲۹۸
هومر: ۴۷، ۱۰۶، ۲۲۳، ۳۲۵، ۴۰۵
هویزینگا، جان: ۲۱۹

ی

یونگ: ۹۱، ۱۰۰، ۱۰۴
یهودا (حواری): ۲۸۴
ییتس، ویلیام‌باتلر: ۳۳۵

انتشارات نگاه