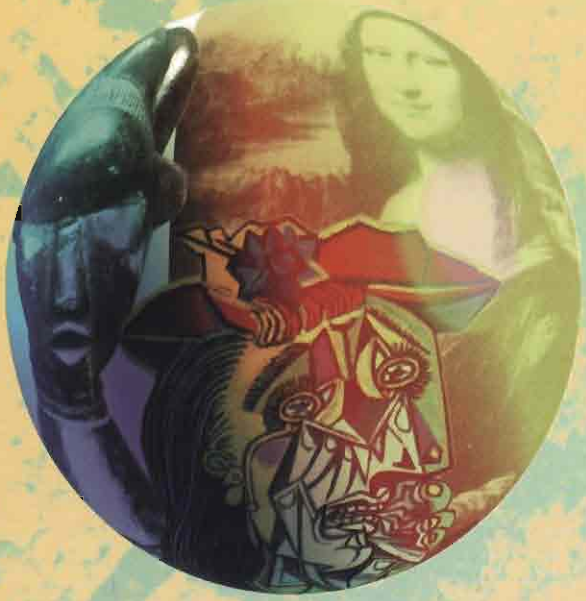
هرمس

اُسوالدهنفلینگ

چیستی هنر

ترجمهٔ علی رامین



بسم الله الرحمن الرحیم

انتشار «مجموعه‌ی ادب فکر» مرهون آقای دکتر محمدجواد فریدزاده است که آثاری را برای ترجمه و انتشار پیشنهاد کرده‌اند و با حمایت بی‌دریغ فکری و معنوی خود ما را یاری داده‌اند. کتاب‌های دیگر این مجموعه نیز با تأیید و تشویق ایشان انتشار می‌یابد.

امید است به یاری خداوند، ناشر بتواند انتشار کتاب‌های این مجموعه را ادامه دهد.

انتشارات هرمس (وابسته به مزسهٔ شهر کتاب)
تهران، خیابان ولیعصر، بالاتر از میدان ونک، شماره‌ی ۱۳۳۷ ـ تلفن: ۸۷۹۵۶۷۴
مجموعهٔ ادب فکر ـ هنر، ادبیات و زبان ۴

چیستی هنر
اُسوالد هَنفلینگ
ترجمهٔ علی رامین
چاپ اول: ۱۳۷۷
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
چاپ: معراج
همه‌ی حقوق محفوظ است.

BH ۳۹ / ۹ هـ / ۹ چ ۱۳۷۷

هَنفلینگ، اُسوالد — Hanfling, Oswald
چیستی هنر / اُسوالد هَنفلینگ؛ ترجمه علی رامین. ـ تهران: هرمس، ۱۳۷۷.
پانزده + ۱۸۲ ص
عنوان اصلی: WHAT IS ART
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. هنر ـ فلسفه. ۲. زیبایی‌شناسی.
الف. رامین، علی، ۱۳۲۱ ـ مترجم. ب. عنوان.
۷۰۰/۱

شابک ۹-۱۹-۶۶۴۱-۹۶۴
ISBN 964-6641-19-9

فهرست

گفتار مترجم ..... هفت
جستار اول: مسئلهٔ تعریف ۱
پیشینهٔ تاریخی ۶
مسئلهٔ تعریف در زمان حاضر ۱۳
نظریهٔ نهادی ۲۹
ایرادهای وارد بر نظریهٔ نهادی ۳۷
«ولی آیا آن هنر است؟» ۴۹
یادداشتهای جستار اول ۶۱
کتابنامهٔ جستار اول ۶۱

جستار دوم: ویژگیهای زیباشناختی ۶۳
۱. زیبایی و تناسب ۶۳
۲. زیبایی و احساس ۶۸
۳. زیبایی و نظریه‌های سببیت ۷۴
۴. نیروی دستوری داوریهای زیبایی ۷۷
۵. افول نقش زیبایی ۸۲
۶. برآمدن فرم‌گرایی ۸۷
۷. ویژگیهای زیباشناختی و غیرزیباشناختی ۹۷

۸. ویژگیهای «فرانمودی» ۱۰۵
یادداشتهای جستار دوم ۱۱۲
کتابنامهٔ جستار دوم ۱۱۳

جستار سوم: هستی‌شناسی هنر ۱۱۵
مقدمه ۱۱۵
۱. آیا آثار هنری در ذهن وجود دارند؟ ۱۱۸
۲. نمونه‌ها و مصداقها ۱۲۳
۳. موسیقی و مسئلهٔ هویت آن ۱۲۷
۴. بازآفرینی گذشته ۱۳۵
۵. هستی‌شناسی نقاشی و مجسمه‌سازی ۱۴۷
۶. مسئلهٔ بدل‌سازیها ۱۵۱
یادداشتهای جستار سوم ۱۷۱
کتابنامهٔ جستار سوم ۱۷۲
واژه‌نامه ۱۷۳
نمایه ۱۷۹

گفتار مترجم

۱

کتاب چیستی هنر، نخستین بخش از مجموعه‌ای با عنوان زیباشناسی فلسفی است که به ویراستاری اُسوالد هَنفلینگ برای آموزش فلسفهٔ هنر در سطح دانشگاه و نیز مطالعهٔ آزاد علاقه‌مندان این رشته تدوین یافته است. این مجموعه، که انضباط موضوعی سنجیده‌ای دارد، از چهار کتاب تشکیل می‌شود که عبارتند از:

۱. چیستی هنر به قلم اُسوالد هنفلینگ
۲. هنر و احساس به قلم دیانه کولینزُن[1] و رابرت ویلکینزُن[2]
۳. هنر، جهان و اجتماع به قلم روزالیند هورست‌هاوس[3] و تام سورل[4]
۴. هنر و ارزش به قلم کولین لیاس[5] و استورات سیم[6]

این کتابها به نحوی نگاشته شده‌اند که خواننده بتواند هر یک از آنها را مستقل از کتابهای دیگر بخواند و به رعایت تقدم وتأخر آنها نیازی نداشته باشد. مجموعهٔ زیباشناسی فلسفی، که بنگاه انتشاراتی بِلَکوِل آن را منتشر کرده است، در برگیرندهٔ موضوعات اصلی و عمدهٔ فلسفهٔ هنر و زیباشناسی است که مورد بحث و تأمل متفکران مختلف از فلاسفهٔ یونان باستان تا ادوار جدید قرارگرفته‌اند. مطالب هر کتاب به نحوی روشن وگیرا تشریح شده‌اند تا برای طیف وسیعی از مخاطبان دانشگاهی و همهٔ علاقه‌مندان این رشته از فرهنگ انسانی مفید باشند.

---

1. Diané Collinson 2. Rober Wilkinson 3. Rosalind Hursthouse
4. Tom Sorell 5. Colin Lyas 6. Stuart Sim

۲

چیستی هنر، که ترجمه فارسی آن هم‌اکنون در اختیار شما قرار دارد، به وسیله ویراستار کل مجموعه، یعنی پروفسور هنفلینگ، به رشته تحریر درآمده است و دربارهٔ ماهیت هنر و زیبایی بحث می‌کند. در جُستار اول آن، که عنوانش «مسئله تعریف» است، نویسنده سیر تاریخی مفهوم و تعریف هنر را به اجمال برمی‌نگرد و پیشینهٔ آن را از دیرباز تا زمان حاضر مرور می‌کند. می‌گوید آنها که برای صورتبندی تعریفِ هنر کوشیده‌اند فرض را بر این قرار داده‌اند که لازمه دنبال کردن هر بحث روشن دربارهٔ مسائل و موضوعات مختلف، این است که بتوانیم واژه‌های مورد بحثمان را تعریف کنیم و اگر نتوانیم واژهایمان را تعریف کنیم به راستی نمی‌دانیم که دربارهٔ چه چیزی گفتگو می‌کنیم. کلایو بل،[7] یکی از نظریه‌پردازان برجستهٔ هنر، در کتابی به نام هنر می‌گوید ما از «آثار هنری» مجموعه‌ای از چیزها را مراد می‌کنیم که «همهٔ اعضای آن مجموعه کیفیت مشترک و ویژه‌ای داشته باشند»، در غیر این صورت، هنگامی که عبارت «آثار هنری» را به کار می‌بریم سخنی بی‌معنا می‌گوییم. بنابراین باید آن کیفیت ذاتی و جوهرینی را کشف کنیم که آثار هنری را از مجموعه‌های دیگر ممتاز می‌کند.

نویسنده سپس به نگرشهای مختلف درباره ضرورت و عدم ضرورت ــ و نیز امکان و عدم امکانِ ــ تعریف می‌پردازد و می‌گوید صورتبندی هر تعریفی درباره هنر باید با توجه به تحولات تاریخی مفهوم هنر انجام پذیرد و تعریف برای آنکه شرایط لازم و کافی داشته باشد باید مدلولها و مصداقهای واژه هنر را در دوره‌های تاریخی گوناگون برنگرد. به نقل از تاتارکیویچ،[8] تاریخ‌نگار هنر، می‌گوید، هنر مجموعهٔ به هم پیوسته‌ای از مفاهیم است که پیشینهٔ آن به روزگاران باستان می‌رسد. درست است که این سخن را می‌توانیم دربارهٔ کثیری از مفاهیم دیگر که در گذر زمان تحول و تکامل یافته‌اند بیان کنیم، ولی

7. Clive Bell 8. Tatarkiewicz

برجستگی خاص مفهوم هنر در این است که تصورات راه یافته به درون آن، گاه در تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند، و نه تنها دربارهٔ اینکه هنر چیست، بلکه دربارهٔ اینکه هنر چه باید باشد، به بازتاب نگرشهای متضادی می‌انجامند.

۳

یکی از نکته‌هایِ بایستهٔ توجه درخصوص تعریف هنر این است که هر تعریفی بر یک نظریه دربارهٔ هنر تکیه می‌کند و در واقع هر تعریف از هنر، بیانگر دیدگاه خاصی از هنر است. برای مثال، کهنترین تعریف هنر بر اساس نظریه تقلید [یا نسخه‌برداری] از طبیعت شکل گرفته است و می‌گوید هنر عبارت از تقلید یا نسخه‌برداری از طبیعت است که به دست آدمی انجام می‌شود. این تعریف مبتنی بر نگرش افلاطون و ارسطو از هنر است که آغازگر تأملات فلسفی دربارهٔ آثار هنری‌اند. فیلسوفان متأخر، نظریه تقلید را نظریه بازنمایی[9] خوانده‌اند و گفته‌اند که هر اثر هنری موضوعی از طبیعت جاندار و بی‌جان را منعکس می‌کند یا باز می‌نمایاند. مثلاً نقاشان در تابلوهای خود مناظر کوهستان، دریا، رودخانه، ابر و ماه و خورشید، یا سیمای انسان و اسب و غیره را باز می‌نمایانند (به کلام دیگر، حضور آنها را در تابلوهای خود تکرار می‌کنند). برهمین قیاس، یک نویسنده، واقعیتهای طبیعت، محیط زندگی آدمیان و روابط متقابل آنها، و نیز احساسات و عواطف و غمها و شادیهای آنها را در داستان خود باز می‌نمایاند. بر اساس این نظریه، ارزش هنری هر اثر به دقت و ظرافت و ریزبینی هنرمند در امر بازنمایی بستگی دارد. قوت و ضعف این نظریه، و شمول و دلالت آن بر رشته‌های مختلف هنر، به ویژه موسیقی، زمینه‌ساز مناقشات و مباحثات مفصلی بوده است که فصل مهمی از آثار مربوط به فلسفه هنر را به خود اختصاص می‌دهد.[10]

9. representation theory

۱۰. برای مطالعه بیشتر درباره این نظریه و دو نظریهٔ بعدی که خواهد آمد، مطالعه فصلهای دوم و سوم و چهارم کتاب مبانی فلسفه هنر، نگاشتهٔ آن شپرد، ترجمه نگارنده را توصیه می‌کنم.

تعریف دیگری که هنر را بیانِ احساس و عاطفه می‌داند بر نظریه کروچه و کالینگوود تکیه می‌کند. این نظریه، که «نظریه فرانمایی هنر»[11] نامیده می‌شود، در آغاز قرن بیستم پرورده شده است و هنر را بیان گویایِ احساسات و عواطف آدمی با استفاده از واسطه‌های مختلف هنری[12] تعریف می‌کند. می‌گوید هنگامی که هنرمند دستخوش احساسات می‌گردد و غلیان عواطف و هیجانات درونی بر ذهن و روحش چیره می‌شود، تلاش می‌کند که ژرفای باطن خویش را بکاود و تصوری روشن از احساسات خویش داشته باشد و مآلاً آنها را در قالب کلام، رنگ، صوت یا هر واسطهٔ هنری دیگر به نحوی گویا و شفاف ابراز کند. به بیان دیگر آفرینش هنر نوعی مکاشفه درونی و حدیث نفس است که به صورت یک اثر هنری تجسم و عینیت می‌یابد. کالینگوود می‌گوید، آفرینش هنر راستین عبارت از احساس یک عاطفه و ابراز (یا فرانمایی) آن است به گونه‌ای که در مخاطب، همان تجربه (یا حال) زیباشناسانه را ایجاد کند که بر هنرمند گذشته است. تولستوی، نویسنده شهیر روس، نیز با اصحاب نظریه فرانماییِ هنر همدلی دارد. در کتاب هنر چیست می‌گوید هنر، سرایت دادن و اشاعهٔ احساسات و عواطف است. هنرمند از طریق هنر خود مخاطبان خویش را به احساسهایی مبتلا می‌کند که خودْ تجربه کرده است.

فُرمالیسم، که می‌گوید گوهر هنر را باید در فرم آن یافت، نظریه مهم دیگری است که اساس تعریف تازه‌ای از هنر می‌شود. بسیاری از نقدهایی که دربارهٔ هنر صورت گرفته‌اند بر اهمیت فرم تأکید کرده‌اند و کیفیات فرمی آثار را محور توجه قرار داده‌اند. هر چند مسئله صورت و معنا یا به کلام دیگر، شکل و محتوا از روزگار افلاطون ذهن بسیاری از فیلسوفان و اندیشه‌ورزان را به خود مشغول داشته است، در نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه نخست قرن بیستم تأکید بر فرم به صورت نظریه مهمی مدون می‌شود. ادوارد

11. expression theory of art
12. artistic media

هانسلیک،[13] مؤلف کتاب **زیباییهای موسیقی**، و دو منتقد حرفه‌ای هنرهای بصری، یعنی کلایو بل و راجر فرای،[14] که موضوع فرم معنادار را مطرح می‌کنند، از جمله بانیان اصلی این نظریه‌اند.

سه نظریه بازنمایی، فرانمایی و فرمالیسم، نظریه‌های عمده در فلسفه هنراند و بحث اصلی آنها در کتابهای بعدی این مجموعه آمده است. توضیح مختصری که دربارهٔ آنها آوردم از آن‌روست که نویسنده در همین کتاب حاضر، در جریان بحث مربوط به تعاریف هنر و مسائل آنها، در فرصتهای مختلف بنا به ضرورت اشاراتی به آنها دارد. بدون شک آشنایی با آنها می‌تواند بهره‌گیری خواننده از مطالب مورد بحث را برافزاید.

۴

برخی از نویسندگان و متفکران ضرورت هرگونه تعریف درباره هنر را انکار می‌کنند و آن را امری بی‌حاصل می‌دانند و معتقدند که کوشش برای یافتن تعریفی جامع و مانع از هنر، نه تنها ره به جایی نمی‌برد، بلکه، فراتر از آن، چه بسا حتی مخل فهم درست آن می‌شود. می‌گویند برخی واژه‌ها در گذر تاریخ و سیر تطوّر خود چنان تنوع و طیف گستردهٔ معنایی یافته‌اند که تن به هیچ‌گونه تعریف، به مفهوم متعارف، نمی‌سپارند. از جمله متفکران برجسته‌ای که میانهٔ خوشی با تعریف ندارند، لودویک ویتگنشتاین،[15] فیلسوف اتریشی‌الاصل انگلیسی، است. وی در کتاب تحقیقات فلسفی، که بعد از مرگش در سال ۱۹۵۳ انتشار یافت، ضمن تشریح دیدگاه جدید فلسفی خود، فلسفهٔ نوینی در زبان‌شناسی عرضه کرد و طی آن ضرورت هرگونه تعریف را دربارهٔ واژه‌های یک زبان به پرسش کشید. او احتجاج کرد که کاربرد واژه‌ها به هیچ‌وجه نیازمند تعریف آنها بر اساس شروط لازم و کافی نیست و گفت که واژه می‌توانند،

13. Edward Hanslick
14. Roger Fry
15. Ludwig Wittgenstein (1889-1951)

بی‌نیاز از هرگونه تعریفی، نقش معناشناختی (یا سمانتیک) خود را به خوبی ایفا کند. در همین راستا بود که نظریهٔ ابتکاری خود را درباره «شباهت خانوادگی» عرضه کرد و کلمه «بازی» را به عنوان شاهد یکی از مصادیق نظریه خود ارائه کرد. نظریه ویتگنشتاین به خوبی به واژه «هنر» نیز قابل اطلاق است و هنفلینگ ضمن بحث خود درباره مخالفانِ صورتبندی تعریف دربارهٔ هنر، به شرح و نقد آن می‌پردازد.

یکی دیگر از نظریه‌های مهم و بحث‌انگیز قرن بیستم که مبنای تعریفی نوین درباره هنر قرار گرفته، «نظریه نهادی»[16] است که آرتور دانتو[17] و جورج دیکی[18] واضعان آنند. این نظریه بسیار فراخ دامن است و به گونه‌ای تدوین یافته که بتواند همهٔ هنرهای متعارف و غیرمتعارف، همه مکاتب قدیم و جدید از باروک و کلاسیسیم گرفته تا رومانتیسم و رئالیسم و سوررئالیسم و کوبیسم و دادائیسم و جز اینها را در شمول ناظرانهٔ خود قرار دهد. نویسنده ضمن شرح کامل این نظریه، که به نوبه خود نوآورانه و توجه‌برانگیز است، به نقد ژرف‌بینانهٔ آن می‌پردازد و نقاط قوت و ضعف آن را نشان می‌دهد. تعریف هنر به طور کلی یکی از بغرنجترین و مناقشه‌برانگیزترین بحثهای فلسفهٔ هنر است و هنفلینگ در جستار اول، با تبحر و تسلط بر موضوع، کوشیده است در حد گنجایش این فصل از کتاب هیچ نکته مهم و درخور اعتنایی را مغفول ننهد.

۵

می‌توان سؤال «هنر چیست؟» را به نحو دیگری نیز، جز آنکه پاسخش تعریف هنر باشد، تعبیر کرد. مثلاً اینکه بپرسیم ویژگیها یا کیفیات ذاتی هنر چیست؟ نویسنده در جُستار دوم با عنوان Acsthetic qualities به بحث درباره این ویژگیها پرداخته است. در این جُستار، که عنوان آن به «ویژگیهای هنر» ترجمه شده

16. institutional theory 17. Arthur Danto 18. George Dickie

است، کوشش نمی‌شود که هنر بر اساس خصایص یا ویژگیهایش تعریف شود، بلکه خود ویژگیهای هنر، موضوع تفحص قرار می‌گیرند. برجسته‌ترین ویژگیِ درخور بحث ویژگی زیبایی است، زیرا در سیر تحول و تطوّر تاریخیِ مفهوم هنر، زیبایی همواره ملازم هنر بوده و پیوند آن با هنر در همه بحثها و نقدهای زیباشناختی انعکاس داشته است.

در این جُستار ماهیت زیبایی، از جمله نگرش «کلاسیک» نسبت به آن و برداشتهای گوناگونِ دوران جدید از آن، برنگریسته می‌شود و نویسنده دیدگاههای مختلف درخصوص ماهیت عینی و ذهنی آن را تشریح می‌کند و به تحلیل و نقد دلایل طرفداران دیدگاههای مقابل می‌پردازد. سپس به ویژگی دیگری روی می‌کند که از سالهای نخست قرن بیستم، که آثار منتقدان فرمالیستِ هنر مانند ریچارد فرای و کلایو بل انتشار یافتند، برجستگی نظرگیری داشته است. این ویژگی ــ همانگونه که در بحث مربوط به تعریف هنر به آن اشاره کردم ــ «فرم» آثار هنری است. اینکه فرم به طور کلی در آثار گوناگون هنری چه نقشی دارد و معنای دقیق آن چیست، از جمله موضوعات مورد بحث نویسنده در جُستار دوم است.

مسئله کیفیات یا «ویژگیهای فرانمودی»[19] مانند «غمگین» و «شکوه‌آمیز» و درستی و قابلیت اِسناد آنها به موسیقی، پایان‌بخش جُستار دوم کتاب است. در بحث مربوط به «ویژگیهای فرانمودی» این سؤال مطرح می‌شود که آیا می‌توانیم همانگونه که داستانی را «غمگین» توصیف می‌کنیم، یک قطعه موسیقی را هم «غمگین» بنامیم؟ زیرا غم همیشه موضوعی دارد، یعنی آدمی از دیدن صحنه‌های غم‌انگیز یا شنیدن داستانی غم‌انگیز غمگین می‌شود. ولی وقتی می‌گوییم آهنگی غمگین است چه معنایی را در نظر داریم؟ آیا منظورمان این است که آهنگساز قطعهٔ مورد بحث را در حالت غم‌انگیزی ساخته است و یا اینکه شنونده از شنیدن آن احساس غم می‌کند؟ در اینجا به

19. expressive qualities

برخی از نارساییهای نظریهٔ فرانمودی هنر اشاره می‌شود؛ ولی بحث مفصل آن در کتاب دوم از مجموعه زیباشناسی فلسفی خواهد آمد.

۶

در جُستار سوم، که عنوانش «هستی‌شناسی هنر» است، سؤال «هنر چیست؟» به معنای دیگری تعبیر می‌شود، و آن این است که هنرها به چه نحو و یا به چه مفهوم وجود دارند یا شأن هستی‌شناختی هنرها چیست؟ در ابتدای این جستار، نویسنده اشاره‌ای به موضوع هستی‌شناسی در فلسفه دارد و می‌گوید از جمله مسائلی که در تاریخ فلسفه ذهن بسیاری از فیلسوفان را به خود مشغول داشته این است که آیا کلیات هم مانند جزئیات وجود دارند، یعنی مثلاً سرخی و سیاهی و بلندی نیز مانند اشیاء سرخ و اشیاء سیاه و اشیاء بلند وجود دارند؟ آیا معنویات هم مانند اشیاء مادی وجود دارند؟ یا آنکه وجود، خاص اشیاء مادی است و تا چیزی محسوس و ملموس نباشد نمی‌توان برایش شأن وجودی یا هستی‌شناختی قائل شد. بعد از این مقدمه، می‌پرسد آثار هنری به چه نحو وجود دارند؟ شاید این بحث، در مواجههٔ نخست، بحثی یکسر متافیزیکی و از زمرهٔ تأملات اسکولاستیک به نظر آید ولی همین که سطوری از آن را از نظر بگذرانیم درخواهیم یافت که بحث هستی‌شناسی یکی از مباحث عمدهٔ شناخت هنر، و نیز ارزیابی و نقد آثار هنری است و در تجربه و واکنش زیباشناسانه هر انسان نقش و تأثیر درخور توجهی دارد.

هنرها از لحاظ وجودی یا شأن هستی‌شناختی به دوگروه هنرهای یکتا[20] و هنرهای تکثیری[21] (یا تکثیرپذیر) تقسیم می‌شوند و هر کدام ویژگیهای هستی‌شناختیِ خاص خود را دارند. سمفونی پنج بتهوون یا هملت شکسپیر یا غزل حافظ به چه معنایی وجود دارند؟ آیا وجود آنها با وجود تابلوی مونالیزا اثر لئوناردو داوینچی و یا مجسمه داود اثر میکل آنژ از یک مقوله

20. unique arts 21. multiple arts

است؟ از سمفونی پنجم بتهوون، صدها اجرا و صدها تعبیر و تفسیر به عمل آمده است و دربارهٔ اینکه اجرای اصیل سمفونی پنج چه ویژگیهایی باید داشته باشد بحثهای زیادی میان موسیقدانان و موسیقی‌شناسانِ مختلف صورت گرفته است. بعد از مرور نگرشهای مختلف به مسائل هستی‌شناسی هنرها، مقوله‌بندی ریچارد ولهایم[22] طرح می‌شود که با استفاده از منطق نمونه‌های چارلز پرس،[23] فیلسوف شهیر آمریکایی، هستی هنرها را بر اساس «نمونه» و «مصداق» تعریف می‌کند که به نوبه خود بسیار نغز و نکته‌آموز است.

علی رامین

زمستان ۱۳۷۶

22. Richard Wollheim 23. Charles Peirce

جستار اول

مسئلهٔ تعریف

مقدمه

سؤالاتی به شکل «الف چیست؟» از روزگار سقراط به این سو فراوان در فلسفه وجود داشته است. معرفت چیست؟ حقیقت چیست؟ فضیلت چیست؟ زبان چیست؟ زیبایی چیست؟ هنر چیست؟ چنین سؤالاتی در اعصار گوناگون متفکران را به غور و اندیشه واداشته و دربارهٔ هر یک از آنها رساله‌ها و مقاله‌های فراوان نگاشته شده است. فرض بر این بوده است که باید بتوانیم واژه‌های مورد بحثمان را تعریف کنیم و اگر نتوانیم واژه‌هایمان را تعریف کنیم، به راستی نمی‌دانیم دربارهٔ چه چیزی گفتگو می‌کنیم. کلایو بل در کتابش به نام هنر می‌نویسد که مراد ما از «آثار هنری» مجموعه‌ای است که «همهٔ اعضای آن مجموعه، کیفیت مشترک و ویژه‌ای داشته باشند»، در غیر این صورت، هنگامی که عبارت «آثار هنری» را به کار می‌بریم سخنی بی‌معنا می‌گوییم. بل می‌گوید هدف او کشف آن «کیفیت ذاتی [یا جوهرین] است که آثار هنری را از همهٔ مجموعه‌های دیگر ممتاز می‌کند».[1]

امروز، دیگر به نظر نمی‌رسد که این‌گونه تعریفها شایستگی یا بایستگی پذیرش همگانی را داشته باشند. به نظر ویتگنشتاین، این فرض بر تصور نادرستی از زبان مبتنی است، و تصور درست این است که زبان می‌تواند بدون چنین تعریفهایی نقش خود را به طور کامل ایفا کند ــ و در بیشتر موارد به راستی چنین می‌کند ــ و نبود تعاریف موجب نمی‌شود که توانایی ما در درک موضوع، به هنگام استفاده

1. Clive Bell, *Art*, 1915, p. 7.

ازواژه‌های مورد بحث، کاهش یابد. با این‌همه، در پی تعریف موضوعی برآمدن می‌تواند مفید باشد زیرا ممکن است بر مفهوم مورد نظر نوری برافکند. این امر می‌تواند از این جهت روشن‌کننده باشد که نشان می‌دهد چه شرایط [لازم و کافی] در یک تعریف مطرح می‌شود. درمی‌یابیم که آن شرایط در معنای آن واژه چه نقشی دارند و چرا همهٔ زوایای معنایی آن را در برنمی‌گیرند.

این سخن در مورد سؤال «هنر چیست؟» همان‌قدر مصداق دارد که در خصوص سؤالات دیگری از این دست. حتی اگر پاسخ زودیابی وجود نداشته باشد، باز هم کوشش برای دست یافتن به تعریف، کوشش ارزنده‌ای است. فزوده بر آن، این کوشش شیوهٔ مناسبی برای معرفی «نظریه‌ها»ی اصلی هنر است؛ نظریه‌هایی دربارهٔ چیستیِ هنر، آنچه هنر را مهم و با ارزش می‌سازد، آنچه هنر خوب را از هنر بد ممتاز می‌کند و جز اینها.

کوشش برای تعریف هنر اهمیتی خاص دارد که آن را از کوشش برای تعریف معرفت، حقیقت [یا صدق] و غیره متفاوت می‌سازد. گاه، شاید از باب تخفیف قدر و ارزش سؤالات فلسفی، می‌گویند که این سؤالات «صرفاً زبانی»[2]اند. در برابر این نظر می‌توان حجت آورد (هر چند من در اینجا چنین نخواهم کرد) که سؤالات «صرفاً زبانی» از این دست، می‌توانند در زمرهٔ مهمترین سؤالاتی باشند که دربارهٔ اساسی‌ترین موضوعات مربوط به حیات آدمی قابل طرحند. لیکن در مورد هنر می‌توان به طور مستقیم نشان داد که سؤال «هنر چیست؟»، حتی در مفهوم سطحی آن هم سؤالی «صرفاً زبانی» نیست. تولستوی، نویسندهٔ بزرگ [روس] که سؤال «هنر چیست؟» را عنوان کتاب خود دربارهٔ هنر قرار داده است، بحث خود را با جلب توجه [خواننده] به سرمایهٔ عظیم منابع انسانی آغاز می‌کند که ــ هر آنجا که امکانش وجود داشته است ــ در راه ایجاد و اجرای انواع هنرها صرف شده است. تولستوی می‌پرسد این‌همه برای چه بوده است؟ از به‌کارگیری این سرمایه و کوشش عظیم چه فوایدی می‌باید حاصل می‌شد؟ او در پاسخ، تعریفی را پیشنهاد

2. verbal (= لفظی و کلامی)

می‌کند که هنر را خدمتگزار اخلاق می‌سازد. معتقد است که هنر راستین آن هنری است که در خدمت هدفی نیک باشد، و تلاش می‌کند که این هدف نیک و چگونگی رسیدن به آن را توضیح دهد. (پاسخ تولستوی، مانند برخی تعاریف دیگر دربارهٔ هنر، نه تنها تعریفی از هنر عرضه می‌کند، بلکه معیار کیفیت آن را نیز به دست می‌دهد؛ یعنی در عین حال هم به سؤالِ «هنر چیست؟» پاسخ می‌دهدو هم به سؤالِ «هنر خوب چیست؟»)

در روزگار کنونی کمتر [از زمان تولستوی] مایلیم که معیار خوبی هنر را فوایداخلاقی آن بدانیم، زیرا چه بسا معتقد باشیم که هنر ارزشهای خاص خود رادارد. ولی نکتهٔ مربوط به صَرف سرمایه و تلاش آدمی، همانند زمانهٔ تولستوی، به اعتبار خود باقی است. و اگر بر معیار اخلاقی تأکید نورزیم، دست کم می‌خواهیم که این سرمایه و تلاش در راه چیزی به کار گرفته شود که به مفهومی، واجد ارزش باشد ــ مفهومی که اگر به لحاظ اخلاق مطرح نباشد، به لحاظ هنر مطرح باشد. اما نکته اینجاست که سرمایه باید صرف هنر شود نه صرف جانشینی که ادعای هنر بودن داشته باشد. بدین ترتیب، سؤال «زبانی» دربارهٔ هنر به مسئله‌ای مهم در سیاست عمومی تبدیل می‌شود. ولی این سؤال در سطح فردی هم طرح شدنی است. اگر من، به عنوان دوستدار و خریدار عادی هنر، با قبول زحماتی به یک گالری نقاشی، تئاتر یا سالن کنسرت بروم [و از نتیجه کار خود خرسند نباشم] احتمالاً شکایت خواهم کرد که پول و وقتم به هدر رفته و آنچه بر من عرضه شده نه تنها هنر خوب نبوده است (که البته این موضوع ممکن است به سلیقه مربوط شود)، بلکه اصلاً نباید آن را هنر به حساب آورد، زیرا اثر عرضه شده با آنچه عرفاًاز واژهٔ هنر فهمیده می‌شود مطابقتی ندارد. در اینجا می‌بینیم که سؤال «هنر چیست؟»، بر خلاف دیگر مسائل مربوط به تعریف، یک موضوع بلاواسطهٔ ملموس و عملی است.

هنگامی که دربارهٔ مفهوم خاصی تحقیق می‌کنیم، گاه برنگریستن تاریخ آن می‌تواند روشنی‌بخش باشد، زیرا از این راه می‌توانیم از تصوراتی آگاه شویم که به بطن آن مفهوم راه یافته‌اند یا ــ به مقتضای مورد ــ دریابیم که چگونه به مفهوم

مورد نظر رسیده‌ایم. مفاهیمی مانند هنر، معرفت و حقیقت به طور تصادفی مطرح نشده‌اند؛ آنها بازتابهای نیازها و علاقه‌های انسانی‌اند، برخاسته از موقعیتی‌اند که خود را در آن می‌یابیم و حاصل ادراکمان از جهانی‌اند که در آن زندگی می‌کنیم. لیکن از این لحاظ، بین مفهوم هنر و برخی مفاهیم دیگر که مورد علاقهٔ فیلسوفان بوده است، تفاوتی وجود دارد. این تفاوت نه به تاریخهای متفاوت بلکه اصلاً به داشتن یا نداشتن تاریخ مربوط می‌شود. پی. اف. استراسون[3] از «هستهٔ مرکزی تفکر انسانی که فاقد تاریخ است»، از «مقولات و مفاهیمی که اُسّ و اساس ماهیتشان یکسر تغییرناپذیر است» سخن گفته است. می‌توان احتجاج کرد که مفاهیمی مانند معرفت، حقیقت و زمان به این مجموعه مربوط می‌شوند؛ آنها بخشی از بافت حیات انسانی و گوهر زبان‌اند، و در زمانها و مکانهای مختلف تغییر نمی‌پذیرند. (در اینجا نمی‌خواهیم این واقعیت بدیهی را انکار کنیم که آنچه مردم می‌دانند، یا درست می‌انگارند یا غیر از اینها، در زمانها و مکانهای مختلف تغییر می‌پذیرند؛ بلکه نکتهٔ اصلی بحث ما وجود مفاهیم معرفت، حقیقت، زمان و غیره است.) به این ترتیب، آنهایی که هدفشان یافتن تعریف صحیحی مثلاً از معرفت است، کسانی‌اند که دست کم هدف ثابتی را نشانه می‌گیرند. ولی در مورد هنر چنین نیست. حتی اجمالی‌ترین بررسی تاریخِ این مفهوم نشان می‌دهد که تغییرات بزرگی را از سر گذرانده است؛ وجود ثابت و قطعی این مفهوم را نمی‌توان مسلم گرفت، زیرا به حال و هوای فرهنگی خاص در زمانی خاص بستگی دارد. مثلاً، دلیلی ندارد فرض کنیم که چنین مفهومی در جوامع ماقبل صنعتی که مورد مطالعهٔ مردم‌شناسان قرار گرفته‌اند وجود داشته و آنها کلمات و جمله‌هایی به کار می‌برده‌اند که به آنچه ما «هنر» می‌نامیم قابل ترجمه بوده‌اند.

تاتارکیویچ،[4] که تاریخ‌نگار هنر است، می‌نویسد تلقی جدید ما از هنر «مجموعهٔ به هم پیوسته‌ای از مفاهیم» است ــ میراثی مرکب از تصورات و اندیشه‌هاست که پیشینهٔ آنها به روزگاران باستان می‌رسد.[1] این سخن را می‌توان

3. P. F. Strawson, 1956, p. 10. 4. Tatarkiewicz

دربارهٔ بسیاری از مفاهیم دیگر که در گذر زمان تحول یافته و پرورده شده‌اند بیان کرد، ولی برجستگی خاص مفهوم هنر در این است که تصورات راه یافته به درون آن‌گاه در تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند، و نه تنها دربارهٔ اینکه هنر چیست بلکه درباره اینکه هنر چه باید باشد ــ و نیز دربارهٔ اینکه چه چیز در خصوص هنر درخور اهمیت است و کدام یک از فعالیتهای مورد بحث را باید واجد برترین ارزش دانست ــ به بازتاب نگرشهای متضادی می‌انجامد.

از جمله ویژگیهای برجستهٔ مفهوم هنر اختلاف نظرهای مربوط به آن بوده است. با این حال، می‌توان گفت که امروز این اختلاف نظرها چنان بالا گرفته است که به اختلاف نظرهای گذشته هیچ شباهتی ندارد. تقریباً هر روز با انواع نوینی از آثار و اجراهای هنری روبه‌رو می‌شویم که تصورات ما را از چیستی هنر و بایستگی هنر به چالش می‌طلبند. کیفیات دیرینی همچون زیبایی، تجربهٔ زیباشناختی[5] و «نسخه‌برداری از طبیعت» به پرسش کشیده شده‌اند، و حتی حداقل ضرورتی که کاری را به اثری هنری تبدیل می‌کند ــ یعنی شیئی که به دست آدمی ساخته می‌شود ــ نادیده انگاشته شده است. ولی به موازات آنکه به این کیفیات بی‌اعتنایی شده است، یک کیفیت دیگر، یعنی نوآوری،[6] اهمیت تازه‌ای یافته است. دوبوفه[7] نقاش فرانسوی، می‌گوید، «گوهر هنر، تازگی [یا بدیع بودن][8] است. بنابراین نگرشهای مربوط به هنر باید تازه و بدیع باشند. انقلاب دائم تنها رهیافت شایستهٔ هنر است.»[9]

اگر تازگی، تنها شرط و بایستگی هنر باشد، بنابراین نباید دچار شگفتی شویم که دامنهٔ هر چه وسیعتری از آثار گوناگون، از هنرهای متعارف گرفته تا هر آنچه بتواند هنر توصیف شود، در برابرمان عرضه شود و به نمایش درآید. در این عرصه شاهد «آثار»ی همچون تندیس نادیدنی[10] بوده‌ایم که سوراخی بود حفر شده در سنترال پارک نیویورک که بعدها آن را دوباره پر کردند؛ در زمینهٔ موسیقی اثر جان

5. aesthetic experience 6. innovation 7. Jean Dubuffet (1901-1985)
8. novelty 9. quoted in Tatarkiewicz, p. 264 10. Invisible Sculpture

کیج[11] را داشته‌ایم که عنوان آن 4′ 33″ بود که از چهار دقیقه و سی و سه ثانیه سکوت تشکیل می‌شد. وانگهی، مسئلهٔ بازشناسی هنر از غیرهنر، هم در نظر هم در عمل، دشواریهایی داشته است؛ فی‌المثل زمانی در روزنامه‌ای خواندیم «قرار بوده مجسمه‌ای سه تُنی که از تیرآهنهای نود پایی [حدود ۲/۸ متری] ساخته شده بود در پارک شهرداری آیندهُون[12] در هلند نصب شود. این مجسمه را برای رنگ‌آمیزی به کارگاهی می‌برند ولی به اشتباه اوراق می‌شود و قطعات بازماندهٔ آن را به یک کارخانه ذوب فلز می‌فروشند»؛ در گزارش دیگری هم آمده بود که نقاش هنرمندی را به دلیل خوردن آخرین «آفرینش» هنرمند همکارش، رابرت گوبر،[13] از گالری اخراج کردند ــ این «آفرینش»، بسته‌ای شیرینی دونات بود که روی پایه‌ای قرار داشت.

اینها مسائل ویژهٔ روزگار ما هستند. شاید به روزگاران دیگر با دیدهٔ حسرت بنگریم؛ آن زمانی که ماهیت و نقش آثار هنری با شفافیت بیشتری قابل تعریف و تشخیص بود. ولی، چنان‌که گفتم، اختلاف نظر دربارهٔ هنر، خاص زمان ما نیست و می‌توان گفت که بذرهای بحران کنونی همواره در درون مفهوم هنر وجود داشته، لیکن عناصر دیگری از زندگی مدرن به درون این مفهوم راه یافته و موجب برشکفتن آن بذرها شده است.

پیشینهٔ تاریخی

مفهوم هنر سرگذشتی پیچیده و جذاب دارد و تحقیقات عالمانهٔ زیادی دربارهٔ آن صورت گرفته است. لیکن هدف من جلب اعتنا به برخی جنبه‌های این سرگذشت است تا بتوانم زمینهٔ لازم را برای بحثی دربارهٔ معنای امروزی «هنر» مهیا سازم. مفهوم هنر به گونه‌ای که ما با آن آشنایی داریم همیشه وجود نداشته است و نمی‌توان آن را بخشی از لوازم دائمی اندیشهٔ بشر دانست. این نکته را می‌توان با اشاره به دوره‌ها و فرهنگهای دیگری غیر از دوره و فرهنگ خودمان روشن

11. John Cage 12. Eindhoven 13. Robert Gober

ساخت، ولی معمول چنین است که ابتدا آرای نویسندگان یونان‌باستان، به علت اهمیت آنها به عنوان پایه‌گذاران تفکر غرب، بررسی و سنجیده شوند.

یکی از دشواریهای مألوف در بحث مربوط به آرای متفکران یونان‌باستان دربارهٔ فضیلت و هنر و دیگر موضوعات، دشواری ترجمه است. برای مثال اغلب می‌گویند که واژهٔ *eudaimonia*، که از واژه‌های مهم اخلاق ارسطوست، در زبانهای جدید [اروپایی] معادل دقیقی ندارد. نزدیک‌ترین مفهومی که [در زبان انگلیسی] برای این واژه وجود دارد *happiness* [= خوشبختی/سعادت] است و واژهٔ فوق معمولاً به این معادل برگردانده می‌شود. ولی [در ترجمه] از کلمات کمکی دیگری مانند *flourishing* [= شکوفایی] و *prospering* [= رونق] برای رساندن معنی کامل این واژهٔ [یونانی] قدیمی استفاده می‌شود. این موضوع درخور اهمیت است، زیرا وقتی در نوشته‌های ارسطو با سخن عجیب و شگفت‌انگیزی دربارهٔ خوشبختی روبه‌رو می‌شویم، باید توجه کنیم که آیا فی‌الواقع دربارهٔ خوشبختی به معنایی که ما از آن می‌فهمیم سخن می‌گوید، یا اینکه مراد دیگری دارد. اگر سخن وی دربارهٔ این مفهوم، غیرعادی و ناموجه به نظر می‌رسد باید چنین احتمالی را در نظر بگیریم که او از خوشبختی، معنایی غیر از آنچه ما از این واژه می‌فهمیم مراد می‌کند.

واژه *art*[14] در زبان انگلیسی جدید نیز با همان دلالت وسیع‌تر قدیمی‌اش به کار می‌رود، زیرا ترکیبهای هنر [یا فن] نجاری و هنر [یا فن] کفاشی و غیره در زبان انگلیسی جدید فراوان استفاده می‌شود. ولی وقتی واژه‌های *art* یا *the arts* به تنهایی به کار می‌روند، مفهوم نجاری یا کفاشی [یا هر حرفهٔ دیگر] را شامل نمی‌شوند؛ و وقتی عبارت *works of art* را به کار می‌بریم صرفاً آثار هنری [به مفهوم خاص] مورد نظر است. از این لحاظ مفهوم قدیمی *art* از مفهومی که ما مراد می‌کنیم دلالتی وسیع‌تر دارد.

این تفاوت [حوزهٔ معنایی] به نگرشهای متفاوت دربارهٔ کارکرد [یا نقش]

۱۴. واژهٔ *art* در زبان انگلیسی هم به معنای هنر است هم به معنای فن یا صناعت و ما در زبان فارسی معادلی نداریم که رسانندهٔ هر دو معنا باشد. بنابراین باید به مقتضای مورد آن را گاه به هنر و گاه به فن ترجمه کنیم. ـ م.

هنرمند و آنچه هنر خوب را تشکیل می‌دهد مربوط می‌شود. بنابراین، (با توجه مجدد به فرازی که آوردیم) ارسطو می‌توانسته بدون هیچ‌گونه قید و شرطی به خواننده‌اش بگوید که «خوبی و استادی»[15] هنرمند [*artist*] در ایفای «نقش ویژهٔ»[16] اوست. حال می‌توانیم بگوییم که در این مورد با ارسطو همداستانیم که خوبی کفاش در ساختن کفش و خوبی پیکرتراش در ساختن مجسمه است. ولی چه بسا بخواهیم این سخن را مشروط کنیم و بگوییم که کارکرد [یا نقش] هنرمند ــ یعنی «هنرمند خلاق» ــ مانند نقش کفاش و نجار تعریف و تحدید نمی‌شود. زیرا، هر چند برای آنکه مثلاً یک جفت کفش خوب داشته باشیم قیدها و شرطهای نسبتاً معینی وجود دارد، در مورد اثر هنری وضع به گونهٔ دیگری است. می‌توانیم بگوییم که یک جفت کفش خوب فرآوردهٔ قابل پیش‌بینی‌تری است تا یک اثر هنری.

تفاوت [دیگری] در همین زمینه بین ایده‌های کهن و نو وجود دارد که به نقش عقل[17] در فرآوردن هنر مربوط می‌شود. ارسطو می‌گوید هنر «اساساً فرآورده‌ای عقلانی» است، چیزی «به راستی عقلانی».[18] چنین نظری چه بسا در نظر ما عجیب بنماید (مگر آنکه شمول معنایی واژهٔ هنر [به مفهوم ارسطویی] را در نظر داشته باشیم)، زیرا ما هنر را کار احساس و الهام می‌دانیم و آن را حاصلِ کارکرد عقل برنمی‌شماریم. در اینجا می‌توانیم بگوییم که تفاوتی اساسی بین واژهٔ هنرمند، به مفهومی که ما به کار می‌بریم، و نجار و کفاش وجود دارد.

ایده‌های کهن دربارهٔ زیبایی[19] ــ یا آنچه ما به زیبایی ترجمه می‌کنیم ــ نیز از این لحاظ که بیشتر به تعلقات عقلانی مربوط می‌شوند، از ایده‌های ما دربارهٔ زیبایی متفاوتند. ارسطو می‌گوید «انواع برجستهٔ زیبایی عبارتند از نظم[20] و تقارن[21] و تعیّن.[22] اینها را، بیش از همه، دانشهای ریاضی نشان می‌دهند و اثبات می‌کنند.» مفهوم ضمنی این تلقی از زیبایی این است که ادراک هنر نیازمند استعدادهای عقلی است، یعنی همان قوه‌ای که وجه امتیاز آدمی از دیگر جانوران عالم پنداشته

15. goodness and proficiency 16. specific function 17. reason
18. Aristotle (a), 1140 a, p. 208. 19. beauty 20. order
21. symmetry 22. definiteness

می‌شود. بنابراین، به عقیدهٔ ارسطو، جانوران در برابر لذائذ ناشی از «هماهنگی و زیبایی» نامدرِک و فاقد حِس‌اند.[23] برخی افراد چنین نگرشهایی را، حتی دو هزار سال بعد از زمان ارسطو، همچنان ابراز می‌کردند. شفتزبوری در قرن هفدهم، معتقد بود که جانوران «از استعداد شناخت یا لذت زیبایی بی‌بهره‌اند»، ولی آدمی «به یاری ارزشمندترین سرمایهٔ وجودی خود، یعنی قوهٔ عقل و فکر، از آن لذت می‌برد.».[24] در این‌گونه تلقیات از زیبایی، محل چندانی برای ویژگیهایی همچون خلاقیت، نوآوری و ابراز احساسات شخصی وجود ندارد، ویژگیهایی که در روزگاران جدید برجستگی خاصی یافته‌اند و عناصر مهم اندیشه‌های ما دربارهٔ هنر و زیبایی‌اند.

لیکن در مورد شعر، این نظرها باید از طریق برخی نگرشها، که از آثار افلاطون قابل استنباطند، تعدیل شوند. بنا به نظر ارسطو، به شاعر باید «همچون نقاش یا دیگر پدیدآورندگانِ شباهتها» نگریست؛ وی معتقد است که هدف همهٔ آنها «بازنمایی چیزهاست ... خواه به گونه‌ای که بوده یا هستند، خواه به گونه‌ای که شنیده یا پنداشته شده‌اند، خواه به گونه‌ای که باید باشند.»[25] (کتاب ارسطو به نام فن شعر[26] در واقع نوعی کتاب راهنما برای رسیدن به این هدف بوده است.) ولی در برخی نوشته‌های افلاطون برداشت بسیار متفاوتی از شعر ابراز شده است. افلاطون می‌گوید:

> همهٔ شاعران حماسی[27] خوب همهٔ آن اشعار با شکوه را نه از برکت مهارت و استادی (*technē*)، بلکه زیر تأثیر الهامات و احساسات می‌سرایند ... بر همین قیاس شاعران غزلسرا نیز هنگامی که حاکم بر احساسات خویشند، اشعار زیبای تغزلی نمی‌سرایند ... شاعر ... نمی‌تواند پیش از آنکه از غلیان شور و احساسات از خود بیخود شود و بند عقل بگسلاند شعری بسراید ... شاعران کلام شاعرانهٔ خود را نه از برکت مهارت (*technē*) بلکه به فضل قدرت ایزدی بر زبان جاری می‌کنند ... آنها نیستند که این مطالب بسیار ارزشمند را، بدون آنکه با عقل درآمیزند، به کلام درمی‌آورند ... خود خداوندست که این‌گونه سخن می‌گوید ...[۲]

23. insensible 24. Shaftesbury, 1964 edn, p. 259.
25. Aristotle (b), 1460 b, p. 1483. 26. *Poetics* 27. epic poets

با این همه، در قطعات دیگری از نوشته‌های افلاطون می‌توانیم تصوری «ارسطویی» از شاعر به عنوان «هنرمند» محض بیابیم. در قطعه‌ای که افلاطون مراتب مشاغل آدمیان را مشخص می‌کند شاعر را به همراه «برخی هنرمندان شبیه‌ساز[۲۸] دیگر» در مقام پنجم قرار می‌دهد. فراز و فرود مشابهی در مورد موسیقی وجود دارد. به گفته تاتارکیویچ موسیقی و شعر، هر دو، فرآورده‌های صوتی محسوب می‌شدند و هر دو را دارای سرشتی «آمیخته به شیدایی»،[۲۹] یعنی منشأ وجد و از خودبیخودشدگی،[۳۰] می‌دانستند.[۳۱] ولی مقام موسیقی هنگامی تغییر می‌یابد که معلوم می‌شود هماهنگیهای آن تابع قوانین ریاضی است و این خاصیت موجب می‌شود که آن را شایستهٔ رهیافتی مشابه با هنرهای دیگر بپندارند.

جالب اینکه کیفیت الهامی بودن، که نزد ما یکی از ویژگیهای مهم هنر است، [در فلسفهٔ افلاطون] از شعر به عنوان هنر سلب صلاحیت می‌کند. ولی باید به خاطر داشته باشیم که «هنر» در معنای کهن آن فقط تا حدی با مفهوم ما از این واژه مطابقت دارد. یکی از تفاوتها، چنان‌که از تعیین سلسله مراتب افلاطون در رساله فیدروس[۳۲] برمی‌آید، این است که آنچه زیر عنوان «هنر» قرار می‌گیرد شأنی همانند شأن هنر در روزگار کنونی ندارد. ولی هنگامی که شاعران (یا موسیقیدانان) دریافت‌کنندهٔ الهام [یا وحی] از خدایان محسوب می‌شوند، شأن والایی می‌یابند.[۳۳]

بنابراین، گروه دیگری از فعالیتها بین هنر و غیر هنر وجود داشته است، و مسئلهٔ تعریف هنر در زمان حاضر با آن بی‌ارتباط نیست. در روزگار کنونی، چه بسا اعتقاد عمومی این باشد که گروهی از فعالیتها، یعنی «هنرها»، هستند که به طور طبیعی به عنوان فعالیتهای نوع کلی واحدی در زیر سرفصل معینی قابل جمعند؛ آنگاه این سؤال برایمان مطرح می‌شود که وجه مشترک آنها چیست که از دیگر فعالیتها ممتازشان می‌سازد. لیکن حقیقت این است که «نظام جدید

28. imitative artist (= هنرمند تقلیدگر) 29. manic character

30. source of rapture

۳۱. همان، ص ۵۱.

32. *Phaedrus* 33. Plato (b), 245 A, 248 D.

هنرها».[۳۴] عنوانی که کریستلر بر آن قرار داده است، در قرن هجدهم و بعد از مباحثات زیاد در عرصهٔ اندیشه پدیدار گردید.

معمولاً چنین می‌پندارند که قطعی‌ترین و نافذترین بیان دربارهٔ «نظام جدید» به شارل باتو تعلق دارد که در مقاله‌اش تحت عنوان هنرهای زیبا تحویل شده به اصلی واحد[۳۵] «هنرهای زیبا»[۳۶] را از «هنرهای ماشینی»[۳۷] تفکیک کرد، و هنرهای زیبا را شامل موسیقی، شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص دانست.[۳۸] باتو سعی کرد نشان دهد که اصل مشترک هنرهای زیبا «نسخه‌برداری از طبیعت زیبا»[۳۹] است. ولی نفوذ اصلی شارل باتو، نه در اصل بخصوصی که مطرح می‌کند، بلکه در تفکیک روشن هنرهای زیبا ــ به مفهوم مصطلح ما ــ از دیگر فعالیتها بر اساس اصل یا تعریفی معین است. ممتاز بودن «نظام جدید» در این نبود که جانشین نظام موجود پیشین گردید، بلکه تنها در ایدهٔ برخورد منظم [یا سیستماتیک] آن با هنرها بود. کریستلر می‌گوید: «در کهن روزگار یونانی ـ رومی هیچ نظام یا مجموعهٔ دقیق و روشنی از مفاهیم زیباشناختی وجود نداشت، بلکه صرفاً شماری عقاید و آرای پراکنده وجود داشت که تأثیرشان تا روزگاران جدید باقی است.»[۴۰] تنها از زمان شارل باتو بود که کوششهایی برای به نظم در آوردن هنر آغاز شد.

آیا «نظام جدید»، با تفکیکی که از «هنرهای زیبا» به عمل می‌آورد، پیشرفتی نسبت به عقاید پیشین محسوب می‌شود؟ گوتهٔ شاعر، ضمن نگارشی در ۱۷۷۲، اندیشید که چیزی وجود دارد که ممکن است برای «اهل ذوقِ آلامد»[۴۱] جذاب باشد ولی نباید آن را جدی گرفت. وی از «سوء استدلال»[۴۲] و «فریبکاری نظرورزانه»[۴۳] سخن گفت که موجب رهبرد افراد به این پنداشت می‌شد که «می‌توان

34. The Modern System of the Arts

35. Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746.

36. fine arts 37. mechanical arts

38. P. O. Kristeller, "The Modern System of The Arts" (1951 and 1952).

39. imitation of beautiful nature 40. Weitz, 1970, pp. 117-8.

41. fashionable dilettante 42. bad reasoning 43. theoretical trickery

برخی فعالیتها و لذتهای آدمی را ... تحت عنوان هنرها یا هنرهای زیبا طبقه‌بندی کرد.»[۴۴][۳] کریستلر خود پس از مرور تاریخ «نظام جدید» می‌گوید، «نشانه‌های فروپاشی آن رفته‌رفته نمایان می‌شود».[۴۵] وی خاطر نشان می‌کند که چگونه وضع هنرهای گوناگون در زمانهای مختلف، هر زمان بسته به «اوضاع و احوال فرهنگی و اجتماعی خاص»، فراز و فرود داشته است.[۴۶] بدین ترتیب، «باغبانی از قرن هجدهم موقعیت خود را به عنوان یک هنر زیبا از دست داده است» حال آنکه سینما «مثال خوبی است که نشان می‌دهد چگونه تکنیکهای جدید به فرمهای هنر راه می‌یابند؛ تکنیکهایی که در نظامهای پیشین‌تر هنر جایگاهی نداشته‌اند. نیز فرمهایی از قبیل «شیشه‌بند منقوش[۴۷] و موزاییک، نقاشی دیواری و تذهیب کتاب، نقاشی روی سفالینه، دستبافتهای دیوارکوب، نقش برجسته[۴۸] و سفالگری همه هنرهای «عمده» بوده‌اند و حالا دیگر چنین مقامی ندارند.»

با این حال، تقریباً روشن است که نظام جدید اهمیتی بیش از آنچه از فحوای این گفته‌ها برمی‌آید، دارا بوده است. زیرا ایدهٔ آن سرانجام ریشه دواند و [امروز]، با وجود اختلاف نظرهای بسیار در خصوص اینکه چه چیزهایی و چرا باید زیر سرفصل هنرها قرار گیرند، پیوستگی کمابیش روشنی بین آنچه ما از هنر مراد می‌کنیم و «نظام جدید» که در قرن هجدهم پدیدار شد وجود دارد. عبارت «پدیدار شد» را به اقتضای امر به کار بردیم، زیرا این نظام را باتو به طور خلق‌الساعه ابداع نکرد. صورتبندی [یا فرمولاسیون] او چیزی بود که جهان آمادگی‌اش را داشت، و احساس می‌شد که منعکس‌کنندهٔ یک طبقه‌بندی ارزشمند و مهم، یا چیزی از آن قبیل، است. این احساس باقی ماند و با وجود تحولات و مناقشات بعدی به سستی نگرایید، و امروز واژهٔ هنر [= *art*] (یا «هنر زیبا») همچنان برای منظورهای عملی و غیر آن به کار می‌رود و دیگر دشوار بتوان بدون آن سر کرد. بنابراین تعجبی ندارد که مسئلهٔ تعریف همچنان یک مسئله مهم محسوب شود.

44. quoted by Kristeller, ibid. pp. 157-8.
45. Ibid. p. 163.
46. Ibid. p. 162.
47. stained glass
48. bas-relief

به علاوه، چنانچه به چگونگی مفاهیم موجود قبل از «نظام جدید» باز نگریم، می‌توان با نوعی واگشت نظری ادعا کرد که شیوهٔ جدید طبقه‌بندی هنرها به آثار روزگاران دیگر (همانند روزگار یونان‌باستان) قابل اطلاق است، حتی با وجود آنکه این طبقه‌بندیها در آن زمان وجود نداشته است ــ شاید بتوان گفت که طبقه‌بندیهای ما بر طبقه‌بندی آنها رجحان دارد و ما امور را نسبت به گذشته با وضوح بیشتری می‌بینیم. این موضوع نیز بر تلاش در راه رسیدن به تعریفی برای هنر تأکید می‌کند.

مسئلهٔ تعریف در زمان حاضر

عناصری که مفهوم جدید هنر را برمی‌سازند میراث روزگاران پیشین‌اند، و برخی از آنها در مفاهیم کهن، چنان‌که پیشتر اشاره شد، حضور داشته‌اند. زیبایی، الهام، مهارت و استادی، شبیه‌سازی یا بازنمایی طبیعت ــ همهٔ اینها همچنان برای مفهوم هنر که میراثش به ما رسیده است، واجد اهمیت‌اند. ولی این عناصر در گذر زمان تغییر کرده‌اند، و عناصر جدید به میان آمده یا برجستگی یافته‌اند. واژهٔ الهام[۴۹] را در زمان حاضر (هنگامی که به خدایان منسوب می‌شود) کمتر از زمانهای کهن به معنای واقعی[۵۰] [یا لفظی] به کار می‌برند. نوآوری و ابتکار به صورت رقبای ایده‌های کهن‌تر در آمدند که طبق آنها هنرمند، استادکار محسوب می‌شد و با پیروی از فنون قدیمی فرآورده‌ای قابل قبول تولید می‌کرد. زیبایی همچون کیفیتی مستقل و مجزا محسوب می‌شد که نمی‌بایست با نظم و تقارن یکی دانسته شود؛ ولی با احساس بیش از قوای عقلانی مرتبط بود. در تصورات مربوط به هنر و زیبایی نقش احساسات به گونه‌های مختلف برجستگی و اهمیت یافت. در روزگاران اخیر نویسندگانی چون رومن اینگاردن[۵۱] و مونرو بردزلی[۵۲] این عقیده را ابراز داشته‌اند که کیفیت گوهرین هنر نوعی «تجربهٔ زیباشناختی» است که در

49. inspiration (وحی/القاء =)
50. literal
51. Roman Ingarden
52. Monroe Beardsley

نتیجهٔ غور و تأمل دربارهٔ آثار هنری ایجاد می‌شود؛ و برای برشکافتن ریشه‌ها و عناصر این تجربه، کوششهای فراوانی صورت گرفته است. دیگر نویسندگان، مانند ادوارد بولو[۵۳] و یروم اشتُل نیتز،[۵۴] نوعی «نگرش زیباشناختی»[۵۵] را مطرح کرده‌اند که چیستی تجربهٔ هنر و نفسِ هنر را توضیح دهد. نیز، نظریه‌پردازان دیگری که برجسته‌ترین آنها کالینگوود[۵۶] است هنر را اساساً فرانمود[۵۷] [یا ابراز] احساس هنرمند دانسته‌اند، حال آنکه تولستوی غایت هنر را انتقال برخی احساسات به مخاطبان برشمرده است.

باتو، چنان‌که گفتم، تفکیک قاطعی بین هنرهای زیبا و هنرهای ماشینی به وجود آورد. تفکیک مشابهی نیز بین هنرهای «محض»[۵۸] و هنرهای «مفید»[۵۹] [یا کاربردی] ایجاد شده است. بر طبق این آراء چیزی که به شیوهٔ ماشینی [یا مکانیکی] (مانند دوربین عکاسی) ساخته شود، هنر محسوب نمی‌شود، و همین طور چیزی که برای یک منظور کاربردی (مانند یک گلدان یا یک ساختمان بزرگ اداری) طرح شده باشد هنر به شمار نمی‌آید. ولی این قیود در زمانهای اخیر به سؤال کشیده شده‌اند. قیدی از نوع دیگر که به مفهوم هنر وارد شده و از آن خارج گردیده است به محتوای عقلی یا جدیت اخلاقی مربوط می‌شده است. به گفتهٔ تاتارکیویچ در قرن نوزدهم برخی افراد در اطلاق عنوان هنر به اپراهای سبک تردید داشتند، و ملاحظات مشابهی دربارهٔ «هنر سطح بالا»[۶۰] در برابر «هنر سطح پایین»[۶۱] مطرح بوده است؛ «هنر سطح پایین» هنرهای محلی، موسیقی جاز و غیره را شامل می‌شده است.

قیودی که در بالا آورده شدند چندان پایدار از کار در نیامدند. در زمان حاضر خارج کردن آثاری با تأثیر کاربردی [یا همان هنرهای مفید] از مقولهٔ هنر، خودسرانه به نظر می‌رسد و کمتر کسی مایل به دفاع از آن است. و ضرورت محتوای عقلی، هر چند برای تفسیر و ارزشیابی اثر هنری درخور توجه است،

53. Edward Bullough 54. Jerome Stolnitz 55. aesthetic attitude
56. R. G. Collingwood 57. expression 58. pure arts
59. useful arts 60. high art 61. low art

شرطی لازم برای هنر تلقی نمی‌شود. ولی ایده‌های دیگر دربارهٔ هنر پایدارتر از کار درآمده‌اند. ممکن است صفاتی همچون زیبایی، فرم، فرانمود و بازنمایی برای هنر اساسی و مهم دانسته شوند و بسا چنین پنداشته شود که مفهوم هنر می‌تواند از دیدگاه یکی، یا شاید بیش از یکی، از این صفات تعریف شود.

ولی آیا چنین تعریفی می‌تواند صورتبندی شود؟ معمول این است که مسئلهٔ تعریف را به لحاظ شروط لازم و کافی مد نظر قرار دهند، و در مورد هنر نیز چنین رهیافتی وجود داشته است. فرض کنیم که صفت الف یکی از شروط تعریف هنر باشد. آنگاه می‌توانیم تعریف را به دو شیوه بیازماییم. اول، می‌توانیم سؤال کنیم که آیا نمونه‌هایی از هنر وجود دارد که صفت الف را نداشته باشد. (اگر چنین باشد، الف شرط لازم برای هنر نیست). دوم، می‌توانیم سؤال کنیم که آیا ممکن است چیزی صفت الف را داشته باشد ولی هنر نباشد. (اگر چنین باشد، الف شرط کافی برای هنر نیست). به سخن دیگر، تعریف [براساس الف] در صورتی موفق است که هر چیز که هنر باشد باید صفت الف را داشته باشد (الف شرط لازم است)؛ و هر چه صفت الف را داشته باشد، باید هنر باشد (الف شرط کافی است).

برای مثال، زیبایی را در نظر بگیرید. بسیاری افراد هنر و زیبایی را مرتبط با یکدیگر می‌انگارند. ولی آیا زیبایی شرط کافی هنر است؟ نه؛ زیرا بسیاری چیزهای طبیعی، مانند منظره و غیره، زیبا هستند بدون آنکه اثر هنری محسوب شوند. آیا زیبایی شرط لازم هنر است؟ (آیا اثر هنری باید زیبا باشد؟) باز هم پاسخ منفی است، ولی این نکته بیشتر محل مناقشه است و من در اینجا از ادامهٔ بحث دربارهٔ آن خودداری می‌کنم. (نقش زیبایی در هنر در جستار سوم مورد بحث قرار خواهد گرفت.) با این همه پاسخ به سؤال اول نشان می‌دهد که نمی‌توان هنر را صرفاً براساس زیبایی تعریف کرد.

این سخن ارسطو را همچون مثالی دیگر برنگریم که شاعر «مانند نقاش یا دیگر سازندگان شباهتها» هدفش بازنمایی زندگی است.[۶۲] آیا بازنمایی زندگی

62. Aristotle (b), ibid., p. 6 above.

می‌تواند شرطی لازم برای هنر تلقی شود؟ اگر موسیقی و دیگر هنرهای «غیر بازنمودی»[۶۳] (شامل مثلاً نقاشی انتزاعی) باید در زمرهٔ هنرها محسوب شوند، پاسخ منفی خواهد بود.

حال اجازه دهید تعریفی را بر حسب احساس در نظر بگیریم. به گفتهٔ تولستوی:

> هنر یک فعالیت انسانی است، بدین معنی که شخص، عالمانه و با استفاده از برخی نشانه‌های خارجی، احساساتی را که تجربه کرده است به دیگران سرایت می‌دهد، و این دیگران مبتلای این احساسات می‌شوند و خود، آنها را تجربه می‌کنند.[۶۴]

در این تعریف برخی دشواریها مطرح می‌شود که شناخت «این احساسات» در هر مورد از آن جمله است. ولی صرف نظر از این دشواریها، اجازه دهید ببینیم که آیا فرمول تولستوی شرط لازمی برای هنر به دست می‌دهد. آیا چیزی می‌تواند هنر باشد بدون آنکه به فرمول وی پاسخ رضایتبخش بدهد؟ پاسخ این سؤال گویی مثبت است، زیرا شخص می‌تواند اثری هنری، مثلاً یک گلدان، را خلق کند بدون آنکه قصد داشته باشد «احساساتی را که تجربه کرده است» به دیگران سرایت دهد.

تعریف پرورده‌تری به کوشش تاتارکیویچ عرضه شده است. وی رشته‌های بررسی تاریخی خود را بر هم نهاد و از میان شروط مختلف شش نوع اصلی را، که از عناصر تعریفی هنر محسوب می‌شوند، تلخیص کرد. آنها عبارتند از: فرآوری[۶۵] زیبایی، بازنمایی یا مانندسازی[۶۶] واقعیت، آفرینش فرمها، فرانمایی [یا بیان احساس] از سوی هنرمند، فرآوری تجربهٔ زیباشناختی، فرآوری [یا ایجاد] تکان[۶۷] [یا ضربه] ــ که این شرط واپسین، «محصول خاص روزگار خود ماست».[۶۸] تاتارکیویچ می‌گوید برخی از این شرطها نمی‌توانند شرط لازم باشند و برخی دیگر نمی‌توانند شرط کافی تلقی شوند. برای مثال، «آفرینش فرمها» ممکن است به

63. non-representative arts 64. Tolstoy, 1930, p. 123.
65. production (= تولید/ به نمایش درآوردن)
66. reproduction (= تولیدمثل/ بدل‌سازی) 67. production of shock
68. Tatarkiewicz, 1980, pp. 28-32.

عنوان یک شرط لازم پذیرفتنی باشد، ولی شرط کافی محسوب نمی‌شود، زیرا بسیاری از اشیاء ساختهٔ بشر[۶۹] که آثار هنری نیستند این شرط را برمی‌آورند. (اگر بگوییم چیزی دارای فرم است، سخن خاصی نگفته‌ایم). تاتارکیویچ می‌گوید که مسائلی از این قبیل در مورد همهٔ شرطهای فهرست شدهٔ او وجود داشته‌اند. (شرط مربوط به فرآوری [یا ایجاد] تکان، که «مشخصهٔ زمانهٔ ماست»، مسلماً نمی‌تواند شرطی لازم باشد، زیرا موجب حذف کردن هنرهای زمانهای دیگر می‌شود.)

به نظر می‌رسد که این شرطها، ضمن آنکه همه به مفهوم هنر در زمان ما مرتبطند، و در تعیین اینکه چه چیزی می‌تواند اثر هنری محسوب گردد، دخیلند، هیچ کدام قطعی نیستند یا نمی‌توانند تعریفی از هنر فرا آورند. لیکن تاتارکیویچ بر این عقیده است که می‌توان همهٔ آنها را به گونه‌ای در یک فرمول جمع آورد که تعریف خرسندکننده‌ای به دست دهد. وی می‌گوید، نخست می‌توان شرطهای گفته شده را به لحاظ قصد هنرمند [یا پدیدآورنده] و یا به لحاظ تأثیر[۷۰] هنر بر دریافتگر[۷۱] طبقه‌بندی کرد.[۷۲] در ادامهٔ بحث می‌گوید که «تعریف هنر هم باید قصد آن را در نظر گیرد و هم تأثیر آن را،» و باید همهٔ شش ویژگی اصلیِ برشمردهٔ او را در خود جای دهد. او فکر می‌کرد که این هدف بتواند به وسیلهٔ یک فرمول [یا گزارهٔ] انفصالی[۷۳]، تحقق پذیرد، یعنی فرمولی که بتواند چندین گزینه[۷۴] را به ترتیب زیر شامل شود:

> اثر هنری یا مانندسازی اشیا است، یا ساختن فرمهاست، یا فرانمود تجربه‌ها [= بیان حالات]ست به طوری که بتواند شعف یا عاطفه یا تکانی ایجاد کند.

69. artefact 70. effect 71. recipient (= پذیرنده/ مخاطب)
۷۲. همان، ص ۳۸.
۷۳. disjunction، قضیهٔ منفصلهٔ حقیقیه (یا منفصلات) یک گزارهٔ مرکب است به صورت «الف یا ب یا ...» که هر یک از اجزای ترکیب را یک منفصله [یا گزینه] می‌نامند. مثلاً اگر بگویید من امروز به سینما یا به تئاتر می‌روم، اگر هر دوی آنها یا یکی از آنها را انجام دهید، گزارهٔ شما یک گزاره صادق است، ولی اگر هیچ یک را انجام ندهید گزارهٔ شما یک گزارهٔ کاذب است. ـ م.
74. alternative (= جانشین/ علی البدل)

سه شرط اول (که در ابتدای جمله قرار گرفته‌اند) قصد هنرمند را بیان می‌کنند، و سه شرط بعدی (که بعد از عبارت «به طوری که ...» قرار می‌گیرند) تأثیر اثر هنری را بر دریافتگر انعکاس می‌دهند. لیکن هیچ یک از شروط ششگانه، به تنهایی شرطِ لازمِ هنر نیستند. به نظر این نویسنده، این شرطها فقط هنگامی که در یک گزارهٔ انفصالی جمع می‌شوند، شرط لازم و کافی را تشکیل می‌دهند.

تاتارکیویچ ادعا می‌کند که این تعریف «از حملهٔ کسانی که به طور کلی مخالف تعریف هنرند (بخصوص کنیک)[۷۵] مصون است.»[۷۶] کنیک در مقالهٔ معروفی که نخستین بار در ۱۹۵۸ انتشار یافت (و ما اندکی بعد دربارهٔ آن بحث می‌کنیم) احتجاج کرده است که هنر نمی‌تواند تعریف شود زیرا کارکرد واحدی ندارد؛ ولی فرمول تاتارکیویچ با ملحوظ کردن این نکته صورتبندی شده است، زیرا کارکردهای مختلفی را در شمول خود قرار می‌دهد.

حتی با این اوصاف، آیا این تعریف خرسندکننده است؟ می‌توان پرسید که چرا زیبایی ــ که تاکنون یکی از عناصر مهم مفهوم هنر بوده است ــ در این فرمول جایی ندارد. تاتارکیویچ در پاسخ می‌گوید که می‌خواهد تعریفش فارغ از «واژه‌های ارزشگذارانه»[۷۷] باشد، و فکر می‌کند می‌تواند با عبارت «ایجاد شعف» زیبایی را در تعریف خود بگنجاند. ولی، قطع نظر از این نکته، می‌توانیم قبول کنیم که تعریفی انفصالی که گزینه‌های متعددی داشته باشد، بیش از تعریف ساده‌ای که در آن فقط یک شرط مطرح شود (و نمونه‌های آن را قبلاً دیدیم) امکان موفقیت دارد. زیرا می‌توان گفت که هر چند یک چیز می‌تواند، بدون برآوردن شرطی از شرطها، یکی از مصادیق الف (در این مورد هنر) باشد، نمی‌تواند بدون آنکه حداقل یک شرط از مجموعه شرطهای گفته شده را برآورد یکی از مصادیق الف باشد. از این دیدگاه، یک تعریف انفصالی[۷۸] از یک تعریف تک‌شرطی[۷۹] راه‌گشاتر است و به احتمال قوی‌تر می‌تواند همهٔ مصادیق را شامل شود.

75. W. E. Kennick

۷۶. همان، ص ۳۹.

77. evaluative terms 78. disjunctive definition

79. single-condition definition

ولی آیا تعریف حاضر می‌تواند در رسیدن به این هدف کامیاب باشد؟ آیا امکان ندارد که چیزی اثر هنری باشد ولی در عین حال نه مانندسازی اشیاء باشد، نه ساخت فرمها باشد و نه فرانمود تجربه‌ها [یا بیان حالات]؟ بار دیگر به مثال گلدان توجه کنیم که پیشتر به عنوان مثال نقی تعریف هنر به عنوان فرانمایی [یا بیان احساس] آورده شد. همچنین ممکن است که این مثال نتواند شرط مربوط به مانندسازی اشیا را برآورد. ولی در خصوص شرط دوم، یعنی ساخت فرمها، چطور؟ به نظر می‌رسد که این شرط در مثال گلدان برآورده می‌شود. لیکن، چنان‌که قبلاً گفتیم، در مورد ابهامات مربوط به «فرم» مسئله‌ای وجود دارد. اگر این واژه به موسع‌ترین معنایش در نظر گرفته شود، آنگاه «ساخت فرمها» می‌تواند به تنهایی یک شرط لازم محسوب گردد، و لازم نیست که گزینه‌ها [یا شرطها]ی دیگری را [در تعریف] وارد کنیم؛ زیرا همهٔ موجودات نوعی فرم دارند. ولی در این حالت شرط وجود فرم کمکی به تعریف هنر نیست، زیرا از این لحاظ هیچ ویژگی خاصی را برای مفهوم هنر مشخص نمی‌کند. از سوی دیگر، اگر به واژهٔ «فرم» معنای محدودتری داده شود، آنگاه چه بسا با آثاری روبه‌رو شویم که به آن معنا، ساخت فرمها نخواهند بود ــ و نیز نمی‌توانند دو شرط دیگر را برآورند.

ولی این مسئله به هر ترتیب که باشد، در فرمول تاتارکیویچ هیچ کوششی برای ارائهٔ چنین تعریفی از فرم به عمل نمی‌آید، به طوری که شرط مربوط به فرم فی‌الواقع در تعریف کلی تاتارکیویچ نقش مهمی ندارد. (نقش فرم در هنر در جُستارهای دوم و چهارم بیشتر مورد بحث قرار خواهد گرفت.)

به قسمت دوم تعریف که توجه کنیم («که بتواند شعف یا عاطفه یا تکان ایجاد کند»)، احتمالاً با مشکل مشابهی در مورد دامنهٔ [معنایی] این واژه‌ها روبه‌رو می‌شویم. اجازه دهید، برای روشن کردن موضوع، تعریف تاتارکیویچ را از دیدگاه شروط کافی بنگریم. به عبارت دیگر، آیا اگر چیزی [شروط] این تعریف را برآورد لزوماً اثر هنری خواهد بود؟ اگر من با فرانمود تجربه‌ها [یا بیان حالات]م به زبانی ناپسند تکانی ایجاد کنم، پس شرط این تعریف را برآورده‌ام؛ ولی احتمال نمی‌رود که اثری هنری به وجود آورده باشم. بر همین قیاس، اگر یک جهانگرد با عکس

Enkido Parse

گرفتن از مناظر، «چیزهایی را مانندسازی کند» یا اگر والدین علاقه‌مندی از فرزندانشان عکس بگیرند، عمل آنها می‌تواند شعف، عاطفه یا حتی تکان ایجاد کند؛ ولی دلیل نمی‌شود که کارهای آنها آثار هنری باشد. در اینجا نیز گویی ضرورت دارد که معانی مشخص‌تری به این سه واژه بدهیم، ولی بعید است که بتوان بدون مستثنی کردن بعضی آثار هنری شناخته شده به این منظور دست یافت. در هر صورت، تاتارکیویچ به هیچ‌وجه چنین کوششی نمی‌کند.

مشکل دیگر این است که این تعریف گویی محلی برای هنر با کیفیت ضعیف، هنری که نتواند واکنش مناسبی برانگیزد قائل نیست. می‌توان گفت که مثلاً آثاری که در یک نمایشگاه محلی از نقاشان غیرحرفه‌ای به نمایش گذاشته می‌شود، حتی اگر نتوانند واکنش مناسب ــ به هر مفهومی ــ ایجاد کنند، آثار هنری محسوب می‌شوند. در اینجا نیز تعریف نمی‌تواند یک شرط لازم را ارائه کند: لازم نیست که یک اثر فی‌الواقع بتواند (آن‌قدر خوب باشد که) واکنشی مناسب برانگیزد.

ممکن است چنین پنداشته شود که این نقص را می‌توان با افزودنِ عبارت «قصد داشته باشد که» قبل از «بتواند شعف...» برطرف کرد. ولی در آن حالت شرط ذیربط به معنای دیگری، بیش از حد مقیدکننده خواهد بود. زیرا بسیاری از چیزها که ما به عنوان آثار هنری می‌شناسیم، با چنین قصدی ایجاد نشده‌اند (یا، تا آنجا که می‌دانیم، ممکن است ایجاد نشده باشند). برای مثال هنر مذهبی ممکن است به قصد ستایش کردن خدا یا برای منظورهای جادویی ایجاد شده باشد (تابلوهای ۱ و ۳)؛ یک گلدان چینی (تابلوی ۲)، که اکنون یک اثر ارزشمند هنری محسوب می‌شود، چه بسا برای منظورهای عملی ساخته شده باشد و به هیچ‌وجه به قصد برانگیختن واکنش زیباشناختی ساخته نشده باشد؛ و مثالهایی از این قبیل.

راه حل نویدبخش‌تر می‌تواند این باشد که عبارت انفصالی دیگری را در تعریف وارد کنیم: «... بتواند یا قصد داشته باشد که بتواند ...» در تعریف جدید، با این عبارت فرض بر این خواهد بود که هنر با کیفیت ضعیف، اگر بخواهد هنر محسوب شود، باید دست کم به قصد برانگیختن واکنش مناسب ایجاد شود؛ حال آنکه هنری که به این قصد ایجاد نشده است (مانند مثالهایی که ذکر شد) می‌تواند فقط همان

شرط «توانستن» را برآورده کند [نه به قصد توانستن را]. (در آن صورت هنرهایی که حذف می‌شوند، آنهایی‌اند که نه آن‌قدر خوب‌اند که بتوانند واکنش مناسب برانگیزند و نه به این قصد ساخته شده‌اند.)

تا اینجا نمونه‌هایی از مسائلی را آوردم که می‌توان در راه کوشش برای رسیدن به تعریفی خرسندکننده برای هنر مطرح کرد. اینها البته دلیل بر آن نیستند که به هیچ‌وجه نمی‌توان به تعریف مطلوب رسید. وانگهی، شرطهای جداگانهٔ زیبایی، بازنمایی، فرانمایی و جز اینها، با معانی و ترکیبهای مختلف، به نحو کامل‌تری از آنچه من آورده‌ام، مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند؛ و در جُستارهای بعد به برخی از آثار نوشته شده در این زمینه خواهم پرداخت.

لیکن رهیافت دیگر به مسئلهٔ تعریف، این نظر بوده است که اصلاً جست‌وجوی هر تعریفی برای هنر به گمراهی می‌انجامد. این رهیافت حاصل ظهور فلسفهٔ «متأخر» ویتگنشتاین از سال ۱۹۵۳ به بعد است. ویتگنشتاین مستقلاً به مسئلهٔ تعریف هنر نمی‌پردازد، بلکه نوعی فلسفهٔ فراخ دامنهٔ زبان را مطرح می‌کند که موضوع تعریف، در وجه کلی، از جمله مفاهیم مندرج در آن است. وی به مقابله با این فرض کلی برمی‌خیزد که واژه‌های مورد استفادهٔ ما باید بر مبنای شروط لازم و کافی قابل تعریف باشند، و ادعا می‌کند که یک واژه می‌تواند نقش خود را به خوبی ایفا کند بدون آنکه چنین تعریفی از آن ارائه شده باشد.

در قطعه‌ای که شهرت یافته است، واژهٔ «بازی» را به عنوان مثال مطرح می‌کند. می‌گوید این واژه با شرطهای متعددی از جمله سرگرمی، برد و باخت، مهارت و غیره متداعی است؛ ولی نباید فکر کنیم که لزوماً مجموعه‌ای از شرطهای لازم و کافی وجود دارند که بر کاربرد این واژه نافذند و این واژه نمی‌تواند بدون آن شرطها نقش خود را ایفا کند. وی خوانندهٔ خود را به چالش می‌طلبد تا مجموعه‌ای از شرطها را که بازیها، و فقط بازیها، در آنها مشترک‌اند ارائه کند.

> توجه کنید ... اعمالی را که ما «بازیها» می‌نامیم. منظورم بازیهای شطرنج و تخته نرد، بازیهای ورق، بازیهای با توپ، بازیهای المپیک و غیره است. چه چیز در همهٔ آنها مشترک است؟ نگویید: «باید چیزی در آنها مشترک باشد

وگرنه «بازی» نامیده نخواهند شد» ــ بلکه ببینید و دقت کنید که آیا چیزی در آنها مشترک است یا نه ... مثلاً بازیهای شطرنج و تخته نرد را با حرکات و رابطه‌های بسیار پر تنوعشان در نظر بگیرید. سپس به بازیهای ورق توجه کنید؛ در این بازیها مشترکات زیادی با گروه اول می‌یابید، ولی بسیاری از ویژگیهای مشترک [هنگام مقایسه با گروه سوم] کنار نهاده می‌شوند و مشترکات جدیدی ظاهر می‌شوند. وقتی به بازیهای با توپ توجه می‌کنیم، بسیاری از مشترکات [گروههای قبلی] باقی می‌مانند، ولی بسیاری هم حذف می‌شوند. آیا همهٔ بازیها «سرگرم‌کننده‌اند؟» شطرنج را با دوز بازی[۸۰] مقایسه کنید. یا آیا همیشه برد و باخت و مسابقهٔ بین بازیکنان مطرح است؟ با طمأنینه فکر کنید. در بازیهای با توپ برد و باخت وجود دارد؛ ولی هنگامی که کودکی توپش را به دیوار می‌کوبد و واپس می‌گیرد این ویژگی ناپدید می‌شود. به نقشی که مهارت و شانس در بازیها دارند توجه کنید؛ و تفاوت بین مهارت در بازی شطرنج و مهارت در بازی تنیس را در نظر بگیرید. حالا به بازیهایی نظیر چرخ‌چرخ عباسی،[۸۱] فکر کنید ...[۸۲]

ویتگنشتاین نتیجه می‌گیرد که آنچه از این بحث به دست می‌آوریم مجموعه ویژگیهایی نیست که در همهٔ بازیها مشترک باشند، بلکه «شبکهٔ پیچیدهٔ مشابهتهایی است که در ویژگیهایی مشترکند و رابطه‌ای ضربدری بین آنها برقرار است، که وی آنها را «شباهتهای خانوادگی»[۸۳] می‌نامد. چون به اعضای یک خانواده بنگریم مشاهده می‌کنیم که برخی در اندام یا شیوهٔ راه رفتن به یکدیگر شبیه‌اند، و برخی دیگر احتمالاً در ویژگیهای چهره مانند بینی سربالا و شکل خاص دهان و غیره به هم شباهت دارند؛ ولی لزومی ندارد که فکر کنیم یک ویژگی یا مجموعه‌ای از ویژگیها باید بین همهٔ اعضا مشترک باشد و فقط آنها آن را به طور مشترک داشته باشند ــ و بدون آن ویژگی نتوانیم آنها را به عنوان اعضای یک خانوادهٔ واحد شناسایی کنیم. بر همین قیاس، به نظر ویتگنشتاین، لزومی ندارد فکر کنیم که اگر قرار باشد برخی فعالیتها را بازی بدانیم، پس باید آنها، و فقط آنها، در چیزی مشترک باشند ــ به

80. noughts and crosses 81. ring-a-ring-a-roses
82. Wittgenstein, 1953, 1, 66-7. 83. family resemblances

عبارت دیگر مجموعه‌ای از شرطهای لازم و کافی برای مفهوم بازی وجود داشته باشد.

مدعای ویتگنشتاین را می‌توان به معنای تاریخی و تکاملی نیز تعبیر کرد. تا اینجا جسته گریخته دانستیم که چگونه مفهوم هنر ــ با ویژگیهای مختلف و تغییر یابنده‌ای در مسیر تاریخ خود ــ فرایند تکامل را طی کرده است. ویتگنشتاین در بحث خود از مفهوم هنر استفاده نمی‌کند، ولی مثالهای مختلفی می‌آورد که یکی از آنها عدد است. اگر به اعدادی مانند صفر، اعداد منفی، اعداد اصم توجه کنیم، خواهیم دید که مفهوم ما از عدد، نتیجهٔ سیر تکاملی آن در جریان تاریخ است. ویتگنشتاین می‌پرسد، چرا ما چیزی را «عدد» می‌خوانیم؟ پاسخ می‌دهد، شاید به دلیل آنکه این واژه به شیوه‌های مناسبی با آنچه «تاکنون عدد خوانده شده است» مرتبط است. وی یکی از تشبیهات خود را مطرح می‌کند.

> ما مفهوم عدد را، مانند ریسیدن ریسمان که الیاف [یا تارها]یی را به هم می‌تابیم، گسترش می‌دهیم. زور [یا توان] ریسمان در این نیست که یک تار در تمام طول آن کشیده شده باشد، بلکه در همپوشی داشتن[۸۴] [روی هم قرار گرفتن] تارهای بسیار است.[۸۵]

چنان‌که گفتم ویتگنشتاین حکمی کلی در خصوص زبان صادر نمی‌کند (و «هنر» را به عنوان یکی از مثالهای خود به کار نمی‌برد). ولی به زودی دریافته شد که نکتهٔ مورد اشاره ویتگنشتاین به شمار وسیعی از مفاهیم بحث‌انگیز، شامل هنر، علم، دین، دموکراسی و بسیاری جز اینها، قابل اطلاق است. موریس وایتس[۸۶] در مقاله‌ای که نخستین بار در سال ۱۹۵۶ انتشار یافت نظریهٔ ویتگنشتاین را دربارهٔ بازیها و شباهتهای خانوادگی نقل کرد و نظریهٔ او را، نه تنها در مورد هنر، بلکه در مورد «مفاهیم فرعی[۸۷] آن» ــ مانند ادبیات، موسیقی، نقاشی و غیره ــ به کار گرفت.

84. overlapping

۸۵. همان، I، ص ۶۷.

86. Morris Weitz 87. sub-concepts

به سؤالاتی از این قبیل توجه کنید ... آیا کتابِ به سوی فانوس دریایی[۸۸] ویرجینیا ولف رمان است؟ بر اساس نگرش مرسوم، چنین سؤالاتی به عنوان مسائل مربوط به امور واقع تعبیر می‌شوند که باید بر وفق بود یا نبود صفاتِ تعریف شده، پاسخ مثبت یا منفی بگیرند. ولی ... نکته اینجاست که هیچ تحلیل مبتنی بر امور واقع دربارهٔ صفات لازم و کافی مطرح نیست، بلکه موضوع، اظهار نظر در این باره است که آیا اثر تحت بررسی در جنبه‌های معینی به آثار دیگر، که تا این زمان «رمان» خوانده شده‌اند، شباهت دارد یا ندارد، و در نتیجه ایجاب می‌کند که مفهوم «رمان» برای پوشش دادن مورد جدید گسترش یابد.[۸۹]

لیکن بین مفهوم هنر و مفاهیمی مانند مفهوم بازی تفاوتی وجود دارد؛ زیرا چه بسا گفته شود که اولی از دومی سیّال‌تر [و فرّارتر] است و بنابراین سخت‌تر تن به تعریف می‌سپارد. مرزهای مفهوم یک بازی، حتی اگر قابل تحویل به تعریفی نباشد [یا نتوان آن را به قالب تعریف درآورد]، در عمل مورد توافق همگانی است؛ و اگر در خصوص موارد بینابین[۹۰] اختلاف نظرهایی وجود داشته باشد، ریشه‌دار و مسئله‌زا نخواهند بود (نهایتاً می‌توان توافق کرد که اینها موارد بینابین‌اند و مسئله را فیصله داد.) ولی در مورد هنر چنین نیست. در اینجا با مفهومی روبه‌رو هستیم که ذاتاً بحث‌انگیز است. و مناقشه بر سر اینکه چه چیز باید یا نباید هنر تلقی شود، به‌ویژه در روزگاران جدید، دردسرهایی ایجاد کرده و حتی به منازعات پرشور کشیده شده است. برای مثال، کسی منازعه‌ای برنخواهد انگیخت که عملی یا حرکتی به عنوان بازی شناخته شود، ولی اگر چیزی بخواهد به عنوان هنر توصیف شود، ممکن است پیامدهای زیادی داشته باشد و به ظهور آثار بحث‌انگیز مختلفی بینجامد؛ ممکن است آثاری مطرح شوند که شأنشان به عنوان هنر، مورد دفاع نیرومندانهٔ برخی و مورد تکذیب خشمگنانهٔ برخی دیگر واقع شود. از این‌رو مسئلهٔ تعریف در مورد هنر، بیش از اکثر مفاهیم دیگر، توجه‌برانگیز و دارای تأثیرات عینی

88. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*

89. Weitz, 1956; reprinted in Margolis, 1987, p. 148.

90. borderline cases

و عملی است. فی‌المثل، مفهوم بازی در سیر تاریخی خود به سهولت توسع یافته تا بتواند بر مصادیق جدید و شرایط تحول یافتهٔ خود انطباق یابد. ولی در مورد هنر ــ یا مثال دیگر، دموکراسی ــ مداخله‌های فعالانه‌ای، به ویژه از سوی افراد علاقه‌مند و ذی‌نفع، صورت گرفته است. آنان احتمالاً مایل‌اند که مفهوم مورد بحث را بر اساس تعلقات خود «شکل دهند» و برای این منظور ما را متقاعد می‌سازند که مصادیقی را به عنوان مصداقهای آن مفهوم، یا عدم مصادیق آن مفهوم، به دیده گیریم.

از جمله گروههایی که با هیچ نوع تعریفی از هنر میانهٔ خوبی ندارند خود هنرمندان آفرینشگرند که می‌خواهند آفرینشگری خود را با فرارفتن از مرز هر معیار و ضابطهٔ پذیرفته شده‌ای اِعمال کنند. وایتس می‌گوید: «درست همان سرشت بالنده و حادثه‌جوی هنر، دگرگونیهای همیشگی و خلاقیتهای بدیع آن، منطقاً اجازه نمی‌دهد که با هر مجموعه‌ای از صفات تعریف‌کننده[۹۱] جور در بد.»[۹۲] بدون شک هنرمند خلاق می‌تواند حادثه‌جو و نوآور باشد بی‌آنکه به ضابطه‌ها و عقاید موجود در زمینهٔ چیستی هنر وقعی بنهد. ولی برخی اوقات این انگیزه‌ها شکل تهاجمی به خود می‌گیرند و با عقاید موجود درمی‌افتند ــ به طوری که اگر تعریفی از هنر پذیرفته باشد، چه بسا هنرمند درهم شکستن آن را هدف خود قرار دهد. بنابراین شاید که نخستین نقاشان آثار انتزاعی [یا آبستره] خواسته باشند ایدهٔ هنر (یا دست کم هنر بصری) را به عنوان «نسخه‌برداری از طبیعت» به چالش طلبند: چه بسا نویسندگانی چون ویرجینیا ولف[۹۳] و جیمز جویس[۹۴] خواسته باشند که عقاید پذیرفته شده دربارهٔ شرایط مرغوبیت و مقبولیت اثر را به عنوان رمان به مبارزه خوانند. در زمانهای اخیر، آثار بسیار زیادی دیده‌ایم که گویی هدف عمده‌شان فلسفی بوده است، و می‌خواسته‌اند عملاً اثبات کنند که برای مفهوم هنر حد و مرزی وجود ندارد. مثلاً، این ایده را به چالش گرفته‌اند که آثار هنری به قصد آنکه آثاری هنری باشند ساخته می‌شوند و برای این کار نمایشگاههایی از

91. defining properties

۹۲. همان، ص ۱۴۹.

۹۳. Virginia Woolf (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، نویسندهٔ انگلیسی. ـ م.

۹۴. James Joyce (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، نویسندهٔ ایرلندی. ـ م.

«ساخته‌های حاضر و آماده» (یعنی اشیاء معمولیِ موجود در مغازه‌ها یا کارگاههای ساختمانی) به عنوان آثار هنری بر پا کرده‌اند.

کِنیک در مقاله‌ای با عنوان «آیا زیباشناسیِ سنتی بر یک اشتباه استوار است؟» تلاش برای صورتبندی تعریف هنر را مردود دانسته است. او می‌گوید که شایستگی یک شخص در استفاده از هر واژه، مانند «هنر» و غیره، نه به توانایی او در تعریف آن واژه بستگی دارد و نه به موجود بودنِ تعریف. کنیک ادعا می‌کند که ما می‌توانیم آثار هنری را از دیگر چیزها بازشناسیم، صرفاً «به دلیل آنکه انگلیسی می‌دانیم» و این نه مستلزم آگاهی از تعریف است و نه حتی وجود یک تعریف.[۹۵]

> هر کسی که بتواند از واژهٔ «هنر» در همه گونه متنها و فرصتهای بجا استفاده کند می‌داند که «هنرچیست» و هیچ‌فرمول دیگری درجهان او را داناتر نمی‌کند.[۹۶]

> کِنیک از خواننده می‌خواهد انبار بزرگی را مجسم کند که از انواع چیزها، از جمله تابلوهای نقاشی و دیگر آثار هنری و همه گونه اشیاءِ دیگر، آکنده است.
>
> حال به شخصی دستور می‌دهیم که به انبار وارد شود و همهٔ آثار هنری موجود در آن را بیرون آورد. این شخص می‌تواند مأموریت خود را با موفقیتی منطقی به انجام رساند، به‌رغم این واقعیت که (حتی زیباشناسان بدان اذعان دارند) وی هیچ تعریف رضایتبخشی از هنر بر اساس یک وجه مشترک در اختیار ندارد، زیرا هنوز کسی به چنین تعریفی دست نیافته است.[۹۷]

لیکن تفاوت دیگر بین مفهوم هنر و مفاهیم دیگر (از جمله «بازی») این است که مفهوم هنر زیر نفوذ تشکیلاتی از کارشناسان قرار داشته و دارد که عقاید و داوریهایشان موثق‌تر و نافذتر از عقاید و داوریهای مردم عادی انگلیسی‌زبان است. این واقعیت، ادعای کنیک را دربارهٔ توانایی فرد عادی برای انتخاب آثار هنری از انباری پر از اشیاءِ مختلف، سست می‌کند. چنین ادعایی در مورد بازیها تا حد قابل قبولی صادق است، زیرا فردی با آگاهی متعارف از زبان انگلیسی، وسیلهٔ کافی

95. W. E. Kennic, 1958, p. 321.

۹۶. همان، ص ۳۲۱. ۹۷. همان، ص ۳۲۱-۳۲۲.

برای تشخیصِ بازیها از دیگر فعالیتها در اختیار دارد (هر چند حتی در این مورد وارسی صرفاً بصری بسنده نخواهد بود)؛ و هیچ تشکیلاتی از کارشناسان وجود ندارد که بتوان برای نظرخواهی دربارهٔ موضوع مورد بحث به آن مراجعه کرد. ولی در مورد هنر چنین نیست. تاریخ هنر در دوران اخیر سرشار از نمونه‌هایی از هنر است که به علت آنکه با تصورات پذیرفته‌شدهٔ همگان از هنر (یعنی از شعر، موسیقی، تئاتر، نقاشی، مجسمه‌سازی و غیره) منطبق نبوده‌اند، در نظر عامه اصلاً هنر به حساب نیامده‌اند، ولی بعداً به عنوان هنر ــ حتی شاید هنر بزرگ ــ پذیرفته شده‌اند؛ و دلیلش آن بوده است که برخی کارشناسان آنها را هنر دانسته‌اند و در تشریح و توضیح آنها برای عامهٔ بی‌علاقه از پای ننشسته‌اند.

مثال کِنیک دربارهٔ فرستادن شخصی به انبار در صورتی گره‌گشا خواهد بود که آثاری که در انبار نگهداری می‌شوند با معیارها و الگوهای موجودِ شناخته‌شده برای سخنگویان عادی یک زبان (با حد معقولی از علاقه به هنر) منطبق باشد؛ ولی چنانچه برخی از آثار، نوآورانه یا انقلابی باشند، چندان گرهی از کار نخواهد گشود. برای مثال، اگر شخصی به انبار فرستاده شود و در اولین برخورد با تابلوهای غیربازنمودی[۹۸] [یا نقاشیهای آبستره] روبه‌رو شود، از دیدن آنها در میان اقلام انبارشده متحیر و شگفت‌زده خواهد شد. در آن حالت چه بسا مقتضی باشد که از کارشناسی نظرخواهی کند. کِنیک شاید درست بگوید که «هیچ فرمولی در جهان نمی‌تواند چنین شخصی را داناتر سازد»، ولی این گفته نیز ممکن است مصداق داشته باشد که فهم و شناخت یک کارشناس، که از حد آشنایی ساده با کلمهٔ «هنر» فراتر رود، می‌تواند او را داناتر سازد. یکی از منتقدان کِنیک می‌نویسد، «در نقطهٔ اوج تاریخ هنر،»

> بسیاری از ما هنگامی که یک اثر هنری را می‌بینیم آن را نمی‌شناسیم؛ باید از شخصی ــ یک «کارشناس» ــ که بیش از معنای متعارف این کلمه می‌داند، کسب آگاهی کنیم.[۹۹]

98. non-representational paintings 99. Matthews, 1979, p. 46.

لیکن اگر کِنیک در اعتمادی که به دانش فرد عادی از زبان انگلیسی دارد برخطا باشد، انکار او (و وایتس) در مورد جستجو برای تعریف می‌تواند همچنان ارزشمند باشد، زیرا نمی‌توان فرض کرد که کارشناسان احکام خود را از مجموعه‌ای از شرطهای لازم و کافی استنتاج کنند.

کِنیک می‌گوید کسانی که تعاریفی از هنر مطرح کرده‌اند گاه به درستی معنا و مفهوم آن تعاریف را نمی‌دانسته‌اند. وی به تعریف کلایو بل در کتابش به نام هنر، که در سال ۱۹۱۴ انتشار یافته است اشاره می‌کند، که هنر را فرم معنادار[۱۰۰] تعریف کرده است. می‌گوید این تعریف «به ما کمک نمی‌کند که چیستی هنر را دریابیم.»[۱۰۱] ولی در زمانی عنوان می‌شود که نوع جدیدی از نقاشی (انتزاعی و غیربازنمایی) برای‌نخستین‌بار در عرصهٔ هنر پدیدار می‌گردد که خواص فرمی در آن اهمیت جدیدی پیدا می‌کنند. این تعریف در آن زمان نکته‌ای در برداشته است. کِنیک می‌گوید، آنچه بل کشف کرده است تعریف درستی از هنر نیست ــ یعنی به «جوهر یا ذات هنر» ره نمی‌یابد ... (هر چند خود فکر می‌کرد که آن را یافته است) بلکه به‌شیوهٔ نوینی از نگریستن به تصاویر رسیده است ... شعار [بل] ... باید کاری انجام دهد؛ کار آن «آموزش افراد است تا به شیوهٔ نوینی به تصاویر بنگرند.»[۱۰۲]

نظرگاه کِنیک را می‌توان با بحث استیونس دربارهٔ «تعاریف اقناعی»[۱۰۳] در مقاله‌ای به همین نام مقایسه کرد که نخستین‌بار در ۱۹۳۸ انتشار یافت. یکی از مثالهای استیونسن ادعای برخی منتقدان در قرن نوزدهم بود مبنی بر اینکه آلکساندر پوپ[۱۰۴] فی‌الواقع شاعر نبوده است، زیرا شعر او فاقد برخی خصوصیات است. به نظر استیونسن این یکی از مصادیق «تعریف اقناعی» است. وضعیت به گونه‌ای نبود که منتقدان بتوانند به تعریف پذیرفته شده‌ای از هنر رجوع کنند و نشان دهند که آثار پوپ نتوانسته است شروط آن را برآورد؛ منتقدان در واقع

100. significant form 101. Kennick. p. 324.

۱۰۲. همان، ص ۳۲۵.

103. persuasive definitions

۱۰۴. Alexander Pope (۱۶۸۸-۱۷۴۴)، شاعر انگلیسی. ـ م.

می‌خواستند «معنای محدودی از شاعر» را جا بیندازند، و کار آنها «این تأثیر را داشت که در ذهن خواننده بر برخی ویژگیها تأکید می‌نهادند که وجه مشترک اغلب اشعار شاعران بودند ولی در اشعار پوپ وجود نداشتند».[۱۰۵] در اینجا نیز نکتهٔ مورد نظر، معنا و مقصود راستین «شاعر» نبود که بتوان از یک «تعریف راستین» به دست آورد، بلکه مقصود، جلب نظر یا تأکید نهادن بر برخی ویژگیهای هنر بود.

نتیجهٔ پذیرش تعریفِ اقناعی در مثال استیونسن، خارج کردن بعضی آثار از مقولهٔ شعر و شاعری بود؛ ولی نتیجهٔ پذیرش تعریف بل، می‌توانست قبول برخی آثار نقاشی یا قائل شدن ارزشی بیش از گذشته برای آنها باشد.

نظریهٔ نهادی[۱۰۶]

به‌رغم دشواریها و ایرادهای مطرح شده، تلاش برای دست یافتن به تعریفی برای هنر، همچنان ادامه یافته است. ولی گروهی از متفکران، در جستجوی نوع متفاوتی از تعریف، از کیفیات، احساسها و تجربه‌های دیرینِ همبسته با هنر روی برگرفته‌اند.

در قطعه‌ای که پیش از این نقل شد و در آن ویتگنشتاین خواننده را به چالش می‌طلبد که «دقت کنید و ببینید که آیا [بازیها] وجه مشترکی دارند یا نه»، ویژگیهای مختلفی از بازیها را ذکر می‌کند و سپس به این دلیل آنها را کنار می‌نهد که در همهٔ مصادیق بازیها وجود ندارند. ولی برخی منتقدان می‌گویند که شاید برای پاسخ دادن به این سؤال کاری بیش از «دقت کردن و دیدن» ضروری باشد، زیرا چه بسا ویژگیهای کم جلوه‌تر وجود داشته باشد که بازیها، و فقط بازیها، در آن اشتراک داشته باشند ــ چیزی که کشف شدن و نمایان شدنش نوعی بینش و تأمل فلسفی را ایجاب می‌کند.[۱۰۷] رهیافت مشابهی در مورد هنر به کار گرفته شده است، با این نظر که چه بسا «خاصیت نمایان نشده‌ای»[۱۰۸] وجود داشته باشد که آثار هنری، و

105. Stevenson, 1938. 106. institutional theory

107. Haig Khatchatourian, "Common Names and Family Resemblances", in Pitcher, 1966. 108. non - exhibited property

فقط آثار هنری، در آن اشتراک داشته باشند؛[۱۰۹] و جورج دیکی[۱۱۰] ادعا کرده است که چنین خاصیتی را شناسایی کرده است. دیکی می‌گوید، آنچه چیزی را اثر هنری می‌سازد، کیفیت خاصی نیست که بتوان درون اثر مشاهده کرد، بلکه شأن خاصی است که (به قول آرتور دانتو)[۱۱۱] «عالَم هنر»[۱۱۲] برای آن قائل می‌شود. دانتو ادعا کرده بود که «چیزی را به صورت هنر دیدن نیازمند چیزی است که چشم نمی‌تواند ببیند [یا تشخیص دهد] ــ و آن «عالَم هنر» است.

«عالَم هنر» به چه معناست؟ دیکی توضیح می‌دهد که «افراد اصلی این عالم در تشکیلاتی نه چندان مدون و متشکل حضور دارند ولی به صور گوناگون در ارتباط با یکدیگر به سر می‌برند. این مجموعه هنرمندان (به مفهوم نقاشان، نویسندگان و آهنگسازان)، کارگردانان [یا تهیه‌کنندگان]، مدیران موزه‌ها، بازدیدکنندگان موزه‌ها، تماشاگران تئاتر، گزارشگران جراید، منتقدان ... تاریخ‌نگاران هنر، نظریه‌پردازان هنر، فیلسوفان هنر و دیگرانی را در برمی‌گیرد.[۱۱۳] از آنها گذشته، «هر کسی که خود را عضوی از عالَم هنر بداند، عضو آن محسوب می‌شود.» دیکی می‌پذیرد که این مفهوم کاملاً روشن نیست، ولی مدعی است که به هر حال «عالم هنر، کار خود را در سطح عملکرد متداول پیش می‌برد» و این عملکرد «تعریف‌کنندهٔ یک نهاد اجتماعی» است.[۱۱۴]

«ویژگی محوری» این نهاد، عرضه داشت[۱۱۵] آثار خاص هنری است؛ و این عرضه داشت یا «اعطای شأن»[۱۱۶] است که چیزی را به اثر هنری تبدیل می‌کند. در همین خاصیت است که آثار هنری اشتراک دارند، و می‌توان مفهوم هنر را براساس آن تعریف کرد.

> اثر هنری به معنای رده‌شناختی آن (۱) یک شیء مصنوع[۱۱۷] و (۲) مجموعه‌ای از جنبه‌ها و حالات است که به اعتبار آنها، شخص یا اشخاصی

109. Mandelbaum, 1965. 110. George Dickie 111. Arthur Danto
112. the artworld 113. Dickie, 1944. pp. 35-6.
۱۱۴. همان، ص ۳۵.
115. presenting 116. conferring of status 117. artefact

> که از طرف نهاد اجتماعی معینی (یعنی عالَم هنر) عمل می‌کنند، به آن شأن نامزد شدن[۱۱۸] برای ارج‌گذاری[۱۱۹] هنری اعطا کنند.

نکتهٔ اصلی این تعریف در بند[۱۲۰] مربوط به «اعطای شأن» بیان می‌شود، ولی من ابتدا به اجمال به چند نکتهٔ دیگر، اشاره می‌کنم.

نخست نظری کلی به دامنهٔ بحث دیکی می‌افکنیم. چنان‌که دیدیم مراد وی از «هنرمندان»، «نقاشان، نویسندگان و آهنگسازان» است؛ و آن تعریف از هنر که هم اکنون ارائه شد در برگیرندهٔ همهٔ هنرهاست، و به هنر به مفهوم خاص نقاشی و مجسمه‌سازی ــ یعنی هنر به مفهوم آثار موجود در «گالری» یا «مدرسهٔ هنر» ــ منحصر نیست. ولی بحث او و بحث دیگران با نگرشهای مشابه او، بیشتر متوجه هنر به مفهوم خاص است. در چنین بحثهایی، گاه پنداشته می‌شود که نکات مطرح شده دربارهٔ «هنر» [یعنی هنر به مفهوم خاص بصری و تجسمی] در دیگر هنرها قرینه‌های خود را دارند، هر چند به لحاظ سهولت و اختصار لازم نیست که این قرائن همیشه به‌صراحت بیان شوند. هنگام مطالعهٔ بحث بعدی، باید این نکته را دقیقاً مد نظر داشته باشیم.

حال به یکی از نکات تفصیلی می‌پردازیم. عبارت «مجموعه‌ای از جنبه‌ها و حالات» در تعریف فوق برای آن است که اجازه دهد جنبه‌ها و حالات نامرتبط مانند «رنگ پشت تابلو» حذف گردند؛[۱۲۱] این جنبه‌ها و حالات در آنچه که در «اعطای شأن» مطمح نظر است، جایی ندارند.

واژهٔ «رده‌شناختی» را دیکی از آن جهت به کار می‌برد که بگوید تعریف او فارغ از مسائل ارزشی است؛ سؤال او عبارت است از «هنر چیست؟» نه «هنر خوب چیست؟». گاه می‌پندارند که واژهٔ «هنر» دلالت ستایشگرانه دارد، یعنی وقتی چیزی را هنر می‌نامیم قصدمان تحسین آن چیز است. ولی دیکی معتقد است که این واژه را می‌توان به معنایی خنثی، بدون هرگونه بار ارزشی، به کار گرفت و او

118. status of candidate 119. appreciation (= درک/ تحسین)
120. clause
۱۲۱. همان، ص ۴۰.

چنین معنایی را در نظر دارد. (به این موضوع دوباره اشاره خواهم کرد.)

شرط (۱) دربارهٔ اینکه هنر شیء یا چیز مصنوع است در صورتی که انگیزهٔ کلی بحثهای دیکی و دانتو را در نظر گیریم که می‌خواهند نمونه‌های پیشتاز [یا آوانگارد] هنر را در شمول تعریف خود قرار دهند، توجه برانگیز است. کیفیات جا افتاده و سنتی هنر، مانند آنها که در تعاریف قدیمیتر از هنر بازتاب می‌یابد، احتمالاً برای آنچه [از دید مدرن] هنر به شمار می‌آید، محدودیت محسوب می‌شوند و هنرمندان پیشتاز [یا آوانگارد] همهٔ آنها را زیر پا نهاده‌اند. پس چرا تعریف نهادی باید مصنوع بودن شیء [هنری] را یکی از شرطهای خود قرار دهد؟ اگر، همچنان که دیکی خود می‌گوید، دوشان[۱۲۲] می‌تواند مصنوعاتی چون لگن را ... به اثر هنری تبدیل کند، چرا اشیا طبیعی، مانند چوب از آب گرفته[۱۲۳] به اثر هنری تبدیل نشود...؟[۱۲۴] پاسخ وی (که با نظرگاه اصلی‌اش همخوانی دارد) این است که چنین اشیایی حقیقتاً می‌توانند آثار هنری باشند، چنانچه به عنوان نامزدهایی برای ارج‌گذاری [هنری] پیشنهاد شوند (مثلاً در نمایشگاهی به نمایش گذاشته شوند)؛ ولی ادعا می‌کند که در آن صورت شیء باز هم به یک چیز مصنوع تبدیل می‌شود، زیرا «مصنوعیت»[۱۲۵] به شیء اعطا می‌شود نه آنکه از طریق کار در آن ایجاد شود. دربارهٔ این ادعای دیکی هر چه بتوان گفت، ولی این نکته روشن است که لبّ مطلب تعریف او در بند دوم آن، یعنی در «اعطای شأن»، قرار دارد. همین اعطای شأن است که چیزی ــ خواه قطعه‌ای چوب از آب گرفته، خواه یکی از اشیاء «حاضر و آمادهٔ»[۱۲۶] دوشان، و خواه یکی از آثار سنتی‌تر هنر ــ را به اثری هنری تبدیل می‌کند.

۱۲۲. Marcel Duchamp (۱۸۸۷ـ۱۹۶۸)، نقاش امریکایی فرانسوی الاصل، یکی از اعضای پیشتاز مشرب دادائیسم. ـ م.

123. driftwood

۱۲۴. همان، ص ۴۴.

125. artefactuality

۱۲۶. ready-mades، هنر حاضری یا حاضر و آماده. اصطلاحی که در ۱۹۱۳ برای معرفی ←

دیکی در مورد آن آثار هنری که به دست شمپانزه‌ای ساخته شود، رهیافت مشابهی دارد. در اینجا نیز «هنری بودن یا نبودن آنها به چگونگی برخورد با آنها بستگی دارد» نه به خواص ذاتی[۱۲۷] یا عامل سازندهٔ[۱۲۸] آنها. چنین اشیایی در نمایشگاه مربوط به یک موزهٔ تاریخ طبیعی هنر محسوب نمی‌شوند؛ ولی اگر چند کیلومتر آن سوتر، در مؤسسهٔ هنر شیکاگو[۱۲۹] به نمایش گذاشته شوند، آثار هنری محسوب می‌شوند ... یک محیط نهادی[۱۳۰] می‌تواند برای اعطای شأن هنر [به اثری]، مناسب باشد و محیط دیگر نباشد.[۱۳۱]

در واقع در برخورد با آن آثار هنری که به لحاظ مادی [یا فیزیکی] از دیگر اشیا بازشناخته نمی‌شوند، نظریهٔ نهادی می‌تواند بهترین تأثیر را داشته باشد؛ زیرا در چنین مواردی، از لحاظ نظری، بین شیئی که اثر هنری است و شیئی که نیست، هیچ تفاوت ذاتی[۱۳۲] وجود ندارد. دانتو می‌پرسد چرا «جعبه‌های بریلو[۱۳۳]ی وارهول[۱۳۴] آثار هنری محسوب می‌شوند ولی نظایر معمولی آنها که در انبارهای سوپرمارکتها روی هم چیده شده‌اند... آثار هنری نیستند؟»[۱۳۵] جعبهٔ بریلوی اندی

← شاخه‌ای نوگسته از هنرهای تجسمی به کار برده شد. این هنر مبتنی بر جمع‌آوری هرگونه اشیای دم‌دستی یا سر راه افتاده چون ابزارهای از کار افتاده، قراضه‌های ماشین‌آلات، لوله و دسته و حصیر پاره و تکه چرم و سفالینه شکسته میان خرابه‌های کنار شهر ... است که بعد از جمع‌آوری هیئت و حالتی تازه به آنها می‌دهند که با وضع قبلی آنها در طبیعت متفاوت است و بدین ترتیب یک اثر هنری آماده نما، اتفاقی و نامأنوس به وجود می‌آورند. (برگرفته از فرهنگ مصوّر هنرهای تجسّمی، تألیف پرویز مرزبان و حبیب معروف.) ـ م.

127. intrinsic qualities 128. agency of production

129. Chicago Art Institute 130. institutional setting

۱۳۱. همان، ص ۴۶.

132. intrinsic (باطنی / درونی =) 133. Brillo boxes

۱۳۴. Andy Warhol (۱۹۲۸–۱۹۸۷)، نقاش، گرافیست و فیلمساز امریکایی. این هنرمند با استفاده از جعبه‌ها یا کارتنهای مواد غذایی، صابون، نوشابه و غیره (از جمله جعبه‌های صابون بریلو) آثار هنری به وجود آورد و از سال ۱۹۶۲ به عنوان شخصیتی برجسته در هنر پاپ امریکایی اشتهار یافت. ـ م.

135. Danto, 1981, p. vi.

وارهول، که در ۱۹۶۴ به نمایش گذاشته شد، در واقع نسخه بدلی از جنس تخته سه‌لایی از کارتنهای تجاری بود، ولی چنان‌که دانتن خاطر نشان می‌سازد، جنس تخته سه‌لا یا مقوای کارتن نیست که تفاوت ایجاد می‌کند. تفاوت، یعنی تفاوت قاطع بین آنچه اثر هنری است و آنچه نیست، باید در جای دیگری جستجو شود؟ و نظریهٔ نهادی به ما می‌گوید که کجا باید آن را بجوییم.[۵]

دیکی می‌گوید، نظریهٔ نهادی بیشتر مانند آن است که بگوییم «اثر هنری شیئی است که شخصی دربارهٔ آن گفته است من این شیء را اثری هنری نامگذاری[۱۳۶] می‌کنم.»[۱۳۷] ولی آیا به صرف چنین گفته‌ای شیء می‌تواند به اثری هنری تبدیل شود؟ معمولاً فکر می‌کنیم که امور واقع از گفته‌ها مستقل‌اند، و اشیاء، مستقل از آنچه درباره‌شان بگوییم. همان‌اند که هستند. «اینکه اگر آرزو کنیم که چنین و چنان بشود، چنین و چنان خواهد شد» وهمی دلپذیر است، ولی به هر حال وهم است [و امر واقع نیست]؛ آیا گفتن [یا نامگذاری کردن] نیز همین وضعیت را ندارد؟

رهیافت دیکی با کار آستین در فلسفهٔ زبان قابل قیاس است. آستین به نوعی برجسته ولی در عین حال بسیار عادی از زبان اشاره می‌کند که آن را «زبانِ کرداری»[۱۳۸] می‌نامد.[۱۳۹] می‌گوید وقتی گزاره‌هایی همچون «عهد می‌کنم...»، «معذرت می‌خواهم ...» و «به شما تبریک می‌گویم» را بیان می‌کنیم، امور واقع موزد بحث را به وجود می‌آوریم[۱۴۰] [یا انجام می‌دهیم] نه آنکه صرفاً آنها را بیان کنیم. با گفتنِ اینکه «عهد می‌کنم...» فعل عهد کردن انجام می‌شود و امر واقع با اجرای این عمل [یعنی گفتن] انجام می‌پذیرد. وقتی یک کُنشِ گفتاری[۱۴۱] انجام می‌شود، معنی ندارد که بپرسیم آیا این گزاره صادق است یا نیست، زیرا صدق آن با همان عمل گفتن ایجاد می‌شود؛ و «عذر می‌خواهم» و «تبریک می‌گویم» و بسیاری نمونه‌های دیگر وضعیت مشابهی دارند. البته نمی‌توان انکار کرد که هر

136. Christening 137. Dickie, p. 49. 138. performative
139. J. L. Austin, 1961 and 1962. 140. Creating the facts in question
۱۴۱. speech act، مانند سلام، خداحافظ، تسلیت عرض می کنم، تبریک می‌گویم و غیره که انجام دادن فعل همان بیان کردن فعل است. ـ م.

عهدی ممکن است شکسته شود یا در زمان بیان عاری از صداقت باشد. نکته اینجاست که، خواه صادقانه خواه غیرصادقانه، شخصی که این کلمات را بر زبان می‌آورد عهدی می‌کند که اگر در بر آوردن آن قصور ورزد مسؤول شناخته می‌شود.

لیکن اجرای این افعال [یا کنشهای گفتاری] مستلزم وضعیت مناسبی است. فرد هنگامی معذرت می‌خواهد که چیز یا امر مناسبی برای معذرت خواستن وجود داشته باشد و فرد مخاطب آمادهٔ پذیرش عذرخواهی باشد. وقتی عهد می‌کنیم که فلان عمل را انجام دهیم، پیش‌فرضمان این است که آن عمل برای مخاطب مطلوب است، و می‌توان نمونه‌های زیادی از این دست ذکر کرد. حال می‌توان گفت که در مورد برخی گزاره‌های زبانی ـ کرداری، محیط [یا وضعیت] مورد نیاز، یک محیط نهادی‌است. روی‌اسکناسهای‌دلارامریکایی نوشته شده‌که «این‌اسکناس پول رایج قانونی برای همهٔ دیونِ عمومی و خصوصی است». این گزاره نیز برای ثبت [یا اظهار] یک امر واقع [یا فاکت] مستقل به کار نمی‌رود؛ این گزاره‌ای است که، با بیان شدن در وضعیتی مناسب، اسکناسهای دلار را به صورت پول رایج قانونی درمی‌آورد. لیکن در این مورد ضروری است که این گزاره را نهادی مناسب [یا صالح] (یعنی وزارت خزانه‌داری ایالات متحده) بیان کند. چنین گزاره‌ای را اگر فرد ناصالحی بیان کند، هیچ قدرت و اعتباری نخواهد داشت؛ شاید فقط شوخی تلقی شود.

مثال دیگر، مراسم نامگذاری [یا غسل تعمید] است. گزارهٔ «من این کودک را مریم نام می‌گذارم» (یا مثلاً «این کشتی را ملکه الیزابت نامگذاری می‌کنم»)، اگر در محیطی مناسب به وسیلهٔ شخصی صالح بیان گردد، موجب می‌شود که کودک، مریم (یا کشتی، ملکه الیزابت) نام گیرد. ولی این گزاره‌ها بدون چنین محیط و صلاحیتی گفته‌های بی‌اثری خواهند بود. این امر دربارهٔ کاربرد «اعلام کردن» در متنهایی چون «من این جلسه را آزاد اعلام می‌کنم» و «این جنگل محیط حفاظت شدهٔ ویژه اعلام می‌شود» صادق است. این اعلامها «زبانی ـ کرداری»اند، ولی [کردارها یا اعمال آنها] فقط در یک محیط نهادی مناسب امکان‌پذیر است.

نظریهٔ نهادی، چنان‌که اشارهٔ دیکی به مراسم نامگذاری نشان می‌دهد، با این تحولات و پیشرفتها در فلسفهٔ زبان خوب جور می‌آید. این نظریه، هم محیط نهادی

ــ که نهاد مرتبط در اینجا عالَم هنر است ــ را شامل می‌شود و هم عمل زبانی ـ کرداری را؛ زیرا، برای مثال، عمل به نمایش گذاشتن تابلویی در یک گالری در حکم اظهار یا اعلام آن است که آن تابلو یک اثر هنری است.

دیکی در توصیف خود از عالَم هنر به عنوان یک «عملکرد متداول»،[۱۴۲] پول را از جهتی دیگر به تشبیه و قیاس می‌گیرد. اسکناس دیگری غیر از دلار امریکایی را در نظر بگیرید که هیچ چیزی را اعلام نمی‌کند، ولی برای همهٔ منظورهای متعارفی که پول مورد استفاده قرار می‌گیرد، به کار می‌رود و به کار رفته است. فزوده بر آن، فرض کنید که این پول به هیچ نهاد رسمی متکی نباشد، بلکه به طور غیررسمی از یک نظام تهاتری پیشین بر جا مانده باشد. حال تصور کنید شخصی سؤال کند که آیا این به‌راستی پول است یا نیست. چه بسا بگوید که آن فقط یک تکه کاغذ است ولاغیر؛ درست است که به عنوان پول مورد استفاده قرار می‌گیرد، ولی آیا این دلیل می‌شود که به‌راستی پول باشد؟ در پاسخ ممکن است بگویند که آنچه این تکه کاغذ را پول می‌کند کاربرد (یا «عملکرد متداول») آن است. اگر همه از آن به عنوان پول استفاده کنند، دیگر نمی‌توان سؤال کرد که آیا به‌راستی پول است یا نیست. علاوه بر آن، می‌توان به درستی از آن به عنوان یک نهاد (هر چند نهادی غیررسمی که قانوناً تعریف و تنظیم نشده باشد) نام برد؛ و دیکی از این جهت آن را با عالم هنر قابل قیاس می‌داند.[۰]

بر همین قیاس، تیموتی بینکلی[۱۴۳] دربارهٔ این مسئله که آیا برخی از آثار بحث‌انگیز امروز به‌راستی آثار هنری‌اند یا نه، به ترتیب زیر اظهار نظر کرده است:

> فقط می‌توانم بگویم که آنها به دست کسانی که هنرمند محسوب می‌شوند ساخته (یا خلق یا ایجاد) می‌شوند، منتقدان آنها را به عنوان آثار هنری مورد نقد و بررسی قرار می‌دهند، در کتابها و نشریه‌های مربوط به هنر درباره‌شان بحث می‌کنند، در گالری‌ها یا مکانهای مرتبط با آنها، به نمایش گذاشته می‌شوند و چیزهایی از این قبیل.[۱۴۴]

142. customary practice 143. Timothy Binkley

144. Binkley, *'Deciding about Art'*, in Aagaard-Morgenstern, p. 95.

برای آنکه نشان دهیم چیزی اثر هنری است چه کار دیگری باید انجام دهیم؟

طبق این نگرشها، شیوه‌ای که شیء عادی بتواند از طریق آن به اثری هنری تبدیل شود حالتی سحرآمیز دارد؛ اگر عنوان مناسب کتاب دانتو را نقل کنیم، نوعی «**دگردیسی اشیاء معمولی**»[۱۴۵] است.[۱۴۶] اگر شیئی مانند یکی از اشیاء «حاضر و آمادهٔ» دوشان در انبار قراضه‌ها رها شود چیزی بیش از تکه‌ای آهن قراضه نخواهد بود. ولی همین که عملیات خاصی روی آن انجام پذیرد به اثری هنری تبدیل می‌شود و به همین عنوان مورد بررسی و ارج‌گذاری عامه قرار می‌گیرد. این درست همان شیء است، و در عین حال آن شیئی نیست که در انبار قراضه‌ها بوده است.

ایرادهای وارد بر نظریهٔ نهادی

در انتقادهایی که از تعاریف رایج هنر به عمل می‌آید گاه این نکته عنوان می‌شود که این تعاریف، نه با هدف ارائهٔ توصیفی دقیق از مفهوم جامع هنر به گونه‌ای که در زبان ما به کار می‌رود، بلکه به انگیزهٔ پرداختن به نوع یا جنبهٔ خاصی از هنر یا جانبداری از آن مطرح می‌شوند که احتمالاً در زمان بخصوصی اهمیت می‌یابند. پیشتر دیدیم که کِنیک چگونه این نکته را دربارهٔ تعریف بل از هنر به عنوان «فرم معنادار» مطرح ساخت. زمان پدیدار شدن این تعریف و دیگر نظریه‌های «فرم‌گرا» تصادفی نبود؛ زمانی که نوع جدیدی از نقاشی اهمیت می‌یافت که با معیارهای پذیرفته شده هیچ‌گونه همخوانی نداشت ولی از لحاظ کیفیات فرمی بسیار قوی بود. تعریف جدید از هنر، اگر پذیرفته می‌شد، هم این آثار را در شمول خود قرار می‌داد و هم برداشت درستی از هنر را ترویج می‌کرد؛ و اکنون مشاهده می‌کنیم که هنر از این دیدگاه اساساً از آفرینش فرمهایی پدید می‌آید که به لحاظ زیباشناختی ارضاکننده‌اند. مثال دیگری بیاوریم: تعریف تولستوی از هنر به عنوان انتقال‌دهندهٔ احساسات از پدیدآورنده به پذیرنده می‌تواند بیشتر در جهت تمایل او به جانبداری از نوع خاصی از هنر مؤثر واقع شود (که متضمن احساسات خوب و به لحاظ اجتماعی

145. "Transfiguration of the Commonplace" 146. Danto, 1981

ارزشمند است) تا آنکه با مفهوم متداول هنر برخوردی منصفانه کند؛ چه بسا بتوان این تعریف را نیز به اوضاع و احوال اجتماعی زمان [تولستوی] منتسب کرد.

نظریهٔ نهادی نیز برای پاسخگویی به مسئله‌ای صورتبندی شد که در زمانی خاص طرح شده بود: بدین معنا که دربارهٔ اشیاء «حاضر و آماده» و دیگر پدیده‌هایی که ظاهراً همهٔ معیارها و ضابطه‌های مورد قبول را زیر پا نهاده بودند، چه باید کرد؟ این نظریه، بر خلاف نظریه‌های پیشین که آثار فوق را به قلمرو هنر راه نمی‌دادند، می‌توانست آنها را در شمول خود قرار دهد. همچنین، ضمن برآوردن این مقصود، تفاوت اساسی هنر و غیر هنر را مشخص می‌کرد، تفاوتی که فقط در پرتو تحولات و پیشرفتهای جدید به‌روشنی نمایان می‌شد. ولی آیا پذیرفتنی است؟ این نظریه چگونه می‌تواند با هنر در وجه کلی برخورد کند؟

حال ببینیم که آیا این نظریه در تعیین یک شرط لازم برای هنر، خرسندکننده است یا نه. عبارت مربوط به اعطای شأن نامزدی برای ارج‌گذاری، احتمالاً مبیّن آن است که اثری در یک گالری نقاشی به نمایش گذاشته شود، یا در یک تالار کنسرت به اجرا درآید یا [به عنوان اثر ادبی] به چاپ رسد. ولی آیا ممکن نیست که اثری هنری وجود داشته باشد که چنین وضعی نداشته باشد؟ فرض کنید که شخصی تابلویی بکشد، یک قطعه موسیقی بسازد، یا شعری بسراید، و اینها هیچ‌گاه نه به نمایش درآیند، [نه اجرا شوند] و نه انتشار یابند. در این صورت آیا می‌توانیم نتیجه بگیریم که اثر هنری نیستند؟ آیا آنها فقط وقتی اثر هنری می‌شوند که برای ارج‌گذاری عرضه شوند؟ این نتیجهٔ ناپذیرفتنی گویی از استلزامات نظریهٔ دیکی است. لیکن به نظر می‌رسد که شرط اعطای شأن نامزدی برای ارج‌گذاری، به آن صورت نیست که ممکن است به نظر رسیده باشد. دیکی می‌پذیرد که «کثیری از آثار هنری فقط به وسیلهٔ یک شخص ــ یعنی پدیدآورندهٔ آنها ــ دیده می‌شوند، ولی باز هم هنر محسوب می‌شوند.» می‌گوید در چنین مواردی، «شأن موردبحث... معمولاً به وسیلهٔ شخصی واحد، هنرمندی که اثر مصنوع را می‌آفریند، اعطا می‌شود».[۱۴۷]

147. Dikie, p. 38.

ولی فهم این گفته‌ها دشوار است. چنین شخصی به چه معنا از طرف عالَم هنر عمل می‌کند، و به چه معنا شأن مورد بحث را اعطا می‌کند؟ و در هر صورت چرا ما باید بپذیریم که اثر مصنوع تا چنین شأنی به آن اعطا نشده نمی‌تواند اثر هنری باشد؟ در مورد برخی آثار جدید، موضوع اعطای شأن آشکارا حائز اهمیت است. برای مثال، در مورد لگنِ[۱۴۸] دوشان، همهٔ تفاوت در این است که شیء در جایگاه عادی خود به صورت لگن یک توالت مردانه باقی بماند یا برای ارج‌گذاری در یک گالری به نمایش گذاشته شود. شاید توافق کنیم که فقط و فقط در چنین صورتی می‌تواند اثر هنری محسوب گردد. ولی این موضوع دربارهٔ آثار شسته‌رفته‌تر مصداق ندارد، آثاری که می‌توانیم آنها را بدون هرگونه اعطای شأن ــ چنان‌که نظریه ایجاب می‌کند ــ هنر بدانیم.

ممکن است در مورد ردهٔ کاملی از آثار مصنوع، به تفکیک از اقلامی خاص، مسئلهٔ مشابهی مطرح شود. هنر دینی مانند شمایلهای روسی، یا اشیای مصنوع کاربردی مانند گلدانها، یا انواع گوناگون هنر عامیانه[۱۴۹] (مانند رقص) را در جوامع مدرن و قبیله‌ای در نظر بگیرید. این انواع هنر را می‌توان کارگردانی یا اجرا کرد بدون اینکه نامزدی آنها برای ارج‌گذاری مد نظر قرار گیرد. فرض کنیم چیزی به‌عنوان عالَم هنر وجود نداشته باشد و خود مفهوم هنر هم یک تصور خیالی والاوجود باشد. [در آن صورت هم] باید بگوییم که این چیزها فقط در صورتی و در زمانی هنر می‌شوند که عالَم هنر به آنها شأن اعطا کند؟ ما عموماً از شناختن، دیدن، ادعا کردن اینکه چنین فقراتی آثار هنری‌اند سخن می‌گوییم، و مقید به آن نیستیم که صرفاً به وسیله عمل اجرا کردن [یا به صحنه آوردن] به آنها شأن اعطا کنیم. بنابراین، اگر آثاری از دورهٔ ماقبل تاریخ، درون غارها در

۱۴۸. Fountain، این کلمه در انگلیسی به معنای چشمه، فوّاره و محفظهٔ آب و دیگر مایعات است، ولی دوشان یک توالت دیواری مردانه را به عنوان یک اثر هنری در ۱۹۱۷ در نمایشگاه انجمن هنرمندان مستقل در نیویورک عرضه کرد و نام آن را Fountain گذاشت. در این متن، کلمه لگن را به عنوان معادل آن به کار برده‌ایم. ـ م.

149. folk - art

آلتامیرا[۱۵۰] آثار هنری باشند (تابلوی ۱)، پس می‌توان گفت که آنها پیش از آنکه عالَم هنر آنها را شناسایی کند آثار هنری بوده‌اند نه آنکه در نتیجه یا بعد از آن شناسایی آثار هنری شده‌اند. بنابراین اعطای شأن شرط لازمی برای هنر نیست.

دانتو در بحث خود دربارهٔ هنرِ «حاضر و آماده»، نقاشیهای لاسکو[۱۵۱] را مثال می‌آورد. می‌گوید چنین هنری فقط در زمان معینی در تاریخ هنر و نظریهٔ هنر معنا دارد. «نظریه است که آن را در جهان هنر مطرح می‌کند و از فروافتادن به سطح شیئی حقیقی [یا معمولی] حفظ می‌کند.» برای آنکه چنین چیزهایی را به عنوان هنر بنگریم،

> لازم است تا حد زیادی دربارهٔ نظریهٔ هنر و تاریخ اخیر نقاشی نیویورک آگاهی کسب کنیم. چنین هنری پنجاه سال پیش نمی‌توانست هنر باشد. اما با این حساب، در شرایط مساوی، بیمهٔ پرواز هم در قرون وسطی وجود نداشته و اهالی اتروری[۱۵۲] هم از پاک‌کنهای ماشین‌تحریر استفاده نمی‌کرده‌اند [و این دلیل نمی‌شود که امروز وجود آنها را انکار کنیم]. جهان باید برای برخی چیزها آماده باشد و عالَم هنر هم کمتر از جهان واقعی نیست. نقش نظریه‌های هنر در این روزها، مانند همیشه، امکان‌پذیر ساختن عالَم هنر و هنر است.

دانتو نتیجه می‌گیرد که «هرگز به ذهن نقاشان لاسکو خطور نمی‌کرد که بر روی آن دیوارها مشغول پدید آوردن هنر هستند».

شاید چنین باشد. ولی آیا این دلیل می‌شود که آنها هنری بر روی دیوارها پدید نمی‌آوردند؟ اگر به راستی «نقش نظریه‌های هنر این است ... که هنر را امکان‌پذیر سازد»، پس به پیروی از دانتو (که فرض می‌گیرد نظریه‌های هنر در میان ساکنان

۱۵۰. Altamira، نام غارهایی در قسمت شمالی اسپانیا، نزدیک سانتاندر، که به سال ۱۸۷۹ تصویرهای شگفتی از دورانهای پیش از تاریخ بر دیواره‌های آنها کشف شد. امروز آلتامیرا از جایگاههای مهم تحقیقات دربارهٔ دورانهای پیش از تاریخ به شمار می‌رود، و تصویرهای آن از سرچشمه‌های الهام هنرمندان است (دائرة‌المعارف فارسی). ـ م.

۱۵۱. Lascaux cave، غار لاسکو، نزدیک مونتینیاک (Montignac) شهری در جنوب غربی فرانسه است. این غار به سبب تصاویر مربوط به دوران ماقبل تاریخ شهرت دارد. ـ م.

۱۵۲. Etruria، سرزمینی کهن در غرب ایتالیا. ـ م.

غار مطرح نبوده است) باید نتیجه بگیریم که آنها هنری بر روی آن دیوارها پدید نمی‌آوردند. ولی در این مورد مقایسهٔ دانتو با بیمهٔ پرواز در قرون وسطی گمراه‌کننده است. زیرا درست است که فرض وجود فعالیتی به نام بیمهٔ پرواز در قرون وسطی فرضی بی‌معناست، ولی این سخن که نقاشیهای ماقبل تاریخ می‌توانند آثار هنری شناخته شوند بی‌معنا نیست. و در این مورد «شناخته شدن» به معنای این است که آنها را به عنوان آنچه هستند می‌شناسیم: آنها [مستقل از شناخت ما] هنرند و این ماهیت را از شناخت ما به دست نمی‌آورند.

مثال دیگری که کِنیک در بحثهایش علیه تعریف مطرح می‌کند، آثار هنری مصر باستان است، که به منظور دفن کردن در گور در کنار شخص متوفی ساخته می‌شدند تا برای او ثمرات جادویی داشته باشند (تابلوی ۳). دیکی این مثال را از باب تحکیم نتیجه‌گیری خود می‌آورد که می‌گوید «کوشش برای تعریف هنر براساس آنچه ما با برخی اشیا انجام می‌دهیم مانند هر تعریف دیگری محکوم به شکست است.»[۱۵۳] هنر مراسم تدفین در مصر باستان هم یک هنر است، با وجود آنکه کاربرد دیگری داشته است و با ارج‌گذاری هنر در عالم هنر امروز، به گونه‌ای که مد نظر دیکی است، تفاوت کلی دارد. دیکی در پاسخ می‌گوید با همهٔ آن احوال، چه بسا مصریان آثار هنری را در گور می‌گذاشته‌اند «تا مردگان آنها را تحسین [و ارج‌گذاری] کنند». ولی حتی اگر این هم درست باشد، باز این سؤال مطرح خواهد بود که آیا این شرطی لازم برای هنر بودنِ آنها هست یا نیست.

نکتهٔ دیگری که دیکی مطرح می‌کند این است که مفهوم هنر از نظر مصریان چه بسا از مفهوم ما متفاوت بوده است؛ و خواست او صرفاً این است که «بتواند شرطهای لازم و کافی را برای آن مفهوم از هنر مشخص کند که ما (یعنی ما امریکاییان در زمان حاضر و ما غربیان در زمان حاضر...) در ذهن داریم. ولی این رهیافت، مشکل مربوط به مفهوم هنر را در زمان حاضر رفع نمی‌کند. اگر آثار مصریان، بدون برآوردن شرط دیکی، آثار هنری بوده‌اند، پس فرقی نمی‌کند که

153. Margolis, op. cit., p. 330.

مفاهیم آنها از مفاهیم ما متفاوت باشد. آنها می‌توانسته‌اند آثار هنری ــ به مفهومی که ما از این واژه برداشت می‌کنیم ــ باشند، بدون آنکه شرط دیکی را برآورند.

شاید چنین به نظر رسد که راه خروج از این مشکلات این است که شرط مربوط به اعطای شأن را به جای واقعی بودن، فرضی تصور کنیم. به عبارت دیگر، تنها از راه اعطای شأن [به طور بالفعل] به وسیلهٔ شخصی که از طرف عالَم هنر عمل می‌کند، شیء به اثر هنری تبدیل نمی‌شود، بلکه اگر این شأن به وسیلهٔ چنین شخصی ــ در صورتی که با آن شیء برخورد کند ــ اعطا شدنی باشد، آن شیء می‌تواند اثر هنری محسوب گردد. این تعریف می‌تواند نقاشیهای لاسکو را در شمول خود قرار دهد، زیرا این حکم همیشه صادق بوده است که آنها می‌توانسته‌اند، در صورت فراهم بودن اوضاع و احوال مناسب، نامزد ارج‌گذاری [عالم هنر] شوند. بنابراین، این نقاشیها همیشه آثار هنری بوده‌اند، و این طور نبوده است که فقط وقتی به این مقام نائل گردند که شأن هنر به آنها اعطا شود. نیز، برخی از شاهکارهای شوبرت را در نظر گیرید که در زمان خود قدر و منزلتی نداشتند و توجهی برنینگیختند و در نتیجه یا از میان رفتند و یا در جایگاه شایستهٔ خود قرار نگرفتند. درست است که به طور بالفعل برای ارج‌گذاری عرضه نشدند، ولی شایستهٔ چنین شأنی بوده‌اند، زیرا اگر نمایندهٔ مناسبی از عالَم هنر از آنها آگاه می‌شد، ممکن بود به چنین شأنی برسند. برخی از این آثار، فی‌الواقع، سالها بعد کشف و منتشر شدند.

ولی این روایت فرضی از نظریهٔ نهادی باز هم نمی‌تواند جایی برای هنری باز کند که (بر خلاف شاهکارهای شوبرت) ــ صرفاً به دلیل آنکه به‌اندازهٔ کافی خوب نیست ــ به نمایش در نیاید و در نخواهد آمد. ممکن است چنین آثاری، به دلیل ماهیت ذاتی و شرایط پدیدآورندگی‌شان، از لحاظ «معنای رده‌شناختی»[۱۵۴]، هنر توصیف شوند، بدون آنکه امکان یا عدم امکان بالقوهٔ نامزد شدن برای ارج‌گذاری [عالَم هنر] تأثیری در تسمیه و توصیف آنها [به عنوان هنر] داشته باشد. بنابراین به

154. classificatory sense

نظر می‌رسد که نظریهٔ نهادی، هر قدر هم که بتواند آثار بحث‌انگیز روزگاران اخیر را در شمول خود قرار دهد، هنگام مواجهه با هنرهایی که با معیارهای سنتی و دیرینْ مقبول و پذیرفته بوده‌اند، به نحو نابایسته‌ای محدودکننده است.

رهیافت اخیر دیگر، که به نظریهٔ نهادی شباهت دارد، رهیافت تیموتی بینکلی است. بینکلی، مانند هواخواهان نظریهٔ نهادی، مدعی است که «شأن هنری اساساً ربطی به خواص و ویژگیهای ذاتی ندارد... لازمه اثر هنری آن نیست که از لحاظ هویت یا همخون بودن[۱۵۵] [یعنی شباهت خانوادگی]، در خواص و ویژگیهایی سهیم باشد که مرز "هنر" [و غیر هنر] را مشخص می‌کنند.»[۱۵۶] همچنین ضرورتی هم ندارد که شیء مورد بحث آن شأنی را دارا باشد که فردی به نمایندگی از طرف عالَم هنر به آن اعطا کرده باشد؛ آنچه اهمیت دارد، قصد هنرمند است. همانند نظریهٔ نهادی، آنچه شیئی را به اثری هنری تبدیل می‌کند چیزی نیست که در نفس شیء وجود داشته باشد؛ بلکه از این دیدگاه آنچه تفاوت ایجاد می‌کند قصد هنرمند است. بینکلی شرح می‌دهد که چگونه، هنگامی که از یک نمایشگاه هنر «مفهومی» دیدن می‌کرده، یک «دفتر یادداشت قهوه‌ای رنگ سیمی» نظرش را جلب کرده است.[۷] آیا این دفتر یادداشت، یکی از اقلام به نمایش گذاشته شده و اثری هنری محسوب می‌شده است؟ سپس نوشته‌ای با این عنوان توجهش را جلب می‌کند: «از اقلام نمایشگاه نیست». واکنش اولیه‌اش این بوده است که دفتر یادداشت را همچون چیزی فاقد ارزش نادیده انگارد. ولی بعد با خود می‌اندیشد که آیا ممکن نیست این دفتر یادداشت، با وجود آن نوشته، یکی از آثار هنری نمایشگاه باشد؟ آیا امکان ندارد که این راه دیگری باشد که هنرمند نابغه‌ای در برابر قراردادهای موجود و مرسوم اختیار کرده است، و خواسته باشد که از رهگذر آن چیزی بسیار بدیع پدید آورد؟

بینکلی نتیجه می‌گیرد که معیار بنیادین «شأن هنر» باید قصد پدیدآورنده باشد. «اینکه دشوار می‌توانیم بگوییم که آیا دفتر یادداشت، اثر هنری هست یا نیست به

155. consanguinity

156. Aagaard - Morgenstern, 1976, p. 97.

دلیل آن است که مقاصد پدیدآورنده یا پدیدآورندگان آن در مورد شأن هنری [این کار] روشن نیست و بنابراین تشخیص موضوع دشوار است.»[۱۵۷] برای آنکه بتوانیم این کار را انجام دهیم باید از قصد پدیدآورنده آگاه شویم؛ آنگاه به هیچ چیز دیگر نیاز نخواهیم داشت.

بینکلی در مقالهٔ دیگری از نقش هنرمند در اندکس کردن [یا نمایه‌سازی][۱۵۸] شیء مورد بحث سخن می‌گوید. می‌نویسد:

> مفهوم «اثر هنری» این نیست که رده‌ای از [اشیاء] ویژهٔ زیباشناختی را مجزا کند. این مفهوم نقش نمایه‌ساز دارد. برای آنکه چیزی قطعهٔ هنری باشد باید فقط به وسیلهٔ هنرمندی به عنوان اثر هنری اندکس شود. صرف مقوله‌بندی مجدد یک پدیدار که شبهه‌ای درباره‌اش نباشد کفایت خواهد کرد.[۱۵۹]

همانند نظریهٔ نهادی، [در نظریهٔ بینکلی] آنچه شیء را به اثر هنری تبدیل می‌کند چیزی در ذات یا نفس شیء نیست؛ بلکه این بار قصد هنرمند است که هرگونه تمایز و تفاوت را به وجود می‌آورد. درست است که رهیافت بینکلی از آنچه از لحاظ نظریهٔ نهادی ضروری است (یعنی اعطای شأن هنر از طرف عالَم هنر) اجتناب می‌ورزد، ولی به نوبهٔ خود شرطی را مطرح می‌کند که «مشخص شدن به وسیلهٔ هنرمند است» ــ این شرط بسیاری از نمونه‌هایی را که عموماً هنر شناخته می‌شوند از عرصهٔ هنر خارج می‌کند. نقاشیهای [غار] لاسکو و گلدانهای عتیقهٔ چینی که امروز در موزه‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند (تابلو ۲) از آن جمله‌اند. این چیزها را هیچ هنرمندی به عنوان آثار هنری مشخص نکرده است، ولی این امر باعث نمی‌شود که در زمان حاضر به عنوان آثار هنری شناخته نشوند.

تا اینجا بحث ما بر سر آن بود که آیا نظریهٔ نهادی، و جانشین [یا آلترناتیو] آن، که هم اکنون بررسی شد، می‌توانند به عنوان انعکاس‌دهندهٔ شرطهای لازم[۱۶۰]

۱۵۷. همان، ص ۴۸.

158. indexing

159. Binkley, "Piece: contra Aesthetics", in Margolis, p. 83.

160. necessary conditions

برای هنر پذیرفتنی باشند. حال بیاییم این نظریه را از دیدگاه شرطهای کافی[۱۶۱] به دیده گیریم: اگر شیء شرطهای تعریف نهادی را بر آوَرَد، آیا لزوماً اثری هنری خواهد بود؟ این سؤال مشغلهٔ ذهنی بسیاری از بازدیدکنندگان نگارخانه‌های هنر مدرن (و نیز هنرهای دیگر مانند موسیقی و شعر) بوده است. دیدارکنندگان عادی وقتی با اثری چون جعبهٔ بریلو روبه‌رو می‌شوند، یا آثار و اجراهای دیگری را می‌بینند که فاقد همهٔ کیفیات جاافتاده و سنتی هنرند یا آنها را زیر پا می‌نهند، یحتمل سؤال می‌کنند که آیا در واقع می‌توان عنوان هنر را به آنها اطلاق کرد؟ آنان چه بسا با قبول زحمات و هزینه‌های بسیار به نگارخانه‌ای می‌روند به امیدآنکه تابلوهای جدیدی ببینند و از آنها لذت برند؛ ولی هنگامی که با چیزهایی روبه‌رو می‌شوند که نمی‌توانند حتی به عنوان آثار هنری بپذیرند، چه بسا شکایت کنند که فریب خورده‌اند. حال اگر معنای «هنر» همان باشد که در نظریه‌های مطرح شده تشریح گردید، پس انکار آنها به عنوان آثار هنری نقض غرض خواهد بود. کسی که این مفهوم هنر را انکار می‌کند شبیه کسی خواهد بود که اذعان کند فرد با صلاحیتی [در مراسم غسل تعمید] کودکی را مریم نامگذاری کرده است و سپس انکار کند که نام کودک مریم است. [اختیار کردن] چنین موضعی توجیه‌ناپذیر است، ولی آیا این حکم در مورد شخصی صادق است که هنر بودن اشیاء به نمایش گذاشته شده‌ای را انکار کند؟ آیا این شخص باید، فقط به دلیل آنکه آن اشیاء در نگارخانه‌ای متعلق به عالم هنر به نمایش گذاشته شده‌اند، هنر بودن نشان را تأیید کند؟

نظریهٔ نهادی را اگر از این جهت با اعمالی چون مراسم نامگذاری [یا غسل تعمید] مقایسه کنیم، چه بسا موجب گمراهیمان شود، و شاید بهتر باشد که این نظریه را با کنشهای گفتاری دیگری مقایسه کنیم که دامنهٔ دلالت آنها از محدودهٔ معینی فراتر نرود. یک بازی مانند تنیس را در نظر بگیرید که در آن داور صاحب اختیار است که توپی را «خارج» اعلام کند و به موجب قوانین بازی (در شرایط

161. sufficient conditions.

مسابقهٔ قهرمانی)، خارج بودن یا داخل بودن توپ با حکم داور تعیین می‌شود. می‌توانیم بگوییم که گفتهٔ داور است که خارج بودن توپ را مصداق می‌بخشد [یا صدق خارج بودنِ توپ براساس گفتهٔ داور تعیین می‌شود]. ولی در مورد نامگذاری، عهد کردن و غیره، چنان‌که دیدیم، هیچ صدقی ورای عمل [یا کنش گفتاری گوینده] وجود ندارد: اگر گزارهٔ «من این کودک را مریم نام می‌گذارم» در اوضاع و احوال مناسب بیان شود، دیگر نمی‌توانیم سؤال کنیم که آیا این گزاره صادق است یا خیر، یا آیا صادق [یا درست] است که کودک اکنون چنین نامی دارد؟ ولی در مورد «خارج» اعلام کردن داور، وضع این‌گونه نیست. در این مورد می‌توان سؤال کرد که آیا حرف داور درست [یا صادق] است یا نه، زیرا علاوه بر واقعیت نهادی[۱۶۲] [یا واقعیتِ مبتنی بر ضوابط و مقررات نهاد ورزش] (که با حکم داور هستی می‌یابد) یک واقعیت غیرنهادی[۱۶۳] نیز وجود دارد که همان محل یا موضع واقعی توپ در زمانی است که داور حکم خود را صادر می‌کند، و این واقعیت از حکم او مستقل است. بر همین قیاس، می‌توان گفت که حتی اگر عالَم هنر شیئی را اثری هنری اعلام کند و اعلام یا [حکم] آن قدرت نهادی و اجرایی داشته باشد، باز هم امکان پرسش این سؤال وجود دارد (چنان‌که بازدیدکنندگان مأیوسی که از نگارخانه دیدن می‌کنند خواهند پرسید) که آیا آن [شیء] به‌راستی هنر است یا نیست.

دشواری دیگر نظریهٔ نهادی در معنای «ارج‌گذاری» است آنجا که شرط «اعطای شأن نامزدی برای ارج‌گذاری» به شیئی مطرح می‌شود. آیا هرگونه ارج‌گذاری به هنر مربوط می‌شود؟ شاید بگویند که معنای مراد، نوعی مناسب از ارج‌گذاری، یعنی ارج‌گذاری زیباشناسانه است. ولی این گفته دور باطلی را در تعریف ایجاد می‌کند: مانند آن است که بگوییم، شیء در صورتی اثر هنری است که به شیوه‌ای مناسب اثر هنری، مورد ارج‌گذاری قرار گیرد. گویی لازم است که نوعی از ارج‌گذاری را مشخص کنیم که خاص هنر باشد و آن را در داخل تعریف قرار دهیم. ولی این امر، باز بودن[۱۶۴] تعریف را مخدوش می‌کند، و در نتیجه آن دسته از

162. institutional fact 163. non - institutional fact 164. openness

آثار که موضوعِ نوع مشخص شدهٔ ارج‌گذاری ــ هر چه که باشد ــ واقع نشوند از عرصهٔ هنر کنار نهاده می‌شوند. اگر ارج‌گذاری مورد بحث با رجوع به الگوهای پذیرفته شدهٔ هنر، مشخص شود، در آن صورت مناسب حال آثار ابتکاری و نوآوارانه ــ که همین نظریهٔ جدید می‌خواهد برایشان جا باز کند ــ نخواهد بود. از این‌رو، جای شگفتی نیست که دیکی سخت می‌کوشد توضیح دهد که مرادش از ارج‌گذاری، آن «نوع خاص از شناخت، نگرش یا ادراک زیباشناختی» نیست که کسانی (مانند بولو، اشتُل نیتز و بردزلی) به کار می‌گیرند و سعی می‌کنند هنر را با چنین اصطلاحاتی تعریف کنند؛ او در مقاله‌اش تحت عنوان «اسطورهٔ نگرش زیباشناختی»[۱۶۵] چنین نگرشهایی را انتقاد می‌کند.

دیکی در کتابش تحت عنوان هنر و زیباشناسی، منظور خود را از ارج‌گذاری این‌گونه توضیح می‌دهد: «چیزی شبیه تجربه [یا درک] کیفیات چیزی که آدمی ارزشمند یا قیمتی می‌یابد».[۱۶۶] ولی این توضیح نیز به اندازهٔ کافی گویا نیست، زیرا چه بسا شیئی، به این معنا، برای ارج‌گذاری عرضه شود، ولی به عنوان اثری هنری عرضه نشود یا به این عنوان مورد توجه قرار نگیرد. بینکلی می‌نویسد، «شرح حال کوتاهی از نقاش که در کنار آثارش روی دیوار نگارخانه‌ای قرار می‌گیرد می‌تواند شرط تعریف دیکی را برآورد؛ زیرا آن شرح حال به این امید روی دیوار قرار می‌گیرد که برای دیدارکنندگان نگارخانه ارزشمند باشد. ولی نمی‌تواند، از جهتی که منظورِ مراد دیکی است، به عنوان اثری هنری، واجد صلاحیت گردد. بردزلی انتقاد مشابهی را مطرح می‌کند و می‌کوشد «تمایزی را بین ارج‌گذاری زیباشناختی و دیگر صور یا انواع ارج‌گذاری» صورتبندی کند. می‌گوید دیکی «قصد دارد از کنار این تمایز بگذرد» [یعنی فرقی بین ارج‌گذاری زیباشناسانه و ارج‌گذاری عادی قائل نشود.] بردزلی می‌گوید فرض کنید که در برابر چراغهای راهنمایی ایستاده باشیم و رنگهای متغیر چراغها را ببینیم و آنها را به عنوان علائم تنظیم ترافیک

165. "The Myth of the Aesthetic Attitude"

166. *Art and the Aesthetic*, pp. 40-1.

ارزشمند بیابیم [یا ارج‌گذاری کنیم]. حال اگر فرقی بین ارج‌گذاری رنگهای چراغ راهنمایی و ارج‌گذاری زیباشناختی قائل نباشیم، چگونه می‌توانیم بگوییم که رنگهای چراغ راهنمایی آثار هنری نیستند؟ پس باید بین ارج‌گذاری زیباشناختی و انواع دیگر ارج‌گذاری قائل به تمایز شویم.

تا اینجا به انتقاد از تعریف نهادی، نخست از دید شرطهای لازم و سپس از دید شرطهای کافی، پرداخته‌ام. حال می‌توان پرسید که آیا فرمول مورد بحث اصلاً می‌تواند تعریف محسوب شود یا نه. هر تعریفی از هنر باید بتواند در برابر شخصی که می‌پرسد آیا شیء بخصوصی هنر است یا نه، پاسخی داشته باشد؛ این ضرورت را تعریفهای پیشین برآورده می‌کنند. می‌توانیم بگوییم که فرمول نهادی (اگر مسئلهٔ صدق آن را در نظر نگیریم) به یک معنا این خواسته را برمی‌آورد. بنابراین اگر از خود بپرسیم که آیا جعبهٔ بریلو به راستی هنر است یا نه، این فرمول می‌تواند با اشاره به شأن اعطا شده پاسخ لازم را ارائه کند. ولی اگر من تصادفاً همان شخصی باشم که باید در مورد اعطای شأن تصمیم بگیرم، چه خواهد شد؟ بر چه اساسی باید تصمیم بگیرم؟ آیا باید به دلیل آنکه شأن ذیربط اعطا نشده، یا هنوز اعطا نشده است، نتیجه بگیریم که اثر مورد بحث هنر نیست؟ به این ملاحظه، هرگز چیزی اثر هنری نخواهد بود!

تعریف نهادیِ هنر دربارهٔ کیفیات سنتی هنر، که ممکن است به عنوان دلایل هنر دانستن اثری مفید واقع شوند، چیزی به دست نمی‌دهد. ولی کسانی که، از طرف عالَم هنر، اثری را برای ارج‌گذاری معرفی می‌کنند. البته چنین کاری را به قید قرعه انجام نمی‌دهند. چنین تصمیمهایی بعد از سلسله بحثهای مختلفی گرفته می‌شود که در آنها از کیفیات شناخته شدهٔ هنر استفاده می‌کنند. آیا می‌توانیم تصمیمهای آنها را از راه دیگری توجیه کنیم؟ ریچارد وُلهایم می‌گوید:

> چگونه می‌توانیم بپذیریم که نماینده‌ای از عالَم هنر شیء یا اثری را برای ارج‌گذاری عرضه کند مگر آنکه بتوانیم قائل به آن گردیم که او دربارهٔ شیء مورد انتخاب برای ارج‌گذاری ایده‌ای دارد، و نیز بپذیریم که به خاطر همان ایده است که توجه ما را به طرف آن شیء جلب می‌کند. وقتی راسکین،

> ویسلر را متهم می‌کند که یک ظرف رنگ به صورت مردم می‌پاشد، در واقع می‌خواهد بگوید که ویسلر نمی‌تواند تابلوهای خود را به عنوان نامزدهای ارج‌گذاری عرضه کند: او باید به کار دیگری بپردازد؛ و دلیل آنکه راسکین چنین حرفی می‌زند، آن است که نمی‌تواند آن چیزی را در تابلوهای ویسلر ببیند که ویسلر به خاطر آنها ارج‌گذاری تابلوهایش را از ما طلب می‌کند.[۱۶۷]

کسی که چیزی را برای ارج‌گذاری عرضه می‌کند باید آمادهٔ پاسخگویی به سؤال «چرا؟» باشد ــ یعنی به ما بگوید که چرا آن شیء باید شایستهٔ چنین مواجهه‌ای تلقی شود؛ و پاسخ باید به صورت دلایل قابل درک ارائه شود. اگر نتواند این کار را انجام دهد، عمل عرضه کردن اثر برای ارج‌گذاری توجیه‌ناپذیر خواهد بود.

«ولی آیا آن هنر است؟»

بحث و استدلال من این بوده است که تعریف نهادی به عنوان شرط کافی برای هنر خرسندکننده نیست، زیرا می‌توانیم، بدون آنکه سخن بی‌معنا یا متناقضی گفته باشیم، هنر بودن چیزی را ــ علی‌رغم عرضه شدنش برای ارج‌گذاری ــ انکار کنیم یا مورد سؤال قرار دهیم. با این همه، برخی بر این پندارند که آثار بحث‌انگیز اخیر اگر تنها مورد قبول اولیاء امور واقع شوند، باید هنر به شمار آیند؛ بنابراین هر تعریف یا نظریه‌ای که این‌گونه آثار را شامل نشود، ناقص و ناکارآمد است. دانتو می‌گوید، «از آنجا که هر تعریفی از هنر باید جعبه‌های بریلو را در شمول خود قرار دهد، بنابراین مسلم است که چنین تعریفی نمی‌تواند از بررسی و سنجیدن آثار هنری [سنتی و موجود] برساخته شود.»[۱۶۸] دانتو احتجاج می‌کند که تعریف هنر نمی‌تواند این‌گونه صورتبندی شود، زیرا صرف بررسی و سنجیدن، هیچ‌گونه تفاوتی را بین اثر هنریِ «حاضر و آماده» و شیء همتای عادی آن، که در قفسهٔ فروشگاهی قرار دارد، آشکار نمی‌کند. ولی آیا نمی‌توانیم نقطهٔ شروع بحث دانتو را به چالش طلبیم؟ چه کسی باید بگوید که چنین کارهایی حقیقتاً هنرند؟ چنین

167. Wollheim, 1980, p. 165.

168. *Danto*, 1981, p. vii.

چالشی را تیلمان[۱۶۹] در کتابش با عنوان ولی آیا آن هنر است؟[۱۷۰] مطرح کرده است. او می‌نویسد، «دانتو مسلم می‌گیرد که چنین چیزهایی آثار هنری‌اند؛ ولی این فرض او نیازمند استدلال است.»

یکی از راههای ارائهٔ دلیل به نفع آن، رجوع به قضاوت کسانی است که چنین آثاری را از طریق نمایش دادن یا منتشر کردن برای ارج‌گذاری عرضه می‌کنند. چنان‌که قبلاً اشاره کردم، این بخشی از مفهوم ما از هنر است که در آن محلی برای قضاوت کارشناسان قائلیم، قضاوتی که ممکن است آراءِ افراد عادی را تحت‌الشعاع قرار دهد. بنابراین آیا در تحلیل نهایی بیهوده نخواهد بود که شخصی با حکم کارشناسان مخالفت ورزد [و هنر بودن چیزی را انکار کند]؟ در این سخن (هر چند نه به معنای نظریهٔ نهادی) که هنر هر آن چیزی است که نمایندگان شایستهٔ عالَم هنر به عنوان هنر اعلام می‌کنند، شاید نکته‌ای وجود داشته باشد. نکته این نیست که شیئی بعد از هنر اعلام شدن، به هنر تبدیل می‌شود، بلکه این است که اعلام کارشناسان احتمال صحت بیشتری دارد.

در تاریخ هنر مواردی بوده است که افکار عمومی مردمی که در ابتدا [نسبت به آثار یا سبک و مکتبی] حالت خصمانه داشته‌اند بر اثر تلاش هنرمندان و مروجان هنر دگرگون شده است، به طوری که آنچه در اصل هنر پیشتاز [یا آوانگارد] بوده و عامه به آن به دیدهٔ ناباوری و تحقیر می‌نگریسته‌اند، در زمان مناسب به صورت بخشی از مجموعهٔ جاافتاده و پذیرفته شدهٔ هنر در آمده است. آثار امپرسیونیست‌های فرانسوی، که اکنون بخشی از تحسین‌برانگیزترین گنجینه‌های هنری را تشکیل می‌دهند، هنگامی که برای نخستین‌بار عرضه شدند مورد تحقیر و تمسخر نظاره‌گران قرار گرفتند. یک منتقد هنری از نشریهٔ فیگارو این‌گونه گزارش می‌دهد:

> نمایشگاهی ــ که تصور می‌شود نمایشگاه تابلوهای نقاشی باشد ــ تازگی در گالری Durand - Ruel گشایش یافته است... به راستی چنین خبطِ ناشی از

169. Tilghman 170. *But is it Art?*

> خودبینی و جنون آدمی خوف‌انگیز است. حتماً به آقای پیسارو[۱۷۱] بگویید که درختها در جهان واقع بنفش نیستند و آسمان در جهان واقع رنگ کره‌ای ندارد؛ به او بگویید که چیزهایی که او ترسیم می‌کند حقیقتاً در هیچ کجا وجود ندارد و انتظار نمی‌رود که هیچ انسان معقولی چنین آشغالهایی را پذیرا باشد ... سعی کنید آقای دگا[۱۷۲] را بر سر عقل بیاورید ... سعی کنید برای آقای رنوار[۱۷۳] توضیح دهید که ...[۱۷۴]

تولستوی که اصرار می‌ورزد هنر باید برای مردم عادی قابل فهم باشد، ادبیات، نقاشی و موسیقی زمان خود، و از جمله آثاری مانند استاد بنا[۱۷۵] اثر ایبسن[۱۷۶] را به باد تمسخر می‌گیرد. از اول تا آخرِ قطعه‌ای را «از دفتر خاطرات یک آماتور هنر» (در واقع دختر خودش) نقل می‌کند که از نمایشگاههای فرانسوی دیدن کرده است، و سرگشتگیهای او را توصیف می‌کند. ولی امروز آموخته‌ایم که در برابر چنین واکنشهایی لبخند بزنیم و معتقدیم که قضاوت یک «آماتور هنر» در جهان کنونی می‌تواند به کمک کسانی که شناخت بهتری دارند تصحیح گردد.

لیکن می‌توان این بحث را مطرح کرد که هنری که دوستداران هنرِ روزگاران گذشته را متحیر می‌ساخت، به شدتِ هنرِ حیرت‌افزای امروز از هنجارهای موجود فاصله نمی‌گرفت. تیلمان با اشاره به بحثهایی که در دفاع از جنبش آوانگارد دیگری در گذشته، یعنی جنبش پُست امپرسیونیسم[۱۷۷]، مطرح می‌شدند، به تشریح این موضوع می‌پردازد.

فرای[۱۷۸] در مقاله‌ای در نشریهٔ *The Nation* از پیروان پُست‌امپرسیونیسم به شیوهٔ زیر دفاع می‌کند. می‌گوید درست است که «آنها در برابر بینش

۱۷۱. Camille Pissarro (۱۸۳۰–۱۹۰۳)، نقاش امپرسیونیست فرانسوی. ـ م.
۱۷۲. Edgar Degas (۱۸۳۴–۱۹۱۷)، نقاش امپرسیونیست فرانسوی. ـ م.
۱۷۳. Pierre Auguste Renoir (۱۸۴۱–۱۹۱۹)، نقاش امپرسیونیست فرانسوی. ـ م.
174. Albert Wolf, *Le Figaro*, 3 April 1876. 175. *The Master Builder*
۱۷۶. Henrik Ibsen (۱۸۳۸–۱۹۰۶)، شاعر و درام‌نویس نروژی. ـ م.
177. post - impressionism 178. Roger Fry

عکس‌بردارانهٔ[۱۷۹] قرن نوزدهم شوریده‌اند ...» ولی سنتی‌ترین هنرمندان دوران اخیرند... فرای می‌گوید آن‌گونه که به دانشگاهیان قرن نوزدهم می‌نگریستید به سزان[۱۸۰] نگاه نکنید؛ وی را در حالی بنگرید که کاری شبیه جوتو[۱۸۱] انجام می‌دهد.[۱۸۲]

راجر فرای وقتی به گذشتهٔ بسیار دیرین‌تر باز می‌گردد، می‌تواند توجه خواننده را به برخی «ارزشهای مربوط به فرم، طرح و بیان حالت» جلب کند که هم در آثار استاد قدیم [یعنی جوتو] انعکاس می‌یافت و هم در هنر نوین زمانهٔ خودش. وی با این شیوه عامه را متقاعد می‌سازد که پست‌امپرسیونیسم به راستی هنر است و، به‌رغم ظاهر غلط‌اندازش، هنری شایسته توجه است.

ولی چنین بحثی را نمی‌توان در مورد برخی از آثار نوآورانهٔ هنر امروز به کار بست که هدف و انگیزهٔ کلیشان مقابله با ارزشهای جا افتاده است. در واقع اگر در روزگار کنونی منتقدی، مانند فرای، به دفاع از اثری به مقایسهٔ آن با هنر یکی از استادان کهن مبادرت ورزد، دفاع او خود عامل شکست خویش است، زیرا دقیقاً همان ویژگی اصلی (یعنی انکار ارزشهای جا افتاده) را مضمحل می‌کند که باید توجیه‌کننده و جذب‌کنندهٔ اثر باشد.

از سوی دیگر، این سؤال در خور طرح است که آیا مقایسه با آثار جوتو می‌تواند مردم را به طور قطع به ارج‌گذاری کیفیات زیباشناختی اثر جدید وادارد؟ زیرا اگر این کیفیات در خود اثر باشند، پس بی‌نیاز از مقایسه با جوتو نیز می‌توانند وجود داشته باشند. شخصی که امروز از این اثر لذت می‌برد، می‌تواند بدون هیچ‌گونه اطلاعی از این مقایسه و با شناخت بسیار کمی از هنرِ روزگاران گذشته همچنان از آن لذت برد. کلایو بل، مدافع دیگر هنر نوین، می‌گوید: «برای ارج‌گذاری به اثر هنری به هیچ چیز جز حس فرم و رنگ[۱۸۳] و شناخت فضای سه

179. photograghic vision

۱۸۰. Paul Cézanne (۱۸۳۹–۱۹۰۶)، نقاش فرانسوی، رهبر جنبش پست‌امپرسیونیسم. ـ م.

۱۸۱. Gioto (۱۲۶۶–۱۳۳۷)، نقاش، معمار و مجسمه‌ساز فلورانسی. ـ م.

182. Op. cit., pp. 74-5. 183. sense of form and colour

بُعدی نیازی نداریم.»[۱۸۴] این موضعی افراطی است، ولی اگر کسی هم با آن مخالف باشد، باز می‌تواند همچنان بر این نظر باشد که مابه‌الاختلاف کسانی که امروز هنر پیشتاز [یا آوانگارد] را پذیرفتنی می‌دانند و کسانی که آن را رد می‌کنند، بود و نبود کیفیات زیباشناختی خودِ اثر است و نه عدم [شباهت] یا ارتباط با آثار جا افتادهٔ گذشته. مثلاً، بینکلی، یکی از مدافعان هنر نوین، موضع خود را در برابر کیفیات زیباشناختی این‌گونه اعلام می‌کند: «برای هنر بودن، کیفیت زیباشناختی [فرم، رنگ، طرح و غیره] نه شرط لازم است و نه شرط کافی.»[۱۸۵]

ولی آیا هنر پیشتازِ اخیر فاقد آن کیفیات زیباشناختی است که برای نظاره‌گر [عادی] قابل درک [یا ارج‌گذاری] باشد؟ تیلمان می‌گوید چنین است. می‌پرسد چه چیز را از دست می‌دهیم اگر جعبه بریلو را صرفاً به صورت یک جعبهٔ [معمولی] بنگریم؟ این طور نیست که ما فاقد قوهٔ درک [یا ارج‌گذاری] باشیم، مسئله این است که هیچ سرشت زیباشناسانه‌ای وجود ندارد که بتوانیم درکش کنیم. همچنین در برابر چیزی که ارزش انسانی پایداری داشته باشد [بی‌اعتنا نخواهیم بود] و واکنش متعارف خود را خواهیم داشت.[۱۸۶] با این همه اگر اثری چون جعبهٔ بریلو یا لگنِ دوشان را بنگریم، چه بسا بگوییم که این آثار فاقد کیفیات زیباشناختی نیستند ــ یعنی کیفیات فرم، رنگ، بافت و غیره را که به عنوان کیفیات زیباشناختی قابل درک‌اند، دارا هستند. بالاخره، شاید به دست یک نگارگر صنعتی طراحی شده باشند که کیفیات زیباشناختی رادر ذهن داشته است. این موضوع حاکی از آن است که داشتن ارزش زیباشناختی و طراحی به دست یک هنرمند، شرطهای کافی اثر هنری نیستند. زیرا این فرآورده‌ها بدون گونه‌ای عملِ «تغییر حالت»[۱۸۷] [یا دگردیسی] اثر هنری محسوب نمی‌شوند؛ و می‌توان بر این نظر بود که، در تحلیل نهایی، آنچه تفاوت کلی را به وجود می‌آورد همان «نامگذاری» نهادی[۱۸۸] است که دیکی شرط اصلی دانسته است.

184. Bell, p. 27. 185. Margolis, p. 85. 186. *Tilghman*, p. 118.

187. transfiguration 188. institutional christening

لیکن برای توضیح آنچه این اقلام را به صورت هنر درمی‌آورد (یا برای دفاع از ادعای هنر بودن آنها) شیوه‌های دیگری وجود دارد. گاه دربارهٔ آثار مقبول و تحسین‌آمیز هنر می‌گویند که ارزش آنها در این است که ما را وامی‌دارند که جهان حقیقی را از دیدگاه تازه‌ای بنگریم. در مورد هنرهای بصری فحوای این کلام می‌تواند این باشد که ما زیبایی و دیگر کیفیات زیباشناختی را [از دیدگاه هنری] در اشیا کاملاً عادی می‌بینیم که در غیر آن صورت شایستهٔ توجه پنداشته نمی‌شدند. برای مثال، ون گوگ[۱۸۹] با تابلوهایش به ما می‌آموزد که چگونه اشیایی همچون یک صندلی عادی یا یک جفت پوتین را به شیوه‌ای تازه و زیباشناسانه ببینیم (تابلوی رنگی شماره ۱)؛ و می‌توان ادعا کرد که سودمندیهای مشابهی از نمایشگاه اشیای حاضر و آماده و چیزهای مشابه به دست می‌آید.

> در هنرِ پاپ بخش عظیمی از کارهای خلاق ... در ایجاد [و برانگیختن] داوریهای زیباشناسانه است: «این شیء، شایستهٔ تأمل پایدار و عاری از تعلق است. این شیء ــ صرف نظر از جایگاه و کاربرد آن در زندگی عادی ــ زیباست. بایستید و نگاه کنید.»[۱۹۰]

لیکن قیاس با [آثار] ون گوگ نباید بیش از اندازه گسترش یابد، زیرا در این مورد هنرمند کاری بیش از صرف قرار دادن اشیا در برابر ما انجام می‌دهد. وی با استفاده از مهارت و بینش هنرمندانهٔ خود جلوهٔ ظاهری آنها را «تغییر حالت» می‌دهد. همین موضوع را می‌توان دربارهٔ نویسنده‌ای بزرگ گفت که تسلسل یک زندگی عادی را در داستانی ترسیم می‌کند. در اینجا هم مجبور می‌شویم چیزهای عادی را به شیوه‌ای تازه ببینیم، ولی این مقصود صرفاً با ارائهٔ آنها به گونه‌ای که هستند برآورده نمی‌شود ــ مثلاً نمی‌توان با نشان دادن یک ضبط ویدئویی ساده از زندگی عادی به چنین منظوری رسید.

وقتی به ادبیات و موسیقی روی کنیم، ایدهٔ اشیاء «حاضر و آماده» به سادگی

---

۱۸۹. Vincen Van Gogh (۱۸۹۰–۱۸۵۳)، نقاش هلندی همبسته با مکتب پست‌امپرسیونیسم. ـ م.

190. Fröhlich, 1966, p. 19.

آثاری چون لگن به اجرا در نمی‌آید. یک مثال ادبی جالب توجه در این مورد شعر «بازار خرید و فروش حیوانات»[۱۹۱] سرودهٔ اریش فرید[۱۹۲] شاعر آلمانی است. این شعر از یک آگهی ساخته شد که در سال ۱۹۷۰ در روزنامه‌ای برلینی چاپ شده بود. در این آگهی، رئیس پلیس موضوع خرید سگهایی را اعلان کرده بود که می‌بایست خصوصیاتی چون «صلابت بی‌رحمانه»، «غریزهٔ فوق‌العادهٔ تعقیب»، «بی‌پروا در برابر تیراندازی» و غیره را می‌داشتند. این شعر یک اثر کاملاً «حاضر و آماده» نیست، زیرا سطرهای متن اصلی به قطعات کوتاه شکسته شده و به صورت شعری آزاد با موفقیت حیرت‌انگیزی به چاپ رسیده است. در این مورد، اثر دارای کیفیات زیباشناختی مناسب برای آن نوع شعر است، کیفیاتی که در آگهی اولیه به صورتی که چاپ شده وجود نداشته است.

لیکن دانتو برای آثاری مانند لگن و جعبهٔ بریلو نوع دیگری از توجیه را مطرح ساخته است. وی ضمن رد نظریهٔ نهادی معتقد است هنگامی که چیزی اثر هنری نامیده می‌شود، باید چنین توصیفی را «کسب کند [یا سزاوار داشتنش شود]؛ مسئله این است که چه چیزی آن، را به این عنوان مفتخر می‌سازد.»[۱۹۳] در مورد لگن شاید بتوانیم با مراجعه به کیفیات نمایان آن، پاسخ را پیدا کنیم ــ به قول دانتو در «سطوح براق و انعکاسات عمیق نور» آن. ولی این پاسخ دانتو نیست. دانتو معتقد است که چنین کیفیاتی به شأن این شیء به عنوان اثر هنری ربطی ندارد، زیرا آنها لگن را از توالتهای معمولی همتای آن ممتاز نمی‌کنند. به نظر دانتو، کیفیات ذیربطی که در تبدیل چنین اشیایی به آثار هنری تعیین‌کننده‌اند، از نوع کاملاً متفاوتی‌اند. «خود اثر خصوصیاتی دارد که لگن عادی ــ فی‌نفسه ــ فاقد آن است؛ آنها عبارتند از جسارت، دریدگی، گستاخی، شوخ طبعی و زیرکساری.»[۱۹۴] این کیفیات است که آن را مستحق نام هنر می‌سازد.

محققاً اینها کیفیات قابل شناخت و فی‌الواقع مهمی‌اند که براساس آنها آثار

---

191. "Tier - markt/Ankauf" 192. Erich Fried, 1987.

193. Danto, 1981, p. 31.

۱۹۴. همان، ص ۹۳–۹۴.

هنریِ جا افتاده از انواع مختلف را ادراک [و ارج‌گذاری] می‌کنیم. ولی آیا دانتو به درستی آنها را به اثری همچون لگن نسبت می‌دهد؟ شاید بپذیریم که این اثر نخستین‌بار که به نمایش درآمد چنین کیفیاتی داشته است، ولی نمی‌دانیم که آیا اکنون هم، بعد از سالها که بسیاری آثار شنیع دیگر هم عرضه شده‌اند، می‌توانیم چنین کیفیاتی را به آن نسبت دهیم. (شاید بگوییم حالا دیگر این شوخی کهنه شده است.) ولی دانتو خود بر وابستگی هنر به متن تاریخ تأکید می‌ورزد. او می‌نویسد شیء زیباشناختی یک هستی افلاطونیِ همیشه ثابت و مایهٔ وجدی سرمدی نیست که ماورای زمان، مکان و تاریخ باشد ... کیفیات زیباشناختی آثار، تابع هویت تاریخی خود آنهاست.» یک شیء اگر در لحظهٔ معینی از تاریخ و در متن فرهنگی خاصی عرضه شود، اثری هنری است با کیفیات زیباشناسانهٔ مناسب؛ ولی اگر در زمانی دیگر و در متنی دیگر عرضه شود چنین چیزی نیست.

یک مسئله مهم در فلسفهٔ هنر این بوده است که شناخت متن [یا پیش‌زمینه] تاریخی و نیز شناخت مقاصد هنرمند تا چه میزان با ارج‌گذاری اثر هنری ارتباط دارد. (این موضوع در جُستار پنجم به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت.) بیشتر افراد (صرف نظر از آنها که مانند بل دارای مواضع افراطی‌اند) نظر بر این دارند که ارج‌گذاری [یا درک] اثر دست‌کم از طریق شناخت پیش‌زمینهٔ [تاریخی] اعتلا می‌یابد، هر چند این موضوع در مورد گونه‌ها و سنخهای مختلف هنر تا حد زیادی متفاوت است. در برخی موارد شناخت پیش‌زمینه بسیار مهم است (برای مثال، اهمیت دارد که بدانیم که پدیدآورندهٔ «چکامه‌ای خطاب به بلبل»[۱۹۵] خود پایش لب گور بوده است)، حال آنکه در مواردی دیگر بی‌اهمیت یا بی‌ربط است. ویژگی نوع «جسارت‌آمیز» هنر جدید، به گونه‌ای که دانتو مطرح می‌کند، بستگی شدید آن به شناخت پیش‌زمینه تاریخی است. با توجه به این واقعیت، منتقد می‌تواند عیبجویانه بگوید که درست است که در آثار جا افتادهٔ هنر، ارج‌گذاری از طریق چنین شناختی اعتلا می‌یابد، در نوع جدید هنر چیزی وجود ندارد که اعتلا

195. «Ode to a Nightingle»

یابد، و اگر اعتلایی هم صورت گیرد، اسّ و اساسی ندارد. از این‌رو، کیفیات جسارت، زیرکساری و غیره که دانتو به لگن نسبت می‌دهد ممکن است حتی بدون دیدن اثر، مورد ارج‌گذاری قرار گیرند. در واقع هزاران مردم علاقه‌مند به هنرها دربارهٔ این اثر و دیگر آثار نوع مشابه آن مطالبی خوانده‌اند، و بی‌نیاز از وارسی خود آن آثار آن کیفیات را ارج نهاده‌اند یا ــ مثالی از عالَم موسیقی بیاوریم ــ فی‌الواقع بی‌نیاز از «گوش دادن» به قطعه ۴/۳۳ [یعنی قطعهٔ چهار دقیقه و سی و سه ثانیه سکوت] اثر جان کیج، آن را ارج نهاده‌اند.

از میان ابتکارات و نوآوریها، برخی باقی می‌مانند و برخی از بین می‌روند. این موضوع را می‌توان به کمک قطعه‌ای از هدلانگ هال[۱۹۶] اثر توماس لاو پیکاک[۱۹۷] تشریح کرد:

> آقای گیل:[۱۹۸] من [صحنه‌های] تماشایی و زیبا را نمایان می‌سازم، و در طرح‌ریزی محوّطه‌ها، ویژگی سوم و برجسته‌ای بر آنها می‌افزایم، که آن را غیرمنتظره بودن می‌نامم.
>
> آقای مایلستون:[۱۹۹] قربان، بفرمایید اگر شخصی برای دومین بار در اطراف این محوطه‌ها گردش کند، شما این ویژگی را با چه نامی مشخص می‌کنید؟

در اینجا به نظر می‌رسد که باید به آقای گیل خندید. ولی در حقیقت چنین نیست. زیرا واقعیت این است که امکان دارد چشم‌اندازی در نظر انسان غیرمنتظره، شگفت‌انگیز و غیره جلوه کند، حتی اگر بارها آن را دیده باشد. («هر بار که از سر پیچ می‌گذرم تازگی آن توجهم را جلب می‌کند» و گفته‌هایی از این قبیل). بر همین قیاس، در آثار موسیقی و ادبیات کیفیات غیرمنتظره بودن، شگفت‌انگیز بودن و ابتکاری بودن وجود دارد که تأثیرات آنها را بارها و بارها احساس می‌کنیم. چنین کیفیاتی ذاتی خود اثرند و با آن نوآوری که صرفاً از لحاظ تاریخی مطرح باشد و

196. *Headlong Hall*

۱۹۷. Thomas Love Peacock (۱۷۸۵–۱۸۶۶)، شاعر و داستان‌سرای انگلیسی. ـ م.

198. Mr. Gale 199. Mr. Milestone

قبل از آن به فکر کسی خطور نکرده باشد، تفاوت دارد. نوع اخیرِ نوآوری که در آثاری مانند لگن برجستگی دارد، چیزی نیست که هر بار که درباره‌اش تأمل کنیم نو بودنش را احساس کنیم.

اهمیت چنین آثاری بیشتر به بحثهای نظری دربارهٔ هنر مربوط می‌شود تا به نقش و موجودیت خود آنها به عنوان هنر. درست است که برخی ویژگیهایشان (که دانتو از آنها نام می‌برد) قوی است، ولی گذرا و ناپایدار است؛ و به هیچ شیوهٔ دیگری نمی‌توانیم از آنها لذت ببریم و یا تحت تأثیرشان قرار گیریم. هیچ کس ادعا نمی‌کند که چنین هنری، باز هم به قول تیلمان، «به ژرفا و رمز و راز می‌پردازد، تضادهای درونی انسان را آشکار می‌کند و نگرشی از زندگی و روابط انسانی باز می‌نمایاند».[۲۰۰] تیلمان نتیجه می‌گیرد که هنر «در زندگی ما اهمیت دارد و نمی‌توان نسبت به آن بی‌اعتنا بود و ... هر نظریه‌ای که جز این القا کند، باید خطا باشد.»[۲۰۱]

ولی در اینجا نیز باید هوشیار باشیم که چیزی را شرط لازم همهٔ هنرها ندانیم که درباره برخی هنرها مصداق دارد. با توجه به مفهوم ما از هنر، درست و مهم است که مضامینی که تیلمان بیان می‌کند، در بسیاری از آثار هنری ــ شاید به ویژه در آثار بزرگ هنری ــ تجلی دارند. ولی بسیاری از آثار هنریِ کاملاً جا افتادهٔ دیگر وجود دارند که غیر از این‌اند. اثر هنری، خواه بصری، خواه ادبی و خواه موسیقایی، می‌تواند بدون پرداختن به چنین مضامینی زیبا یا تکان‌دهنده باشد. در مورد هنر غیرباز نمودی، به ویژه موسیقی، استنباط چنین اندیشه‌هایی از درون اثر کار دشواری است. («عمیق» توصیف کردن برخی قطعات موسیقی در جُستار دوم مورد بحث قرار خواهد گرفت.»)

باز اگر بکوشیم شرط لازمی را بر هنر تحمیل کنیم، با اشکالاتی روبه‌رو خواهیم شد. لیکن این دلیل آن نمی‌شود که در مورد هنر «هر چیزی جایز باشد»، یا آنکه مجبوریم هر آنچه را عالَم هنر پیش می‌نهد خاضعانه پذیرا باشیم. ما

200. Tilghman, p. 117.

۲۰۱. همان، ص ۱۱۶.

محقّیم، براساس شناختمان از این مفهوم، برای قبول یا رد یک اثر به عنوان هنر ــ یا، به مقتضای مورد، هنری که ارزش نمایش و ارائه عمومی را داشته باشد ــ استدلال کنیم و به کیفیات جا افتادهٔ هنر استناد ورزیم.

آیا وقتی به چنین دلایلی استناد می‌کنیم باید نسبت به تعریفی از هنر متعهد باشیم؟ آیا باید معتقد باشیم که شیء تنها و تنها در صورتی که شرایط الف و ب و ج را برآوَرَد هنر خواهد بود؟ خیر؛ دلایل را می‌توان بدون تعهد به چنین تعریفی ارائه کرد. می‌توان نکتهٔ مشابهی را دربارهٔ بحث ویتگنشتاین دربارهٔ واژه «بازی» مطرح ساخت. ویتگنشتاین در آن بحث برخی ویژگیهای عمومی بازیها، مانند سرگرمی، مهارت و برد و باخت را ذکر می‌کند و سپس می‌گوید که هیچ یک از آنها یا مجموعه‌ای از آنها نمی‌توانند شرطهای لازم و کافی برای مفهوم بازی باشند. ولی این بدان معنا نیست که شخصی نتواند، با رجوع به یک یا چند فقره از این ویژگیهای عمومی، توصیف خود را از فعالیت خاصی به عنوان یک بازی توجیه کند. ویتگنشتاین این ویژگیها را به صورت تصادفی ذکر نمی‌کند و این طور نیست که ویژگیهای دیگر هیچ ربطی به تصور ما از بازیها نداشته باشد. می‌توان گفت که این ویژگیها بخشی از مفهوم [بازی]اند، بدون آنکه منظورمان این باشد که شرطهای لازم‌اند و در هر مصداقی از بازی برآورده می‌شوند.

همچنین مفید است که این موضوع را از جهت بحث بعدی ویتگنشتاین مورد تأمل قرار دهیم. او می‌پرسد چگونه «باید چیستی یک بازی را برای کسی تشریح کنیم» وقتی نمی‌توانیم تعریفی بر او عرضه کنیم؟ پاسخ او چنین است: تصور می‌کنم که باید بازیها را برایش توصیف کنیم و می‌توانیم اضافه کنیم که این و چیزهای مشابه «بازی» نامیده می‌شوند.[۲۰۲] حال می‌توانیم فرض کنیم بازیهایی که برای این منظور انتخاب می‌کنیم، بازیهایی مطابق الگو[۲۰۳] مانند شطرنج و فوتبال باشند و نه نمونه‌های غیرعادی[۲۰۴] که شأنشان محمل مناقشه و اختلاف نظر است. به این

202. Wittgenstein, 1953, I, 69.

203. paradigm (= سرمشق / نمونهٔ اعلی)

204. way - out examples

ترتیب، معنای واژه به الگوهای معینی وابسته و مقید می‌شود که برای توضیح معنای آن واژه به ذهنمان خطور می‌کنند.

این گفته‌ها ممکن است در خصوص مفهوم هنر نیز مصداق داشته باشند. در این مورد نیز الگوهایی وجود دارد که عبارت‌اند از آثاری که برای توضیح چیستی هنر به آنها رجوع می‌کنیم و معنای این واژه مقید به آنهاست. فزوده بر آن، (مانند مورد بازیها) نمونه‌های مختلف دیگری وجود دارد که به درجات مختلفی بر الگو انطباق دارند. شأن و موقعیت برخی از این نمونه‌ها، نااستوار و شبهه‌برانگیز است، زیرا فاقد بسیاری از ویژگیهایی هستند که از خواص عادی [یا تیپیکال] مفهوم هنر به شمار می‌آیند و بیش از آن از الگوها فاصله دارند که به عنوان نمونه‌های متعارف هنر باز شناخته شوند. در مورد اخیر نمی‌توان بدون هرگونه منع عقلی، هنر بودن چنین آثاری را مطلقاً انکار کرد؛ ولی در مورد نمونه‌های «غیرعادی» این امر محققاً امکان‌پذیر و فی‌الواقع مطلوب است. شاید این نوع هنر در به سؤال کشیدن تصورات مقبول و پذیرفته شده از هنر، مؤثر واقع شود؛ ولی علاوه بر آن می‌تواند در به چالش کشیدن ارزشها و اعتبارات هنرهای جا افتاده تأثیر مثبت داشته باشد. این کار را هر فردی، با فهم متعارفی از مفهوم هنر، می‌تواند انجام دهد و امتیاز ویژه‌ای نیست که در انحصار کارشناسان و متخصصان باشد.

از سوی دیگر نباید از این واقعیت غافل شویم که مفهوم ما از هنر نمی‌تواند بخشی از اسباب و لوازم دائمی تفکر آدمی تلقی شود. چه بسا دیر یا زود، و شاید به سبب فشارهای نوآورانهٔ هنر امروز و نیروهای نهادی پشت‌سر آن، منظومه [یا آرایش] مفاهیم[۲۰۵] تا آنجا تغییر یابد که واژهٔ «هنر» دیگر آن معنایی را نداشته باشد که امروز داراست. بدیهی است که چنین تغییری «صرفاً کلامی» نخواهد بود. این تغییر، دگرگونیهایی بنیادی را در عمل و ارج‌گذاری هنر شامل می‌شود که به نوبهٔ خود مستلزم برداشت متفاوتی از فرهنگ و تمدن انسانی خواهد بود.

205. conceptual geography

یادداشتهای جستار اول

۱. تاتارکیویچ (۱۹۸۰)، A History of Six Ideas. تاتارکیویچ در این کتاب، چنانکه از عنوان آن برمی‌آید، شش مؤلفهٔ اصلی مفهوم ما از هنر را بیان می‌کند.

۲. گوته در قرن هیجدهم نگرش مشابهی را درباره جایگاه خاص شعر بیان می‌کند: «هنرها و علوم از راه تفکر فرامی‌آیند، ولی شعر چنین نیست، زیرا شعر از الهام مایه می‌گیرد؛ شعر را نه می‌توان هنر نامید نه علم؛ آن حاصل نبوغ آدمی است.» (Quoted by Tatarkiewicz, p. 117).

۳. گفته‌های گوته با نقدهای ویتگنشتاین در دو قرن بعد، دربارهٔ آنچه «شورکلیت» می‌نامد، قابل قیاس است ــ یعنی میل به گروهبندی کردن مجموعه‌ای از چیزهای مختلف تحت اصلی واحد ــ که آن را یکی از ضعفهای عمدهٔ اندیشه آدمی تشخیص می‌دهد.

۴. مارسل دوشان در سال ۱۹۱۷ اثری را با عنوان لگن (*Fountain*) در نمایشگاهی مربوط به جامعه هنرمندان مستقل شهر نیویورک عرضه کرد. اثر عرضه شده یک توالت مردانهٔ دیواری از چینی معمولی بود. دوشان در دوران فعالیت خود، شمار متنوعی از اشیاء «حاضر و آماده» و کارهای ابتکاری دیگر را در جاهای مختلف به نمایش گذاشت.

۵. با وجود مشابهت‌های موجود بین دیدگاههای دیکی و دانتو، چنانکه بعداً خواهیم دید، دانتو راه حل دیکی را قبول ندارد.

۶. بین این قول معروف ویتگنشتاین که «معنای هر واژه چیزی غیر از کاربرد آن در عمل نیست» و این گفته‌ها، چیزی بیش از یک شباهت سطحی وجود دارد. ویتگنشتاین می‌خواست نشان دهد که هیچ چیز فراتر از کاربرد یک واژه وجود ندارد که منشأ معنای آن است.

۷. هنر مفهومی را همچون هنری تعریف کرده‌اند که هنرمند می‌خواهد به وسیله آن، مفهومی را برساند نه آنکه یک اثر هنری را بیافریند.

کتابنامهٔ جستار اول

Aagaard-Morgenstern, L.. (ed.) (1976) *Culture and Art*, Nijborg.

Aristotle (a) (1976 edn) *Ethics*, Barnes, J. (ed.) 2nd edn, Penguin Books.

Aristotle (b) (1941 edn) *Poetics, in The Basic Works of Aristotle*, McKeon, R. (ed.). Random House.
Aristotle (c) (1941 edn) *Metaphysics*, in *The Basic Works of Aristotle*, McKeon, R. (ed.) Random House.
Austin, J. L. (1961) *Philosophical Papers*, Oxford University Press.
Austin, J. L. (1962) *How to do Things with Words*, Oxford University Press.
Beardsley, M. (1982) *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press.
Bell, c. (1915) *Art*, 2nd edn, Chatto and Windus.
Danto, A. C. (1964) "The Artworld", *Journal of Philosophy*.
Danto, A. C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press.
Dickie, G. (1974) *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press.
Fried, E. (1987) *100 Gedichte ohne Vaterland*, Wagenbach.
Fröhlich, F. (1966) "Paradoxes of Abstract Expressionism and Pop Art", *British Journal of Aesthetics*.
Kennick, W. E. (1958) "Does Traditional Aesthetics rest on a Mistake?", *Mind*.
Kulka, T. (1988) "?", *British Journal of Aesthetics*.
Mandelbaum, M. (1965) "Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*.
Margolis, J. (ed.) (1987) *Philosophy Looks at the Arts*, Temple.
Matthews, J. R. (1979) "Traditional Aesthetics Defended", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
Nash, R. (1987) "The Demonology of Verse", *Philosophical Investigations*.
Pitcher, G. (ed.) (1966) *Wittgenstein*, Macmillan.
Plato (a) (1987 edn) *Ion*, Penguin Books.
Plato (b) (1952 edn) *Phaedrus*, Hackforth, R. (trans.), Cambridge University Press.
Shaftesbury, Lord, "Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times" in Hofstadter, A. (ed.) (1964) *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago University Press.
Stevenson, C. L. (1938) "Persuasive Definitions", *Mind*, 47; reprinted in Stevenson, C. L. (1963) *Facts and Values*, Yale University Press.
Strawson, P. F. (1959) *Individuals*, Methuen.
Tatarkiewicz, W. (1959) *A History of Six Ideas*, Nijhoff.
Tilghman, B. R. (1984) *But is it Art?*, Blackwell.
Tolstoy, L. (1930) *What is Art?*, Oxford University Press.
Weitz, M. (1956) "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*; reprinted in Margolis (1987).
Weitz, M. (ed.) (1970) *Problems of Aesthetics*, Macmillan.
Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*, Blackwell.
Wittgenstein, L. (1960) *The Blue and Brown Books*, Blackwell.
Wollheim, R. (1980) *Art and its Objects*, 2nd edn, Cambridge University Press.

جستار دوم

ویژگیهای زیباشناختی

۱. زیبایی و تناسب

کدام ویژگیها خاص هنرند؟ احتمالاً زیبایی نخستین ویژگی است که به ذهن خطور می‌کند. زیبایی چیست؟ نخستین چیزی که ممکن است در این خصوص توجهمان را جلب کند تنوع بسیار زیاد اشیاءِ زیباست. آیا می‌توان گفت کـه هـمهٔ آنـها در عنصر یا عناصری مشترکند که از برکت وجود آن زیبا هستند؟ احتمالاً یافتن «وجه مشترک» آنها در مورد زیبایی همان‌قدر دشوار است که در موردِ خود هنر.

نگرش کهنی که از اعصار پیشین باقی مانده این است کـه زیـبایی اسـاساً از خواصی مانند تقارن و تناسب به وجود می‌آید. ارسطو می‌گوید «فـرمهای اصـلی زیبایی عبارتند از نظم و تقارن و تعیّن که علوم ریاضی آنها را در درجات معینی مشخص می‌کنند.[1] آگوستین قدیس، که آثار خود را در قرن پنجم میلادی نگاشته است، می‌گوید «بر اثر تناسب است که اشیاءِ زیبا دلپذیرند ... و اجـزاءِ هـمسنگ دوبه‌دو در تقابل و توازنِ یکدیگر قرار دارند.»[2]

در قرن هفدهم، ارل آوشفتزبوری اعلام کرد که «زیبایی جز حـقیقت نـیست. اجزا و خطوط حقیقی، زیبایی چهره را به وجود مـی‌آورند؛ و نسـبتهای حـقیقی، زیبایی بناها را ایجاد می‌کنند؛ چنان‌که میزانها[3]ی حقیقی فراآورنـدهٔ هـماهنگی و موسیقی‌اند.» وی ادعا می‌کند که این تناسبهای حقیقی دارای «زیبایی طبیعی‌اند و چشم، همین که شیء در برابرش قرار گرفت، آنها را کشف می‌کند.» به طوری که

1. Aristotle (a), 1078b. 2. Augustine, p. 191. 3. measures

حتی کودک هنگامی که با اشیاءِ منظمی چون اجسام کروی، مکعبها و غیره مواجه می‌شود در «نخستین نگرش آنها را دلپذیر می‌یابد»؛ و بر همین قیاس، از زیبایی اعمال و حرکات «آراسته و خوش حالت» لذت می‌بَرد.[۴]

آیا حیوانات زیبایی را درک می‌کنند؟ در اینکه حیوانات قادر به ادراک صدا، رنگ، بو و چیزهای مختلفی مانند غذا، موجودات زندهٔ دیگر و جز اینها هستند هیچ تردیدی وجود ندارد؛ ولی آیا می‌توانیم بی‌هیچ‌گونه شبهه، حیوانی را قادر به ادراک زیبایی یا زشتی بدانیم؟ چرا این شبهه وجود دارد؟ متفکرانی که آرائشان را در جستار اول از نظر گذراندیم، معتقدند که ادراک زیبایی مخصوصِ موجوداتی است که از قوای عقلی و ذهنی بالاتری برخوردارند، و هنگامی که ارسطو به «علوم ریاضی» اشاره می‌کند می‌خواهد همین نکته را برساند. او می‌گوید علوم ریاضی «نظم، تقارن و تعیّن را در درجات خاصی نشان می‌دهند» که ویژگیهای اصلی زیبایی‌اند.[۵] ارسطو معتقد است که حیوانات در مورد لذات [ناشی از درکِ] «هماهنگی یا زیبایی» فاقد حسّند؛ و علت این امر آن نیست که حواس آنها دقت لازم را ندارد، بلکه به خاطر آن است که از قوای عقلانی بایسته محرومند. باز به قول شفتزبوری، حیوانات «قادر به شناخت یا لذت بردن از زیبایی نیستند»، حال آنکه انسان «به کمک شریفترین برکت وجود خود یعنی ذهن و عقل» می‌تواند از آن لذت بَرد.

در قرن هجدهم، روسو هنگامی که احساسات انسانهای اولیه را با احساسات نوادگان متمدن آنها مقایسه می‌کرد، تصور زیبایی را دوباره به «نظم» منتسب کرد. به نظر روسو، بر آمدن انسان از وضعیت توحش ضایعهٔ بزرگی بوده است و بیشترین مصیبتهای هستی آدمی از همین [فاصله گرفتن از وضعیت طبیعی] ناشی شده است. ولی دست کم از یک لحاظ برای آدمی جبران مافات شده است. به عقیدهٔ روسو، احساسات لطیف عشق‌ورزی برای وحشیان مهیّا نبوده است، زیرا «ذهن آنان نمی‌تواند تصورات انتزاعی تناسب و نظم را صورتبندی کند» و همان

4. Shaftesbury, pp. 254-5.
5. Aristotle (a), 1078b.

تصورات است که برای ادراک زیبایی جنس مؤنث لازم است؛ انسان متمدن، دست کم از این لحاظ، از اجداد وحشی خود ممتاز است.[۶]

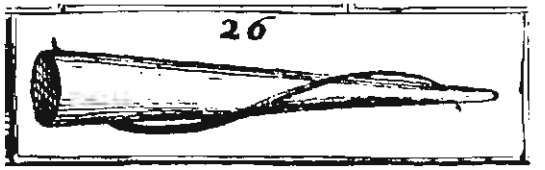
ماهیت زیبایی نه تنها برای کسانی که دربارهٔ مفهوم آن به اندیشه‌ورزی یا تأمل فلسفی پردازند، بلکه برای هنرمندانِ اهل عمل[۷] یا دست‌اندرکار جالب توجه و درخور اعتناست. از این‌رو ممکن است کاوش برای تعریف زیبایی به کاوش برای دستورالعملِ ساخت اشیاءِ زیبا تبدیل شود. هنرمند خلاق بعد از آنکه چیستی زیبایی برایش مشخص شود ــ چنان‌که خلاقیت چیزهای زیبا مورد نظر باشد ــ می‌داند چه باید بکند یا دست کم چه چیزی را هدف قرار دهد. یکی از هنرمندانِ دست‌اندرکار که به موضوع مورد بحث از این دیدگاه روی کرده است ویلیام هوگارت[۸] است که اثرش به نام تحلیل زیبایی[۹] در سال ۱۷۵۳ انتشار یافته است. نویسنده در این کتاب، خواننده را با تصاویری که خود ترسیم کرده است هدایت می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه نظریهٔ او دربارهٔ زیبایی می‌تواند جامهٔ عمل بپوشد.

هوگارت نگرش سنتی «نظم» [یا قاعده‌مندی] را نارسا می‌یابد. «اگر یکنواختی شکلها، اجزا یا خطوط به راستی علت اصلی زیبایی باشد، هر قدر یکنواختی ظواهر آنها با دقت بیشتری حفظ شود، چشم باید لذت بیشتری احساس کند.»[۱۰] ولی به نظر هوگارت چنین نیست. ما از نظم یا قاعده‌مندی کامل احساس خرسندی نمی‌کنیم و تا حدودی به تنوع نیاز داریم. به عقیدهٔ او، این نیاز را هنرمندان اهل عمل [یا دست‌اندرکاران] پاسخ می‌گویند که «قاعدهٔ دائمیشان در ترکیب و ترسیم، اجتناب از نظم است.»[۱۱]

وی می‌کوشد به کمک تصاویری نشان دهد که چگونه انواع مختلف خط می‌توانند، بر اساس قابلیتهای بالقوه‌شان برای تنوع، کمابیش زیبا باشند. خطوط مستقیم کمترین قابلیت را دارند و تنوعشان فقط در کوتاهی و بلندی طول آنهاست،

6. Rousseau, p. 70.
7. practising artists
8. William Hogarth.
9. *Analysis of Beauty*
10. Hogarth, p. 18.
۱۱. همان، ص ۱۹.

و بنابراین کمترین استعداد تزیینی[۱۲] را دارند.[۱۳] «خطوط منحنی» مقام بعدی را دارند و در مرتبهٔ بعد «اتحاد خطوط مستقیم و منحنی» است. مقام بعدی به «خط زیبایی»[۱۴] تعلق دارد که از یک «خط موجدار» با «دو منحنی متقابل» تشکیل می‌شود؛ آخرین و بالاترین مقام به «به خط دلربایی»[۱۵] تعلق دارد که بیشترین قابلیت ایجاد تنوع را داراست. این خط به وسیلهٔ «یک سیم ظریف» که به شکل خوشایندی دور یک مخروطی خوش‌فرم پیچیده شده است نمایش داده می‌شود.[۱۶] (شکل ۱)



شکل ۱ تصویری از کتاب تحلیل زیبایی اثر هوگارت

خواهیم دید با وجود اظهارات انتقادآمیز هوگارت دربارهٔ نظم، خط او با نظم پیوند دارد. مخروط آشکارا شکلی منظم است و در هندسهٔ کلاسیک هم به همین صورت ظاهر می‌شود؛ حتی ترتیبی هم که نقاش برای پیچاندن «سیم ظریفش» به دور مخروط انتخاب کرده است، حالتی منظم دارد. بنابراین می‌توان گفت که نسخهٔ هوگارت برای زیبایی بیشتر پالایش نظریهٔ نظم است تا رد آن.

ردّیه‌ای بر نظریهٔ نظم را می‌توان در کتاب ادموند برک[۱۷] یافت که در سال ۱۷۵۷ با نام تحقیقی فلسفی در منشأ تصورات ما از والایی و زیبایی انتشار یافت. برک می‌گوید، گلها عین زیبایی‌اند؛ ولی آیا زیبایی آنها به نظم [یا قاعده‌مندی] آنها وابسته است؟ چه نسبتی می‌توانیم بین ساقه‌ها و گلبرگها، یا بین گلبرگها و مادگیهای گلها پیدا

12. ornamental

۱۳. همان، ص ۳۸.

14. line of beauty 15. line of grace (= خط جذابیت)

۱۶. همان، ص ۳۹.

17. Edmund Burke

کنیم؟ چگونه ساقهٔ باریک گل سرخ با قسمت فوقانی پرحجم آن، که [ساقه] زیرش خم می‌شود، سازگاری دارد؟ با این همه گل سرخ زیباست؛ آیا نمی‌توانیم جرأت به خرج دهیم و بپرسیم آیا بخش قابل توجهی از این زیبایی به همان عدم تناسب مربوط نمی‌شود؟[۱۸]

برک بحث خود را با تعریفی از زیبایی به انجام می‌رساند که هفت شرط در آن مندرج است. می‌گوید شیء زیبا باید «بالنسبه کوچک» و «لطیف» باشد، و انواعی از تنوّع، ظرافت و رنگارنگی را دارا باشد؛ برک سپس به تفصیل دربارهٔ این شرطها بحث می‌کند.[۱۹]

نخستین شرط از این شرطها شاید شگفت‌انگیزترینِ آنها باشد. برک در تحکیم آن می‌گوید که به ندرت ممکن است اشیاءِ بزرگ را زیبا توصیف کنیم؛ و در استوار کردن شرط مربوط به ظرافت می‌گوید «ما درختهایی مانند بلوط، زبان گنجشک، نارون یا دیگر درختهای تنومند و پرهیبت جنگل را زیبا نمی‌انگاریم.»[۲۰] [۱۱۲]

چنین ادعاهای ناموجهی دربارهٔ گفته‌ها و اندیشه‌ها معمولاً برخی از انگیزه‌های نهفتهٔ نویسنده را فاش می‌کند. برک این چیزها را از محدودهٔ اشیاءِ زیبا به این علت خارج می‌کند که می‌خواهد برای ویژگیِ زیباشناختی دیگری جا باز کند که در روزگار وی به تدریج اهمیت می‌یافته و با مقام زیبایی به عنوان تنها ویژگی زیباشناختی و مهمترین آن مقابله می‌کرده است. این ویژگی والایی یا عظمت[۲۱] بود، ویژگی‌ای که می‌خواست به شیوه‌های مختلفی به مقابله با زیبایی برخیزد[۲]. «اشیاءِ عظیم ابعاد بزرگی دارند، اشیاءِ زیبا بالنسبه کوچکند.»؛ اشیاءِ زیبا باید صاف و صیقل خورده باشند» ولی اشیاءِ عظیم «زمخت و نخراشیده و تار و کدرند»؛ چیزهای زیبا باید «سبک و ظریف باشند.» چیزهای عظیم «سخت و حجیم‌اند.»[۲۲] «اشیاءِ عظیم مستعد آنند ... که اندیشه‌های مربوط به درد و خطر و همهٔ چیزهای

18. Burke, p. 94.

۱۹. همان، ص ۱۱۷. ۲۰. همان، ص ۱۱۶.

21. sublime

۲۲. همان، ص ۱۲۴.

آزاردهنده و هولناک را برانگیزند ... یا به گونه‌ای هراس‌انگیز و وحشت‌زا عمل کنند.»[۲۳] برک، کانت و دیگران می‌کوشیدند توضیح دهند که چگونه افکار مربوط به درد و خطر و غیره می‌توانند به گونه‌ای بر ما تأثیر بگذارند که تجربهٔ زیباشناختی خرسندکننده‌ای ایجاد کنند.

گسترش ویژگی «والایی و عظمت» و دیگر مفاهیم در تفکر زیباشناختی قرن هجدهم، از جمله مباحثِ مربوط به تاریخ‌نگاران هنر است و ما در اینجا بیش از این آن را دنبال نخواهیم کرد. آنچه نخست باید بدان توجه کنیم، عزلِ زیبایی از جایگاه متعالی آن در هنر است. در این زمان امکان آن بود که این پنداشت به چالش گرفته شود که زیبایی شرط لازمی برای هنر ــ یا بهتر بگوییم برای هنر خوب و موفق ــ است، و ویژگیهای مختلف دیگری مطرح می‌شد که آثار هنری به اعتبار آنها مورد قضاوت و ارج‌گذاری قرار می‌گرفتند. دوم، بی‌نیاز از پرداختن به تفصیلات تحلیل برک از زیبایی و دیگر تحلیلهای مطرح شده، چنین به نظر می‌رسد که اگر نظریهٔ نظم در زیبایی را کنار بگذاریم، هیچ نظریهٔ جانشینی در این میدان عرض اندام نمی‌کند. پیوند زیبایی و نظم کیفیت بسیار روشنی داشته است و شاید هنوز هم دارد، ولی پیوندها و تعریفهای دیگری که بتوان در این خصوص مطرح کرد، چنین وضعیتی ندارند. در واقع نظریهٔ نظم توانسته است تا همین اواخر، هستی بلا معارض خود را حفظ کند؛ ولی چنانچه کنار نهاده شود هیچ جانشین روشنی برای آن وجود ندارد. حال می‌توانیم خردپسندانه این نظر را اختیار کنیم که زیبایی به صور بی‌نهایت متنوعی وجود دارد و نمی‌توان آن را با هیچ تعریف یا نسخهٔ کلی محصور کرد.

۲. زیبایی و احساس

همهٔ تحلیلهای زیبایی که تا اینجا از نظر گذراندیم، بر اساس ویژگیهای عینی، مانند اندازه، تناسب، لطافت و سُبُکی صورت گرفته‌اند. ولی این اندیشه نیز درخور تأمل است که برای هر تحلیلی از زیبایی باید بیشتر به درون خود بنگریم تا به ذات

۲۳. همان، ص ۳۹.

اشیاء. این نظر را یکی از برجسته‌ترین فلاسفهٔ قرن هجدهم، یعنی دیوید هیوم،[۲۴] بیان کرده است. هیوم می‌گوید برای ادراک زیبایی باید عملی بیش از ادراک ویژگیهای عینیِ جزئی[۲۵] صورت پذیرد.

> شخص ممکن است دقیقاً همهٔ دایره‌ها و بیضیهای منظومهٔ کوپرنیکی، و همهٔ مارپیچهای بی‌قاعدهٔ منظومهٔ بطلیموسی را بشناسد، بدون آنکه دریابد که اولیها از دومیها زیباترند.[۲۶]

از مثالهایی که هیوم می‌آورد (دایره‌ها و غیره) معلوم می‌شود که نظریهٔ نظم در زمانی که وی این مطلب را می‌نگاشته همچنان رایج و نافذ بوده است. لیکن منظور اصلی او این است که عینیت زیبایی را به پرسش کشد، نه آنکه درباره مجموعهٔ خاصی از ویژگیهای عینی بحث و جدل کند.

> اقلیدس همهٔ ویژگیهای دایره را به طور کامل توضیح داده است، ولی در هیچ یک از قضایا کلمه‌ای دربارهٔ زیبایی آن بیان نکرده است. دلیل آن روشن است. زیبایی از ویژگیهای دایره نیست. زیبایی در هیچ قسمتی از قوس آن وجود ندارد ... سراغ آن را فقط در تأثیری که این شکل بر ذهن می‌گذارد باید گرفت، ذهنی که بافت یا ساخت مخصوصش آن را مستعد [دریافت] چنین احساسهایی می‌کند. بیهوده در دایره به دنبال آن نگردید.[۳]

کار اقلیدس این بوده است که ویژگیهای دایره را تشریح کند. پس چرا دربارهٔ آن ویژگی، که ما زیبایی‌اش می‌نامیم، سخن نگفته است؟ زیرا، همان‌گونه که هیوم معتقد است، چنین ویژگی‌ای وجود ندارد. هیوم می‌گوید زیبایی چیزی است که در ذهن مشاهده‌گر وجود دارد؛ [بنابراین] درست نیست که آن را به اشیایی خارج از این ذهن نسبت دهیم. البته ما، در زبان عادی، زیبایی را به چنین اشیایی منتسب می‌کنیم، ولی این کار، به نظر هیوم، یک خبط انتساب است که از همبستگی نزدیک ادراک شیء و احساسهایی که در ما برمی‌انگیزد ناشی می‌شود. می‌گوید، «ذهن»

24. David Hume (1711-1776). 25. particular objective qualities
26. Hume (a), p. 124.

به نظارهٔ ساده اشیاءِ [مقابل] خود، به گونه‌ای که در ذات خویش وجود دارند، اکتفا نمی‌کند: ذهن حالتی از شعف یا ناراحتی را نیز احساس می‌کند که ناشی از آن نظاره است؛ و این احساس، ذهن را وامی‌دارد که عناوین زیبایی یا زشتی را [به اشیاء مورد نظاره خود] اطلاق کند.[۲۷][۴]

برداشت هیوم از زیبایی را می‌توان «ذهن‌باورانه»[۲۸] توصیف کرد، زیرا طبق این برداشت، زیباییْ رخدادی ذهنی یا وابسته به یک رخداد ذهنی است؛ یعنی حس یا «احساسی»[۲۹] در درون مشاهده‌گر است. گونه‌گونی سلیقه‌ها و اختلاف نظرهای بسیاری که دربارهٔ زیبایی اشیای جزئی[۳۰] [یا تک تک اشیا] وجود دارد، نگرش هیوم را تأیید و تحکیم می‌کنند. در مورد ویژگیهای عینی، مانند آنها که اقلیدس تشریح می‌کند، هرگونه اختلاف نظری را می‌توان با وارسی خود شیء [یا عین] حل و فصل کرد. بنابراین اگر فردی شیئی را دایره و دیگری آن را بیضی بپندارد، اختلاف را می‌توان با وارسی، یا در صورت لزوم، با اندازه‌گیری خود شیء رفع کرد. اگر در مورد رنگها نیز اختلاف نظر وجود داشته باشد، می‌توان شیء را با دقت بیشتر، در نور بهتر و غیره وارسی کرد و اختلاف را فیصله داد (هر چند ممکن است اختلاف نظرهایی در موارد بینابین باقی بماند). ولی در مورد زیبایی چنین نیست. در این مورد ممکن است شیء در نور خوب به هر دو طرفِ اختلاف نشان داده شود و در خصوص اندازه‌ها و نسبتها و دیگر ویژگیهای آن توافق حاصل شود؛ ولی در عین حال یکی از طرفین آن را زیبابداند و طرف دیگر عقیده‌ای خلاف او داشته باشد.

حتی ممکن است یکی از آنها شیء را زشت ببیند و دیگری به زیبایی [آن] توجه کند ... جستجوی زیبایی حقیقی یا زشتی حقیقی همان اندازه بیهوده است که بخواهیم شیرینی یا تلخی حقیقی را معین کنیم. شیء واحدی می‌تواند، بنابر آمادگی آلات حاسه، هم شیرین باشد هم تلخ [یعنی چیزی که به ذائقه شخصی شیرین آید ممکن است برای دیگری تلخ باشد.][۳۱]

27. Hume (a), p. 124-125.
28. subjectivist
29. sentiment
30. particular objects
31. Hume (b), p. 6.

به همین قیاس، اگر زیبایی به احساس درون مشاهده‌گر بستگی دارد، پس زیبایی نیز می‌تواند «برطبق آمادگی آلات حاسهٔ» هر فرد متغیر باشد.

برداشت هیوم از زیبایی را همچنین می‌توان با تأثیری که یک دارو ممکن است بر حواس ما داشته باشد مقایسه کرد. برای مثال، اگر خاصیت تسکین درد را به داروی خاصی نسبت دهیم، پس باید گفت که این خاصیت فقط در تأثیر آن دارو بر کسانی که آن را مصرف می‌کنند، وجود دارد؛ و کاملاً محتمل است که آن دارو در مورد برخی افراد این خاصیت را داشته باشد و در مورد برخی دیگر نداشته باشد. این موضوع عیناً در مورد زیبایی مصداق دارد، چرا که زیبا وصف کردن یک شیء به حس یا احساس «ناشی از معاینهٔ» شیء مورد بحث بستگی دارد.

تقریباً همه اتفاق نظر دارند که پیوندی بین زیبایی و احساس وجود دارد. ما دربارهٔ عشق به زیبایی و لذت بردن از چیزهای زیبا سخن می‌گوییم. وقتی به قطعه موسیقیِ زیبایی گوش می‌کنیم چه بسا احساسهای عمیق و شدیدی به ما دست دهد. ولی هیوم معتقد است که زیبایی و احساس نه تنها هم‌پیوند یکدیگرند، بلکه می‌گوید که احساس ذاتِ زیبایی است. برآمد این نگرش آن است که زیبایی نمی‌تواند در غیبت مشاهده‌گرِ مناسب وجود داشته باشد، مشاهده‌گری که، به زعم هیوم، باید «ذهنی هوشیار و پذیرای احساسهای ظریف» داشته باشد.

تا زمانی که چنین ناظری حضور نداشته باشد، آنچه وجود خواهد داشت جز شکلی با ابعاد و نسبتهای بخصوص نخواهد بود؛ ظرافت و زیبایی شیء از احساسهای ناظر مایه می‌گیرند.[۳۲]

نظریهٔ مشابهی را سانتایانا،[۳۳] فیلسوف امریکایی، در کتابی به نام حس زیبایی[۳۴] که در سال ۱۸۹۶ انتشار یافته، بیان کرده است. سانتایانا می‌گوید «یک واقعیت عجیب و در عین حال رایج» این است که ما آنچه را که به ادراک حسی‌مان مربوط می‌شود [یعنی حس زیبایی] به ویژگیهای شیء خارجی نسبت می‌دهیم. بنابراین

32. Hume (c), p. 292.
33. George Santayana
34. *The Sense of Beauty*

«وقتی می‌گوییم که دیگران باید آن زیبایی را ببینند که ما می‌بینیم، به علت آن است که فکر می‌کنیم آن زیباییها ــ مانند رنگ، تناسب یا اندازه ــ در خود شیء وجود دارند.» می‌گوید ولی این تصور

> اساساً بی‌معنا و تناقض‌آمیز است ... زیبایی نمی‌تواند هستی مستقلی پنداشته شود ... زیبایی در ادراک [ما] وجود دارد و نمی‌تواند به گونهٔ دیگری وجود داشته باشد. آن زیبایی که مشاهده نشود مانند لذتی است که احساس نگردد، که نقض غرض است.[۳۵]

درست همان‌گونه که «بی‌معنا و تناقض‌آمیز» است اگر تصور کنیم که لذت می‌تواند مستقل از فرد احساس‌کنندهٔ آن وجود داشته باشد، در مورد زیبایی نیز چنین حالتی وجود دارد، چرا که زیبایی یک حس ــ یا یک «لذت احساس شدنی» است ــ و «ویژگیِ شیء» نیست.

گفته‌های هیوم و سانتایانا این سخن را به یاد می‌آورد که «زیبایی در چشم مشاهده‌گر است»، و حاکی از این نظر است که زیبایی خاصیتی ذهنی است که، به گفته هیوم، درست مانند خواص شیرینی و تلخی به «آمادگی [یا حالت] آلات حاسهٔ» شخص ذیربط وابسته است. لیکن در نگرشهای هیوم و سانتایانا عنصر دیگری وجود دارد. به گمان آن دو، زیبایی صرفاً یک ویژگی [یا خاصیت] ذهنی نیست، بلکه خاصیتی است که در حس یا احساس وجود دارد. بنابراین، سانتایانا که می‌گوید زیبایی، نه به طور مستقل، بلکه در ادراک [آدمی] وجود دارد، در ادامهٔ سخن می‌گوید که زیبایی لذتی است که ما احساس می‌کنیم و «یکی از عناصر احساس» است. هیوم هم دربارهٔ دریافتها و احساسها سخن مشابهی می‌گوید. این ادعا که زیبایی یک احساس است گویی از جمله اجزای لازمِ نگرش ذهن باورانه است، زیرا اگر زیبایی نه خاصیت عینی باشد نه احساس، مشکل بتوان تصور کرد که چه چیزی می‌تواند باشد. (این ایده که زیبایی «در چشم مشاهده‌گر» وجود دارد نباید به معنای حقیقی [یا لفظی] گرفته شود.)

35. Santayana, pp. 28-9.

حال ممکن است این تصوّر که زیبایی یک احساس است، به علت وجود پیوندی مسلم بین زیبایی و احساس، پذیرفتنی به نظر آید. درست است که ادراک زیبایی در ما احساس خوبی به وجود می‌آورد و زشتی عامل افسردگی است و غیره، ولی از خود زیبایی به عنوان احساس سخن گفتن زیاده از حد جلو رفتن است و موجب می‌شود که از کاربرد متعارف این واژه فاصله بگیریم. اگر از من سؤال شود که وقتی در برابر چیزها یا محیطهای زیبا یا زشت قرار می‌گیرم چه احساسی دارم، می‌توانم پاسخ دهم که خود را «شاد»، «هیجان‌زده»، «مشعوف»، «غمگین»، «مأیوس»، «مشمئز» و غیره احساس می‌کنم، ولی معنی ندارد که بگویم من این چیزها را زیبا یا زشت احساس می‌کنم.

نیز، اگر زیبایی احساس باشد، پس دوباره به قول سانتایانا «بی‌معنا و تناقض‌آمیز خواهد بود» چنانچه فکر کنیم زیبایی می‌تواند بدون مشاهده شدن [یا ادراک شدن] مستقلاً وجود داشته باشد؛ هیوم نیز نظر مشابهی ابراز کرده است. ولی چنین پنداشتی به هیچ‌وجه بی‌معنا و تناقض‌آمیز نیست. در کتابی دربارهٔ تحولات سیاره‌مان در اعصار گذشته، احتمالاً می‌خوانیم که در گذشتهٔ بسیار دور، پیش از پدیدار شدن هر گونه «ذهن هوشیار» بر روی زمین، فلان و بهمان منطقه که‌اکنون صحرایی خشک و بی‌آب و علف است آکنده از گیاهان زیبا بوده است. شاید این سخن برایمان جالب توجه باشد و به هیچ‌وجه کلام بی‌معنایی به نظر نرسد. بر همین قیاس می‌توانیم، شاید در بحثی دربارهٔ حفاظت محیط زیست، و دربارهٔ زیبایی مکانهای دست نخورده‌ای که امروز در جهان وجود دارند و کسی تاکنون آنجا را ندیده است، سخن بگوییم. ممکن است شخصی فی‌الواقع استدلال کند که آنها باید به همان صورت دست نخورده باقی بمانند. ولی از دیدگاه هیوم و سانتایانا چنین عبارتها و بحثهایی باید بی‌معنا باشند. از دید آنها چنین سخنانی به منزلهٔ آن است که دربارهٔ جهانی گفتگو کنیم که در آن لذت وجود داشته باشد، ولی هیچ احدی نتواند آن لذت را احساس کند. چنین سخنی [دربارهٔ لذت] در واقع «بی‌معنا و تناقض‌آمیز» است. ولی این موضوع در مورد زیبایی مصداق ندارد.

۳. زیبایی و نظریه‌های سببیت[۳۶]

لیکن زیبایی را می‌توان به گونهٔ دیگری در رابطه با احساس تعریف کرد. شاید بتوان گفت که زیبایی یکی از ویژگیهای اشیاست و خودش یک احساس نیست؛ ولی این ویژگی با احساسهایی که در ما ایجاد می‌کند یکی دانسته می‌شود. ظاهراً هیوم در عباراتی از نوشته‌هایش چنین نگرشی را ارائه کرده است. می‌گوید، «زیبایی»

> آن ترتیب و ترکیبی از اجزاست ... که بتواند برای لذت و خرسندی روحی مناسب باشد ... زیبایی چیزی جز فرم نیست، که ایجاد لذت می‌کند، چنان‌که زشتی [یا بدقوارگی] چنان ساختاری از اجزاست که سبب‌ساز درد است؛ و ... بدین ترتیب، قدرتی که فراآورندهٔ لذت و درد است جوهرهٔ زیبایی و زشتی را به وجود می‌آورد.[۳۷]

این نگرش لزوماً حاکی از آن نیست که زیبایی نمی‌تواند در غیبت نظاره‌گرانِ مناسب وجود داشته باشد، زیرا شیء می‌تواند «برای لذت بخشیدن مناسب باشد» حتی اگر (به علت عدم حضور نظاره‌گران) به صورت بالفعل چنین نکند.

برک نیز در کتاب تحقیق[۳۸] خود، رویکردی سبب‌انگارانه به زیبایی اختیار می‌کند. «مراد من از زیبایی، آن ویژگی یا ویژگیهای موجود در اجسام است که [اجسام] به وسیلهٔ آنها عشق یا عواطفی شبیه به آن را سبب می‌گردند.»[۳۹] چنان‌که قبلاً دیدیم، وی در ادامهٔ سخنْ چیستی این ویژگیها را بیان می‌کند، ولی بیان‌او را باید فرع و تابع تعریفی دانست که هم اکنون آوردیم، زیرا درستی آن‌موکول به آن است که آیا ویژگیهای ذکر شده در واقع «عشق یا عواطفی شبیه آن را سبب می‌شوند» یا نه. در غیر این صورت، فهرست ویژگیهای او باید اصلاح شود.

در دوران اخیر، هربرت رید[۴۰] نظریهٔ سببیّت دیگری را مطرح کرده است. وی

36. causal theories of beauty (= نظریه‌های علّی زیبایی)

37. Hume (d), p. 299. 38. *Enquiry* 39. Burke, p. 91.

۴۰. Herbert Read (۱۸۹۳–۱۹۶۸)، ویراستار، منتقد و شاعر انگلیسی. ـ م.

در کتاب معنی هنر، که در سال ۱۹۳۱ انتشار یافته است، می‌گوید «فرمهای طبع‌نوازی» وجود دارند که «احساس زیبایی ما را ارضا می‌کنند». رید این موضوع را تابع رابطه‌ای علت و معلولی [یا سببیت] می‌داند.

> برخی حالات در نسبت شکل و سطح و حجم اشیا، احساسی لذت‌بخش را سبب می‌شوند، و فقدان چنین حالاتی متقابلاً بی‌علاقگی یا حتی احساس ناراحتی و انزجار مسلم را باعث می‌گردد.[۴۱]

ویتگنشتاین در کتاب خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی، که در سال ۱۹۳۸ انتشار داد، رویکرد سببیت‌انگار به زیباشناسی را رد می‌کند.[۵] در این بحث، چنان‌که در نقل قول از رید دیدیم، واژهٔ «ناراحتی»[۴۲] به کار می‌رود، ولی ویتگنشتاین آن را از جهت مقایسه با آنچه «ناخرسندی»[۴۳] می‌نامد به کار می‌برد. می‌گوید واژهٔ دوم بیشتر از واژهٔ اول در بحثهای مربوط به هنرها مطرح می‌شود. مرادش از «ناراحتی»، مانند رید، احساسهای ناشی از علتها [یا سببها]ی کارسازی است که در مرحلهٔ آزمون و تجربه عمل می‌کنند. ولی «ناخرسندی» احساس نیست بلکه نگرش است؛ و هنگامی که شخصی ناخرسندی خود را نسبت به یک موضوع زیباشناختی بیان می‌کند، «نابجا بودن» آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد، نه آنکه دربارهٔ توانایی [یا ناتوانی] آن در ایجاد احساسها ای مورد انتظار، شکوه یا اظهارنظر کند. ویتگنشتاین در بیان عقیده‌اش، برای روشن کردن این نکته از وضعیتهای زیباشناختی عادی و روزمره استفاده می‌کند. می‌گوید ممکن است شخصی «ناخرسندی» خود را نسبت به شکل یک در، یا تأیید خود را دربارهٔ لباسی که «قدش اندازه است» بیان کند.[۴۴] سپس می‌گوید بیان ناخرسندی، «بیان ناراحتی به اضافهٔ آگاهی از سبب نیست»؛ این طور نیست «که گویی دو چیز در روح من جریان دارد: ناراحتی و آگاهی از سبب آن.»

دربارهٔ نگرشی که هیوم، برک و رید اختیار کرده‌اند باید گفت توصیف یک چیز

41. Read, p. 18. 42. discomfort 43. discontent

44. Wittgenstein, 1966, pp. 5, B, 14.

به عنوان زشت یا زیبا همچون بیانِ مضاعفِ یک حالت متقابل است. بدین معنا که وقتی چیزی را زیبا توصیف می‌کنیم، هم می‌گوییم که حالتی لذّت‌بخش احساس می‌کنیم، هم اینکه احساس ما بر اثر برخی ویژگیهای موجود در شیء ایجاد می‌شود. [به عبارت دیگر، زیبایی را هم از لحاظ احساس‌کننده یا فاعل شناسایی بیان می‌کنیم، هم از لحاظ ویژگیهای خود شیء که مسبب احساس ما هستند.] ولی ویتگنشتاین می‌گوید توصیفهای زیباشناسانه، توصیفهای خود شیءاند و به تأثیر آنها در برانگیختن احساسهای ما کاری ندارند.[۶]

ویتگنشتاین اهمیت احساسها را به هنگام دیدن یا شنیدن آثار هنری انکار نمی‌کند. فزوده بر آن می‌گوید، «ممکن است شما زمانی به یک مِنوئه[۴۵] گوش کنید و بسیار از آن لذت ببرید، ولی همان مِنوئه را زمانی دیگر بشنوید و هیچ لذتی از آن نبرید»؛ این موضوع حاکی از آن است که شنیدن موسیقی و واکنش نشان دادن در برابر آن دو رخداد مستقل‌اند که با یکدیگر رابطهٔ علت و معلولی دارند. براساس این نگرش، علاقهٔ ما به یک اثر هنری و ارزیابی ما از آن اثر به تأثیر آن در ایجاد برخی احساسها در ما بستگی دارد. ویتگنشتاین می‌گوید «زمانی بسیاری از افراد علاقه داشتند که دربارهٔ تأثیرات اثر هنری ــ مثلاً احساسها، صُوَر خیال و غیره، گفتگو کنند.» مثلاً اگر از کسی سؤال می‌شد که چرا به آن منوئه بخصوص گوش می‌دهد، احتمالاً پاسخ می‌داد «برای آنکه فلان تأثیر را بر من بگذارد». ولی می‌پرسد «آیا خود منوئه اهمیتی ندارد؟ ــ تو به این گوش می‌کنی: آیا اگر دیگری هم می‌توانست همین تأثیر را داشته باشد به آن گوش می‌کردی؟»[۴۶]

اگر مدل علت و معلول درست باشد، پاسخ به این سؤال باید «مثبت» باشد. در آن صورت، هدف از گوش دادن به منوئه حصول نوعی احساس خواهد بود، و بنابراین هر قطعهٔ دیگری که بتواند همان احساس را ایجاد کند همان‌قدر مطلوبیت خواهد داشت. این موضوع عیناً در مورد تابلو نقاشی یا شعر نیز مصداق دارد،

۴۵. minuet، نوعی رقص و موسیقی آرام و با ظرافت که در قرون ۱۷ و ۱۸ در دربارهای فرانسه و انگلستان متداول بوده است. ــ م.

46. Wittgenstein, 1966, p. 29.

به‌طوری که «اگر بتوانید [با نشان دادن تابلو] تأثیراتی در ذهن تماشاگر ایجاد کنید و سپس تابلو را دور کنید، خواست او برآورده خواهد شد.»[۴۷] ولی در این صورت، آیا اگر یک شربت بتواند چنین تأثیراتی در شما ایجاد کند همان کار تابلو یا منوئه را انجام خواهد داد؟ برداشت سببیت‌انگار می‌گوید در اینجا نیز پاسخ باید «مثبت» باشد. براساس این نگرش، می‌توانیم تصور کنیم که قفسه‌های صفحه‌فروشیها و نوارفروشیها را به جای آثار بتهوون و موتسارت و غیره، شربتها و قرصهای مناسب اشغال کنند و تحت نام آهنگسازان طبقه‌بندی شوند، و در ایجاد احساسهای مطلوب تأثیراتی معادل تأثیرات همان آثار، منتها با هزینه‌ای کمتر، داشته باشند.

در برخی موارد، مانند کوتاه بودن بیش از اندازهٔ در، پذیرفتنی نیست که فکر کنیم در واکنش زیباشناختی همیشه احساسات باید دخیل باشد. ولی حتی آنجا هم که احساسات در واکنش زیباشناختی دخیل است، باز هم به گمان ویتگنشتاین خطاست که ایجاد احساسات را سبب علاقهٔ خود به [اشیاء زیبا یا] موضوعات زیباشناختی تلقی کنیم. یا خطاست که بگوییم بر اثر ایجاد احساسات است که ما ویژگیهای زیباشناختی را به اشیاء زیبا نسبت می‌دهیم.

۴. نیروی دستوری داوریهای زیبایی

چنان‌که در آغاز بخش پیشین دیدیم، یک امتیاز قابل تصور برداشتهای ذهن باورانهٔ زیبایی این است که می‌توانند با اختلاف نظرهای وسیعی که در داوریهای زیبایی وجود دارد کنار بیایند. براساس این برداشتها، اختلاف نظرها به اندازهٔ این واقعیت مهم اهمیت ندارند که آنچه به ذائقهٔ شخصی شیرین می‌آید ممکن است برای دیگری تلخ باشد، یا هر آنچه باعث سرور شخصی می‌شود برای شخص دیگر تأثیر دیگری داشته باشد. هیوم بعد از آنکه زیبایی را یک «احساس» توصیف می‌کند، می‌گوید «همهٔ احساسها درست‌اند، زیرا احساس به هیچ چیز جز

۴۷. همان، ص n۲۹.

به خود باز نمی‌گردد» [یا مبدأ مراجعهٔ احساس خودِ احساس است].[۴۸] هیوم سپس گفته‌ای را بدین مضمون نقل می‌کند: «بیهوده است که دربارهٔ امور ذوقی بحث و مناقشه کنیم.» می‌توانیم بگوییم معنا ندارد که احساسی را درست یا نادرست توصیف کنیم. هنگامی که از پلکان بلندی بالا می‌رویم، اگر احساس خاصی به من دست دهد که به شما دست ندهد، نمی‌توانیم بگوییم که کدام یک درست و کدام یک بر خطا هستیم.

لیکن واقعیت این است که ما «دربارهٔ امور ذوقی مناقشه می‌کنیم»، و گاه ادعا می‌کنیم که دیگران، اگر نظرشان از نظر ما متفاوت باشد، اشتباه می‌کنند یا کج‌سلیقه‌اند. براساس برداشت هیوم، توضیح این موضوع چه می‌تواند باشد؟ هیوم در مقاله‌اش تحت عنوان «معیار ذوق»[۴۹] می‌کوشد توضیح دهد که چگونه چنین معیاری می‌تواند وجود داشته باشد، و این به چه معناست که ذوقِ برخی افراد را برتر از ذوق دیگران توصیف می‌کنیم. علی‌رغم ذهنی بودن احساس، می‌توانیم در محیط اطرافمان مشاهده کنیم که احساسهای مردم تا حد زیادی بر یکدیگر منطبق‌اند؛ و از دید هیوم، کلید حل مسئله در همین‌جاست.

> قواعد هنر براساس... مشاهدهٔ احساسهای مشترکِ طبع آدمی ایجاد شده‌اند... اساس آنها، همان اساس همهٔ علوم عملی دیگر، یعنی تجربه، است؛ قواعد هنر، چیزی جز یک سلسله مشاهدات عمومی نیستند که دربارهٔ آنچه در همهٔ کشورها و در همهٔ روزگاران خشنودکننده تشخیص داده شده‌اند صورت گرفته‌اند.[۵۰]

بر پایهٔ این نگرش، وقتی شیئی را زیبا توصیف می‌کنیم دربارهٔ توانایی خشنودکنندگی آن ادعایی کلی می‌کنیم، و ممکن است برخی افراد نسبت به برخی افراد دیگر در این موضوع مهارت و شناخت بیشتر یا کمتری داشته باشند.

> هر چند اصول مربوط به امور ذوقی عمومیت دارند و تقریباً، نه کلاً، در همهٔ آدمیان یکسانند؛ ولی شمار اندکی از آنها برای نظر دادن دربارهٔ هر اثر

48. Hume (b), p. 6.
49. "Of the Standard of Taste"
50. Hume (b), pp. 8, 7.

> هنری، یا قرار دادن احساس خود به عنوان معیار زیبایی، اهلیت و شایستگی لازم را دارند.[۵۱]

هیوم معتقد است که «قواعد هنر» را باید، مانند قوانین طبیعت، از طریق مشاهدهٔ علمی کشف کرد. درست همان‌گونه که مشاهدهٔ علمی ما را در جهت کشف پیوندی منظم بین، مثلاً، یک نوع رژیم غذایی و نوعی بیماری هدایت می‌کند، [در این زمینه هم] مشاهدهٔ علمی ما را هدایت می‌کند که روابط متقابلی را بین انواع موضوعات [یا اشیاء] زیباشناختی و «احساسهای مشترک طبع آدمی» پیدا کنیم.

هیوم، در نخستین قطعه از قطعاتی که هم اکنون آورده شد، گویی بر این اندیشه است که بتوان «دربارهٔ آنچه در همهٔ کشورها و در همهٔ روزگاران، خشنودکننده تشخیص داده شده‌اند» چنین اکتشافاتی انجام داد، و این عبارت چه بسا در مواجههٔ نخست گزافه‌آمیز به نظر رسد. ولی اجازه دهید ادعای او را دربارهٔ قواعد یا قوانینْ بیشتر کلی تعبیر کنیم تا عمومی [یا همگانی]. (این تعبیر، شأن علمی آنها را سست نخواهد کرد، زیرا بسیاری از قوانین علمی دربارهٔ احتمالاتند و داعیهٔ فراگیری همگانی ندارند.) با چنین ملاحظه‌ای، زیبا توصیف کردن یک شیء ادعایی است که دربارهٔ خشنودکنندگی آن، فرضاً برای بیشتر افراد و در بیشتر زمانها، صورت می‌پذیرد. ولی آیا واژهٔ «زیبایی» با چنین دلالتی به کار می‌رود؟ آیا کسی که شیئی را زیبا توصیف می‌کند، لامحاله چنین تعمیمی[۵۲] را تعهد نمی‌کند؟

در این موضوع، همانند موضوعات دیگر، اختلاف نظری بین هیوم و کانت، که نقد قوهٔ حکم[۵۳] او در سال ۱۷۹۰ انتشار یافت، وجود دارد. به نظر کانت، وجه ممتازهٔ ویژگیهای زیبایی، نیروی دستوری[۵۴] [یا تجویزی] آن است که متضمن ادعاهایی است دربارهٔ اینکه مردم باید چه احساس کنند، نه آنکه چه احساس خواهند کرد یا احساس کرده‌اند. وی نخست این نیروی تجویزی [یا دستوری] را

۵۱. همان، ص ۱۷.
52. generalization
53. *Critique of Judgement*
54. normative force

با ابراز سلیقه‌های صرفاً شخصی ــ مانند وقتی که چیزی را «مطبوع» توصیف می‌کنیم ــ مقایسه می‌کند. می‌گوید وقتی شخصی «اظهار می‌کند که شربت بیدمشک مطبوع است نمی‌خواهد هیچ معنایی بیش از آن را برساند که «برای من مطبوع است.» در این مورد، آن اصل بنیادین یا قاعدهٔ کلی[55] نافذ است که: هر شخصی سلیقهٔ خود را دارد.[56] ولی وقتی چیزی «زیبا» توصیف می‌شود، ادعای بزرگتر و دستوری‌تری ابراز می‌شود: بزرگتر به دلیل آنکه متضمن افراد دیگر است، و دستوری به علت آنکه می‌گوید آن افراد باید شیء مورد بحث را این‌گونه توصیف کنند، حتی اگر نمی‌کنند. اگر آن شیء

> صرفاً برای او مطبوعیت دارد [یا او را خشنود می‌کند]، نباید آن را زیبا بخواند. بسیاری چیزها ممکن است برای او جذاب و مطبوع باشند ــ کسی به آنها توجهی نمی‌کند؛ ولی وقتی چیزی را زیبا می‌خواند، واکنش خوشایند مشابهی را از دیگران توقع دارد ... بنابراین می‌گوید: این شیء زیباست؛ او صرفاً موافقت [یا عدم موافقت] دیگران را به حساب نمی‌آورد... زیرا دیده است که آنان در گذشته در فرصتهای مشابه با او موافق بوده‌اند؛ بلکه توقع دارد که موافق باشند. اگر نظر متفاوتی داشته باشند، آنها را سرزنش می‌کند، و ابراز سلیقهٔ آنها را نمی‌پذیرد، در حالی که همواره متوقع است که آنها نظر او را داشته باشند. در این مقام دیگر نمی‌توانیم بگوییم: هر شخصی سلیقهٔ خود را دارد.[57]

کانت، مانند هیوم، معتقد است که انتسابهای زیبایی[58] [از حد سلیقه‌های شخصی در می‌گذرد و] دیگران را دربرمی‌گیرد؛ در نگر هیوم، آنها مشاهدات کلی‌اند که بر تجربهٔ گذشته در مورد آنچه «مطبوع تشخیص داده شده» استوارند، ولی کانت آنها را «دستوری» می‌انگارد نه «تجربی»؛ این طور نیست که گوینده موافقت دیگران را براساس تجربهٔ گذشته به حساب آورد بلکه توقع دارد آنها موافق باشند و اگر به گونهٔ دیگری بیندیشند آنها را به قصور متهم می‌کند.

55. axiom 56. Kant (a), pp. 51-2.
57. Kant (b), pp. 19-20. Kant (a), p. 52. 58. ascriptions of beauty

سانتایانا برداشت دستوری [یا تجویزی] از زیبایی را به شدت رد می‌کند (هر چند در بحث خود به نام کانت اشاره نمی‌کند). «بی‌معنا و لاطایل است که بگوییم آنچه برای یک شخص زیباست باید برای دیگری زیبا باشد.»[59] چنین بودن یا نبودن «به اصل و نسب، سرشت و محیط زندگی آدمیان» بستگی دارد. اگر اینها همانند باشند، «آنگاه چیزی واحد محققاً برای هر دو زیبا خواهد بود» و اگر نباشند، نخواهد بود. در صورت اخیر، «شکلی که برای یک شخص مجذوب‌کننده است» برای دیگری چنین نخواهد بود، و ممکن است آن را چیزی جز «مجموعهٔ بی‌هیئتی از اشیا» نبیند، در حالی که در نظر دیگری یک کل کامل باشد.[60] ولی نمی‌توانیم از حد این واقعیات طبیعی فراتر رویم: «شرط خرد نیست که بگوییم آنچه برای فرد معینی نادیدنی است باید به نظرش زیبا آید.»

سانتایانا گویی از این نکته غافل است که می‌توان به شخصی آموزش داد که آنچه را که قبلاً به صورت مجموعه‌ای بی‌هیئت می‌دیده است، به صورت یک کل کامل یا الگوی دیگری از معنای زیباشناختی ببیند؛ همین‌طور در مورد ویژگیهای دیگر زیباشناختی در هنرهای مختلف [آموزش نقشی بسیار مؤثر دارد]. چه با یک منتقد ژرفانمایی[61] بتواند چیزهای نادیدنی را برایمان دیدنی کند. نمی‌خواهیم بگوییم همین که به معنای زیباشناختی اثری پی بردیم مجبوریم دربارهٔ زیبایی آن توافق کنیم. این امر، همان‌گونه که سانتایانا بیان می‌کند، به سرشت و محیط زندگی ما بستگی دارد. لیکن مسئلهٔ اصلی وجود اختلاف نظر [یا توافق بر سر زیبا بودن اشیا] نیست، بلکه نیروی دستوریِ سخنی است که برای زیبا توصیف کردن چیزی بیان می‌کنیم. کانت، چنان‌که دیدیم، بر این نظر است که چنین توصیفاتی، نه صرفاً گزارشهایی ساده از سلیقه‌های شخصی‌اند، نه (چنان‌که هیوم تصور می‌کند) گزارشهایی دربارهٔ قابلیت شیئی در خشنود کردن همه یا بیشتر مردم. کانت می‌گوید مفهوم سخن کسی که زیبایی را توصیف می‌کند این است که دیگران بایداین زیبایی

59. Santayana, p. 27.
۶۰. همان، ص ۲۷.
61. perspective (= علم مرایا)

را ببینند، و اگر نمی‌بینند، از نارسایی و کم ذوقیشان است. چنین ادعای دستوری [یا تجویزی] است که سانتایانا آن را «بی‌معنا و لاطایل» می‌داند و رد می‌کند.

در این خصوص، تداول عمومی، ظاهراً موضع کانت را تأیید می‌کند. شاید مبالغه باشد که بگوییم ــ چنان‌که کانت گویی چنین می‌اندیشید ــ که ما حتی برای یک مورد [یا یک موضوع زیباشناختی] هم که شده شخصی را به بی‌ذوقی متهم می‌کنیم (هر چند که البته به شیءِ مورد بحث بستگی دارد)؛ ولی به هر حال اگر اختلاف نظر زیاد باشد، به احتمال قوی چنین اتهامی را وارد می‌کنیم. این امر به ویژه در مورد داوریهای منفی بسیار در خور توجه است. اگر شخصی به اشیایی که ما جلف، پر زرق و برق یا زننده می‌انگاریم نسبت زیبایی بدهد، حتماً او را به کج سلیقگی و بی‌ذوقی متهم می‌کنیم.

۵. افول نقش زیبایی

زیبایی در مفهوم، کاربرد و ارج‌گذاری [یا درک] هنر چقدر اهمیت دارد؟ اینکه زیبایی شرط کافی برای هنر نیست همواره از شناخت زیبایی طبیعت آشکار بوده است. در طبیعت با بسیاری چیزهای زیبا روبه‌رو می‌شویم، ولی آنها را هنر توصیف نمی‌کنیم. همچنین آثار مصنوع بسیار زیادی وجود دارند، مانند پلها و آسیابهای بادی، که ممکن است زیبا توصیف شوند بدون آنکه آثار هنری انگاشته شوند. نیز بسیار پیش می‌آید که، مانند شفتزبوری و دیگران، از زیبایی خصال و اعمال اخلاقی سخن بگوییم، بدون آنکه به طور معمول آنها را آثار هنری تلقی کنیم.

در زبان انگلیسی جدید، واژهٔ «زیبا» [beautiful] کاربرد بسیار گسترده‌ای دارد، به طوری که تقریباً هر مورد یا موضوعی را که می‌خواهیم تحسین کنیم آن را زیبا می‌نامیم. کلایو بل در کتابش به نام هنر[۶۲] خاطر نشان می‌کند که زمانی معمول بود که از «شکار زیبا» و «تیراندازی زیبا» سخن بگویند.[۶۳] (این یکی از دلایل اوست

62. *Art*, 1915. 2 nd edn. 63. Bell (1915. 1915, p. 14)

که زیبایی را به عنوان ویژگی برجستهٔ هنر رد می‌کند.) کالینگوود، در کتابش به نام اصول هنر[۶۴] توجه خواننده را به عبارتی همچون «استدلال زیبا» در ریاضیات، «ضربهٔ زیبا» در بیلیارد و «شراب قرمز زیبا» جلب می‌کند.[۶۵] می‌گوید حتی عبارت «روز زیبا» می‌تواند صرفاً به معنی «روزی باشد که هوا برای منظوری خاص مناسب باشد.» همچنین ادعا می‌کند که «اگر به زبان یونانی رجوع کنیم، خواهیم دید که در آن اصلاً هیچ رابطه‌ای بین زیبایی و هنر وجود ندارد.»[۶۶] می‌گوید اگر در یونانی «چیزی را زیبا خطاب کنیم، صرفاً مانند آن است که آن را قابل تحسین یا عالی یا مطلوب بخوانیم.»

> یک شعر یا نقاشی محققاً می‌تواند صفت [زیبا] را به دست آورد، ولی فقط به اعتبار همان حقی که یک چکمه یا هر شیء مصنوعِ سادهٔ دیگر می‌تواند چنین صفتی داشته باشد. مثلاً هومر بارها و بارها کفشهای صندلِ هرمس را زیبا می‌نامد؛ و این نه بدان علت است که هومر فکر می‌کند آنها قشنگ و ظریف طراحی و تزیین شده‌اند، بلکه به علت آن است که آنها را صندلهای بسیار خوبی می‌انگارد که به هرمس توانایی پرواز کردن و راه رفتن می‌بخشند.[۶۷] [۷]

این مثالها نشان می‌دهند که زیبایی را نمی‌توان شرط کافی هنر انگاشت. ولی آیا می‌تواند شرط لازم آن باشد؟ آیا اثر هنری باید زیبا باشد؟ مسلماً چنین نیست اگر که وجود هنر با کیفیت ضعیف را هم قبول داشته باشیم. یعنی آنجا که شاید هنرمند قصد آفرینش اثر زیبایی را دارد ولی اثری با کیفیت نازل به وجود می‌آورد. بنابراین اجازه بدهید سؤال را به طرز دیگری بیان کنیم: آیا یک اثر هنری باید یا زیبا باشد یا به قصد زیبا بودن ساخته شود؟ اگر واژهٔ «زیبا» را به مفهومی بسیار وسیع (یا به قول برخی به مفهوم رقیق آن) تعبیر کنیم، یعنی مفهومی که بِل و کالینگوود توجه ما را بدان جلب می‌کنند، در آن صورت ممکن است پاسخ

64. *Principles of Art* (1938). 65. Collingwood, p. 39.

۶۶. همان، ص ۳۷. ۶۷. همان، ص ۳۸.

«مثبت» باشد. اگر واژهٔ «زیبا» معنایی بیش از «خوب» نداشته باشد، و اگر تصور کنیم که هنرمندان عموماً می‌کوشند که اثر خوبی به وجود آورند، در آن صورت نیز پاسخ «مثبت» خواهد بود. (البته، بنا به دلیلی، باید در مورد کسانی که چنین قصدی ندارند، به قیودی قائل شویم). لیکن واژهٔ «زیبا» به مفهوم محدودتر و مشخصتر نیز به کار می‌رود، که معنایش فقط خوب نیست، بلکه خوب به گونه‌ای خاص است. این نکته را کانت در تمایزی که بین «زیبا» و «مطبوع» قائل می‌شود ملحوظ می‌کند، و در تفاوتهایی که برک، کانت و دیگران بین «زیبا» و «عظیم» [= والا/با ابهّت] مطرح می‌کنند، به آن اشاره می‌شود. اگر «زیبا» را به این معنا به کار بریم، به نظر نمی‌رسد که یکی از شرطهای لازم هنر باشد. برای مثال، برک معتقد است که زیبایی و عظمت، ویژگیهای جایگزین [یا آلترناتیو] هستند که هنرمند می‌تواند اثر خود را بدانها منتسب کند، و یک اثر هنری خوب می‌تواند عظیم باشد بدون آنکه زیبا توصیف شود.

امروزه واژهٔ sublime [= عظیم/والا/با ابهت] دیگر اهمیت پیشین را ندارد و معنای آن نیز تا حدی عوض شده است. ولی ویژگیهایی که به این صفت مربوط می‌شود هنوز در برداشت و درک ما از هنر انعکاس دارند. یک اثر داستانی می‌تواند از جهت ایجاد تکان و هیجان مورد تحسین قرار گیرد ــ زیرا، باز به قول برک، «تصورات درد و خطر را در ما برمی‌انگیزد ... یا به شیوه‌ای وحشتزا عمل می‌کند.» اینکه چرا این یادآوریهای درد و وحشت باید خرسندکننده محسوب شوند، مسئله‌ای است که نظریه‌های مختلفی درباره آن مطرح شده است.[۶۸] ولی در مورد اهمیت این ویژگیها [یا کیفیتها] در آثار هنری، از جمله در بزرگترین آثار هنری، هیچ تردیدی وجود ندارد.

حال چنانچه به کاربرد وسیع واژهٔ «زیبا» برگردیم، می‌توانیم بگوییم که چنین آثاری نیز می‌توانند، از جهت تحسین کلی، زیبا توصیف شوند. ولی گویی این شیوهٔ

۶۸. برخی از این نظریه‌ها در جستار چهارم ــ که در مجلدات بعدی خواهد آمد ــ مورد بحث قرار خواهد گرفت.

مناسبی برای توصیف آنها نیست. همان‌گونه که جان پاسمور می‌گوید، «برای ما خیلی راحت نیست که گراورهای گویا[۶۹] یا حکاکیهای هوگارت را زیبا بخوانیم».[۷۰] موضوع و حالت چنین آثاری به گونه‌ای است که زیبا توصیف کردن آنها ــ اگر مطلقاً اشتباه نباشد ــ نامناسب است. هربرت رید می‌گوید گرایشی وجود دارد که این واژهٔ «زیبایی» به زور در خدمت همهٔ آن ایده‌آلهایی درآید که در هنر بیان می‌شوند.»[۷۱] ولی معتقد است که

> اگر ما با خودمان صادق باشیم، دیر یا زود باید از تحریف کلامی خود احساس گناه کنیم. یک آفرودیته[۷۲] یونانی، یک مادونای[۷۳] بیزانسی و یک تندیس بدوی از ساحل عاج، همه نمی‌توانند به این ... مفهوم [زیبایی] متعلق باشند. دست کم باید اذعان کنیم که این آخری نازیبا یا زشت است.[۷۴]

البته رید با توصیف نازیبا از آن تندیس ساحل عاج، نمی‌خواهد بگوید که این تندیس در مقابل نمونه‌های هنر اروپایی سطح نازلتری دارد؛ نظر او این است که چنین اثری می‌تواند ویژگیهایی غیر از زیبایی داشته باشد که آن را، به اندازهٔ دو اثر دیگر، واجد شایستگی هنر بودن کنند. مرادش از آوردن این سه نمونه این است که توجه خواننده را به تنوع و گونه‌گونی هنرها جلب کند. نتیجه می‌گیرد که «همهٔ این موردها می‌توانند حقاً آثار هنری توصیف شوند»؛ ولی ضرورتی ندارد که واژهٔ «زیبایی» را آنقدر کِش بدهیم که بتواند همهٔ آنها را در خود جا دهد.

اگر زیبایی شرط لازمی برای هنر نیست، ولی می‌تواند جزء مهمی از هنر و بحثهای مربوط به هنر باشد. اما این موقعیت هم مورد مناقشه بوده است. پاسمور می‌گوید «به نظر می‌رسد هنرمندان هیچ نیازی به آن ندارند؛ فقط این کافه‌نشینها،

69. Goya 70. John Passmore, p. 50. 71. Read, pp. 22-3.

۷۲. Aphrodite، در اساطیر یونانی، الاهه عشق و زیبایی و حاصلخیزی، معادل ونوس رومی.ـ م.

۷۳. Madonna، [ایتالیایی = بانوی من؛ مریم]. تصویر مریم باکره از آغاز مسیحیت، در هنر بیزانسی، رمانسک، گوتیک، رنسانس، باروک و کلیه دوره‌های بعد. ـ م.

۷۴. همان، ص ۲۲-۲۳.

فلسفه‌بافها، تقویم‌سازها هستند که از زیبایی حرف می‌زنند.»[۷۵] ویتگنشتاین هم مدعی است که در بحثهای واقعی دربارهٔ هنر واژهٔ «زیبا» چندان نقشی ندارد.

> می‌گویید: «به این مرحلهٔ انتقال[۷۶] [از زمینهٔ چهارگوش به گِردی زیر گنبد] نگاه کنید»، یا می‌گویید ... «آمیزشگاه[۷۷] [تدریجی رنگ] در اینجا، فاقد انسجام است.» یا ... «استفادهٔ او از تمثالها دقیق است.» کلماتی که شما به کار می‌برید بیشتر به «درست» و «نادرست» مربوط می‌شود تا به «زیبا»...[۷۸]

این گفته‌ها را مِری مادرسیل در کتابش به نام تجدید حیات زیبایی[۷۹] مورد انتقاد قرار می‌دهد. او قبول دارد که اصطلاح «زیبا» در سخن شخصی که می‌داند دربارهٔ چه چیز صحبت می‌کند، نقش برجسته‌ای ندارد، ولی مدعی است که «وقتی دربارهٔ یک شعر یا اجرای یک قطعه موسیقی اظهار نظری می‌شود، مفهوم زیبایی در محتوای کلام مضمر است.»[۸۰] همچنین معتقد است که زیبایی

> مانند شناخت یا عمل، مفهومی «پابرجا»ست که حضورش در بحثهای انتقادی دربارهٔ هنر مسلم فرض می‌شود، و مفهومی جانشین‌ناپذیر است. یکی از نشانه‌های جانشین‌ناپذیریِ این مفهوم آن است که اگر به کسی دستور بدهند که «بدون آن کارَت را پیش ببر»، درمی‌ماند که چه باید بکند.[۸۱]

شاید بتوانیم بپذیریم که مفهوم زیبایی به این معنا جانشین‌ناپذیر باشد. ولی این دلیل نمی‌شود که در همهٔ بحثهای مربوط به هنر دخالت کند. یا حتی مهمترین مؤلفهٔ آن باشد. ممکن است در برخی بحثها جانشین‌ناپذیر باشد ولی نه در همهٔ آنها. مقایسهٔ مفهوم زیبایی با مفاهیم شناخت و عمل هم می‌تواند مورد سؤال واقع شود. می‌توان احتجاج کرد که شناخت و عمل در همهٔ زبانهای بشری (و به آن معنا، در همهٔ اجتماعات انسانی) جانشین‌ناپذیرند. ولی آیا این موضوع دربارهٔ

75. Passmore, p. 50.
76. transition
77. passage (= محل آمیزش دو رنگمایه با هم)
78. Wittgensten, 1966, p. 3.
79. Mary Mothersill, *Beauty Restored* (1984).
80. Mothersill, p. 257.
81. Mothersill, p. 247.

مفهوم زیبایی هم مصداق دارد؟ آیا ممکن نیست که یک جامعهٔ انسانی با یکی از زبانهای بشری وجود داشته باشد که چنین مفهومی در آن رایج نباشد؟ (البته مسئله این نیست که آیا اشیاءِ زیبا در واقع در چنین جامعه‌ای ساخته می‌شوند یا نه، زیرا چنین اشیایی می‌توانند ساخته شوند حتی اگر مفهوم زیبایی در آنها وجود نداشته باشد ــ درست همان‌گونه که آدمیان ماقبل تاریخ احتمالاً آثار هنری می‌ساخته‌اند بدون آنکه حتی با مفهوم هنر آشنا بوده باشند.)

چنان‌که دیدیم، کسانی که می‌کوشند زیبایی را تعریف کنند و سپس تعریفی از هنر براساس زیبایی به دست دهند با مشکلات عدیده‌ای روبه‌رو می‌شوند. [ولی] آیا معنای این سخن این است که هیچ پیوندی بین زیبایی و هنر وجود ندارد یا پیوند آنها فاقد اهمیت است؟ خیر؛ افرادی که از نگارخانه‌ها دیدن می‌کنند، یا شعر می‌خوانند و کارهایی از این قبیل انجام می‌دهند، در نهایت به دنبال زیبایی‌اند، و اگر آن را نیابند یا به قدر کافی پیدا نکنند، مأیوس می‌شوند. حتی اگر همیشه چنین نباشد، اگر زیبایی شرط لازم هنر نباشد، ممکن است پیوند آنها همچنان مهم باشد. نیز، ضمن آنکه شاید نتوان تعریف خرسندکننده‌ای از زیبایی به دست داد، و مردم دربارهٔ اینکه چه چیزهایی زیبا هستند اختلاف نظر داشته باشند، ولی اینها دلیل نمی‌شود که واژهٔ زیبایی بی‌معنا باشد یا حد و مرزی برای اختلاف نظرها وجود نداشته باشد. اگر من بشنوم که شیء خاصی زیباست، دلیلی خواهم داشت که بروم و آن را ببینم و انتظارات خاصی دربارهٔ آن داشته باشم.

۶. برآمدن فرم‌گرایی

چنان‌که دیدیم، یکی از دلایل به چالش طلبیده شدن جایگاه رفیع زیبایی در هنر، شناخت ویژگیهای دیگری مانند عظمت یا والایی بوده است. ویژگی دیگری که در روزگاران اخیر برجستگی و اهمیت یافته، ویژگی فرم است. فرم را برخی جانشین زیبایی دانسته‌اند و برخی دیگر آن را زمینه‌ساز زیبایی برشمرده‌اند.

نگرش دوم با تصورات کهن دربارهٔ تناسب و تقارن قابل قیاس است، ولی فرم‌گرایی مدرن بیشتر بر احساسات شخصی استوار است تا بر نوع خاصی از

ویژگیهای فرمی. باز به قول رید، فرمهای مناسب، فرمهایی‌اند که «احساسی لذتبخش فرا می‌آورند». معیار فرم خوب همین سخن بوده است نه هیچ تعریف عینی دیگر. بنا به نظر کلایو بل که از هواداران برجستهٔ فرم‌گرایی نوین است، «نقطهٔ شروع همهٔ نظامهای زیباشناسی باید تجربه [یا حس] شخصی عاطفه[۸۲]ای خاص باشد؛ و «اشیاء برانگیزانندهٔ این عاطفه را آثار هنری می‌خوانیم.»[۸۳] عاطفهٔ مورد بحث، به زعم بل، با ادراک نوعی فرم ایجاد می‌شود که آن را «فرم معنادار»[۸۴] می‌خواند؛ ولی این فرم خود براساس عاطفهٔ مربوط به آن تعریف می‌شود. «هنگامی که از فرم معنادار سخن می‌گویم، مرادم مجموعه‌ای از خطها و رنگهاست که در من انگیزش زیباشناختی ایجاد می‌کنند.»[۸۵]

از این دیدگاه، فرم‌گرایی نوین بیشتر با ذهن‌گرایی هیوم پیوند دارد تا نگرشهای کهنتری که بر ویژگیهای عینی فرم تکیه داشته‌اند. و همانند مورد ذهن‌گرایی هیوم، سؤالاتی دربارهٔ شأنِ حکمِ زیباشناختی و ارزش زیباشناختی ــ یعنی دربارهٔ آنچه هیوم «معیار ذوق»[۸۶] می‌نامد ــ مطرح می‌شوند. اگر معیار کیفیت صرفاً «آنچه مرا به لحاظ زیباشناسی برمی‌انگیزد» باشد، آنگاه احکام مربوط به کیفیت کاملاً شخصی خواهد بود، و مثالش همان مثال کانت است که می‌گوید ممکن است شخصی شربت بیدمشک را مطبوع بداند و دیگری نداند [و هر کدام نظر خود را داشته باشند].

لیکن فرم‌گرایان اساساً هم از لحاظ نظری به اهمیت فرم توجه کرده‌اند و هم از لحاظ عملی. آنها بر برجستگی[۸۷] و اهمیت درجه اول ویژگیها [یا کیفیات] فرمی تأکید ورزیده‌اند و این اصل را در عملکرد نقادانه خود به کار بسته‌اند.

فرم‌گرایی نوین بر تمایز بین ویژگیهای درونی[۸۸] و بیرونی[۸۹] تکیه کرده است. اجازه دهید برای توضیح این تمایز به تابلویی از یک منظرهٔ زیبا توجه کنیم. در این

82. emotion 83. Bell, 1915, p. 6. 84. significant form

۸۵. همان، ص ۱۲.

86. standard of taste 87. distinctness (= ممتاز بودن)

88. intrinsic (= باطنی/ ذاتی) 89. extrinsic (= ظاهری/ عَرَضی)

مورد، می‌توانیم از زیبایی منظره به عنوان یک ویژگی برونی سخن گوییم و آن را با زیبایی درونی (یا دیگر ویژگیهای زیباشناختی) نقاشی مقایسه کنیم. بسیار پیش می‌آید که تابلویی را، با وجود آنکه موضوع نقاشی شدهٔ آن زیبایی خاصی ندارد، برای زیبایی درونی‌اش تحسین می‌کنیم. این مقایسه [یا مقابله] را در مورد آثار ادبی نیز می‌توان انجام داد. کلمات شعری، مانند کشتیبان کهنسال[۹۰] به رویدادهایی اشاره می‌کند که از شعر متمایزند و بدین معنا نسبت به آن حالت بیرونی دارند. (آن رویدادها می‌توانسته‌اند بدون این شعر هم رخ بدهند.) ولی این شعر از ویژگیهای درونی فرم و زیبایی ــ مانند وزن، انتخاب کلمات و غیره، که به شعر تعلق دارند، نه به چیزی خارج از آن ــ نیز برخوردار است.

در مورد برخی اندیشه‌ها و احساسها نیز، که یک اثر می‌تواند در ما ایجاد کند، می‌توانیم بین متعلقات درونی و بیرونی آنها تمایز بنهیم. مثالی از معماری بیاوریم: ممکن است ساختمانی به سبک گوتیک به نظر ما فضایی دینی یا تاریخی داشته باشد، و هنگامی که دربارهٔ این ساختمان غور و تأمل می‌کنیم، این بخشی از تجربه [یا تأثیرپذیری] ماست. ولی می‌توان ادعا کرد که این خواص ساختمان در مقایسهٔ با خواصی همچون فرم و زیبایی حالت برونی دارند. خواص نوع دوم را می‌توان، بدون هرگونه تأمل یا حتی آگاهی از تداعیات[۹۱] دینی یا تاریخی، درک [یا تحسین] کرد، حال آنکه آن تداعیات دینی یا تاریخی، که ساختمان موجب می‌گردد، ممکن است بدون ساختمان [از طریق موضوعات دیگری] هم ایجاد شوند.

کدام یک از این دو نوع ویژگی مهمترند، ویژگیهای درونی یا ویژگیهای برونی؟ کدام یک برای هنر اساسی‌اند؟ چنین به نظر می‌رسد که پاسخ باید ویژگیهای «درونی» باشد. شاید بتوان گفت نقش برجسته‌ای که هنر در زندگی ما ایفا می‌کند در همین‌جاست. اگر خواست ما لذت بردن از منظره‌ای زیبا باشد، بهترین کار دیدار از چنین منظره‌ای است، و لذت بردن از نقاشی آن فقط می‌تواند حالت فرعی و

۹۰. *The Ancient Mariner*، اثر کولریج (S. T. Coleridge) شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲-۱۸۳۴). ـ م.

91. associations

ثانوی داشته باشد. پس باید، جدا از زیبایی منظره، چیز دیگری وجود داشته باشد که به خاطر آن خواهان دیدن نقاشیِ [آن منظره] باشیم؛ و همین چیز دیگر باید ویژگی اساسی آن نقاشی باشد. نیز، اگر می‌خواهیم دربارهٔ برخی اندیشه‌ها تأمل کنیم، یا دربارهٔ برخی رویدادها بشنویم، در آن صورت می‌توانیم به زبان عادی دربارهٔ آنها کسب آگاهی کنیم و به آفرینش هیچ اثر هنری نیازی نداشته باشیم. باید چیز ویژه‌ای در اثر هنری وجود داشته باشد که به خاطر آن برایش ارزش قائل شویم.

سخن مشابهی را می‌توان دربارهٔ نظریه‌های «کارکردی»[92] هنر بیان کرد که در آنها ارزش هنر به تحقق هدفی مفید باز بسته است. براساس یک نظریهٔ کهن یونانی، «مقامها»[93]ی مختلف موسیقی (که به مقامهای دوریایی،[94] فریگیه‌ای،[95] لیدیایی[96] و غیره معروف‌اند) به دلیل تأثیرشان در ایجاد برخی صفات و سجایای شخصی، مانند شجاعت و وفاداری، تحسین می‌شدند. این نگرش را ادوارد هانسلیک[97] در کتابش به نام زیباییهای موسیقی[98] بی‌اعتبار اعلام کرد.

> اگر نقش [یا کارکرد] مقام فریگیه‌ای صرفاً برانگیختن حس شجاعت سپاهیان در مقابل دشمن باشد، یا مقام دوریایی نقشی جز تضمین وفاداری زنانی نداشته باشد که دور از شوهرانشان به سر می‌برند، پس فقدان موسیقی یونانی موجب افسردگی فرماندهان نظامی و شوهران خواهد بود، و زیباشناسان و آهنگسازان لازم نیست از این بابت غمی به دل راه دهند.[99]

برای درک ویژگیهای اساسی یک اثر هنری، شاید ملاحظه شیئی همانند آن مفید باشد؛ شیئی که در ویژگیهای اساسی، و نه در ویژگیهای غیراساسی، با آن اشتراک داشته باشد. هاینریش وُلفین[100] این نکته را به شیوهٔ جالب توجهی به کار بسته است؛ وی مدعی است که «جوهره و اساس سبک گوتیک همان اندازه در یک

92. functional theories 93. modes 94. Dorian 95. Phrygian
96. Lydian 97. Eduard Hanslick (1825-1904).
98. *The Beautiful in Music* (1854). 99. quoted by Wind, p. 136.
100. Heinrich Wölffin (1864-1945).

کلیسای بزرگ [یا کاتدرال] نمایان است که در کفشی نوک‌تیز.»[101] (احتمالاً وی به طور خاص به قوسها [یا طاقهای هلالی] سبک گوتیک می‌اندیشیده است). اساس این سبک را باید در برخی ویژگیهای فرمی یافت، و این ویژگیها، از این دیدگاه، و مستقل از هرگونه تداعی دینی یا تاریخی، بهتر درک می‌شوند.

در زمینهٔ هنرهای تصویری[102]، موضوع [ویژگیهای] درونی و برونی در سالهای پایانی قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم با پیدایش نقاشی غیربازنما[103] به اوج خود می‌رسد. آزمون و سنجش‌گری که در این باره به عمل می‌آید عبارت از این است که همهٔ عناصرِ به اصطلاح غیرجوهری از آثار حذف می‌شوند و فقط ویژگیهای درونی [و جوهری] محفوظ می‌مانند. منتقدانی مانند راجر فرای و کلایو بل، که می‌توانستند شایستگی آثار جدید را تحسین و تشریح کنند، احتجاج می‌کردند که اساس ارزش زیباشناختی در ویژگیهای فرمی است نه در هرگونه کارکرد بازنمودی. وانگهی، درسهایی که از نقاشی غیربازنمودی فراگرفته بودند اکنون می‌توانست در نقاشی در وجه عام، شامل همهٔ آثاری که در گذشته‌های دور به وجود آمده بودند، به کار گرفته شوند. به نظر فرای، اگر به تابلوهایی همچون مسخ[104] رافائل با ملاحظهٔ «اشارات و تلویحات نظرگیر» آن توجه کنیم «چه بسا که در واکنشهای زیباشناسانه‌مان تجدید نظر کنیم.» فقط از طریق «جذب شدن در نسبتهای صرفاً فرمی[105] [اثر]، از طریق تأمل ناب در نسبتهای فضایی[106] و حجمهای تجسمی»[107] است که می‌توانیم آن «ویژگی زیباشناسانهٔ» اثری را متمایز کنیم که «ویژگی ثابت همهٔ آثار هنری» است.[108]

بِل در کتاب هنر، رهیافت مشابهی اختیار می‌کند. او می‌گوید «عنصر نامربوط بازنمودی یا توصیفی» می‌تواند هم از قدر و ارزش آفرینش بکاهد و هم مایهٔ

101. quoted by Wind, p. 21. 102. pictorial art
103. non-representative painting. 104. *Transfiguration*
105. formal relations (= رابطه‌های فرمی)
106. spatial relations (= رابطه‌های فضایی) 107. plastic volumes
108. Fry, pp. 197-8.

کاستی درک درست هنر شود. این عنصر می‌تواند «نشانهٔ ضعف یک هنرمند باشد»، هنرمندی که، چون «توان آفرینش فرمها را ندارد ...» به هزار زور و زحمت سعی می‌کند با «ارائه کردن عواطف زندگی» از طریق مضمون بازنمودی،[۱۰۹] استعدادهای خود را به کار اندازد.[۱۱۰] به نظر وی تابلوی ایستگاه پدینگتون[۱۱۱] اثر فریث،[۱۱۲] با آنکه از نظر ریزه‌کاریهای انسانی بسیار غنی است، از لحاظ فرم، اثر ضعیفی است؛ «یک سند جالب توجه و سرگرم‌کننده است»، ولی «اثر هنری نیست».[۱۱۳]

بِل ضعف متقابلی را به تماشاگرانی نسبت می‌دهد که «حس تشخیص ناقص»[۱۱۴]ی دارند؛ می‌گوید چنین تماشاگرانی به علت آنکه نمی‌توانند خواص فرمی[۱۱۵] را درک کنند، «امور واقع و تصوراتی را از اثر برداشت می‌کنند که ممکن است نسبت به آنها احساس عاطفی داشته باشند، و یکراست «به جهان تعلقات عادی انسانی سرازیر می‌شوند.» بِل می‌گوید چنین افرادی مانند «افراد ناشنوا در کنسرت موسیقی»اند.[۱۱۶] مدعی است:

> برای درک اثر هنری، به هیچ چیزی از زندگی، به هیچ نوع آگاهی از مسائل و موضوعات آن و آشنایی با عواطف آن نیاز نداریم. فقط به حس تشخیص فرم و رنگ و شناخت فضای سه‌بعدی نیازمندیم.[۱۱۷]

این دارویی قوی است که برخی کمتر و برخی بیشتر توان استفاده از آن را دارند یا به این کار علاقه‌مندند. در موارد بسیاری، از لحاظ روانی مشکل است که هنگام تأمل دربارهٔ اثری خاص شناخت خود را از علایق و عواطف انسانی کنار بگذاریم؛ و چه بسا تلاش لازم برای این کار، لذتی را که باید از آن اثر ببریم مختل سازد. از سوی دیگر، درست است که توجه زیاده از حد به ویژگیهای بازنمودی و دیگر

109. representative content
110. Bell, 1915, p. 28.
111. *Paddington Station*
۱۱۲. *William Powel Frith* (۱۸۱۹–۱۹۰۹)، نقاش انگلیسی. ـ م.
۱۱۳. همان، ص ۱۸.
114. defective sensibility
115. formal properties
۱۱۶. همان، ص ۲۹.
۱۱۷. همان، ص ۲۶–۲۵.

ویژگیهای برونی ممکن است درک ما از اثر را تحریف و تضعیف کند، [ولی] چنین اثری می‌تواند به دلیل تأثیرش در فراخوانی اندیشه‌ها و عواطفِ احتمالاً شخصی، دینی یا سیاسی ارزشمند باشد، حتی اگر هیچ‌گونه ارزش هنری نداشته باشد. (چه بسا افرادی که حس تشخیص زیباشناختی داشته باشند آن را سطحی و احساساتی بدانند.) از این دیدگاه، توصیهٔ بِل و فرای ممکن است ما را به درک هوشیارانه‌تری رهنمون شود.

لیکن از برخی جهات، چنان‌که آن شپرد[۱۱۸] خاطر نشان ساخته است، نمی‌توان ویژگیهای فرمی اثر را از ویژگیهای بازنمودی آن جدا کرد. وی از ما می‌خواهد که تابلوی نبردسان رومانو[۱۱۹] اثر اوتچلو[۱۲۰] را، که یک نقاشی «دقیقاً متوازن» است، برنگیریم؛ در این تابلو حرکت و جنبش از مؤلفه‌های اساسی موازنه است. در تصویر، دو سرباز سوار بر اسب برجستگی دارند که اسبهایشان در حالی که روی دو پا بلند شده‌اند رویاروی هم قرار گرفته‌اند. ولی برای دیدن اینها باید از قوّه‌ای بیش از صِرف «حس تشخیص فرم و رنگ و ... فضای سه‌بعدی»، که بِل عنوان می‌کند، برخوردار باشیم. لازم است که خطوط و رنگها را به صورت حیواناتی در حال حرکت ــ حرکت به سمت یکدیگر ــ ببینیم. بر همین سیاق [باید توجه کنیم که]، «خطوط مایل در سمت چپ تصویر، که بازنمای نیزه‌های سپاه فاتح در حال پیشروی است، صرفاً برای زیبایی تصویر به چپ و راست متمایل نشده‌اند.»[۱۲۱] آنها می‌خواهند حرکت و جنبش سپاه را نشان دهند. این حرکت و جنبش بخشی از ساخت و ترکیب فرمی،[۱۲۲] یعنی موازنهٔ تصویر است؛ ولی ما نمی‌توانیم آن را درک کنیم مگر آنکه شناختی از اشیاء و موضوعات و کارکردهای مورد بحث آنها داشته باشیم.

فرم‌گرایی نوین بیشتر در زمینهٔ هنرهای بصری مطرح گردیده است. حال ببینیم که در مورد هنرهای دیگر چگونه عمل می‌کند. موسیقی را می‌توان از دیدگاه

118. Anne Sheppard
119. *The Battle of San Romano*
۱۲۰. *Paolo Uccello* (۱۳۹۷–۱۴۷۵)، نقاش فلورانسی. ـ م.
۱۲۱. همان، ص ۴۶.
122. formal composition

فرم‌گرایی نابترین هنر دانست، زیرا آثار موسیقایی در وجه کلی هیچ دلالت و معنای خارجی[۱۲۳] ندارند. اثری مانند سمفونی شماره یک بتهوون، نه مانند کشتیبان کهنسال دربارهٔ چیزی است، نه مانند تابلوی مسخ رافائل متعلق به چیزی.[۸] درست است که برخی آثار موسیقایی شامل تقلیدهایی از صداهای طبیعی‌اند، (سمفونی پاستورال[۱۲۴] [یا چوپانی] بتهوون نمونه‌ای بارز از این گروه است)، و نیز چیزی به نام «نقل قول موسیقایی»[۱۲۵] وجود دارد که یک قطعهٔ موسیقی حاوی بخشی از قطعهٔ دیگر است، ولی اینها موارد خاص‌اند [و عمومیت ندارند].

لیکن در مورد هنر ادبی [یا ادبیات] مسئله‌ای در باب معنی وجود دارد: آیا معانی کلمات در مورد یک اثر هنری ادبی ــ مثلاً شعر ــ باید برونی تلقی شود؟ شاید چنین به نظر رسد، زیرا معانی کلمات، مستقل از شعر، وجود دارند و می‌توان چنین پنداشت که ویژگیهای اساسی یک شعر، ویژگیهای صرفاً موسیقایی آن است ــ یعنی آواهای تک‌تک کلمات، قافیه، وزن و غیره ــ که شعر از ترکیب آنها طبق الگوهای فرمی[۱۲۶] ساخته می‌شود. به نظر می‌رسد که فرای چنین نگرشی دارد. به گفتهٔ دوستش بِل، وی زمانی شعری ساخت که با چکامهٔ میلتون با مطلع «در بامداد ولادت مسیح» شباهت آوایی داشت، ولی از «مهملات عمدی ــ یعنی مجموعه‌ای از آواهای حتی‌الامکان بی‌معنا ــ تشکیل می‌شد.» فرای ادعا می‌کرد که این ترکیب، همه، یا تقریباً همهٔ ارزشهای اثر اصلی را دارد.[۱۲۷] البته این ارزشها صرفاً زیباشناختی‌اند و از خواص فرمی، بدون هرگونه آلایش دلالتهای خارجی، تشکیل می‌شوند. راه دیگر توضیح و به اصطلاح تجربه [یا درک] نکتهٔ فرای گوش دادن به شعری به زبانی بیگانه است که هیچ معرفتی بر معانی کلمات آن نداشته باشیم. یک نمونهٔ مسامحه‌آمیزتر ولی، شاید آشناتر، اشعار بی‌معنای ادوارد لیر[۱۲۸] است. البته این اشعار برخی از عناصر زبان انگلیسی را داراست، ولی عمدتاً از کلمات بی‌معنا ساخته شده است. گاه گفته می‌شود که این اشعار زیبایی خاصی

123. outside reference 124. *Pastoral Symphony* 125. musical quotation
126. formal patterns 127. Bell, 1956, p. 76.
۱۲۸. Edward Lear (۱۸۱۲–۱۸۸۸)، نقاش منظره‌پرداز و شاعر هجوسرای انگلیسی. ـ م.

دارند، صرفاً به دلیل آنکه کلمات آنها «آواهای خالص»اند و هیچ‌گونه آلایش معنایی ندارند.

اما در مورد شعر هم، مسئله‌ای مشابه آنچه در مورد نقاشی مطرح می‌شود، و ما آن را با مثالی از اوتچلو تشریح کردیم، وجود دارد. مسئله‌ای که در اینجا مطرح است همان مسئلهٔ تفکیک ویژگیهای درونی از ویژگیهای برونی است. چنان‌که دیدیم، معانی کلمات را باید ویژگی برونی دانست زیرا به ارزشهای صرفاً زیباشناختی (و فرمی) ربطی ندارند. با این همه، برخی خواص فرمی وجود دارند که با معنا ارتباط اساسی [و جوهری] دارند.

همچنین در بحث دربارهٔ یک نمایشنامه یا یک داستان، ممکن است بخواهیم دربارهٔ موازنهٔ بین طرح اصلی[۱۲۹] و طرح فرعی[۱۳۰] داستان گفتگو کنیم، ولی چنانچه معانی کلمات را کنار بگذاریم، نمی‌توانیم سخن قابل فهمی بگوییم. در چنین گفتگویی، چه بسا لازم باشد مضمون عاطفی طرحهای داستان و غیره را در نظر گیریم. این ملاحظات در رهیافت فرم‌گرایانهٔ خیلی جدی جایز دانسته نمی‌شوند، ولی درعین حال ممکن است در بحث مربوط به ویژگیهای فرمی، اساسی و بایسته باشند.

آیا باید نتیجه بگیریم که تفکیک ویژگیهای فرمی از ویژگیهای دیگر عملی ناشدنی و دور از خِرد است؟ خیر؛ فقط باید نتیجه بگیریم که این تفکیک [و مرزگذاری]، آنچنان‌که هواداران فرم‌گرایی تصور می‌کنند، روشن نیست و به سادگی نمی‌توان آن را اِعمال کرد.

البته همچنان می‌توانیم ادعا کنیم که اگر از ما بخواهند ویژگیهای فرمی اثری را ذکر کنیم، جوابی خواهیم داد؛ و اگر بخواهند که ویژگیهای دیگر را ذکر کنیم، جواب دیگری خواهیم داد. [یعنی به خوبی می‌توانیم در برابر پرسشهای مربوط به ویژگیهای فرمی و غیرفرمی پاسخهای متفاوت بدهیم.] این موضوع، چنان‌که با مثالهای آغاز این فصل نشان داده شد، می‌تواند دربارهٔ [ویژگیهای] «درونی» و

129. plot (= پیرنگ) 130. sub-plot (= پیرنگ فرعی)

«برونی» نیز مصداق داشته باشد. این واقعیت که تفکیک مورد بحث همیشه روشن و دقیق نیست، دلیل بر آن نیست که فاقد ارزش و اهمیت باشد.

اتهام بنیادی‌تری که می‌توان علیه فرم‌گرایی مطرح کرد، به قول ویتگنشتاین، «اشتیاق به کلیت بخشیدن» است ــ یعنی علاقه به اینکه مجموعهٔ وسیع و متنوعی از موضوعات را زیر عنوان یک اصل واحد قرار دهیم. آرنولد آیزنبرگ[۱۳۱] موضع فرم‌گرایان را به شرح زیر مشخص کرده است:

> از یک تابلوی بزرگ محراب کلیسا[۱۳۲] یا یک نقاشی تاریخی عناصری را منها می‌کنید که تجربه، به زعم شما، نه آنها را شرط لازم ارزش هنری آن آثار دانسته است، نه شرط کافی آنها؛ و از آن جا که باور دارید اصولی که بر تأثیرات زیباشناختی نافذند باید همه جا یکسان و واحد باشند، این اصول را با آن بازماندهٔ رازآمیز [بعد از منها کردنها] همانست [و یکی] می‌انگارید ... مخاطب شما چنان تحت تأثیر قوهٔ اقناعی شما قرار می‌گیرد که تصور می‌کند آنچه را که می‌بیند نمی‌بیند و آنچه را که دوست دارد دوست ندارد، اما به شیوه‌ای رازآمیز متأثر از رابطه‌هایی مکتوم و ناپیداست؛ قضیه‌ای که دربارهٔ آثار جوتو،[۱۳۳] تیسین،[۱۳۴] پیکاسو[۱۳۵] و موندریان[۱۳۶] صادق است. لبّ مطلبِ این شیوه، تفریق[۱۳۷] است.

لیکن پیشداوری محض است که فکر کنیم خرسندی زیباشناختی به یک ویژگی واحد مربوط می‌شود؛ و هر چند ویژگیهای فرمی در آفرینش و درک اثر هنری مهم‌اند ــ و گاه مهمترین‌اند ــ ولی این دلیل نمی‌شود که در همهٔ موارد لزوماً چنین باشند. یک داستان پیچ و خم دار و پرماجرا را می‌توان به درستی اثری فاقد فرم توصیف کرد، ولی با این همه ممکن است به دلیل ویژگیهای دیگرش ــ همچون

131. Arnold Isenberg 132. altarpiece

۱۳۳. Giotto (۱۲۶۶–۱۳۳۷)، نقاش فلورانسی. ـ م.

۱۳۴. Titian (۱۴۷۷–۱۵۷۶)، نقاش ایتالیایی. ـ م.

۱۳۵. Picasso (۱۸۸۱–۱۹۷۳)، نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی. ـ م.

۱۳۶. Mondrian (۱۸۷۲–۱۹۴۴)، نقاش هلندی. ـ م.

137. subtraction

زیبایی یا نوآوری زبان، بینشی نسبت به سرشت آدمی و غیره ــ مورد تحسین قرار گیرد. یک تابلوی نقاشی هم، بر همین قیاس، ممکن است به خاطر ویژگیهایی از این قبیل یا ویژگیهای دیگر، و نه به دلیل ارزشهای فرمی، شایستهٔ تمجید باشد.

۷. ویژگیهای زیباشناختی و غیرزیباشناختی

تاکنون در بحثهای مربوط به زیباشناسی، مفاهیم زیبایی، فرم و عظمت [یا والایی] را برنگریستیم. لیکن واژگان زیباشناسی بسی غنی‌تر از اینهاست و، به گفته فرانک سیبلی، «تقریباً تنوع بی‌انتهایی» دارد. مثلاً می‌گوییم:

> این شعر بافت محکمی دارد یا بسیار تکان‌دهنده است؛ این تابلو توازن ندارد، یا آرامش و سکونی را انعکاس می‌دهد ... یا شخصیتهای داستان بی‌جان و بی‌روح‌اند، یا واقعه‌ای با بقیهٔ داستان جور درنمی‌آید.[۱۳۸]

سیبلی اصطلاحات زیر را به عنوان برخی از «مفاهیم زیباشناختی» فهرست کرده‌است:[۱۳۹]

منسجم / یکپارچه، افسرده، پویا، پرتوان، درخشان / سرزنده، ظریف، مبتذل / پیش پا افتاده، قشنگ / احساساتی، غم‌انگیز / اندوهبار، باشکوه / جذاب، خوش ترکیب / خوش قیافه، زننده / جلف، تضاد چشم‌گیر / مؤثر / کارساز، تنشی برمی‌انگیزد، وحدت آن را حفظ می‌کند، رسانندهٔ معنایی از ... است.[۱۴۰] وی این اصطلاحات را با توصیفاتی از هنر مقایسه می‌کند که آنها را غیرزیباشناختی می‌خواند؛ مانند وقتی که می‌گوییم «این داستان شخصیتهای بسیار زیادی دارد و به زندگی در یک شهر صنعتی می‌پردازد»، «در این تابلو از رنگهای روشن استفاده

138. Sibley, 1959, p. 421.

۱۳۹. معادلهای انگلیسی این اصطلاحات در متن اصلی به ترتیب زیر آمده است:
integrated, sombre, dynamic, powerful, vivid, delicate, trite, sentimental, tragic, graceful, handsome, garish, a telling contrast. sets up a tension, holds it together, conveys a sense of ...

140. Sibley, 1959, pp. 421-2.

شده است و کسانی را نشان می‌دهد که در پیش زمینه[۱۴۱] زانو زده‌اند ...»، «سرنوشت این شخص در این نقطه وارونه می‌شود». مشخصات این دو نوع زبان را چیزهایی تعیین می‌کنند که برای درک و مشاهدهٔ ویژگیهای مربوط مورد نیازند. می‌گوید ویژگیهای غیرزیباشناختی را می‌توان «برای همهٔ افرادی که از قوهٔ بینایی، شنوایی و فهم برخوردار باشند» تشریح کرد، حال آنکه، ویژگیهای نوع زیباشناختی «نیازمند بهره‌گیری از ذوق، ذکاوت یا حساسیت، و استفاده از قوّهٔ تشخیص یا درک زیباشناختی‌اند.»[۱۴۲]

وقتی سیبلی از «ادراک» ویژگیهای زیباشناختی سخن می‌گوید مرادش فقط ویژگیهای دیداری یا شنیداری، مانند آنهایی که در هنرهای بصری و موسیقی قابل تشخیص‌اند، نیست. مراد وی، چنان‌که از مثالهای فوق معلوم می‌شود، همچنین ادراک به معنای مثلاً توجه به این نکته است که «شخصیتهای داستان بی‌جان و بی‌روح‌اند، یا واقعه‌ای با بقیهٔ داستان جور درنمی‌آید.» لیکن آنچه در فهرست توصیفات زیباشناختی وارد نمی‌شود ویژگیهای مربوط به شرایط تاریخی و اوضاع و احوال زمانی و مکانی است، همچون نوآوری، جسارت، تیزهوشی و غیره که، چنان‌که در جُستار اول دیدیم، به کارهایی مانند لگن و جعبه بریلو نسبت می‌دهند.[۱۴۳] این ویژگیها را فقط کسانی درک می‌کنند که از اوضاع و احوال تاریخی آگاهی داشته باشند، و بدون یک چنین آگاهی [از طرف بیننده] در خود آثار قابل مشاهده نیستند (البته چنین ویژگیهایی بیشتر به آثار سنتی‌تر و تاریخی منتسب می‌شوند.)

سیبلی در بحث خود به دو موضوع اصلی می‌پردازد: ادراکِ ویژگیهای زیباشناختی، و رابطهٔ بین ویژگیهای زیباشناختی و غیرزیباشناختی. سیبلی، بر خلاف کسانی که زیباشناسی را عمدتاً [مطالعه‌ای] دربارهٔ [چگونگی] ایجاد احساسها می‌انگارند، معتقد است که «زیباشناسی در دید وسیع با نوعی ادراک [یا دریافت] سر و کار دارد ... مردم باید شکوه یا انسجام اثر را ببینند، حزن یا

141. foreground

۱۴۲. همان، ص ۴۲۱. ۱۴۳. همان، ص ۲۵-۲۱.

شوریدگی را در موسیقی بشنوند، و به زرق و برق یک طرح رنگی توجه کنند.[۱۴۴] برای دیدن و شنیدن این ویژگیهای زیباشناختی، همانند ادراک ویژگیهای غیرزیباشناختی، باید «از بینایی خوب، شنوایی خوب و حواس خوب دیگر برخوردار باشیم.» لیکن داشتن این تواناییها در مورد ادراک [یا دریافت] زیباشناختی بسنده نیست، زیرا آدمیانی که به طور طبیعی از نعمت حواس و قوهٔ فهم برخوردارند، چه بسا نتوانند ویژگیهای مرتبط [با زیباشناسی] را تمیز دهند. آنچه علاوه بر آن تواناییها مورد نیاز است، استفاده از ذوق، حساسیت[۱۴۵] و مانند آن است. منتقدان می‌توانند در این زمینه نقش مؤثری ایفا کنند. کار اصلی آنها فراخواندن مردم به دیدن چیزها به لحاظ نقش زیباشناختی آنهاست.[۱۴۶]

لیکن ویژگیهای زیباشناختی به ویژگیهای غیرزیباشناختی وابسته‌اند. «ماهیت شیء [یا اثر هنری] هرچه باشد به ماهیت ویژگیهای غیرزیباشناختیِ [آن] بستگی دارد ... و تغییرات ماهیت زیباشناختی‌اش از تغییرات ویژگیهای غیرزیباشناختی آن ناشی می‌شود.[۱۴۷] از این‌روست که

> اغلب هنگامی که ویژگیهای زیباشناختی را توضیح می‌دهیم به مشخصه‌هایی اشاره می‌کنیم که شناختشان به بهره‌گیری از ذوق و قریحه بستگی ندارد: «چرا می‌گوییم ظریف است؟ زیرا در آن از رنگهای ملایم و خطوط منحنی استفاده شده است.» «چرا می‌گوییم فاقد تعادل است؟ زیرا گروهی از شکلها در منتها الیه سمت چپ قرار گرفته‌اند و بنابراین بیش از حد به چشم می‌آیند.»[۱۴۸]

لیکن بستگی ویژگیهای زیباشناختی به ویژگیهای غیرزیباشناختی آن نوع بستگی نیست که بتواند در قالب شرطهای کافی بیان شود. «با هیچ مجموعه‌ای از مشخصه‌های غیرزیباشناختی در قالب شرطهای کافی نمی‌توان درستی استفاده از

144. Sibley, 1959, p. 137.

145. sensitivity

۱۴۶. همان، ص ۱۴۱. ۱۴۷. همان، ص ۱۳۸.

148. Sibley, 1959, p. 424.

یک توصیف زیباشناختی را [در مورد اثری] توجیه یا تضمین کرد.»[۱۴۹] برای مثال، به هیچ‌وجه نمی‌توان گزاره‌ای کلی را بدین صورت بیان کرد: «اگر گلدانی به رنگ صورتی روشن، با بدنهٔ قوس‌دار، و خالهای کمرنگ و غیره باشد، گلدان ظریف و قشنگی خواهد بود. درست است که می‌توانیم این مشخصه‌ها را در تحکیم آن گزاره، که گلدان ظریف و قشنگ است، بیان کنیم، ولی آن مشخصه‌ها نمی‌توانند حجت و دلیلی برای درستی آن گزاره باشند؛ همچنین نمی‌توانند به عنوان شروط کافی برای ظرافت و قشنگی گلدانها، در وجه کلی، مؤثر واقع شوند. به نظر سیبلی، این گونه احکام کلی فقط می‌توانند در وجه منفی بیان شوند. به همین دلیل اغلب می‌شنویم که می‌گویند فلان شیء [یا اثر] نمی‌تواند زننده باشد «اگر همهٔ رنگهایش ملایم و آرام باشد»؛ یا نمی‌تواند متظاهرانه باشد اگر فقط از خطهای مستقیم در آن استفاده شود.» ولی این جمله‌ها هیچ همتا یا قرینهٔ مثبتی ندارند. مثلاً نمی‌توانیم بگوییم اگر یک شیء [یا اثر] رنگهای تند داشته باشد حتماً زننده خواهد بود، یا اگر از فلان و بهمان خطوط منحنی در آن استفاده شود حتماً متظاهرانه خواهد بود.

سیبلی می‌گوید هنگامی که اصطلاحات زیباشناختی را به کار می‌بریم «از نمونه‌ها و مثالها آموزش می‌گیریم نه از قاعده‌ها. وی فردی را توصیف می‌کند که نمی‌توانست ماهیت مفاهیم زیباشناختی را درک کند، یا کسی که «می‌دانست حساسیتی نسبت به موضوعات زیباشناختی ندارد، [و] نمی‌خواست این فقدان را آشکار کند ... [از این‌رو] برای خود چند قاعده و اصل کلی وضع کرده بود که با تکیه بر آنها اغلب اوقات می‌توانست حرفهای درستی بزند.» سیبلی می‌گوید چنین شخصی نمی‌توانست «اعتماد یا ایقان محکمی داشته باشد؛ کوچکترین تغییری در یک شیء [یا موضوع] می‌توانست تمام محاسبات او را بر هم ریزد.»[۱۵۰]

روشن نیست که آیا سیبلی اشخاص حقیقی را در ذهن داشته است [یا اشخاصی فرضی را]. ولی غیرعادی نیست که افرادی را بیابیم، که هر چند در سخن گفتن و نظریه‌پردازی دربارهٔ هنر متبحر و توانمند باشند، هنگامی که پای

۱۴۹. همان، ص ۴۲۴. ۱۵۰. همان، ص ۴۳۲.

مشاهده [یا ادراک] زیباشناختی به میان آید، از خود ضعفِ حساسیت نشان دهند. چنین افرادی چه بسا ما (و شاید خودشان) را با استنباط از ویژگیهای غیرزیباشناختی متقاعد سازند که فلان و بهمان ارزشهای مناسب در اثر مورد بحث وجود دارد. ولی ممکن است مشاهده‌گرِ حساستر بعد از ممیزی و وارسی بگوید که ویژگیهای عنوان شده، در واقع در اثر وجود ندارند.

بسیار بعید است که رابطهٔ ویژگیهای غیرزیباشناختی با ویژگیهای زیباشناختی بتواند یکی از شرطهای کافی اثر هنری باشد، زیرا، چنان‌که سیبلی خاطر نشان می‌سازد، هر توصیف غیرزیباشناختی واحد می‌تواند برای تحکیم دو توصیف زیباشناختی مختلف، یکی مثبت و یکی منفی، مفید واقع شود. می‌توان یک اثر را به دلایل «رنگ روشن، بلندی و باریکی، سبکی، و فقدان کجی و قناسی» قشنگ و ظریف توصیف کرد؛ ولی همان اثر را بنابر همان دلایل می‌توان «سست»، «رنگ و رو رفته»، «دراز و بدقواره» یا «بی‌روح و یکنواخت» دانست.[۱۵۱]

> بنابراین شیء [یا موضوعی] که بسیار کامل [محسوب شود یا] توصیف گردد ولی این توصیف صرفاً بر اساس آن ویژگیهای [غیرزیباشناختی] که وصف‌کنندهٔ ظرافت است صورت پذیرد، چه‌بسا بعد از وارسی و باریک‌نگری نه تنها ظریف به شمار نیاید بلکه ضعیف و بی‌روح محسوب گردد.

به همین ترتیب، بسیاری از مشخصه‌هایی که نوعاً صفاتی چون «شاد»، «پر حرارت»، «زورمند» و «پویا» را تداعی می‌کنند همان مشخصه‌هایی‌اند که تداعی‌کنندهٔ صفات «زننده»، «گوشخراش»، «پر تلاطم»، «جلف» و «مغشوش»اند. نیز «یک شعر به دلیل وزن و قافیه‌اش دارای استحکام و قدرت است؛ و شعر دیگر به دلیل وزن و قافیهٔ منظمش یکنواخت و فاقد انگیزش و استحکام است.»[۱۵۲]

سیبلی دو معنای «دلیل»[۱۵۳] را از یکدیگر تفکیک می‌کند؛ که من به آنها با عناوین «استنتاجی»[۱۵۴] و «توضیحی»[۱۵۵] اشاره خواهم کرد. دلیل به معنای

۱۵۱. همان، ص ۴۲۸. ۱۵۲. همان، ص ۴۲۹.

153. reason 154. inferential 155. explanatory

استنتاجی «حدوداً یک گزارهٔ صادق یا فاکت [= امر واقع] است که بتوانیم بر اساس معرفت به آن، به طور مستدل، درست یا موجه، استنتاج یا فرض یا داوری کنیم» که امری مصداق دارد.[۱۵۶] یک مثال غیرزیباشناختی بیاوریم: فرض کنید که من بگویم برج ایفل بلندترین ساختمان پاریس است. اگر از من بپرسند که چرا چنین سخنی گفته‌ام، ممکن است به فاکتی اشاره کنم که از شخصی شنیده‌ام یا در کتابی خوانده‌ام. اینها فاکتها [یا واقعیاتی] هستند که من می‌توانم به طور مستدل [یا منطقاً] صدق گفتهٔ خود را از آنها استنتاج کنم. ولی ممکن است سؤال به نوع دیگری مطرح شود: چرا چنین است [یعنی چرا برج ایفل بلندترین ساختمان پاریس است]؟ آنچه این بار خواسته می‌شود توضیح این چنین بودن آن است، و برآوردن این خواسته چه بسا نیازمند معرفت [یا دانشی] باشد که من ممکن است دربارهٔ فاکتهای توجیه‌کنندهٔ ساختمان ایفل و اوضاع و احوال دیگر داشته باشم یا نداشته باشم. دلیل به معنای استنتاجی، اساساً دلیلی است که گوینده به آن معرفت دارد؛ گوینده آن را برای دفاع یا در توجیه گفتهٔ خود به کار می‌برد تا نشان دهد که عقیده‌اش مستدل [یا منطقی] است. ولی این موضوع در مورد دلایل به معنای توضیحی مصداق ندارد. چنین دلایلی را می‌توان از طریق تصور و تأمل یافت و عرضه کرد، ولی گوینده مکلف به چنین کاری نیست، یا لزومی ندارد که به آنها معرفتی داشته باشد.

به نظر سیبلی، رابطه‌ای که بین ویژگیهای زیباشناختی و غیرزیباشناختی برقرار است رابطهٔ توضیحی است نه استنتاجی. ویژگی یا ویژگیهای غیرزیباشناختی می‌توانند از باب توضیحِ حضورِ یک ویژگی زیباشناختیِ مشهود مؤثر واقع شوند، ولی نمی‌توانیم از این فاکت [یا واقعیت] که اولی [یا ویژگی غیرزیباشناختی] حضور دارد استنتاج کنیم که دومی [یا ویژگی زیباشناختی] باید حضور داشته باشد. همین طور دربارهٔ دیگر موارد توضیحی، کسی که یک ویژگی زیباشناختی را مشاهده [یا ادراک] می‌کند ممکن است بر اساس ویژگیهای غیرزیباشناختی به

156. Sibley, 1965, p. 146.

توضیحی برای حضور آن معرفت داشته باشد یا نداشته باشد. بنابراین «ممکن است شخصی [در یک اثر هنری] چیزی را قشنگ بیابد ... بدون آنکه دلیل آن را بداند یا بتواند آن را دقیقاً مشخص کند.»[۱۵۷] به نظر سیبلی، کشف چنین دلایلی «یکی از کارهای محوری منتقدان است؛ یعنی توضیح».[۱۵۸] این توضیح می‌تواند فی‌نفسه جالب توجه باشد، ولی علاوه بر آن، احتمالاً موجب می‌شود که «درک ما عمیقتر و غنی‌تر شود و هوشیارانه‌تر به کلام درآید.»

ولی نوع استنتاجیِ دلیل، برای اظهارات زیباشناختی مناسب نیست. سیبلی می‌گوید، «بی‌معناست که بخواهیم» چنین اظهاراتی (که به طور معمول مبتنی بر ادارک و احساس است) دلایل استنتاجی داشته باشند.[۱۵۹] «دلیل آنکه این قطعهٔ موسیقی در نقطهٔ معینی غمگین است ممکن است چنین باشد که درست در همان نقطه کُند می‌شود و به گام [یا مایه] مینور می‌رود. دلیل آنکه چهرهٔ فردی مضحک است چه بسا این باشد که چشمهایش را به شیوهٔ غریبی به‌بالا می‌چرخاند.» ولی این واقعیاتِ غیرزیباشناختی

> برای باور کردن یا استنتاج کردن اینکه آن قطعه موسیقی باید، یا احتمالاً می‌تواند، غمگین باشد، یا آن چهره مضحک به نظر می‌رسد دلایل بسیار ضعیفی خواهند بود. درستش این است که قطعهٔ موسیقی ممکن است سنگین، آرام، احساساتی، یا حتی بی‌هویت باشد؛ و چهره ممکن است عصبانی یا دردمند یا شیطانی به نظر آید.[۱۶۰]

دو جنبهٔ بحث سیبلی با یکدیگر مرتبطند، یعنی آن جنبه که به سرشت ادراکی ویژگیهای زیباشناختی می‌پردازد و جنبهٔ دیگر آن، یعنی چگونگی وابستگی آنها به ویژگیهای غیرزیباشناختی. به علت آنکه باید قشنگی یا یکپارچگی اثر را ببینیم، موجودیت چنین ویژگیهایی نباید به وسیلهٔ استنتاج برقرار گردد. با وجود اتکای ویژگیهای زیباشناختی به ویژگیهای غیرزیباشناختی، قشنگی یک گلدان یا غمگین

157. Sibley, (b), p. 146.

۱۵۸. همان، ص ۱۴۰. ۱۵۹. همان، ص ۱۴۶-۱۴۷.

160. Sibley, 1965, p. 148.

بودن یک قطعه موسیقی را نمی‌توان از ویژگیهای غیرزیباشناختی آنها استنتاج کرد، بلکه باید به طور مستقیم مشاهده [یا ادراک] شوند.

نمی‌خواهیم بگوییم که نقش منتقد باید به توضیح منحصر گردد. زیرا علاوه بر این دو نوع دلیل (که یکی از آنها، یعنی نوع توضیحی، مناسب زیباشناسی است)، راههایی وجود دارد که «افراد را یاری کنیم تا به اتکاء خویشتن بنگرند و ویژگیهای [زیباشناختی] اشیاء را تشخیص دهند.[۱۶۱] این کار را در واقع می‌توان با خاطر نشان کردن مشخصه‌های غیرزیباشناختی که مغفول می‌مانند انجام داد ــ هر چند «گاه، با وجود آنکه آن مشخصه‌ها دیده می‌شوند، باز هم ویژگی زیباشناختیِ حاصله، دریافت نشده باقی می‌ماند.»[۱۶۲] ولی به هر تقدیر، نقش منتقد این است که کاری کند که ما ویژگی زیباشناختی را با اتکاء به خویشتن ببینیم، و این مقصود را نمی‌توان به وسیلهٔ استنتاج حضور ویژگیهای زیباشناختی از ویژگیهای غیرزیباشناختی، یا هر گونه استنتاج دیگری، حاصل آورد.

تأکید سیبلی بر مشاهده [یا ادراکِ] ویژگیهای زیباشناختی را می‌توان با نظریه‌هایی مقایسه کرد که در بخشهای پیشین برنگریسته شدند و بر اساس آنها حضور چنین ویژگیهایی یا شناخت ما از آنها به احساسها بستگی می‌داشت. شاید پذیرفتنی باشد که زیبایی را از این دیدگاه ملاحظه کنیم، زیرا با احساسهایی چون عشق و شعف همخوانی نزدیک دارد [یا تداعی‌کنندهٔ یکدیگرند]. ولی هنگامی که به ویژگیهایی چون «زنده»، «ظریف»، «پویا»، «مبتذل»، و غیره روی می‌کنیم وضعیت فرق می‌کند، زیرا گرایش چندانی وجود ندارد که این ویژگیها با احساسهای متناظر با آنها، یعنی یک احساس برای هر ویژگی، یکی [یا همانست] دانسته شوند. لیکن بحثهای زیباشناسانه تا حد زیادی بر اساس چنین ویژگیهایی صورت می‌پذیرد. وانگهی، اغلب با اشاره به چنین ویژگیهایی و حجت آوردن از آنهاست که شیء [یا اثری] را زیبا توصیف می‌کنیم.

161. Sibley, 1965, p. 141.

۱۶۲. همان، ص ۱۴۱.

۸. ویژگیهای «فرانمودی»[۱۶۳]

از سوی دیگر، نوعی ویژگی زیباشناختی وجود دارد که گویی با احساسات ارتباطی قوی و مستقیم دارد. یک قطعه موسیقی را می‌توان غمگین یا شاد توصیف کرد. آیا دلیلش این است که احساسات آهنگساز را ابراز می‌کند [یا فرامی‌نماید]؟ آیا به دلیل احساساتی است که در مخاطب برمی‌انگیزد؟ نیز، وقتی شخصی از «نغمه‌ای شِکوه‌آمیز»[۱۶۴] سخن می‌گوید چه منظوری دارد؟ این مثال را ویتگنشتاین می‌آورد و سپس در ادامه می‌پرسد: «آیا آن شخص شکایتی را می‌شنود؟» در واکنش اول ممکن است پاسخ مثبت باشد. اگر نغمه‌ای را شکوه‌آمیز توصیف کنیم، چه منظور دیگری می‌توانیم داشته باشیم؟ ولی همین که این سؤال پاسخ داده شود، سؤالات بعدی مطرح خواهد شد. چه کسی شِکوه می‌کند؟ شِکوه دربارهٔ چیست؟ پاسخها باز هم سر راست و بی‌پیچ و خم به نظر می‌رسد. شاید بگویند آهنگساز یا نوازنده است که شِکوه می‌کند. هر چند ممکن است ندانیم که شکوه و شکایت از چیست، به سادگی می‌توانیم موضوع مناسبی را در ذهن خود مجسم کنیم.

شاید این آواز سوکبار
برای خاطراتی ناشاد از روزگاری دیرین و سرزمینی دور،
یا به یاد جنگهای کهن، بر لب جاری می‌شود.
یا نه، شاید این آواز غمگین،
از همین غُصه‌های ساده و قصه‌های آشنای هر روزه سرچشمه می‌گیرد.
شاید غمی عادی و طبیعی باشد،
یا زیانی یا درد و رنجی،
از آن‌گونه که بسیار بوده است و بسیار خواهد بود.
(ویلیام وُردزوُرث، دروگر عزلت گزیده)

ویژگیها [یا صفاتی] از قبیل «غمگین» و «شکوه‌آمیز»، هنگامی که در وصف

163. expressive qualities 164. plaintive melody

موسیقی به کار روند «فرانمودی» [یا بیانگر احساس و حالت] تلقی می‌شوند، و انعکاس‌دهندهٔ این نگرش شایع‌اند که نقش موسیقی، بلکه هنر در وجه عام، فرانمایی احساسات هنرمند است (نظریهٔ «فرانمایی»[۱۶۵]). ولی این نگرش (چنان‌که در جُستار پنجم[۱۶۶] خواهیم دید) موضوع ایرادهای جدی قرار می‌گیرد؛ و «فرانمودی» توصیف کردنِ چنین ویژگیهایی، چنانچه تأیید ضمنی نظریهٔ فرانمایی ملحوظ باشد، می‌تواند گمراه‌کننده گردد.

نظریهٔ فرانمایی را اورمسون[۱۶۷] در تک نگاشت خود به نام بازنمایی در موسیقی[۱۶۸] (۱۹۷۳) به چالش طلبیده است. اورمسون منکر آن نیست که «برخی آهنگسازان گهگاه غم خویش را در موسیقی خود فرانموده‌اند [یا بیان کرده‌اند]»، ولی می‌پرسد آیا این همان غمی است که با معنای آن یک قطعه موسیقی را غمگین توصیف می‌کنیم؟ می‌گوید به هیچ‌وجه چنین نیست، زیرا وی خود می‌تواند به سادگی «یک قطعه موسیقی بسازد که همه آن را غمگین بدانند بدون آنکه غم یا چیز دیگری را بیان کند.»[۱۶۹]

نظر دیگری که در این باره مطرح شده این است که بین موسیقی غمگین و جلوهٔ ظاهری یا رفتار افراد غمگین شباهتی وجود دارد. ولی آیا به راستی چنین شباهتی وجود دارد؟ یا تمایل ما این است که چنین ویژگی [یا صفتی] را از درون موسیقی مورد نظر، حتی اگر در آن وجود نداشته باشد، برداشت کنیم؟ پیتر کیوی توجهمان را به چگونگی «میل به جاندار انگاشتن»[۱۷۰] موضوعات مورد مشاهده [یا ادراکِ]مان جلب می‌کند.

> تکه پارچه‌ای را به دور دستهٔ یک قاشق چوبی بپیچید و [خواهید دید] که کودک آن را به جای عروسک خواهد گرفت؛ مهمتر از آن، شما خودتان آن را همچون قیافهٔ یک انسان خواهید دید ... سه خط در یک دایره بگذارید،

165. *the expression theory*

۱۶۶. جستار پنجم در مجلدات بعدی خواهد آمد.

167. J. O. Urmson 168. *Representation in Music*

169. Urmson, 1973, p. 141. 170. tend to animate

> خواه‌ناخواه آن را همچون یک چهره خواهید دید. چرا؟ دلیلش فقط آن نیست که همانند اجزای چهرهٔ انسان است. آخِر با بسیاری چیزهای دیگر هم همانند است.[۱۷۱]

لیکن وی در یکی از جستارهای بعدی، همانندی[۱۷۲] را کلید نوعی توضیح در مورد موسیقی می‌انگارد. می‌نویسد ما قطعهٔ منتخبی از موسیقی را به عنوان «فرانمای غم»[۱۷۳] می‌شنویم، «زیرا آن را به عنوان همانند [یا نظیر] موسیقایی نشانه و هیئت مناسب برای فرانمایی غم خود گوش می‌کنیم.»[۱۷۴] ولی آیا موسیقی نیز «همانند بسیاری چیزهای دیگر نیست» ــ و بیش از آنکه به فرانمایی انسانی غم [یا بیان غم به وسیلهٔ انسان] شباهت داشته باشد با چیزهای دیگر همانند نیست؟ کیوی یکی از قطعات یوهان سباستیان باخ را به عنوان نمونه ذکر می‌کند. می‌پرسد «آیا در تکنوازی اُبوا در نخستین [کنسرتوی] براندنبورگ،[۱۷۵] افت[۱۷۶] [یا فرود] خط ملودی را نمی‌شنویم؟ فرض کنیم که می‌شنویم، نتیجه؟ آیا این افت، همانند افت انسان است؟ (آیا آدمیان معمولاً غم خود را با افتادن بیان می‌کنند؟)

چگونه می‌توان فرو افتادن پیکر یک انسان را به افت یک سکانس از نتهای موسیقی همانند [یا تشبیه] کرد؟ شاید بتوان پاسخ داد که در هر دو مورد حرکتی از بالا به پایین صورت می‌گیرد. لیکن توصیف نتها به صورت [نتهای] بلند و کوتاه [یا بالا و پایین] همان اندازه گیج‌کننده است که غمگین یا شِکوه‌آمیز توصیف کردن

171. Kivy, 1990, p. 57. 172. resemblance (= همسانی/ شباهت)

173. expressive of sadness

۱۷۴. همان، ص ۵۳.

۱۷۵. *Brandenburg Concertos*، مجموعه‌ای شامل شش کنسرتو که باخ آنها را در سال ۱۷۲۱ تصنیف کرد و به لودویک مسیحی اهدا نمود. ـ م.

176. droop

موسیقی. ما می‌توانیم ساختمانی را، به علت نسبت فضایی‌اش با زمین، بلند توصیف کنیم، ولی چنین نسبتی در مورد صوت وجود ندارد. تا آنجا که من اطلاع دارم در برخی زبانها وقتی به نتها صفات بلند و کوتاه می‌دهند معنای معکوس دارند؛ و در این مورد منطق هیچ زبانی بر منطق زبان دیگر برتری ندارد.[۱۷۷] حالا آیا در زبانی که معنای معکوس دارد باید بگوییم که آن خط ملودی که کیوی ذکر می‌کند بالا می‌رود یا فرو می‌افتد؟ و چنانچه ارتفاع صوت،[۱۷۸] نه با اصطلاح زیر و بم، بلکه با اصطلاح تیز و کُند بیان می‌شد چه می‌توانستیم بگوییم؟

از سوی دیگر، تفاوتهای بین موسیقی غمگین و ابرازهای عادی غمْ روشن و واضح است. ما به طور عادی غم را یا با کلمات ابراز می‌کنیم، و می‌توانیم بگوییم که چرا و به خاطر چه چیز غمگین هستیم، یا به وسیلهٔ علامات و اشارات یا صداهای غیرکلامی [غم خود را فرا می‌نماییم] (هر چند در مورد اخیر نیز ممکن است از ما بپرسند که از چه چیز غمگینیم). ولی آیا یک قطعه موسیقی دست کم نمی‌تواند همانندِ فرانمود [یا ابراز] غم از نوع غیرکلامی آن باشد؟ کیوی ضمن اشاره به فرازی از قطعهٔ *St Matthew Passion* اثر باخ، ادعا می‌کند که «این موسیقی به معنی واقعی صدای نوعی فغان را به گوش می‌رساند». ولی، چنان‌که اورمسون خاطر نشان می‌سازد، «موسیقی غمگین چندان شباهتی به صداهایی ندارد که افراد برای ابراز غم خود ایجاد می‌کنند، صداهایی که نوعاً نامطبوع و حتی گوشخراش است».[۱۷۹] نیز، «موسیقی غمگین، گوش‌نواز است» و چه بسا از گوش دادن به آن احساس شادی کنیم؛ ولی این موضوع در مورد ابرازهای عادی غم مصداق ندارد.[۱۸۰]

به هر حال مثالی که کیوی می‌آورد از جمله موارد خاص است. کمتر قطعهٔ موسیقی‌ای وجود دارد که بتوان در آن به وجهی پذیرفتنی نوعی همانندی با فریاد و فغان آدمی یا هر صدای غیرموسیقایی دیگر پیدا کرد. مثال کیوی شاید ما را به

۱۷۷. این مسئله در زبان فارسی نیز کم و بیش صادق است، زیرا ما صوت زیر را در موسیقی و تئوری آن «بالا» می‌نامیم و صوت بم را «پایین» می‌گوییم. ـ م.

178. pitch 179. Urmson, p. 141.

۱۸۰. همان، ص ۱۴۲.

یاد تکه‌هایی از سمفونی پاستورال [یا چوپانی] بتهوون بیندازد که در آن شبیه‌سازیهایی از صدای فاخته و دیگر پرندگان به گوش می‌رسد. ولی چنین مثالها [یا نمونه‌هایی] ضمن آنکه بسیار نادرند، فقط بخش کوچکی از قطعه‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن پدیدار می‌شوند. آنچه موضوع اصلی بحث ماست، غمگین یا شِکوه‌آمیز ــ یا شاید چوپانی ــ توصیف کردن تمامی یک اثر یا قسمتی از یک اثر است. برای تحکیم نظریهٔ همانندی[۱۸۱] لازم است نمونه‌ای را مطرح کنیم که در آن، موسیقی تماماً یا عمدتاً از اصواتی همانند فرانمایی [یا ابراز] غم به زبان انسانی یا غیره تشکیل شده باشد (یا در مورد یک قطعه موسیقی چوپانی، از شبیه‌سازی اصوات پرندگان و دیگر صداهای محیط روستایی به وجود آمده باشد). سپس لازم است که نشان دهیم نمونهٔ ذکر شده مشتی نمونهٔ خروار است[۱۸۲] ــ یعنی همان نوع یا مقدار از همانندی را می‌توان در همهٔ آثار دیگری یافت که غمگین، شِکوه‌آمیز و غیره توصیف می‌شوند.

نکتهٔ دیگری که باید در خصوص مثال کیوی در نظر گرفت این است که هم شامل کلمات است و هم موسیقی. البته کلمات می‌توانند فرانمود احساسهای گوناگونی باشند و در این مورد هستند؛ و هنگامی که به این‌گونه از موسیقی گوش می‌کنیم، تفکیک مضمون عاطفی موسیقی از مضمون عاطفی کلمات دشوار است. بنابراین بهتر است در بحث دربارهٔ نظریهٔ همانندی، مثالهایی از موسیقی مطرح کنیم که دربرگیرندهٔ کلمات نباشند ــ یعنی مضمون عاطفی آنها با مضمون عاطفی کلمات درهم نیامیخته باشد. (چگونگی جور درآمدن کلمات و موسیقی در قطعاتی که باید در برگیرندهٔ کلمات باشند به نوبهٔ خود مبحث جالب توجهی است که من در اینجا دنبال نخواهم کرد.)

ولی چرا، اگر به دلیل همانندی نباشد، ما موسیقی را غمگین، شِکوه‌آمیز و غیره توصیف می‌کنیم؟ آیا به دلیل آنکه ما را غمگین می‌سازد؟ درست است که موسیقی، احساساتی را در ما برمی‌انگیزد، ولی آیا می‌تواند موجب شود که احساس غم کنیم؟ گوش دادن به موسیقی، غمگین یا غیرغمگین، به ما لذت

181. *resemblance* theory 182. typical example

می‌بخشد؛ ولی احساس غم عموماً لذتی در بر ندارد. نیز، اگر بگوییم که احساس غم می‌کنم، باید بتوانم بگویم که به خاطر چه چیزی احساس غم می‌کنم، ولی این موضوع در مورد موسیقی چه پاسخی می‌تواند داشته باشد؟ (اگر موسیقی، هول‌انگیز و بدهیبت باشد، این موضوع ممکن است دلیل مناسبی برای غمگین بودن به شمار آید، ولی ربطی به موسیقی غمگین نخواهد داشت یا لزوماً ربط نخواهد داشت.) فرجام سخن اینکه نمی‌توانیم نظری را که دربارهٔ موسیقی غمگین ابراز می‌کنیم دربارهٔ موسیقی «شکوه‌آمیز» صادق بدانیم، زیرا احساسی همچون «شکوه‌آمیز» وجود ندارد.

نظر دیگر این است که موسیقی غمگین برای فرانمایی [یا ابراز] غمی که قبلاً احساس کرده‌ایم مناسب است؛ این، آن نوع موسیقی است که برای موقعیت غمگین انتخاب می‌شود. ولی چنین موقعیتی چه بسا، هنگامی که از یک قطعهٔ موسیقی از این نوع لذت می‌بریم، بسیار دور از ذهن ما باشد. با این همه چنان‌که سیبلی می‌گوید، ما «شِکوه‌آمیزی و شوریدگی را در موسیقی می‌شنویم»، و بر همین قیاس می‌شنویم که آن «غمگین، یا سنگین، یا آرامش‌بخش، احساساتی، یا حتی بی‌هویت است»، همان‌گونه که دیگر ویژگیهای زیباشناختی را می‌بینیم یا می‌شنویم.

مورد دیگری را که کیوی در کتاب دیگرش موضوع بحث قرار می‌دهد، **عمیق**[۱۸۳] توصیف کردن برخی قطعات موسیقی است. این واژه را در حوزهٔ ادبیات می‌توان با اشاره به موضوعات مطرح شده تشریح و تبیین کرد. در آن صورت انتظار خواهیم داشت که اثری که عمیق توصیف می‌شود، به مسائل مهم انسانی بپردازد و با آنها به شیوه‌های خاصی (که قرار است به وسیلهٔ کیوی کشف شوند) برخورد کند. ولی اگر فرض کنیم که آخرین کوارتتهای بتهوون عمیق توصیف شوند، در اینجا این واژه چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ آیا آنها هم دربارهٔ مسائل انسانند؟ آیا آنها سؤالات، اظهارات و بحثهای مربوط به وضعیت آدمی را شامل‌اند؟ این ادعا که موسیقی فی‌الواقع نوعی زبان است، در جُستار پنجم مورد

183. profound

بحث قرار خواهد گرفت. ولی جز اینکه چنین عقیده‌ای داشته باشیم [یعنی موسیقی را یک زبان بدانیم]، عمیق توصیف کردن موسیقی معنای روشنی نمی‌تواند داشته باشد. (کیوی در این مورد، بعد از کوششهای گوناگون برای توضیح این مسئله، اعتراف می‌کند که «نتوانسته است هیچ‌گونه توجیه عقلانی برای کاربرد واژهٔ **عمیق**، با این دلالت، پیدا کند.»[۱۸۴])

هنگامی که این موضوع بیشتر شکافته می‌شود، به نظر می‌رسد که این‌گونه استفاده‌های گیج‌کننده از زبان، خاص زیباشناسی نیست. آیزنبرگ این نکته را به روشنی مد نظر قرار داده است. می‌نویسد، «هر حوزه‌ای از تجربه تقریباً از همهٔ حوزه‌های دیگر وام می‌گیرد.» واژهٔ light [= روشن / سبک] هم در برابر [dark = تاریک] به کار می‌رود و هم در برابر heavy [= سنگین]؛ ولی این معانی چه چیز مشترکی دارند؟ علاوه بر آنها، می‌توانیم یک شخص را [light-hearted = خوشدل / شاد] توصیف کنیم، ولی چگونه یک دل [یا قلب] می‌تواند light باشد؟ بنابراین «اگر شما قبلاً فهمیده باشید که یک دل [یا قلب] چگونه می‌تواند light باشد، شرط خرد نیست که سؤال کنید یک موسیقی چگونه می‌تواند light-hearted باشد.»[۱۸۵] مثال دیگری را که اورمسون می‌آورد واژه dull [به معنای تیره، کسل‌کننده، کودن، کدر، کُند و خفیف] است: «هوا، یک مکالمه، یک شخص، یک رنگ، یک تیغهٔ کارد و درد همه می‌توانند dull توصیف شوند»، ولی «احتمال نمی‌رود که دقیقاً در مشخصهٔ واحدی اشتراک داشته باشند.»[۱۸۶] (واژهٔ «دقیقاً» ممکن است در این جا گمراه‌کننده باشد، زیرا شاید به طور ضمنی حاوی این معناست که مشخصه‌ای وجود دارد که تقریباً در همهٔ مصادیق آورده شده حضور دارد و به همان اعتبار همه dull نامیده می‌شوند. ولی چنین نیست: مشکلی که در مورد «دقیقاً» وجود دارد عیناً در مورد «تقریباً» هم می‌تواند وجود داشته باشد.) [به عبارت دیگر اگر مشخصهٔ واحدی «دقیقاً» وجود ندارد پس «تقریباً» می‌تواند وجود داشته باشد؛ در حالی که چنین مشخصه‌ای «تقریباً» هم وجود ندارد.]

184. kivy, 1990. 185. Isenberg, p. 9. 186. Urmson, p. 140.

کاربردهای زبان را، هم در داخل و هم در خارج از حوزهٔ زیباشناسی، گاه «استعاری»[۱۸۷] می‌نامند. ولی آنها به صورتی که عبارات sifting the evidence[۱۸۸] [= وارسی کردن شواهد] یا the head of the company [= رأس یا رئیس شرکت] استعاراتند، حالت استعاری ندارند. در موارد فوق، می‌توانیم با جلب توجه مخاطب به تشبیهات ذیربط نحوهٔ کارکرد استعاره را توضیح دهیم. همچنین در این موارد می‌توانیم موضوع مورد نظر را به صورت غیراستعاری بیان کنیم. ولی در موارد دیگر چنین نیست. اگر dull pain [= درد خفیف] یک عبارت استعاری است پس معادل تحت‌اللفظی آن چیست؟[۱۸۹]

یادداشتهای جستار دوم

۱. ارسطو نیز اندازه را با زیبایی، البته بنا به دلایل دیگری، مرتبط می‌دانست. «زیبایی به اندازه و نظم بستگی دارد، و بنابراین در ... موجودات بسیار ریز نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا وقتی به ذرات ریز میل می‌کند قابل ادراک نخواهد بود؛ همچنین در موجودات بسیار بزرگ هم نمی‌تواند وجود داشته باشد ... زیرا در آن حالت، مشاهده‌گر نمی‌تواند وحدت و تمامیت آن را بنگرد.»

Poetics, 1450b; in Mckeon, R. (ed.) (1941) *The Basic Works of Aristotle*, Rondom House

۲. برک متأثر از اثری بود که به لونگینوس (Longinus)، نویسنده قرن اول میلادی، منتسب می‌دانستند. این اثر را معمولاً The Sublime ترجمه می‌کردند. نخستین ترجمهٔ انگلیسی از این اثر در سال ۱۶۹۸ انتشار یافت و از آن پس علاقه محققان به ین مفهوم جلب شد.

۳. بحث مشابهی در کتاب هیوم وجود دارد:

Hume (c), pp. 291-1

۴. هیوم نیز، هنگامی که واژه «بی‌قواره» را به جای «زشت» در برابر زیبایی به کار

187. metaphorical

۱۸۸. to sift در اصل به معنای غربال کردن است ولی به طور استعاری به معنای به دقت وارسی کردن و جدا کردن به کار می‌رود. ـ م.

۱۸۹. همان، ص ۱۴۰.

می‌برد، رابطهٔ دیرین زیبایی با نظم، تناسب و غیره را به یادمان می‌آورد.

۵. در اینجا، به جای «زیبایی» از واژه «زیباشناسی» استفاده کرده‌ام، زیرا بحث ویتگنشتاین به زیبایی کاری ندارد. وی، چنانکه بعداً خواهیم دید، زیبایی را مفهوم مهمی در ادراک هنر نمی‌داند. با این وصف، نقد وی درباره آنچه من «رهیافت علّی به زیباشناسی» خوانده‌ام، به زیبایی نیز مربوط می‌شود.

۶. مثال ویتگنشتاین درخصوص شکل یک در، یادآور کاری است که به عنوان مهندس معمار در مورد خانه خواهرش در سالهای ۱۹۲۰ انجام داده است؛ در آن زمان وی دغدغهٔ آن را داشت که همه چیز، حتی جزئیات کار را درست و دقیق انجام دهد. «قویترین دلیل نگرش استوار لودویگ به ابعاد، شاید این موضوع باشد که وی بعد از اتمام ساختمان خانه ... سقف یک اتاق بزرگ را سه سانتیمتر بالاتر برد.» خواهر ویتگنشتاین، در قسمتی دیگر از نوشته‌اش، دربارهٔ زحمات زیادی که برای تنظیم درها متحمل شده‌اند سخن می‌گوید: «ولی آنچه حاصل گردید به دردسر و زحمتش می‌ارزید، و اکنون که این نوشته را می‌نگارم عمیقاً آرزو دارم که آن درهای نازنین را دوباره ببینم، درهایی که اگر بقیه خانه هم مخروب گردد، روح پدیدآورندهٔ خود را انعکاس می‌دهند.»

(Wittgenstein, H., "Familienerinnerungen") in Nedo, M. (ed.) (1983), Wittgenstein, Suhrkamp. pp. 208, 218

۷. در یکی از چاپهای اخیر کتاب ارسطو، واژه‌های «زیبا»، مستحسن، شریف و قشنگ به عنوان معادلهای واژهٔ یونانی kalos به کار رفته است.

(Aristotle, b, p. 368)

۸. این نظر که موسیقی، بر خلاف آنچه من گفته‌ام، نوعی زبان است، در جستار پنجم برنگریسته می‌شود.

۹. برای بحث گسترده‌تر در خصوص این نکته نگاه کنید به:

Hanfling, O. "I heard a plaintive melodoy" in Phillips Griffiths, A. (ed). (1991) *The Wittgenstein Centenary Essays*, Cambridge University Press

کتابنامهٔ جستار دوم

Aristotle (a) (1941 edn) *Metaphysics*, in *The Basic Works of Aristotle*, McKeon, R. (ed.), Random House.

Aristotle (b) (1976 edn) *Ethics*, Barnes, J. (ed.), Penguin Books.
Augustine, "De Musica" in Hofstadter, A (ed.) (1964) *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago University Press.
Bell, C. (1915) *Art*, 2nd. Chatto and Windus.
Bell, E. (1958 edn) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Routledge and Kegan Paul.
Collingwood, R. G. (1938) *The Principles of Art*, Oxford University Press.
Fry, R. (1926) *Vision and Design*, Chatto.
Hogarth, W. (1969 edn) *Analysis of Beauty*, Scolar Press.
Hume, D. (a) "The Sceptic" in Lenz, J. W. (ed.) (1965) *Essays*, Bobbs-Merrill.
Hume, D. (b) "Of the Standard of Taste: in Lenz, *op. cit.*
Hume, D. (c) (1975 edn) *Enquiries concerning Human Understanding and concerning The Principles of Morals*, Selby-Bigge, L. A. (ed.), Oxford University Press.
Hume, D. (d) (1978 edn) *A Treatise of Human Nature*, Selby-Bigge, L. A. (ed.), Oxford University press.
Isenberg, A. (1973) *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago University Press.
Kant, I. (a) (1952 edn) *Critique of Judgement*, Meredith, J. C. (trans.), Oxford University Press.
Kant, I. (b) (1924 edn) *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner.
Kivy, P (1980) *The Corded Shell*, Princeton University Press.
Kivy, P. (1990) *Music Alone: Philosophical Reflections on the purely Musical Experience*, Cornell University Press.
Mothersill, M. (1984) *Beauty Restored*, Oxford University Press.
Passmore, J. "The Dreariness of Aesthetics" in Elton, W. (ed.) (1954) *Aesthetics and Language*, Blackwell.
Read, H. (1972 edn) *The Meaning of Art*, Faber.
Rousseau, J.-J. (1955 edn) *Discourse on Incquality*,Cole, G. D. H. (ed.), Dent.
Santayana, G. (1955 edn) *The Sense of Beauty*, Dover.
Shaftesbury, Lord "Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times' in Hofstadter, A. (ed.) (1964) *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago.
Sheppard, A. (1987) *Aesthetic*, Oxford University Press.
Sibley, F. (1959) "Aesthetic Concepts", *Philosophical Review*.
Sibley, F. (1965) "Aesthetic and Nonaesthetic" *Philosophical Review*.
Urmson, J. O. "Representation in Music" in Vesey, G. (ed.) (1973) *Philosophy and the Arts*, Macmillan.
Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*, Blackwell.
Wittgenstein, L. (1966) *Lectures and Conversations*, Barrett, C. (ed.) Blackwell.

جستار سوم

هستی‌شناسی هنر

مقدمه

ممکن است برداشتهای مختلفی از سؤال «هنرچیست؟» وجود داشته باشد. در جُستار اول، پاسخ این سؤال به صورت تعریف مفهوم هنر براساس شرطهای لازم و کافی مطرح گردید. جُستار دوم به برخی ویژگیها همچون زیبایی و فرم اختصاص یافت که، حتی اگر به عنوان تعریف هنر مطرح نشوند، از خصوصیتهای هنر پنداشته می‌شوند یا پنداشته شده‌اند. در جستار حاضر به مسائل مربوط به هستی‌شناسی هنر[1] می‌پردازیم: «آثار هنری چگونه، و به چه معنا، وجود دارند؟»

هستی‌شناسی «مطالعهٔ وجود یا هستی[2] در حالت تجرید[3] است،» و از دیرباز در کانون تتبعات فلسفی قرار داشته است. هستی چیست؟ وجود چیست؟ چه نوع چیزهایی[4] را می‌توان گفت که وجود دارند؟ مثلاً آیا فاکتها همان‌گونه وجود دارند که اشیا وجود دارند؟ آیا فاکتهای منفی (مانند رنگ حروف چاپی این صفحه قرمز نیست) نظیر فاکتهای مثبت (مانند حروف چاپی این صفحه سیاه است) وجود دارند؟ فزوده بر آنها، آیا کلیات[5] (همچون سرخی) مانند جزئیات[6] (همچون اشیاء سرخ) وجود دارند؟ و آیا درست است که بگوییم همهٔ وجود حقیقتاً مادی است؟

اینها مباحث بزرگ و پر دامنه‌ای است که گسترهٔ بحثشان از محدودهٔ این جستار و فلسفهٔ هنر درمی‌گذرد. با این همه، چنان‌که خواهیم دید، برخی از آنها با هنرها

1. ontology of art 2. being 3. the abstract
4. entity (= ذات، موجود، کائن، شیء) 5. universals 6. partieulars

مرتبط‌اند، و هنرها خود خاستگاه مسائل ویژه‌ای از هستی‌شناسی‌اند. این مسائل با سؤالات مهمی دربارهٔ ارج‌گذاری و ارزش آثار هنری ارتباط دارند؛ سؤالاتی دربارهٔ منحصر به فرد بودن[۷] یک اثر، اصالت[۸] اجرای یک اثر، و جز اینها.

آیا آثار هنری اشیاءِ مادی‌اند؟ این نگرش متعلق به ماده‌گرایان[۹] است که همهٔ وجود را فیزیکی یا مادی می‌انگارند. آیا آثار هنری، اشیاءِ جزئی [یا جزئیات]اند؟ این نگرش از آنِ متفکرانی همچون جان لاک است که در قرن هفدهم اعلام می‌کند «همهٔ آنچه وجود دارد، جزئیاتند،» و «هر آنچه عام[۱۰] و کلی[۱۱] است به وجود حقیقی اشیا تعلق ندارد.»[۱۲]

این سخن مانند بسیاری از نوشته‌های لاک، ممکن است سخن عادی یک انسان، با شعور معمولی[۱۳] به نظر آید؛ زیرا بسختی می‌توان تصور کرد که کلیات بتوانند مستقل از وجود اشیای جزئی، وجودی از آن خود داشته باشند. با این همه وجود کلیات در فلسفهٔ یونان باستان و تا حد زیادی در سراسر قرون وسطا، موضوعی پذیرفته شده بوده است؛ و در قرن بیستم از نو مورد تأیید برتراند راسل واقع شده است.

وجود کلیات در طول اعصار گذشته موضوع بحث و تأمل بوده است، ولی در بحث کنونی فقط لازم است برنگریم که آیا، به فرض وجود کلیات، آثار هنری باید در زمرهٔ کلیات قرار گیرند یا اشیای جزئی به شمار آیند؟ این نگرش که آثار هنری باید اشیاءِ مادیِ جزئی محسوب شوند، چنانچه برخی از انواع هنرها را در ذهن داشته باشیم، ممکن است کاملاً درست به نظر رسد. برای مثال، یک مجسمه بی‌تردید یک شیء فیزیکی جزئی است. با این همه، حتی این مثال می‌تواند منشأ مسائلی باشد. در گالری تیت[۱۴] در لندن، مجسمه‌ای از آثار

7. uniqueness (= بی‌نظیری/ بی‌همتایی/ یگانگی)
8. authenticity (= درستی/ اعتبار) 9. materialists 10. general
11. universal
12. *An Essay Concerning Human Understanding*, III, 3, 6 and 11.
13. common sense 14. Tate Gallery

رودن[۱۵] به نام *بوسه*[۱۶] وجود دارد. ولی این مجسمه، چنان‌که در راهنمای موزه نوشته شده است، فقط یکی از نسخه‌های اثر رودن است. زیرا رودن برای تولید مجسمه‌های مرمرین خود از یک نظام کارگاهی در استودیوی خویش استفاده می‌کرده است. پیکرتراشان مجسمه‌ها را از سنگهای مرمر می‌تراشیدند و استاد بر کار آنها نظارت داشته و برخی ظریف‌کاریهای نهایی را انجام می‌داده است. حال اگر از مجسمهٔ بوسهٔ رودن سخن بگوییم آیا به یک شیء فیزیکی واحد (شاید شیئی که در برابرمان قرار دارد) اشاره می‌کنیم، یا به همهٔ نسخه‌هایش که ساخته شده‌اند؟ در این مورد کدام یک از آنها اثر هنری است؟ یک چنین اثر هنری به چه معنا وجود دارد؟

بنابراین امکان دارد مسائل هستی‌شناسی حتی در مورد مجسمه (یعنی حوزه‌ای که به نظر می‌رسد در آن با اشیایی سر و کار داریم که به گونه‌ای سرراست هم جزئی‌اند و هم مادی) مطرح می‌شوند. لیکن، هنگامی که به هنرهایی مانند موسیقی و ادبیات روی می‌کنیم، این‌گونه مسائل هر چه بیشتر مشهود و نظرگیر می‌شوند. هنگامی که به یک قطعه موسیقی گوش می‌کنیم، آنچه می‌شنویم و از آن لذت می‌بریم یک اجرای جزئی [یا خاص] است. ولی آیا ما آن اثر را با اجرای خاص می‌شناسیم؟ [یا می‌توانیم آن اثر را با آن اجرا یکی بدانیم؟] هنگامی که یک اثر ادبی، مثلاً یک داستان، را می‌خوانیم، یک نسخهٔ جزئی [یا یک نسخهٔ کتاب خاص] را می‌خوانیم. ولی آیا می‌توانیم آن اثر را با آن نسخهٔ جزئی یکی بدانیم؟ چنین نگرشهایی، چنان‌که ریچارد وُلهایم خاطر نشان کرده است، ممکن است به نتایج بی‌معنایی منتهی شوند.

از این نگرشها چنین برمی‌آید که اگر من نسخهٔ خودم از کتاب *اولیس*[۱۷] را از دست بدهم، *اولیس* اثری از دست رفته خواهد بود. همچنین، باید نتیجه

۱۵. Auguste Rodin (۱۸۴۰–۱۹۱۷)، مجسمه‌ساز بزرگ فرانسوی. ـ م.
16. *The Kiss*
۱۷. *Ulysses*، اثر جیمز جویس (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، نویسندهٔ ایرلندی. ـ م.

بگیریم که اگر منتقدان اجرای امشبِ اپرای شوالیهٔ گل سرخ[۱۸] را دوست نداشته باشند، پس به طور کلی این اپرا را دوست ندارند.[۱۹]

شاید کسی پاسخ بدهد که اشتباهی که در اینجا مرتکب می‌شویم این است که اشیا یا موضوعات بی‌موردی را ذکر می‌کنیم. شاید بگویند که اشیاء یا موضوعاتی که مهمند، نسخهٔ کتاب روی میز من یا اجرای امشب اپرا نیستند، بلکه دستنوشتهایی‌اند که در اصل به وسیلهٔ پدیدآورندگان به وجود آمده‌اند؛ اینها هستند که فی‌الواقع آثار هنری را فرا می‌آورند. ولی این موضع نیز ما را با مسائلی روبه‌رو خواهد کرد. «برای مثال، منتقدی که اولیس را تحسین می‌کند، لزوماً نسخه دستنوشت را تحسین نمی‌کند»؛ و نیز، «امکان دارد که دستنوشت مفقود شود و اولیس باقی بماند.»[۲۰] این امر در مورد بسیاری از آثار ادبی اتفاق افتاده است.

۱. آیا آثار هنری در ذهن وجود دارند؟

اگر نباید این آثار را با موجودیت مادی [یا فیزیکی] آنها یکی بدانیم، پس آیا باید آنها را موجودات ذهنی بدانیم؟ بندتو کروچه[۲۱] و آر. جی. کالینگوود[۲۲] چنین نگرشی داشته‌اند. اگر مسئله را از دیدگاه آفرینش[۲۳] مطرح کنیم، این نگرش شاید پذیرفتنی‌ترین نگرش باشد. کالینگوود می‌گوید «هنگامی‌که شخصی آهنگی می‌سازد... فعل ساختن آهنگ چیزی است که در سر او جریان دارد و نه در جایی دیگر.»[۲۴]

وی آفرینش اثر هنری را با ساخت پل مقایسه می‌کند. در این مورد نیز آفرینش راستین همان طرحی است که در ذهن مهندس وجود دارد، و نباید با نقشه‌ها، «یعنی برگه‌های کاغذی که ارقام و خطوط رویشان ترسیم می‌شوند»

۱۸. *Rosenkavalier*، این اپرا را ریچارد اشتراوس (۱۸۶۴-۱۹۴۹)، آهنگساز آلمانی در سال ۱۹۱۱ تصنیف کرد. ـ م.

19. Wollheim, p. 5.

۲۰. همان، ص ۶-۷. ۲۱. *Benedetto Croce* (۱۸۶۶-۱۹۵۲)، فیلسوف ایتالیایی. ـ م.

۲۲. *R. G. Collingwood* (۱۸۸۹-۱۹۴۳)، فیلسوف و مورخ انگلیسی. ـ م.

23. Creation 24. Collingwood, 1938, p. 134.

مشتبه گردد. این نقشه‌ها، به گفتهٔ کالینگوود، «فقط برای آن است که به افراد (از جمله مهندسان، به علت جایزالخطا بودن حافظه) یادآوری کندکه طرح اصلی چیست.»[۲۵] لیکن در مورد پل، «مرحلهٔ دیگری هم وجود دارد. طرح ممکن است «اجرا» یا پیاده شود؛ یعنی پل ممکن است ساخته شود.»؛ آنگاه پل خود یک شیء مادی است و نه یک چیز ذهنی، یعنی به صورت طرحی در سر مهندس نیست (البته برگه‌های کاغذِ حاوی ارقام و خطوط هم ماهیت ذهنی ندارند). ولی هنر مقولهٔ دیگری است. در مورد هنر نیز امکان دارد که طرحی به اجرا درآید، (مثلاً یک آهنگِ ساخته شده طبق نتهای نوشته شده به اجرا درآید.)، ولی شأن این اجرا با شأن اجرای پل همسان نیست.

> صداهایی که نوازندگان به وجود می‌آورند، و به گوش مخاطبان می‌رسند، اصلاً موسیقی نیستند؛ آنها فقط وسیله‌اند و اگر مخاطبان آنها را هوشیارانه بشنوند ... می‌توانند آهنگی را که در سر آهنگساز وجود داشته است در ذهن خود بازسازی کنند.[۲۶]

پل خود یک شیء مادی جزئی است که بر طبق نقشه‌ها (و طرح اصلی) ساخته می‌شود. ولی اثر هنری، بالنفسه، یک اجرای جزئی [یا خاص] نیست؛ این اثر «در سر آهنگساز» وجود دارد، یا وجود داشته است.

بنابراین هنگامی که کالینگوود به «سر آهنگساز» اشاره می‌کند، گویی می‌خواهد بگوید که مسئلهٔ مورد بحث این است که اثر هنری در کدام مکان [سر آهنگساز یا جای دیگر] وجود دارد و کجا وجود ندارد؛ و این مسئله مطرح نیست که آیا شیئی روی میز است یا داخل قفسه، یا آیا اجرای یک قطعه در سالن کنسرت صورت گرفته است یا در هوای آزاد و جز اینها. ولی «سر آهنگساز» نمی‌تواند معنای مکانی ساده‌ای داشته باشد؛ یعنی این طور نیست که اگر سر آهنگساز را باز کنیم، آهنگ را در آنجا موجود می‌یابیم. معنای «در سر»،[۲۷] به صورتی که در اینجا

۲۵. همان، ص ۱۳۲. ۲۶. همان، ص ۱۳۹.

27. in the head

مراد نویسنده است، گاه با عبارت «در ذهن»[۲۸] رسانده می‌شود؛ و عبارت اخیر دلالتهای مکانی و فیزیکیِ «در سر» را ندارد؛ و نظر کالینگوود با واژهٔ «ذهن» بهتر از واژهٔ «سر» بیان می‌شود. بنابراین من در ادامهٔ بحث دربارهٔ نگرش کالینگوود و نگرشهای مشابه، بیشتر از واژهٔ «ذهن» استفاده خواهم کرد.

نظرات کالینگوود دربارهٔ وجود اثر هنری، بیشتر در ارتباط با موسیقی بیان شده است، ولی در مورد هنرهای دیگر نیز از عقیدهٔ مشابهی دفاع می‌کند. می‌نویسد «تصویر نقاشی شده، به مفهوم درست این عبارت، اثر هنری نیست، زیرا اثر هنری چیزی است که فقط در سر هنرمند وجود دارد.»[۲۹] حال ببینیم عقیدهٔ کالینگوود در مورد موسیقی تا چه حد می‌تواند پذیرفتنی باشد. تردیدی نیست که یک شخص [یا یک آهنگساز] می‌تواند یک قطعه موسیقی را «در سر خود» بسازد بدون آنکه اصلاً آن را روی کاغذ بیاورد یا برای عموم انتشار دهد (همین موضوع دربارهٔ شعر نیز صادق است). به ویژه اگر قطعه نسبتاً کوتاه و ساده باشد، حتماً می‌تواند چنین باشد؛ فی‌الواقع شاید اکثر ما بتوانیم این کار را به سهولت انجام دهیم (در اینجا به مسئلهٔ کیفیت کاری نداریم). نیز، مورد نظرگیر موتزارت را در تاریخ داریم که از قرار معلوم قادر بوده است قطعات بلند و پیچیده‌ای را تماماً در سر خودپدید آورد و سپس مانند یک چاپگر کامپیوتر آنها را ماشین‌وار به رشتهٔ تحریر درآورد. موتزارت این‌گونه پدیدآورندگیهای ذهنی خود را «تمام شده» می‌خواند، و گاه ضمن آنکه به نت‌نویسی اثر «تمام شده» مشغول بود به ساخت قطعهٔ دیگری می‌پرداخت.

می‌توانیم بپذیریم که در این موارد اثر پیش از نت‌نویسی شدن «فقط در سر هنرمند» وجود دارد. ولی آیا بعد از به نت درآمدن هم همین وضعیت را دارد؟ و آیا ساخته شدن همهٔ آثار دیگر هم شبیه مواردی است که توصیفشان گذشت، یعنی در آغاز فقط موجودیتی ذهنی دارند؟ در پاسخ به این پرسش دوم باید به آن نوع آهنگ

28. in the mind

۲۹. همان، ص ۳۰۵.

ساختن توجه کنیم که مثلاً در پشت پیانو صورت می‌گیرد نه در سر آهنگساز. در این مورد آهنگساز ممکن است، بدون هرگونه نغمه‌پردازی ذهنی قبلی، ترکیبهای مختلفی از ملودی و هارمونی را روی ساز امتحان کند. (بر همین قیاس، نقاش ممکن است، بدون هرگونه کمپوزیسیون ذهنی پیشین، ترکیبهایی از رنگ و حرکت قلم‌مو روی بوم نقاشی را بیازماید.) در اینجا، اثر جزءبه‌جزء در جریان یک فعالیت عینی و آشکار به عرصهٔ هستی می‌آید، و نمی‌توان گفت که هیچ‌گونه وجود پیشینی در ذهنی داشته است. همچنین لازم نیست که بعداً وجود ذهنی داشته باشد، زیرا هنرمند ممکن است از یک عمل عینی به عمل عینی دیگر بپردازد، و در جریان پیشرفت کار ترجیحات خود را در یک دستنوشت به رشتهٔ تحریر درآورد، و در زمانهای مختلف مکرر آنها را به اجرا درآورد و اعمالی از این قبیل انجام دهد.

همچنین باید آن نوع موسیقی را برنگریم که به صورت فی‌البداهه[۳۰] یا به شیوهٔ بداهه‌نوازی[۳۱] اجرا می‌شود. در این موارد، موسیقی همراه با عمل اجرا خلق می‌شود و هیچ موجودیت جداگانه‌ای نه در ذهن آهنگساز دارد و نه روی کاغذ. کسانی که از نظریهٔ ذهنی هنر جانبداری می‌کنند یا باید امکان وقوع چنین امری را تصورناپذیر بدانند و یا باید آنچه را که بدین شیوه به وجود می‌آید هنر ندانند.

لیکن اجازه دهید اثری را به دیده گیریم که ابتدا در ذهن آهنگساز وجود داشته است. آیا این اثر، حتی بعد از آنکه به رشتهٔ تحریر درآمد یا اجرا شد، همچنان در ذهن هنرمند و فقط در آنجا وجود خواهد داشت؟ رومن اینگاردن هستی‌شناسی ذهنی [یا موجودیت در ذهن] را رد می‌کند. می‌گوید «این طور نیست که اثر موسیقایی بخشی از وجود ذهنی و، به ویژه، بخشی از تجارب [یا حالات] هوشیارانهٔ آفرینشگر خود باشد؛ چرا که حتی زمانی هم که آهنگساز از دنیا می‌رود به موجودیت خود ادامه می‌دهد.[۳۲] ولی مواردی وجود دارد که اثری بعد از مرگ آهنگساز باقی نمی‌ماند. اگر آهنگسازی آهنگی را فقط در سر خود ساخته

30. impromptu 31. improvization (= بداهه‌پردازی/بدیهه‌سازی)

32. Roman Ingarden, 1986. p. 2.

باشد و هرگز آن را نت‌نویسی یا اجرا نکرده باشد، پس اثر همراه آهنگساز از میان خواهد رفت. ولی این موضوع در مورد آثاری که به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند و به ترتیبی هم ضبط شده‌اند، مصداق ندارد. بی‌معناست که وجود همهٔ آثار بزرگ اعصار گذشته را، به دلیل آنکه سازندگانشان از دنیا رفته‌اند، انکار کنیم. (ما این‌گونه آهنگسازان را «جاوید» می‌نامیم، زیرا آثارشان همچنان زنده‌اند، ولی این بدان معنا نیست که آن آثار در ذهن آن آهنگسازان وجود دارند.)

نگرش ذهن‌باورانهٔ دیگری که اینگاردن به دلایل مشابه رد می‌کند، این است که آثار [موسیقی] در اذهان شنوندگان وجود دارند. می‌گوید «این آثار بعد از پایان یافتن این تجربه‌ها [یا توقف شنود شنوندگان] به حیات خود ادامه می‌دهند.»[۳۳] همچنین این نظر را رد می‌کند که یک اثر در قالب اجراهای جزئی [یا موردی] وجود دارد. اگر چنین می‌بود، «هیچ راهی برای بازشناسی اجرای یک قطعهٔ موسیقی ازخود قطعهٔ موسیقی وجود نداشت.»[۳۴] این کاری است که ما خود اغلب هنگامی انجام می‌دهیم که مثلاً دربارهٔ اجرایی از یک اثر که نسبت به اصل وفادار بوده و اجرای دیگر که در جنبه‌های بسیاری از اصل انحراف حاصل کرده است، داوری می‌کنیم.[۳۵]

اینگاردن، پس از آنکه اینهمانی[۳۶] اثر را با هرگونه موجودیت جزئی ذهنی یا مادی آن رد می‌کند، می‌پرسد: «چگونه یک چیز می‌تواند وجود داشته باشد اگر ذهنی (یعنی مرتبط با آگاهی) یا مادی نباشد و چگونه می‌تواند وجود داشته باشد حتی زمانی که هیچ کس هیچ‌گونه علاقهٔ آگاهانه‌ای به آن نداشته باشد؟»[۳۷] می‌توان چنین پنداشت که اگر چیزی نه هستی ذهنی داشته باشد و نه هستی مادی، پس در واقع باید لاوجود[۳۸] باشد.

گویی روشن است که اثر هنری می‌تواند بدون هرگونه موجودیت مادی وجود داشته باشد. مثالی از ادبیات بیاوریم: اگر همهٔ نسخه‌های غزلِ «خطاب به بلبلِ»[۳۹]

۳۳. همان، ص ۲. ۳۴. همان، ص ۵. ۳۵. همان، ص ۶.

36. identification (= همانستی / یکی بودن)

۳۷. همان، ص ۲-۳.

38. non-existent 39. To the Nightingale

میلتون مفقود یا معدوم شود دلیل بر آن نخواهد بود که شعر میلتون از بین رفته است. (در واقع چه بسا مانند اشعار جوامع ابتداییِ فاقدِ سواد، از ابتدا اصلاً نوشته نشده باشد.) همچنین وجود شعر به از بر خوانده شدن آن در زمان هستی داشتنش بستگی نخواهد داشت. (یعنی وجود داشتن یا نداشتن آن مبتنی بر آن نخواهد بود که شخصی در جایی آن را از بر بخواند یا نخواند). در چنین حالتی، شعر باید دست کم در حافظهٔ مردم وجود داشته باشد: باید این طور باشد که اگر فرصتی دست دهد شخصی بتواند آن را از بر بخواند یا هر اثر ذیربط دیگر را اجرا کند. اثری که نه به هیچ شکل مادی وجود داشته باشد و نه در حافظهٔ افراد موجود باشد، فی‌الواقع لاوجود است. (مثلاً بسیاری از «آثار مفقود شدهٔ» عهد باستان از این جمله‌اند.) ولی آیا اثری که یک شخص بتواند از حافظه بخواند [از لحاظ یا] در ذهن شخص دیگر وجود دارد؟ در صورتی که منظور این باشد که آن شخص دیگر باید از آن آگاه باشد یا «علاقهٔ آگاهانه‌ای به آن داشته باشد» پاسخ منفی است. به آن معنا ممکن است اثر [مورد نظر] بسیار دور از ذهن آن شخص [دیگر] باشد. تنها چیزی که ضرورت دارد نوعی توانایی است؛ توانایی از بر خواندن یا اجرای اثر هر زمان که فرصتش دست دهد.

در آن صورت، آیا اثر با آن توانایی یکی خواهد بود؟ آیا حافظه بستر وجودی اثر است؟ خیر، زیرا اگر بگوییم که اثر در حافظهٔ یک شخص وجود دارد، معنی‌اش آن نیست که اثر و حافظه همبود و واحدند. آنچه به حافظه سپرده می‌شود باید، مانند محفوظات دیگر، چیزی متفاوت از خود حافظه باشد. وقتی می‌گوییم که شخصی، مثلاً، ترانه‌ای را از حفظ می‌داند، منظور این است که ترانه نسبت به حافظهٔ آن شخص هستی مستقل دارد یا هستی مستقل داشته است.

۲. نمونه‌ها و مصداقها

بنابراین خود اثر را چگونه باید به تصور آورد؟ هنگامی که ریچارد وُلهایم این موضوع را به دیده می‌گیرد، به یک ایدهٔ هستی‌شناختی باز می‌گردد که چارلز پرس[۴۰]

۴۰. Charles Peirce (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، فیلسوف امریکایی. ـ م.

مطرح کرده است. پرس می‌گوید آثاری مانند رمان اولیس و اپرای شوالیهٔ گل سرخ را باید به عنوان «نمونه‌ها»،[41] و نسخه‌ها و اجراهای آنها را باید به عنوان «مصداقها»[42] مشخص کرد. بنابراین «اولیس و شوالیهٔ گل سرخ نمونه‌اند، [ولی] نسخهٔ کتاب من از اولیس و اجرای امشب اپرای شوالیهٔ گل سرخ مصداقهای آن نمونه‌ها هستند.»[43]

اصطلاحات نمونه و مصداق در آثار فیلسوفان معاصر زیاد به کار می‌روند، و مبیّن یکی از مهمترین بینشهای هستی‌شناختی دانسته می‌شوند. لیکن مهم آن است که واژه‌های «نمونه» و «مصداق» را به عنوان اصطلاح در نظر گیریم و از معانی و دلالتهای عادی آنها چشمپوشی کنیم. معنای خاصِ برگرفته از این دو واژه را می‌توان به بهترین نحو با مثالهایی توضیح داد. مثالی که وُلهایم ذکر می‌کند «پرچم سرخ» است، که منظور از آن «نه این یا آن تکه پارچه است که در گنجه‌ای نگهداری می‌شود یا بر سر تیر قرار می‌گیرد و به اهتزاز درمی‌آید، بلکه مراد پرچم انقلاب است، که نخستین بار در سال ۱۸۳۰ برافراشته شده است و بسیاری کسان با دل و جان تا پای مرگ در پی‌اش گام برداشته‌اند.»[44] در این مورد، مصداقها «این یا آن تکه پارچه» هستند؛ آن چیزهایی که فی‌المثل ممکن است در گنجه‌ای نگهداری شوند. آنها «مصداق» هستند به همان معنایی که «نسخهٔ کتاب من از اولیس» و «اجرای امشب شوالیهٔ گل سرخ» مصداق‌اند. ولی «نمونه» همان معنایی را دارد که ما از «پرچم سرخ» مراد می‌کنیم. منظور از پرچم سرخ، هیچ تکهٔ جزئی از پارچه یا هیچ مجموعه‌ای از تکه پارچه‌های از این‌گونه نیست. نمونه، به این معنا، شأن هستی‌شناختی ویژه‌ای دارد و نمی‌توان آن را به هیچ مجموعه‌ای از تکه‌ها و قطعات پارچه یا کالای دیگر کاهش داد. با این همه قطعات پارچه‌ای با نمونهٔ «پرچم سرخ» نسبت منطقی خاصی دارند که گزارهٔ «اینها مصداقهای آن نمونه‌اند» مبیّن آن نسبتِ منطقیِ خاص است. وُلهایم می‌گوید چنین نسبتی عیناً در مورد یک داستان یا یک اپرا وجود دارد.

41. types (= گونه‌ها) 42. tokens (= نشانه‌ها)

43. Wollheim, 1980, p. 75.

۴۴. همان، ص ۷۵.

در میان مثالهایی که وُلهایم برای «نمونه» می‌آورد، «رقص منوئه»[45]، «بوئینگ ۷۰۷» و «تمبر پنی‌بلک»[46] درخور ذکر است.[47] «منوئه» یک نمونه است که مصداقهای آن منوئه‌هایی است که آهنگسازان مختلف تصنیف کرده‌اند؛ مصداقهای بوئینگ ۷۰۷ تک‌تک هواپیماهایی‌اند که در فرودگاهها و یا در آسمانها قرار دارند؛ و مصداقهای «پنی‌بلک» تمبرهای پنی‌بلک هستندکه در آلبومهای کلکسیونرها و دیگر مکانها یافت می‌شوند. مثال جالب توجه دیگر مثال کلمات است. فی‌المثل کلمهٔ «سرخ» نمونه‌ای است که همهٔ کلمات سرخِ ملفوظ و به چاپ رسیده مصداقهای آنند. و هنگامی که به کلمهٔ «سرخ» اشاره می‌کنیم، منظورمان معمولاً همان نمونه است نه مصداقهای خاص آن.

منطق نمونه‌ها، و انواع گوناگون نمونه‌ها، بسیار پیچیده‌تر از آن است که تاکنون توضیح داده‌ام؛ این منطق بحثهای بسیار زیادی را موجب شده است که برخی از آنها تا حدودی جنبهٔ فنی و تخصصی دارند. ما در اینجا پیچیدگیهای این منطق را دنبال نخواهیم کرد، ولی بایسته است که توجه مخاطبان را به رابطه‌های متقابل نمونه‌ها (یا شاید بتوانیم بگوییم نمونه‌هایی درون نمونه‌ها)، مانند آنها که در مورد منوئه وجود دارند، جلب کنیم. منوئه‌هایی که باخ، موتزارت و دیگران تصنیف کرده‌اند مصداقهای این نمونه‌اند، ولی این ساخته‌ها (چنان‌که دیدیم) هنگامی که در ارتباط با اجراهای خاص آنها مطرح باشند به نوبهٔ خود شأنِ نمونه را دارند. بر همین قیاس، نمونه شوالیهٔ گل سرخ هنگامی به صورت مصداق درمی‌آید که رابطهٔ آن با «اپرا» سنجیده شود، و مواردی از این قبیل. متقابلاً، مشاهده می‌کنیم که ممکن است اجراها خودشان نمونه، و نه مصداق، محسوب شوند. برای مثال، وقتی به «اجرای اشکنازی» از اثری از بتهوون، اپوس ۱۰۹، اشاره می‌کنیم، شاید منظورمان یک اجرای خاص نباشد، بلکه آن را همچون نمونه‌ای بنگریم که اجراهای خاص [دیگر] مصداقهای آن باشند؟ هنگامی که به ضبطهای اجراهای مختلف توجه می‌کنیم

45. Minuet 46. The Penny Black

۴۷. همان، ص ۷۸.

می‌توانیم نسبتهای بیشتری بین نمونه و مصداق پیدا کنیم. اینکه چیزی نمونه است یا مصداق به نظرگاهی بستگی دارد که از زاویهٔ آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

توصیف آثار هنری براساس نمونه و مصداق ما را قادر می‌سازد که جایگاه این آثار را در چارچوب منطقی وسیعتری مشخص کنیم، چارچوبی که باید در بسیاری از حوزه‌های زبان جستجو شود. در واقع هستی‌شناسی نمونه / مصداق بر تصور ما از جهان و زبان [بشری]مان غلبه دارد. این هستی‌شناسی ممکن است برای کسی که (به پیروی از ثنویت دکارتی[۴۸]) تصور می‌کند همهٔ عالم وجود یا باید روحی باشد یا جسمی، یا کسی که پذیرندهٔ این حکم لاک است که «همهٔ اشیایی که وجود دارند فقط اشیای جزئی‌اند» شگفت‌انگیز جلوه کند. بر خلاف نگرشهای فوق، نمونه را نمی‌توان جزئی نگریست و نمی‌توان آن را در چارچوب سنتیِ دو پارگی روحی / جسمی[۴۹] طبقه‌بندی کرد.

ادعای لاک [در مورد جزئی پنداشتن همهٔ موجودات]، چنان‌که قبلاً دیدیم، با انکار او از وجود «کلیات» توأم است. (هستی‌شناسی نمونه /مصداق در زمان وی ناشناخته بوده است.) من در بحث خود، به مصداقها به عنوان موارد جزئی (مثلاً اجراهای جزئی یا خاص) اشاره کرده‌ام. ولی این مهم است که هستی‌شناسیِ نمونه /مصداق را با هستی‌شناسیِ کلیات و جزئیات (مانند سرخی در برابر اشیاء جزئیِ سرخ) اشتباه نکنیم. تفاوت آنها را ولهایم با اشاره به «انتقال»[۵۰] ویژگیها نشان می‌دهد، که در مورد نمونه و مصداق صورت می‌گیرد ولی در مورد کلیات و جزئیات صورت نمی‌گیرد. در مورد اخیر

> [ابتدا می‌گوییم هر مورد جزئی از یک مورد کلی ــ مانند یک شیء سرخ که مورد جزئی از مورد کلی سرخی است ــ دارای یک ویژگی است که به اعتبار آن، لزوماً مورد جزئیِ آن مورد کلی است.] حال گیریم هیچ ویژگی که یک شیء جزئی، به اعتبار آن، لزوماً مورد جزئی از یک مورد کلی است، نمی‌تواند به مورد کلی انتقال داده شود ... [بنابراین] سرخی نمی‌تواند مانند

48. Cartesian dualism 49. mental/physical dichotomy 50. transmission

> موارد [جزئی] اش سرخ یا رنگین باشد. [یا سبزی نمی‌تواند سبز باشد و بلندی نمی‌تواند بلند باشد.] ... ولی در مورد نمونه‌ها، همهٔ آن ویژگیهایی که مصداقِ یک نمونهٔ معین لزوماً داراست (یعنی به اعتبار اینکه مصداق آن نمونه است لزوماً آن ویژگیها را داراست) به نمونه قابل انتقال است ... [بنابراین] پرچم ملی انگلستان رنگین و مستطیل شکل است، یعنی ویژگیهایی را داراست که همهٔ مصداقهایش لزوماً دارا هستند.[۵۱]

لازم به تذکر است که موضوع بحث به ویژگیهایی مربوط می‌شود که یک مصداق «به اعتبار اینکه مصداقی از آن نمونه است لزوماً» داراست؛ و به ویژگیهایی مربوط نمی‌شود که مصداقها به صورت تصادفی می‌توانند دارا باشند، ولی به معنای مورد نظر «ضرورت» ندارند. بنابراین، «حتی اگر همهٔ مصداقهای پرچم ملی انگلستان تصادفاً از کتان ساخته شوند، لازم نمی‌آید که پرچم ملی انگلستان در اصل از کتان بوده است.»[۵۲]

بر همین قیاس، اگر بخواهیم مثالی از هنرها بیاوریم، می‌توانیم یکی از اجراهای اپوس ۱۰۹ [از آثار بتهوون] را مصداق اپوس ۱۰۹ بدانیم؛ اگر قرار باشد این اجرا یکی از مصداقهای آن اثر باشد، لزوماً سه موومان خواهد داشت؛ آنگاه لازم می‌آید که داشتن سه موومان، از ویژگیهای خود اثر (یا نمونه) باشد. ولی این موضوع به ویژگیهای غیرضروری مصداقها، مانند با احساس نواخته شدن یا در برابر حاضران به اجرا درآمدن، مربوط نمی‌شود.

۳. موسیقی و مسئلهٔ هویت آن

چنان‌که دیدیم «مستطیل بودن» و «سه موومان داشتن» را می‌توان ویژگیهای ضروریِ مصداقهایِ نمونه‌هایِ ذیربط دانست؛ ولی ممکن است این مصداقها ویژگیهای غیرضروری بسیار دیگری هم داشته باشند که [فقدانشان] مانع از آن

51. Wollheim, 1980. p. 77.

۵۲. همان، ص ۷۷.

نخواهد بود که مصداق نمونه‌های ذیربط باشند. بنابراین مصداقهای پرچم سرخ ممکن است از کتان یا تیریلین ساخته شوند، ولی این موضوع تأثیری بر تعلق آنها به آن نمونه نخواهد داشت. بر همین قیاس، هر اجرایی از اپوس ۱۰۹ یکی از مصداقهای آن نمونه است، قطع نظر از اینکه اشکنازی آن را بنوازد یا برندل[۵۳]، در سالن کنسرت به اجرا درآید یا زیر چادر یا در سالن پذیرایی یا در هر جای دیگر. تفاوتهای چشمگیر اجراها مانع از آن نیست که همهٔ آنها مصداقهای یک نمونهٔ واحد باشند. بنابراین یک اثر می‌تواند با سرعتهای مختلف، با شدت و قدرتهای گوناگون و دیگر حالات متفاوت نواخته شود بدون آنکه شأن همهٔ این اجراها به عنوان مصداقهای اثر مورد بحث به پرسش گرفته شود. (البته در این زمینه حد و مرزی وجود دارد و این مسئله که آیا یک اجرای خاص یا اقتباس[۵۴] می‌تواند همچنان مصداقی از یک اثر معین باشد، چه بسا مناقشاتی برانگیزد.)

رومن اینگاردن به این گوناگونی اجراها توجه خاصی مبذول داشته است و آن را در کتابی با عنوانی که من برای این بخش انتخاب کرده‌ام مطرح ساخته است.[۵۵] اینگاردن از اصطلاحات نمونه و مصداق استفاده نکرده است، ولی خود ترتیب مشابهی را با استفاده از اصطلاحات «طرح»[۵۶] و «نیمرخ»[۵۷] ارائه کرده است. می‌گوید یک اثر در موسیقی «نخست به صورت طرحی است که آن را پارتیتور[۵۸] می‌نامند»، و اجراهای مختلف آن، نیمرخهای متعدد آن طرح‌اند. این اصطلاحات شاید برای بیان برخی از جنبه‌های موسیقی و اجراهای آن مناسب‌تر از نمونه و مصداق باشند. واژهٔ «طرح» ایدهٔ **دستورالعمل** را می‌رساند که کسانی که اثر را اجرا می‌کنند، باید از آن پیروی کنند. اینگاردن، ضمن استفاده از استعارهٔ نیمرخ، توجه مخاطبان را به گونه‌گونی اجراهای یک اثر جلب می‌کند، که شاید با گونه‌گونی نیمرخهای هر چهرهٔ معین متناظر باشد. (البته در اینجا معنای سادهٔ

53. Brendel 54. adaptation

55. Ingarden, *The Work of Music and the Problem of its Identity*, 1986.

56. schema 57. profile

۵۸. score. نسخهٔ حاوی نتهای یک قطعه برای همهٔ سازهایی که درنواختن آن دخالت دارند. ـ م.

«نیمرخ» مد نظر نیست که هر چهره را فقط دارای دو نیمرخ چپ و راست بدانیم.)

اینگاردن به ویژه به موضوعی علاقه‌مند است که آن را «مسئلهٔ هویت»[۵۹] [یا اینهمانی] یک اثر در موسیقی می‌نامد. با توجه به «امکان اجرای یک اثر به گونه‌های بسیار زیاد»، کدام یک از آنها می‌تواند بازنمای هویت راستین آن اثر باشد؟ کدام یک از آنها «وفادارترین» اجرای آن اثر خواهد بود؟ [اینگاردن] می‌گوید، طرح به طور کامل معین نمی‌کند که اثر چگونه باید اجرا شود؛ در نت‌نویسی قطعات موسیقی

> اصوات، مدت آنها، با هم بودن یا توالی آنها، زیر و بمی تقریباً معین شدهٔ نتها به طور مطلق و نسبی، شدت آنها و طنین آنها مشخص می‌گردد. گاهی در پارتیتور دستورهایی مانند legato یا staccato یا یک خط اتصال به چشم می‌خورد که بیانگر آن است که چند نت باید به صورت یک نت واحد اجرا شوند. علاوه بر آنها، در پارتیتور اغلب با دستورهای کلامی مانند «بشاش»، «جدی»، «با احساس»، و غیره روبه‌رو می‌شویم ... .[۶۰]

نت‌نویسی از برخی جهات به طور مطلق «وضعیت اصوات معینی را مشخص می‌کند» و محلی برای تعبیر و تفسیر باقی نمی‌گذارد. برای مثال، اجراکننده نباید یک رشته از نتها را به گونه‌ای اجرا کند که دستورهای داده شده در نت‌نویسی را نقض کند. ولی در جهات دیگر (legato، «بشاش»، و غیره) آشکارا فرصتی برای تعبیر و تفسیر وجود دارد؛ و در واقع این دستورها چه بسا در نت‌نویسی اولیهٔ خود آهنگساز اصلاً وجود نداشته باشد و همه چیز به اجراکننده (یا شاید به تدوینگر) واگذار شده باشد تا بتواند از قوهٔ تشخیص و ابتکار خود استفاده کند.

بنابراین تفاوتی بین طرح و اجرا وجود دارد. طرح لزوماً تعیین‌کننده نیست؛ نمی‌تواند به طور کامل تعیین کند که اثر چگونه اجرا شود. ولی در اجرا مسئلهٔ نامعین بودن مطرح نیست. طرح راههایی را برای امکانات مختلف باز می‌گذارد؛ در اجرا این راهها بسته است. در طرح، «با مجموعهٔ متنوعی از عدم دقتها و ابهامات

59. problem of identity

۶۰. همان، ص ۱۳۸–۱۳۹.

روبه‌رو هستیم ... که در اجراهای بخصوص لزوماً برطرف می‌گردند و دستورهای قاطع و تک‌ـمعنا جایگزین آنها می‌گردند» که «استعداد و حساسیت هنرمندانهٔ اجراکننده» تکیه‌گاه آن خواهد بود.[۶۱] ما [در اجرا]، به معنایی، از آفرینش آهنگساز یا اثر موسیقایی جدا می‌شویم؛ زیرا «نمی‌توان طرح را براساس خود طرح اجرا کرد». نمی‌توانیم «اثر را در شکل طرح‌وار[۶۲] آن بشنویم، و حتی نمی‌توانیم آن را بدین شیوه مجسم کنیم.»[۶۳]

شاید برخی چنین اندیشند که تفاوت می‌تواند با معلوم‌کننده‌تر کردن طرح [و دقیقتر ساختن آن] برطرف گردد. در دوره‌هایی از تاریخ موسیقی، گرایش بر این بوده است که طرحها معلوم‌کننده‌تر شوند و دستورات بیشتر و دقیقتری در آنها ارائه شود. برای مثال، اختراع مترونم[۶۴] بتهوون را قادر ساخت که در مقایسه با امکانات گذشته دستورهای دقیقتری در مورد سرعت آهنگهای خود بدهد. ولی تا چه حد باید از چنین دستورات پیروی کرد؟ بدون شک برای هر تعبیر و تفسیر قابل قبولی حدودی وجود دارد. استراوینسکیِ آهنگساز به آن لاقیدی معروفِ خاص و عام ــ که به ویژه در روزگار کنونی بسیار دامن‌گستر شده است ــ اشاره می‌کند که افراد را از یافتن ایده‌ای درست از قصد مصنف محروم می‌سازد.[۶۵] وی سمفونی هشتم بتهوون را مثال می‌آورد که «حاوی دستورهای دقیق آهنگساز در خصوص سرعت ضربهای قسمتهای مختلف سمفونی است». ولی به اعتراض می‌گوید:

> آیا [این دستورها] رعایت می‌شوند؟ به تعداد رهبران ارکستر اجراهای مختلفی از این اثر به عمل آمده است! [رهبران ارکسترها می‌گویند] «آیا سمفونی پنجم مرا گوش کرده‌اید» چنین عباراتی ورد زبان این آقایان است، و ذهنیت آنها را به بهترین شکل مجسم می‌کند.[۶۶]

---

۶۱. همان، ص ۱۳۹.

62. schematic shape

۶۳. همان، ص ۱۴۱.

64. metronome (= ضرب‌شمار)

65. Stravinsky, 1975, p. 101.

۶۶. همان، ص ۱۵۱.

شاید برخی از این رهبرانِ ارکستر به علت فاصله گرفتن بیش از اندازه از دستورات آهنگساز مستحق خرده‌گیری باشند؛ ولی شاید درست نباشد که از آنها انتظار داشته باشیم به طور مطلق از آن دستورات پیروی کنند. امّا اگر از آن دستورات پیروی نکنند یا به طور کامل پیروی نکنند، آیا اجراهای آنها اجرای آن اثر محسوب نخواهد شد؟ این موضوع به درجهٔ انحراف آنها بستگی خواهد داشت، ولی کمتر کسی پایبندی مطلق به پارتیتور را شرط آن می‌داند که اجرای ذیربط اجرای اثر مورد بحث محسوب گردد.

نیز، حتی اگر دستورهای مربوط به سرعت آهنگ رعایت شود، باز هم محلی برای تعبیرهای مختلف وجود خواهد داشت. زیرا چنین دستورهایی را نباید کورکورانه رعایت کرد و برای همهٔ دستورها، ارزش دقیقاً مساوی قائل شد. آنچه از دید زیباشناسی، اجرایی را از دیگر اجراها ممتاز می‌کند همین تنوعات ظریف سرعت ضربهاست که در محدودهٔ توصیه‌های کلی آهنگساز اعمال می‌شود.

محال است که بتوان طرح را به گونه‌ای تهیه کرد که همه چیز را به طور کامل تعیین کند بدون آنکه ماهیت آن به عنوان طرح مخدوش شود. چنین تعیین تکلیف کاملی را فقط به شکل اجرای کامل طرح می‌توان عرضه کرد و در نتیجه، کل آهنگ باید روی نوار یا دیسک ضبط شود. ولی اگر این کار صورت گیرد، دیگر طرحی در میان نخواهد بود، زیرا ایدهٔ طرح با ایدهٔ تعبیر و اجرا ملازمه دارد؛ و در چنین حالتی برای [رهبر ارکستر] فرصتی بیش از تکرار ماشین‌وار یک اجرای واحد وجود نخواهد داشت. هستی‌شناسی این نوع موسیقی از آن نوع موسیقی کلاسیک غربی که تاکنون مورد بحث ما بوده است متفاوت خواهد بود. در موسیقیِ مردم‌پسند مدرن، که برخی از آنها فقط به شکل ضبط شده وجود دارند، نمونه‌هایی از این نوع موسیقی را می‌توان یافت. ولی اگر، علاوه بر طرح، اجرایی از اثر به وسیلهٔ آهنگساز روی دیسک یا نوار موجود باشد، چه باید گفت. استراوینسکی که دغدغه اجراهای آیندهٔ آثارش را داشت با تحمل زحماتی ضبطهایی را به عنوان راهنمای اجراهای آینده تهیه می‌کرد. وی توضیح می‌دهد که چگونه به پیانولا (پیانونواز مکانیکی) برای این منظور علاقه‌مند می‌شود و سپس،

بعد از تکامل گرامافون، قراردادی با یک شرکت بزرگ تولید صفحات گرامافون امضا می‌کند که به موجب آن می‌بایست «آثارش را هم به عنوان پیانیست و هم رهبر ارکستر سال به سال ضبط کند.»[۶۷]

> با این روش می‌توانستم، بسیار بهتر از پیانونوازهای مکانیکی، خواستهای خود را با دقت لازم بیان کنم. در نتیجه، این صفحات گرامافون ... اهمیت اسنادی را دارند که می‌توانند به عنوان راهنما برای همهٔ اجراکنندگان موسیقی من مؤثر واقع شوند.[۶۸]

سپس ادامه می‌دهد که «متأسفانه فقط تعداد انگشت‌شماری از رهبران ارکسترها از این امکانات استفاده می‌کنند.» آیا عجیب نیست که

> در دوران ما، وقتی وسیلهٔ مطمئنی وجود دارد که در دسترس همه است و تشخیص داده می‌شود که برای فراگیری دقیق خواستهای یک آهنگساز در مورد چگونگی به اجرا درآمدن اثرش بسیار مؤثر است، باز هم کسانی باشند که به چنین وسیله‌ای وَقعی ننهند و مصرانه بخواهند همان صراط پیشین خود را در پیش گیرند؟[۶۹]

ولی برای اجراهای آهنگسازان از آثار خودشان باید چه اهمیت و ارزشی قائل شویم؟ اینگاردن می‌گوید اگر

> می‌توانستیم آثار شوپن را با اجرای خودش بشنویم، هیچ تضمینی وجود نداشت که وی آنها را خوب اجرا می‌کرد یا آنکه آنها را به شیوهٔ منحصر به فردی تعبیر می‌کرد، حتی به فرض آنکه از لحاظ فنی توانایی لازم برای انجام این کار در زمان وی وجود می‌داشت.[۷۰]

علاوه بر آن، نمی‌توانیم فرض بگیریم که شوپن فقط یک بار آثارش را اجرا کرده باشد؛ «در واقع او باید آنها را بارها نواخته باشد؛ اما نه باید آنها را در همه

۶۷. همان، ص ۱۰۱–۱۵۵. ۶۸. همان، ص ۱۵۰. ۶۹. همان، ص ۱۵۰.
70. Ingarden, 1986, p. 145.

فرصتها به شیوه‌ای یکسان و نه در هر فرصتی به بهترین وجه نواخته باشد.»[۷۱]

تردیدی نیست که اجرای آثار استراوینسکی به وسیلهٔ استراوینسکی اعتبار ویژه‌ای دارد، ولی آیا این اجراها فراتر از حد انتقادند؟ برخی منتقدان آنها را خودسرانه دانسته‌اند. علاوه بر آن، بسیاری از کسانی که قرائت ضبط شدهٔ تی.اس. الیوت را از آثارش می‌شنوند از کار او ناراضی‌اند و معتقدند که اشخاص دیگر می‌توانند آن آثار را بهتر بخوانند.

چه بسا چنین پنداشته شود که هویت راستین یک اثر ممکن است از یک اجرای ایده‌ال به دست آید، اجرایی که «کاملترین محصول موسیقایی قابل تصوری باشد که بتوان از طرح برگرفت.»[۷۲] ولی، چنان که اینگاردن خاطر نشان می‌سازد، چنین محصولی را هرگز نمی‌توان شناخت. یک دلیلش این است که در دوره‌های مختلف، سبکهای مختلفی برای نواختن یک اثر وجود دارد، به طوری که آنچه در یک زمان اجرای ممتاز یک اثر به شمار می‌آید ممکن است در زمان دیگر آن‌گونه برنگریسته نشود. ولی حتی اگر نگاهمان را فقط به یک دوره (مثلاً زمان حاضر) متوجه گردانیم، باز هم نمی‌توانیم معتقد باشیم که از چندین تعبیر ممکن از یک اثر، یکی باید «کاملترین» باشد، زیرا این احتمال وجود دارد که چندین تعبیر، هر یک به شیوه و سبک خود، ممتاز شناخته شوند.

مسئلهٔ دیگر تعیین نیات آهنگساز است. استراوینسکی فکر می‌کرد که می‌تواند با ضبط اجراهای خود همهٔ نیات خود را در نهایت دقت بیان کند. ولی دامنهٔ این نیات تا چه حد می‌تواند گسترده باشد؟ آیا نیات یک آهنگسازِ گذشته، مانند شوپن، می‌تواند به چگونگی آوای موسیقی او در زمان حاضر هم مربوط شود؟ اینگاردن می‌نویسد، «شوپن»

> نمی‌توانست پیش‌بینی کند که اجرای آثارش با امکانات‌سازی امروز ممکن است چه کیفیت صوتی داشته باشد. او طبیعتاً آنها را با کیفیت صدای پیانوهای ساخته شده در زمان خودش «می‌شنیده» است.[۷۳]

۷۱. همان، ص ۱۴۸. ۷۲. همان، ص ۱۴۲. ۷۳. همان، ص ۱۴۰.

شاید اگر می‌توانست صدای سازهای امروز را بشنود، چه بسا صدای آنها را به‌صدای سازهای موجودِ زمان خودش ــ که خلاقیتهایش را براساس آنها انجام داده است ــ ترجیح می‌داد. تصور کنید که شوپن دوباره زنده می‌شد و فرصت می‌یافت صدای پیانوهای امروزی را بشنود؛ آیا می‌توانست بین صداهای دو نوع پیانو تصمیم بگیرد؟ خیر؛ برای چنین کاری لازم بود که صدای آنها را به گونه‌ای که ما می‌شنویم بشنود، یعنی صدای آنها به گوش او همچون صدای عادی پیانو باشد.

در هر صورت نمی‌توانیم فرض را بر این قرار دهیم که آهنگسازان، حتی در ارتباط با اجراهای زمان خودشان، بخواهند حساب همه چیز را به طور کامل و دقیق روشن کنند. این موضوع بخصوص در مورد آثار بسیار پیچیده مصداق دارد.

> حتی خود آهنگساز «نیمرخ» اجرایی اثر را در همهٔ حالات آن نمی‌شناسد؛ در بهترین شرایط می‌تواند صورت تقریباً دقیقی از آن را در ذهن خود مجسم کند و گاه فقط می‌تواند آن را حدس بزند. در مورد آثار سمفونیک تقریباً همیشه ... تجسم نیمرخ پیچیدهٔ اثر ارکستری، با همهٔ تفصیلات و دقایق و همه حالات موسیقایی آن، دشوار است.[۷۴]

کم نیست مواقعی که خالق اثر، خواه موسیقی و خواه تئاتر، دربارهٔ آنچه ممکن است به دست اجراکننده یا کارگردان توانا و با قریحه در مورد اثرش صورت پذیرد (البته اگر اثر استعداد آن را داشته باشد) احساس شگفتی و شعف می‌کند. همچنین مواردی وجود دارد که آهنگسازان یا نویسندگان نسخهٔ اصلی اثر را در پرتو چنین تجربه‌ای تغییر می‌دهند. ممکن است این کار را براساس ملاحظات زیباشناختی انجام دهند (مثلاً بگویند این روایت[۷۵]، زیباتر، نمایشی‌تر و ... است)؛ حتی ممکن است احساس کنند که روایت جدید، نسبت به آنچه خود نوشته بوده‌اند، «آنچه را که می‌خواسته‌اند بگویند» بهتر بیان می‌کند. تقریباً مثل آن است که بگویم ممکن

۷۴. همان، ص ۱۴۹.

75. version (= نَقل/ حدیث)

است شخصی مرا برای آنچه می‌خواهم در جریان یک مکالمه بگویم یاری کند تا کلمات مناسب را پیدا کنم.

بنابراین ممکن است یک اثر، به شیوه‌های مختلف، از حد شناخت و شایستگی آفرینشگر خود درگذرد. «آفرینش او از مرز نیات هنرمندانهٔ او فراتر می‌رود...».[۷۶] «مسئلهٔ هویت»، که اینگاردن مطرح می‌کند، نمی‌تواند به وسیله هیچ یک از رهیافتهای او (بنابر بحث خود او) حل شود. اگر سؤال کنیم که کدام یک اثر راستین است، کدام اجرا به خود اثر نزدیکتر است، هیچ پاسخ سرراستی وجود ندارد.

۴. بازآفرینی گذشته

مسائل مربوط به هستی‌شناسی هنر مسائلی نیستند که فقط برای فیلسوفان مطرح باشند. آنها به مسائل عملی و عینی دربارهٔ اینکه آثار مورد نظر چگونه باید اجرا شوند مربوط می‌شوند. در زمان حاضر دربارهٔ اینکه آیا اجراها باید «اصیل»[۷۷] باشند ــ یعنی به آنچه آهنگساز یا نویسنده سفارش یا قصد کرده است وفادار بمانند ــ یا خیر بحثهای جدی و شدیدی وجود دارد. ما قبلاً دشواریهای کاربست این اصل را برنگریسته‌ایم، و دربارهٔ دشواریهای دیگر آن در این بخش بحث خواهیم کرد. ولی قبل از هر چیز این پرسش درخور طرح است که چرا اصالت[۷۸] [یا مطابق با اصل بودن] باید مطلوب دانسته شود؟ آیا این مطلوبیت به ملاحظات زیباشناسی مربوط می‌شود؟ آیا پایبندی به اصول اخلاق مطرح است؟

موضوع اخلاق در صورتی مطرح می‌شود که مسئلهٔ ترفند و فریب در کار باشد. اگر به مخاطبان چنین باوارنده شود که در حال شنیدن یا دیدن یکی از آثار باخ یا شکسپیر هستند، در حالی که اجراکننده یا کارگردان، پارتیتور [آهنگ] یا متن نمایشنامه را از بیخ و بن دگرگون کرده باشد، آنگاه چنین موردی می‌تواند عملی فریبکارانه به شمار آید و مستحق نکوهش اخلاقی خواهد بود. ولی اگر

۷۶. همان، ص ۱۵۰.

77. authentic (= مطابق با اصل/ موثق/ معتبر)

78. authenticity

مخاطبان از کیفیت دگرگونی آگاه باشند، چه باید گفت؟ اگر برای مخاطبان مهم نباشد که اجرا بر طبق متن اصلی صورت بگیرد یا نگیرد، چه نظری می‌توانیم داشته باشیم. همچنان می‌توانیم بر این اندیشه باشیم که بی‌اجازه به سراغ یک اثر اولیه [یا اصل] رفتن، ظلم در حق آفرینشگر آن و بنابراین مذموم و خطاست. این موضوع به ویژه هنگامی مصداق دارد که نتیجهٔ [اقتباس]، نازلتر از اصل باشد یا چنین پنداشته شود. در چنین موردی می‌توانیم بگوییم که در حق آفرینشگر بی‌انصافی شده و عملی ظالمانه صورت گرفته است. (همین موضوع را می‌توان در خصوص یک اجرای نازل، به تفکیک از یک روایت تغییریافته، بیان کرد.) ولی اگر اجرا نازلتر از اصل تشخیص داده نشود چه؟ به هر حال، شاید باز هم موجب رنجش آفرینشگر شود. ولی اگر آفرینشگر مدتها قبل از دنیا رفته باشد ــ یا حتی، بنا به مورد، مدت زیادی از مرگش نگذشته باشد ــ آیا این موضوع باز هم اهمیت خواهد داشت؟

اینها پرسشهای دشواری است که من دنبال نخواهم کرد. روشن است که عقاید بسیار متفاوتی دربارهٔ آنها وجود دارد، و نگرشهای کنونی دربارهٔ اصالتْ قدمت چندانی ندارند. برای مثال، در قرن نوزدهم، چنانچه قطعاتی از آثار شکسپیر که زننده وناخوشایند[۷۹] دانسته می‌شدند، به جهت «بهسازی» آن آثار، حذف یا تغییر می‌یافتند، امری ناپسندیده تلقی نمی‌شد؛ ولی موجه بودن چنین دخل وتصرفهایی در روزگار ما بسیار نامحتمل است. نمی‌خواهم بگویم که در زمان حاضر همهٔ آثار طابق النعل بالنعل و بدون هیچ‌گونه تغییری اجرا می‌شوند. مثلاً در مورد آثاری که به طور غیرمعمول طولانی‌اند، بنا به ملاحظات اجرایی و دلایل عملی، برخی حذفها و بُرشها صورت می‌گیرد. ولی به طور کلی ما نسبت به گذشتگان در انجام چنین دخل و تصرفاتی، در صورتی که آرمان اجرای اصیل را به مخاطره افکنند، بیشتر مقید به احتیاطیم.

نیز، در مورد موسیقی، در گذشته گاه پیش می‌آمده که مثلاً موومان‌هایی از آثار

79. offensive

بتهوون را جدا می‌کرده‌اند و آنها را در کنار آثار دیگر می‌نواخته‌اند. در نخستین اجرای کنسرتو ویولن بتهوون، بین دو موومان، تکنواز آهنگ باوارونه کردن ویولن خود به اجرای یک قطعهٔ ابتکاری پرداخت. چنین شیرین‌کاریهایی در زمان ما پذیرفتنی نیست. حتی در مورد بتهوون که گاه خود موومان‌هایی از آثارش را جدا می‌کرد و آنها را در کنار قطعات دیگرش قرار می‌داد، نمی‌دانیم چنین اعمالی تا چه حد ممکن بود بر خلاف خواستهای او باشد.

آیا می‌توان برای دفاع از نگرشِ مرجع دانستن اجرای اصیل آثار هنری، از ملاحظات زیباشناسی یاری گرفت؟ در سال ۱۹۸۹ گزارش شد که نسخهٔ اصل کنسرتو ویولن مندسون در کتابخانه‌ای کشف شده است، و [در نتیجه معلوم گردید] آن روایتی که گوش دوستداران موسیقی را در طول سالها نوازش داده بود حاوی تغییرات نامجازی بوده که به دست فردناشناسی صورت گرفته است. در چند قسمت، تفاوتهای درخور توجهی بین دو روایت وجود داشت که در صورتی که یکی پس از دیگری نواخته می‌شدند به سادگی قابل تشخیص بودند. چنان‌که اغلب در چنین مواردی پیش می‌آید، شخصی که مدعی کشف نسخهٔ اصلی بود، بر افضل بودن آنچه آهنگساز خود نوشته بود تأکید می‌ورزید؛ و اگر این موضوع صحت می‌داشت، دلایل زیباشناسانهٔ خوبی می‌داشتیم که به روایت اصیل یا مطابق با اصل بازگردیم. ولی نمی‌توانیم فرض را بر این قرار دهیم که اصیل بودن همیشه همان کیفیت برتر باشد. و اگر روایت تغییر یافته را افراد صالح وجه افضل تشخیص دهند، در آن صورت به سادگی نمی‌توان تصمیم گرفت که در آینده کدام روایت باید اجرا شود. آنهایی که می‌گویند روایت بهبود یافته باید مرجح دانسته شود می‌توانند دلایل «زیباشناسانهٔ» خود را داشته باشند و احتجاج کنند که آثار هنری باید براساس کیفیات زیباشناسانه‌شان ارزیابی شوند، نه براساس واقعیات «برونیِ» مربوط به چگونگی تصنیف شدن و چیزهایی از این قبیل. (در بخش ششم از همین جستار، به این بحث می‌پردازیم.)

لیکن بیاییم فرض کنیم که اصیل بودن، یک آرمان مطلوب باشد. این آرمان تا چه حد قابل حصول است؟ بدیهی است که یکی از ضرورتها خودداری از تغییر یا

اصلاح دستنوشتهای مصنفان بدون اجازهٔ آنهاست (هر چند آنجا که احتمال لغزشی از سوی منصف برود، ممکن است حدی از اصلاحات ویرایشی قابل قبول باشد). هدف دیگر در مورد موسیقی، کوشش برای بازیافتن اصلاحاتی است که آهنگساز [اگر با آنها آشنا می‌بود] می‌توانست در ذهن خویش داشته باشد. چنان که در بخش سوم در مثال شوین دیدیم، این موضوع به سازهایی بستگی دارد که در زمان حیات مصنف، مهیا یا عموماً مورد استفاده، بوده است؛ و مراد از «اجرای اصیل» در روزگار ما اغلب استفاده از سازهای «مربوط به دوره»[۸۰] است که عین یا تا حد امکان شبیه سازهایی‌اند که در زمان تصنیف آهنگ مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. یک مثال برجسته در این مورد به میان آوردن دوبارهٔ هارپسیکورد[۸۱] به وسیلهٔ پیشتازانی چون واندا لاندوسکا[۸۲] است برای نواختن آن نوع موسیقی که پیش از اختراع یا استفادهٔ وسیع از پیانو نوشته شده است. از دیر باز تا همین اواخر چنین پنداشته می‌شد که پیانو جای همهٔ سازهای قبلیِ صفحه کلیددار[۸۳] را گرفته است، و نواختن قطعات قدیمی با ساز جدید [یعنی پیانو] درست و طبیعی پنداشته می‌شد. ولی در زمان حاضر افراد بسیاری ترجیح می‌دهند که موسیقی هارپسیکوردِ باخ با همان ساز اولیه نواخته شود. این موضوع ممکن است دلایل زیباشناختی صِرف داشته باشد: برای اینکه آنها صدای هارپسیکورد را ترجیح می‌دهند؛ ولی ممکن است دلایل آنها مربوط به اصالت یا مطابق بودن با اصل هم باشد: زیرا می‌خواهند چیزی را بشنوند که حتی‌المقدور به اثر اصلی نزدیک باشد.

ولی آیا اجرای اصیلْ یک آرمان منسجم است؟ برخی از دشواریهای آن را جیمز اُ. یانگ[۸۴] در مقاله‌ای مورد بحث قرار داده است. وی ابتدا مواردی را مطرح می‌کند که ممکن است بر اثر فقدان شناخت، مانند کنسرتو کلارینت موتزارت، بروز کند.

> آنچه همگان می‌دانند این است که قطعه برای آنتون اشتادلر[۸۵] نوشته شد. [ولی] چیزی که کمتر کسی می‌داند این است که اشتادلر اصلاً کلارینت

80. period instruments 81. harpsichord 82. Wanda Landowska
83. keyboard instruments 84. James O. Young 85. Anton Stadler

> نمی‌نواخت بلکه کُنترکلارینت[۸۶] می‌نواخت. برکسی معلوم نیست که قرار بوده اشتادلر دقیقاً چه نوع سازی بنوازد، و به‌اغلب احتمال همچنان نامعلوم خواهد ماند. وانگهی، دستنوشت اصلی موتزارت از این کنسرتو ازمیان رفته است.[۸۷]

یانگ می‌گوید قدیمیترین پارتیتور موجود از این اثر نسخهٔ چاپ شده‌ای است که ده سال بعد از مرگ آهنگساز انتشار یافته است، و در آن «قسمت مربوط به کنترکلارینت به‌گونه‌ای بازنویسی شده که با کلارینت قابل اجرا باشد.» بدون شک اگر به گذشته‌های باز هم دورتر باز گردیم، نمونه‌هایی از این قبیل فراوان خواهد بود.

لیکن اگر بکوشیم آرمانِ اصالت را صورتبندی کنیم، خواهیم دید که دشواریهای یاد شده به مسئلهٔ عدم شناخت و آگاهی منحصر نمی‌شود. چه بسا اگر «موسیقی را به گونه‌ای که در زمان تصنیفش شنیده می‌شده است باز نوازی کنند،» بپندارند که اجرایی اصیل است. ولی، چنان که یانگ خاطر نشان می‌سازد، این امر ممکن است نتایجی در پی داشته باشد که مطلوب هیچ‌کس، حتی طرفداران اجرای اصیل، نباشد، زیرا «موسیقی غالباً باید در زمان ساخته شدنش صدایی کاملاً ناخوشایند می‌داشته است.»[۸۸] تردیدی نیست که سازهایی که مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند، دست کم در مواردی، در وضعیت خوبی نبوده‌اند، و نوازندگان از سطحی که امروز برای ما خیلی عادی است شایستگی کمتری داشته‌اند، و از این قبیل مسائل.

> انتهای[۸۹] شاندوس اثر هندل[۹۰] را ابتدا کارکنان مقیم قصر دوکِ شاندوس اجرا می‌کردند. یکی از کارکنان به این دلیل توصیه شده بود که «خوب ریش می‌تراشد و ید طولایی در ویولن زدن دارد و همهٔ زبانهای لازم را نیز می‌داند.» [ولی] هر قدر هم که در ویولن زدن ید طولایی می‌داشته احتمال نمی‌رود که می‌توانسته به خوبی یک ویولن‌زن حرفه‌ای جدید بنوازد.[۹۱]

86. basset clarinet 87. Young, 1988, p. 229.

۸۸. همان، ص ۲۳۰.

۸۹. anthem، سرود ملی یا مذهبی که برای برانگیختن احساسات شنوندگان نواخته می‌شوند. ـ م.

۹۰. George Frederick Handel (۱۶۸۵–۱۷۵۹)، آهنگساز آلمانی الاصل انگلیسی. ـ م.

۹۱. همان، ص ۲۳۰–۲۳۱.

اِستانداردهای حرفه‌ای، که امروز برای ما عادی شده‌اند در همین دوره‌های اخیر تکامل یافته‌اند، و بنا به دلایل موجود می‌توانیم بر این نظر باشیم که اجراهای گذشته در مجموع از اجراهای امروزی نازلتر و در واقع پر نقص‌تر بوده‌اند. بنابراین هواداری از اجرای اصیل، اگر به معنای (یا مستلزم) بازگشت به استانداردهای پایینتر باشد، نقض غرض خواهد بود.

برای اجتناب از این دشواری می‌توانیم به قصد یا نیت آهنگساز توسل جوییم و بگوییم که اجرا در صورتی اصیل است که «صدای موسیقی همان‌طور باشد که مقصود آهنگساز بوده است.»[۹۲] ولی، چنان‌که پیشتر خاطر نشان کردم، نمی‌توانیم فرض را بر این قرار دهیم که سازندهٔ اثر بهترین داور اجراهای آن باشد. بنا به نظر یانگ، «بسیاری از موسیقیدانان، از جمله آنهایی که علاقه‌مند به اجراهای اصیل‌اند، دستورات فرسکوبالدی[۹۳] را صرفاً بدان دلیل نادیده می‌گیرند که پیروی از آنها به تعبیرهای چندان موفقی نمی‌انجامد.»[۹۴] وانگهی، چنان‌که قبلاً گفتیم، نمی‌توانیم مطمئن باشیم که آهنگسازی (مانند شوپن) صدای اصیل را ــ که از سازهای اولیه بر می‌آید ــ به صدای، مثلاً، یک پیانوی مدرن ترجیح می‌داده است. شرط عقل نیست که بگوییم صدای سازهای مدرن همان صدای مقصود آهنگساز است، ولی این تصور بی‌اساس نخواهد بود که اگر این صدا در زمان او وجود می‌داشت، آن را ترجیح می‌داد.

فرمول سومی که یانگ برای احتراز از این دشواریها برمی‌نگرد این است که اجرا در صورتی اصیل است که «صدای قطعه را به گونه‌ای به گوش برساند که در زمان تصنیفش، در صورت ایده‌آل بودن شرایط، می‌توانسته به گوش برسد. ولی این فرمول، دشواری دیگری را بر جای می‌گذارد. می‌توانیم بگوییم که اجرای یک قطعهٔ موسیقی، عملی مربوط به اجراکنندگان است، ولی می‌توان آن را همچون داد و ستدی[۹۵] بین اجراکنندگان و مخاطبان نیز تلقی کرد. اینکه یک قطعهٔ موسیقی [در

۹۲. همان، ص ۲۳۱.

۹۳. Frescobaldi (۱۶۴۳-۱۵۸۳)، ارگ‌نواز و آهنگساز ایتالیایی. ـ م.

۹۴. همان، ص ۲۳۲.

زمان تصنیفش] «چه صدایی داشته»، و امروز چه صدایی دارد، صرفاً به چگونگی نواختن آن بستگی ندارد؛ به پذیرندگی[۹۶] [یا دریافتگری] مخاطبان نیز باز بسته است. تنها این مسئله مطرح نیست که چه نوع صدایی از لحاظ فیزیکی (یعنی زیر و بمی، طنین و غیره) از قطعه برمی‌آید، بلکه این مسئله مطرح است که مخاطب صدا را چگونه دریافت می‌کند. اینکه هر موسیقی چه نوع صدایی می‌تواند برای مخاطبانی معین داشته باشد به تجربهٔ موسیقایی و جهان فرهنگی که در آن زندگی می‌کنند بستگی دارد.

> شنوندگان قرون وسطا اگر [در عالم خیال زنده شوند و] در شرایط ایده‌آل سازها، آهنگی را که حاوی یک [نت] سوم باشد بشنوند، فاصلهٔ [اول تا سوم] نامطبوع[۹۷] خواهد بود. شنوندگان عصر مدرن که همان آهنگ قرون وسطایی را [با شرایط ایده‌آل سازها] بشنوند فاصله‌های سوم را مطبوع[۹۸] خواهند شنید.[۹۹]

علاوه بر آن (مثالی غیر از مثالهای یانگ بیاوریم)، هنگامی که امروز می‌خوانیم که در قرن پانزدهم به فاصله‌های سوم، انگ «شهوت‌انگیز»[۱۰۰] می‌زدند و آنها را تقبیح می‌کردند و بنابراین شایستهٔ موسیقی مذهبی نمی‌دانستند پوزخند می‌زنیم و حیرت می‌کنیم. ولی می‌توانیم مطمئن باشیم که در پشت این سخن به ظاهر خنده‌آور تفاوتی در دریافت شنیداری[۱۰۱] مطرح بوده است. صوت احتمالاً همانی بوده است که امروز می‌شنویم، ولی آنچه شنوندگان می‌شنیده‌اند همان نبوده است که ما امروز می‌شنویم.

لازم نیست برای طرح این نکته دربارهٔ آثار گذشته به قرون وسطا باز گردیم، زیرا، چنان‌که یانگ احتجاج می‌کند، بعد از شنیدن صدای موسیقی قرن بیستم «دیگر تقریباً هیچ صدایی برایمان نامطبوع نخواهد بود. حتی به زحمت ممکن

95. transaction 96. receptivity 97. dissonant 98. consonant

۹۹. همان، ص ۲۳۲.

100. lascivious 101. aural perception

است بتوانیم نامطبوعیتهای قرون هجدهم و نوزدهم را تشخیص بدهیم.»[۱۰۲] در چنین مواردی، احتمالاً هنگامی که آگاه می‌شویم که یک اثرِ «نامطبوع» چگونه در اولین اجرا با پذیرش خصمانهٔ شنوندگان روبه‌رو شده است، شگفت‌زده می‌شویم.

بدون شک این سخن مبالغه‌آمیز است که نمی‌توانیم نامطبوعیتهای موسیقی قرنهای هجدهم ونوزدهم را بشنویم [یا تشخیص دهیم]، زیرا هر چقدر هم بر اثر شنیدن آثار بعدی به نامطبوعیتها خو گرفته باشیم، باز هم نامطبوعیت یا تغییر «ناگهانیِ» مایه [یا گام] در متن یک اثر قدیمی برایمان قابل شناخت و دریافت است. در واقع این یکی از ویژگیهای آثار بزرگ هنر است که حتی بعد از شنیدن مکرر آنها به دفعات بسیار زیاد، و آشنا شدن با شگفتیهای فوق‌العاده در آثار جدیدتر، می‌توانند همچنان تکان‌دهنده و حیرت‌انگیز باشند. ولی این نکته باقی می‌ماند که دریافت ما از نامطبوعیتها و دیگر مختصه‌های یک اثر قدیمی دست کم باید تحت تأثیر دریافت وسیعتر ما [با توجه به تجارب کنونی] قرار گیرد؛ و این موضوع ما را از دریافت آن اثر به شیوهٔ مخاطبان معاصر آن بازمی‌دارد.

دریافت ما از هنر، چنان‌که یانگ خاطر نشان می‌سازد، از جوّ فرهنگی و تاریخی وسیعتر ما نیز تأثیر می‌پذیرد. شنوندگان قرن هجدهم «بسیاری از ساخته‌های باخ یا هندل را برای اُبوا و فلوت که می‌شنیدند» آوای «نی چوپان و نی انبان[۱۰۳]» را به یاد می‌آوردند، زیرا این آلات و ادوات و فعالیتهای همبسته با آنها، امور آشنا و مألوف آن زمان بودند؛ ولی امروز ما نمی‌توانیم موسیقی را به همان کیفیت آن روزگار بشنویم.[۱۰۴] بر همین قیاس، برخی اپراهای قرن هفدهم ساختهٔ لولی[۱۰۵] را «متظاهرانه و چاپلوسانه» توصیف می‌کنیم، ولی «درباریان حاضر در کاخ ورسای از شنیدن آنها برداشت دیگری داشتند.»[۱۰۶]

۱۰۲. همان، ص ۲۳۳.

103. bagpipe

۱۰۴. همان، ص ۲۳۳.

۱۰۵. Jean Baptiste Lully (۱۶۳۲–۱۶۸۷)، آهنگساز فرانسوی و بنیانگذار اپرای ملی فرانسه. ـ م.

۱۰۶. همان، ص ۲۳۳.

مثال جدید (که در کتاب یانگ نیامده است) به گیلبرت[۱۰۷] و سولیوان[۱۰۸] مربوط می‌شود. اپرت‌های آنها سرشار از طنزها و کنایه‌های باب روز بود که معنای آنها برای اکثر مخاطبانشان روشن بود. ولی بسیاری از آنها نزد ما مبهم یا خالی از لطف است. شاید بتوان گفت که این مشکل در صورتی حل می‌شود که زحمت فراگیری اطلاعات و شخصیتهای مربوط به دورهٔ مورد بحث را به خود بدهیم. (از این لحاظ، مثال بالا با مثال مربوط به نامطبوعیت در موسیقی فرق دارد.) ولی اگر این زحمت را هم قبول کنیم، طنزها و شوخیها باز هم ممکن است غیرعادی و تصنعی به نظر رسند، زیرا جوّ آن زمان دیگر برای ما یک جوّ زنده نیست. بنابراین آنچه در آن زمان نکته‌دار و ملموس بوده اکنون بی‌معنا یا ملال‌آور است. نیز، حال که به شوخیهای زمان خودمان عادت کرده‌ایم، «گوش» ما برای شنیدن شوخیها، از گوش گذشتگان متفاوت است. (از این لحاظ، مثال بالا همانند مسئلهٔ نامطبوعیت در موسیقی است.)

در چنین مواردی، دربارهٔ اجرای اصیل چه می‌توان گفت؟ می‌توان بر این نظر بود که آنچه برای بازآفرینی اثرِ اصلی لازم است تکرار عین کلمات (و موسیقی) نیست، بلکه برافزودن موضوعات باب روز و بهره گرفتن از امکانات زمان است تا بتوان روح اثر اصلی را بازیافت نه حروف آن را. (این موردْ مشابه آن است که آثار شوپن را به جای آنکه با سازی شبیه سازهای زمان خودش اجرا کنیم، با پیانوی مدرن اجرا کنیم و ادعا کنیم که این اجرا به روح موسیقی شوپن وفادارتر است.) بر همین قیاس [در یک نمایشنامه]، ممکن است به جای کنایه به یک رسوایی سیاسی روزگار نویسنده، از موضوعی که می‌تواند همتای مدرن آن محسوب گردد استفاده کنیم، و همین طور مواردی دیگر از این قبیل. چنین تغییراتی در آثار گیلبرت و سولیوان بعد از به سر آمدن اعتبار کپی رایتِ اصلی صورت گرفته است ــ تا زمان اعتبارِ کپی رایت، اِعمال هرگونه تغییری در آثار آنها ممنوع بوده است.

۱۰۷. Henry Gilbert (۱۸۶۸–۱۹۲۸)، آهنگساز امریکایی. ـ م.

۱۰۸. Arthur S. Sullivan (۱۸۴۲–۱۹۰۰)، آهنگساز انگلیسی. ـ م.

درست است که معمولاً به نام اصالت یا مطابق بودن با اصل از چنین کارهایی دفاع نشده است، ولی کسی که به روح اثر ــ در مقابل متن موجود اثر ــ تمسک می‌جوید ممکن است از عمل خود به نام اصالت دفاع کند. به هر تقدیر، این رهیافت، براساس حس تشخیص و قریحهٔ افراد ذیربط در به روی هرگونه تغییری می‌گشاید. هویت اثر ممکن است باز هم معروض شبهه و تردید بیشتر واقع شود، و ایدهٔ زیربنایی اصیل بودن چنان رقیق گردد که از حد تصور درگذرد. (بین این مثال و مثال مربوط به پیانوی مدرن تفاوتی وجود دارد، زیرا در مورد پیانوی مدرن می‌توانیم فرض را بر این بگذاریم که حداقل همان نتها به اجرا در خواهد آمد.)

اگر به آثاری مانند آثار شکسپیر روی کنیم، با دشواریهای مشابهی روبه‌رو می‌شویم. می‌توانیم به لغتنامه‌ای رجوع کنیم و برای ترجمهٔ واژگان شکسپیر به انگلیسی مدرن از آن کمک بگیریم، ولی این امر «چاشنیِ»[109] واژگان متن اصلی را انتقال نمی‌دهد؛ این چاشنی همان طنین و تداعیهایی است که ممکن بود آن واژگان برای مخاطبان معاصر داشته باشد. بنابراین، به قولِ آن شپرد، چنانچه از «جِناسها و مقابله‌های لفظی»، که در برخی نمایشنامه‌ها وجود دارند، احساس ملال کنیم، می‌توانیم سعی کنیم «خودمان را در موقعیت مخاطبان اولیه قرار دهیم» و دربارهٔ آنها از همه چیز ــ نه تنها تعلقاتی که به ادبیات، موسیقی و هنر داشته‌اند، بلکه خاستگاه اجتماعی آنها، شیوهٔ فکر کردن آنها، نگرشهای آنها به دین، امور جنسی و سیاست ــ آگاه شویم.[110] شاید چنین تلاشهایی به ما کمک کند که نمایشها را بهتر بفهمیم، یعنی نه تنها معنی کلمات را بفهمیم بلکه از چرایی شیوهٔ کاربرد آنها آگاه شویم. ولی از این طریق باز هم نمی‌توانیم آثار را همانند مخاطبان معاصر آنها دریافت کنیم. بنابراین، بعد از آنکه از همهٔ اطلاعات مربوط به رد و بدل کردن «جناسها و مقابله‌های لفظی» آگاه شدیم، ممکن است باز هم آنها را مانند گذشته کسالت‌آور بیابیم. به عنوان انسانهای قرن بیستم که در همهٔ تجربه‌ها، باورها و

109. flavour

۱۱۰. آن شپرد، مبانی فلسفهٔ هنر، ترجمهٔ علی رامین، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۶۷.

سلیقه‌های زمانهٔ خویش سهیم هستیم، نمی‌توانیم با آثار شکسپیر همانند مخاطبان هم‌روزگار او، که این آثار برایشان نوشته شده است، برخورد داشته باشیم.

این تفاوتها باید بر شیوه‌های اجرای این نمایشنامه‌ها تأثیر بگذارد و می‌توانیم مطمئن باشیم که کارگردانهای امروز با کارگردانهای زمان شکسپیر تفاوتهای اساسی دارند. علت این موضوع صرفاً آن نظرگاه کلی نیست که می‌گوید «طرح» همیشه فضایی برای [ابتکارات] اجراهای مختلف باز می‌گذارد، بلکه به علت تفاوتهایی است که در نحوهٔ دریافتگری مخاطبان وجود دارد. حتی اگر (بر خلاف استدلالهای اینگاردن) یک اجرای واحدِ مطلقاً درست در زمان نویسنده وجود داشته باشد (شاید اجرایی که مورد تأیید خود نویسنده قرار گرفته است)، این اجرا نمی‌تواند برای مخاطبان امروزی قابل دستیابی باشد. با توجه به تفاوت دریافتگری مخاطبان، آنها نمی‌توانند از یک اجرا همان‌گونه تأثیر بپذیرند که مخاطبان زمان نویسنده تأثیر می‌پذیرفتند.

این موضوع بر شأن هستی‌شناختی نمایشنامه‌ای از شکسپیر چه تأثیری می‌گذارد؟ هستی‌شناسی یک نمایشنامه، در مقایسه با مورد موسیقی، کمتر به اجرا بازبسته است. زیرا در هر صورت نمایشنامه را می‌توان اثر مکتوب به شمار آورد، اثری که می‌توانیم آن را، بدون هیچ‌گونه فکری دربارهٔ اجرای آن، به تنهایی بخوانیم. از سوی دیگر، نمی‌توانیم جنبهٔ اجرا را نادیده انگاریم. اجرای نمایشنامه یک بخش اصلی و ماهوی اثر است، و از این لحاظ «مسئلهٔ هویت آن» عیناً مانند موسیقی مطرح می‌شود. اگر سؤال کنیم که کدام اجرا، اجرای راستین **هملت** ــ یا خود اثر ــ است، آنگاه، مانند قبل به همان مسئلهٔ اجرای اصیل بازمی‌گردیم.

تاکنون آثار موسیقایی صِرف (مانند آثار شوپن)، آثار حاوی کلام و موسیقی (اپرا)، و آثار حاوی کلام تنها (تئاتر) را برنگریسته‌ایم. همهٔ این آثار، هنرهای «نمایشی»[111] اند، که هستی‌شناسی ویژه‌ای از طرح و اجرا را مطرح می‌کنند. ولی مسئلهٔ دریافت اصیل[112] [یا درک اصل اثر] در مورد هنرهای غیرنمایشی، مانند

111. performing arts 112. authentic experience

شعر و داستان، نیز مطرح می‌شود. شخصیتهای زنِ رمان‌های ترولوپ[۱۱۳] ممکن است در نظر خوانندهٔ جدید غیرعادی و فاقد منش جلوه کنند؛ ولی تصور نمی‌رود که در چشم خوانندگان معاصرِ این نویسنده که این رمان‌ها برایشان نوشته شده است این‌گونه جلوه می‌کردند. شاید بتوانیم برداشت زیباشناسانهٔ آنها را درک کنیم، ولی به سادگی نمی‌توانیم در آن سهیم گردیم. همچنین آیا باید قصّه‌های کانتربری[۱۱۴] را به انگلیسی قرن چهاردهمِ چوسر[۱۱۵] بخوانیم و یا به برگردان آن به نثر جدید؟ اثر اولیه و اصیل همان است که به قلم چوسر نگاشته شده است. ولی، در اینجا نیز، دریافت [یا تجربه] اصیل اثر از دسترس ما خارج است، زیرا نمی‌توانیم زبان آن روزگار را، همچون زبان زندهٔ خود، احساس یا دریافت کنیم. و از جهاتی، ترجمه به زبان جدید، اگر با مهارت صورت گیرد، چه بسا در مقایسه با قرائت متن اصلی احساس بهتری نسبت به اصل اثر برایمان حاصل آورد. لیکن در این موارد با مسئلهٔ دریافتگری [یا برداشت و احساس] روبه‌رو هستیم، نه با مسئلهٔ هستی‌شناسی. هویت [یا اینهمانیِ] نفس اثر مطرح نیست؛ نفس اثر همان است که مصنف می‌نویسد و کثرت اجراها کاری به آن ندارد.

من توجه خوانندگان را به شماری از دشواریها دربارهٔ مفهوم اجرای اصیل جلب کرده‌ام. اگر رفع این دشواریها امکان نداشته باشد، آیا باید نتیجه بگیریم که مفهوم اجرای اصیل مفهومی نامعلوم و بی‌معناست، و به دنبال اصالت رفتن امری به کلی موهوم و بی‌اساس است؟ خیر. زیرا درست است که اجرای اصیلْ یک امر آرمانی است که به طور کامل متحقق نمی‌شود، ولی شنیدن اثری که با سازهای زمان خودش نواخته شود همچنان می‌تواند مرجع یا جالب نظر پنداشته شود. در واقع، به دور از واقعیت است که فکر کنیم شنیدن اثری با سازهای زمان خودش می‌تواند دقیقاً همان دریافت شنوندگان معاصر آن اثر را در ما ایجاد کند؛ ولی به معنایی، ما همان چیزی را می‌شنویم که آنها می‌شنیده‌اند. اگر مثلاً قطعه‌ای با

۱۱۳. Anthony Trollope (۱۸۱۵–۱۸۸۲)، رمان‌نویس انگلیسی. ـ م.

114. *Canterbury Tales*

۱۱۵. Geoffrey Chaucer (۱۳۴۰–۱۴۰۰)، شاعر و نویسنده انگلیسی. ـ م.

هارپسیکورد نواخته شود، احساس می‌کنیم که، دست‌کم، اصوات فیزیکی شبیه یا بیشتر شبیه اصواتی است که شنوندگان معاصرِ [سازنده] می‌شنیده‌اند. در صورتی که اگر همان قطعه را از یک پیانوی مدرن بشنویم چنین احساسی نخواهیم داشت. اگر بخواهیم اجرای یک اثر را باسازی از نوع قدیمی بشنویم، حتی اگر دربارهٔ محدودیتهای این نوع اصالتْ آگاهی کامل داشته باشیم، خواستمان به هیچ‌وجه نابخردانه نخواهد بود.

۵. هستی‌شناسی نقاشی و مجسمه‌سازی

تا اینجا بحث ما بیشتر دربارهٔ هنرهایی بوده است که از جهات معینی متضمن تعدّداند.[۱۱۶] در مورد موسیقی و تئاتر، تعدّدِ[۱۱۷] اجرا وجود دارد، و در مورد یک متن، مانند رمان اولیس، تعدد نسخه‌ها مطرح است و هیچ یک از آنها نمی‌تواند با خود اثر رابطهٔ اینهمانی داشته باشد [یا به عبارت دیگر عین خود اثر باشد]. (دربارهٔ هر دو نوع تعدّد، تحت عنوان نمونه و مصداق بحث کردیم.) ولی گروه دیگری از هنرها وجود دارند که وضعیت هستی‌شناختی آنها متفاوت است، و یک اثر هنری در این گروه ممکن است با شیء مادی واحدی یکی باشد [یا با آن رابطهٔ اینهمانی داشته باشد]. این گروه از هنرها عبارتند از نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری. مجسمهٔ داوود اثر میکل‌آنژ یک شیء مادی واحد است و تابلوی نقاشی مونالیزا اثر لئوناردو داوینچی همین وضعیت را دارد.

شأن هستی‌شناختی آثار هنری به نوع ارزشی بستگی دارد که برای آنها قائل می‌شویم. آثار بزرگ موسیقی یا ادبیات از آثار بزرگ هنرهای ترسیمی یا تجسمی کم ارزش‌تر نیستند؛ ولی هر دو گروه را به شیوهٔ واحدی ارزش‌گذاری نمی‌کنند. یک سونات شیئی نیست که در محل مطمئنی نگهداری شود یا در برابر سرقت و آسیب بیمه شود، ولی آثار نقاشی و مجسمه‌سازی بدین‌گونه ارزش‌گذاری می‌شوند. علت این امر، یگانگی[۱۱۸] موجودیت آنهاست که از موجودیت تعددی[۱۱۹] [یا تکثیری] هنرهای دیگر متفاوت است.

116. multiple 117. multiplicity 118. uniqueness

119. multiple existence

ولی آیا این یکی از ویژگیهای اساسی هنرهای ترسیمی و تجسمی است؟ به تفاوت بین نقاشیها و کلیشه‌ها توجه کنید: هنگامی که لئوناردو داوینچی تابلوی مونالیزا را کشید یک شیء مادی یگانه خلق کرد، و همین شیء اثر هنری بود و اثر هنری هست. ولی در خصوص کلیشه‌هایی که او و دیگران از سوژه‌های مختلف تهیه کردند چه می‌توان گفت؟ در این موارد نیز اشیاء مادی یگانه خلق شدند: لوحهای فلزی [یا کلیشه‌های] اصل که چاپهایی از آنها می‌گرفتند. ولی در این مورد اثر هنری در قالب آن چاپها موجودیت دارد ــ یا همچنین موجودیت دارد. (در واقع، به یک معنا، چاپها از لوح بیشتر اصلیت دارند، زیرا از لحاظ چپ و راست بودن تصویر «حالت درست» دارند، در حالی که تصویر در روی لوح [مانند فیلم نگاتیو در عکاسی] وارونه است.) ممکن است تعدد [یا تکثیرپذیری] مشابهی در مورد آن نوع مجسمه‌سازی که به شکل قالب ایجاد می‌شود، وجود داشته باشد. در این موارد وضعیت هستی‌شناختی نظیر وضعیت هستی‌شناختی متن است. [البته] کاملاً یکسان نیستند، زیرا من می‌توانم رمان اولیس را به صورت کتابی ارزان با جلد شومیز خریداری کنم، حال آنکه نمی‌توانم چاپ کلیشهٔ لئوناردو داوینچی را بدون پراخت پول زیاد به دست آورم. علت این است که از یک رمان می‌توان بی‌نهایت چاپ کرد حال آنکه شمارهٔ چاپهایی که می‌توان از یک کلیشه گرفت محدود است یا محدود بوده است (ممکن است حالتهای مختلفی در این زمینه وجود داشته باشد: شاید هنرمند خودش شمارهٔ چاپها را مشخص کند؛ شاید کلیشه خراب یا فاسد شود یا مسائلی از این قبیل.)

بنابراین در گروه هنرهای ترسیمی و تجسمی، هم آثار تعددی [یا تکثیری] وجود دارند و هم آثار یگانه. ولی این شأن یگانگی چقدر ضمانت دارد؟ می‌توان از روی تابلو نسخه بدل تهیه کرد، و در مورد مونالیزا نسخ بی‌شماری تهیه شده و یحتمل همچنان تهیه خواهد شد. لیکن در این مورد تمایز بارزی بین اصل و نسخه بدلها قائل می‌شویم. خود تابلو، یعنی کار اصیل که به دست نقاش اصلی کشیده شده است، گرانبهاست، و ارزش نسخه بدل، هر قدر هم که خوب تهیه شده باشد، در مقایسه با قیمت اصل بسیار ناچیز است.

ولی آیا این تمایز همیشه این‌چنین بارز و قاطع است؟ اگر خود نقاش اصلی نسخه‌ای از کارش تهیه کند، چه وضعیتی خواهد داشت؟ آیا باید همچنان اصل، یعنی نسخه‌ای را که اول تهیه شده است، بسیار گرانبهاتر از نسخهٔ بعدی بدانیم؟ اگر نسخهٔ دوم کیفیت بهتری داشته باشد چه می‌توان گفت؟ نیز اگر دریابیم (یا به اقتضای مورد تشخیص دهیم) که اثر دوم چندان هم نسخهٔ اثر اول نیست بلکه کوشش دیگری درباره سوژهٔ واحد است، چه باید گفت؟ کریسپین سارتول می‌نویسد، «روبنس،[120] را میرانت و رافائل «از جمله نقاشان بسیاری بودند که بنا به تقاضا مرتب از آثار خودشان جورواجور نسخه بدل بیرون می‌دادند».[121] وی می‌گوید می‌توان به بیست و یک معنای مختلف ــ که فهرست و توضیح هر یک را ارائه می‌دهد ــ می‌توان یک اثر را بدل[122] توصیف کرد.

از این مثالها و مثالهای دیگر می‌توان دریافت که تمایز بین اصل و غیراصل آن‌گونه که ممکن است پنداشته شود، سرراست نیست، و این واقعیت بر تصور یگانگی، به گونه‌ای که به آثار نقاشی اطلاق می‌گردد تأثیر می‌نهد. با این همه آثار بسیار زیادی (از جمله مونالیزا) موجودند که یگانگی آنها مسلم است و این‌گونه مباحثات و نظرورزیها تأثیری بر آنها ندارد. در چنین موردی می‌دانیم که نقاش به دست خویش عین اثر را که ما در مقابل خود داریم نقاشی کرده است و هرگز هیچ اثر دیگری را که بتوان نسخه بدل آن دانست به تصویر نکشیده است. در اینجا، می‌توان به وضوح نمونهٔ یک اثر هنری را به صورت شیئی بی‌همتا[123] برنگریست، و تمایز بین گونه‌های بی‌همتا و غیر بی‌همتای هنر قاطع و بارز است.

ولی این وضعیت چقدر می‌تواند دوام داشته باشد؟ اگر تکنیک تکثیر به چنان حدی از پیشرفت برسد که نتوانیم تفاوت اصل و نسخهٔ تکثیر شده را تشخیص دهیم چه می‌توان گفت؟ تا آنجاکه اطلاع داریم هیچ حد ومرزی در راه پیشرفتهای فن‌آوری[124] در این راستا وجود ندارد. چنان‌که پی.اف. استراوسون خاطر نشان کرده است:

---

120. Rubens 121. Crispin Sartwell, 1988. 122. spurious
123. unique object (= تک/بی‌همانند) 124. technological progress

این صرفاً یک واقعیت اتفاقی[۱۲۵] است که ما نمی‌توانیم، بنا به دلایل عملی تابلوها و مجسمه‌ها را با کیفیتی تکثیر کنیم که به هیچ‌وجه نتوان آنها را از طریق وارسیِ حسیِ مستقیم از اصل بازشناخت.[۱۲۶]

استراوسون می‌گوید درست نیست که بین هنرِ برساخته از نمونه‌ها و مصداقها [یعنی ادبیات و موسیقی] و هنر برساخته از «پدیدارهای جزئی» (اشیاء بی‌همتا) [یعنی هنرهای ترسیمی و تجسمی] تمایزی قائل شویم. او مدعی است که «همهٔ آثار هنری، بدون هیچ تفاوت، نمونه‌اند نه پدیدار جزئی.»[۱۲۷] اگر به علت «محدودیتهای فنی و عملیِ» تکثیر نبود، نسخه‌های اصلی نقاشی و آثار مجسمه‌سازی، از لحاظ اصل بودن، مانند دستنوشتهای اولیهٔ شعرها، جز ارزش احساسی و نیز شاید اهمیت فنی و تاریخی، هیچ ارزش دیگری نمی‌داشتند.

لیکن سؤال اینجاست که آیا هستی‌شناسی آثار نقاشی و مجسمه‌سازی را می‌توان به این سادگی با هستی‌شناسی موسیقی یا شعر همانند دانست؟ ممکن است بر سر این نکته توافق کنیم که تکثیر آثار نقاشی و مجسمه‌سازی چه بسا روزی به گونه‌ای که استراوسون توصیف می‌کند به حد کمال برسد، ولی تا زمانی که چنین اتفاقی رخ نداده است، اگر بگوییم که «همه آنها، بی‌هیچ تفاوت، نمونه‌اند [یعنی مانند ادبیات و موسیقی قابل تکثیرند]» سخن درستی نگفته‌ایم. وانگهی ما دربارهٔ آنها، در مقام یگانگی و بی‌همتایی، غور و تأمل می‌کنیم و آنها را مورد تحسین قرار می‌دهیم، نه آنکه آنها را، همچون نمونه‌ها، پدیدارهایی قابل تکثیر بدانیم. هنگامی که در برابر مونالیزا می‌ایستیم، آگاهیم که این اثر، و فقط این اثر، به دست استاد ساخته شده است. این آگاهی، همراه با محتوا و ویژگیهای خود اثر، تمامی درک و تحسین ما را از چنین اثری برمی‌سازد. در روزگاری که امر تکثیر به کمال برسد شاید دیگر چنین درک و تحسینهایی وجود نداشته باشد، و در نتیجه برداشت و درک ما از هنر [تجسمی] صورت دیگری بیابد. ولی آن روزگار هنوز فرا نرسیده است.

125. contigent fact

126. Strawson, 1974, pp. 183-4.

۱۲۷. همان، ص ۱۸۴.

۶. مسئلهٔ بدل‌سازیها

چنان‌که دیدیم، هستی‌شناسی هنرهای ترسیمی و تجسمی موضوعی پیچیده است، و هنگامی که این آثار را با ویژگیهای منحصر به فرد [یا یگانه] تصور می‌کنیم نباید امکانات مختلف تولید و تکثیر مکرر آنها را نادیده انگاریم. امکان دیگری که بر یگانگی آثار هنری تأثیر می‌گذارد نسخه‌برداری[۱۲۸] [یا شبیه‌سازی] است. می‌توان آثاری به سبک و سیاق یک نقاش بزرگ به وجود آورد که با تکثیر آنها فرق داشته باشد؛ و این امر راه دیگری برای سست کردن شأن منحصر به فرد بودن [یا یگانگی] آن آثار است. در این مورد، «یگانه» معنایی غیر از یگانگیِ شیءِ مادی دارد. بهترین شکل توضیح این موضوع اشاره به هنرهای گروه نمونه/مصداق، مانند موسیقی و ادبیات، است. آهنگهای بتهوون را می‌توان یگانه توصیف کرد ولی نه به مفهومی که مونالیزا را یگانه توصیف می‌کنیم. این آهنگها به صورت اشیاء مادی یگانه وجود ندارند، ولی به مفهومی که سبک بتهوون یگانه است، یگانه‌اند. و این یگانگی بر اثر وجود آهنگهای دیگری با همان سبک سست می‌شود.

این نوع یگانگی همچنین در مورد آثار «جزئی» [یا خاصِ] هنر مانند تابلوهای نقاشی، نیز وجود دارد. آثار نقاشی هم، صرفنظر از اینکه به مفهوم مادیِ اشیاء یگانه‌ای هستند، می‌توانند ویژگیهای یگانه‌ای نظیر ویژگیهای آثار موسیقی، داشته باشند. بنابراین یک تابلو نقاشی از دو جهت یگانه است (یا می‌تواند باشد)، و [بنابراین] یگانگی آن از دو جهت ممکن است سست گردد: از جهت تکثیر شدن و از جهت تابلوهایی که به سبک مشابه آن کشیده شوند. در مورد موسیقی فقط وجه دوم امکان‌پذیر است؛ یعنی ممکن است کسی آهنگهایی به سبک بتهوون بسازد ولی نمی‌تواند آثار بتهوون را تکثیر کند. (البته می‌توان دستنوشتهای او را تکثیر کرد ولی این تکثیر با تکثیر آثار او برابر نیست.)

هر دو نوع یگانگی، و هر دو نوع سست کردنِ یگانگی، بر برداشت و ارزیابی ما از هنر تأثیر می‌گذارد. اگر تکثیرهای کامل یا نزدیک به کاملِ تابلوهای نقاشی

128. imitation

امری عادی بشود، بر اهمیتی که برای دیدن آثار اصل [یا اوریژینال] قائل هستیم تأثیر می‌گذارد؛ و اگر عمل فرآوردن [یا پدید آوردن] آثارِ با کیفیت اعلا به سبک هنرمندان بزرگ (خواه در نقاشی و خواه در موسیقی) امری عادی بشود، ممکن است بر ارزشی که برای آثار ساختهٔ دست استادان بزرگ قائلیم تأثیر بگذارد. بنابراین در نهایت، چه بسا به این اندیشه برسیم که باید همان ارزشی را برای نسخه‌های تکثیر شده یا تابلوهای به سبک لئوناردو داوینچی قائل شویم که برای تابلوی اصل [یا اوریژینال] موناليزا که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود، قائلیم.

به طور کلی ما نسبت به آثاری که به سبک هنرمندان بزرگ تهیه می‌شوند احساس خوبی نداریم، و اصطلاحات «شبیه‌سازی» و «بدل‌سازی»[۱۲۹] گاه به مفهوم تحقیرآمیز[۱۳۰] به کار می‌روند. ولی آیا منطقی در این کار است؟ می‌توان پرسید، اگر آنچه می‌بینیم زیباست، چه اهمیتی دارد که اثری که در مقابل من قرار دارد یک نمونه باشد [مانند مورد موسیقی و ادبیات] یا یک اثر خاص [مانند مورد نقاشی و مجسمه‌سازی]، یک اثر، اوریژینال منحصر به فرد یا یک نسخهٔ تکثیر شده؟ اثر، کار اصل لئوناردو داوینچی باشد یا اثری به سبک او؟ برخی از صاحب‌نظران معتقدند که اهمیت چندانی ندارد. آنان بر این باورند که اگر به اثر هنری فی‌نفسه و صرفاً از دیدگاه زیباشناسی توجه کنیم، چنین تمایزهایی بی‌معناست.

این موضوع را داستان رسواگری هان ون میگرن[۱۳۱] در سال ۱۹۴۷ در کانون توجه قرار داد. ون میگرن، یک نقاش هلندی بود که در سالهای ۱۹۳۰ نقاشی می‌کرد؛ وی به تکنیکها و مواد مورد استفادهٔ استادان قدیم، مانند ورمیر،[۱۳۲] نقاش قرن هفدهم، علاقه‌مند شد. میگرن بعد از مطالعات و تمرینهای زیاد موفق شد تصاویر زیادی به سبک ورمیر به وجود آورد، ولی البته سوژه‌های وی از سوژه‌های تابلوهای استاد متفاوت بود. سپس توانست آثار خود را به عنوان آثار اصل [یا اوریژینال] ورمیر جا بزند و از طریق گروهی واسطهٔ ماهر آنها را در بازار

129. pastiche (= التقاط / تقلید) 130. derogatory (= استخفافی)

131. Han van Meegeren

۱۳۲. Jan Vermeer (۱۶۳۲–۱۶۷۵)، نقاش و رنگ‌پرداز هلندی. ـ م.

آثار بزرگ هنری به خریداران قالب کند. در زمان مقتضی، تابلوها در معرض دید عموم قرار گرفتند و به عنوان شاهکارهای ورمیرِ بزرگ مورد تحسین متخصصان برجسته واقع شدند، و به همین عنوان در نگارخانه‌ای عمومی به نمایش درآمدند. ون میگرن در نتیجهٔ فروش تابلوها ثروتمند شد، ولی کلاهبرداری او چند سال بعد فاش گردید و در سال ۱۹۴۷ در دادگاه محاکمه شد.

جریان فاش شدن آثار بدلی ورمیر، نگرش عمومی را نسبت به آثار او یکسر دگرگون کرد و ارزش آنها را به کسری از ارزش قبلی کاهش داد. ولی آیا این تغییرِ نگرش موجه بود؟

نخستین نکته‌ای که در ارتباط با این موضوع به ذهن خطور می‌کند نادرستی [یا بی‌اخلاقی] کاری است که بدل‌ساز[۱۳۳] انجام داده است. اگر کسی از راه شیادی به پول و ثروتی برسد، حقاً می‌توانیم به راه و روش او اعتراض کنیم. (از سوی دیگر، به نظر می‌رسد که موفقیت ون میگرن در فریب دادن خبرگان[۱۳۴] در میان هلندیان آن روزگار، از او چهره‌ای مشهور ساخته باشد.) ولی چرا باید نادرستیهای مربوط به شرایط پدید آوردن یک اثر بتواند بر لذت بردن ما از آن اثر تأثیر بگذارد؟ فرض کنید کشف می‌کردیم که خود ورمیر در انجام سفارشهای مشتریان خود تقلب می‌کرده است: آیا کشف این واقعیت از ارزشی که برای آثار او قائلیم می‌کاهد؟ در این مورد احتمالاً کمتر دربارهٔ خود شخص فکر می‌کنیم، و تحسین ما از آثار او همچون گذشته ادامه می‌یابد.

اعتراض دیگری که به عمل بدل‌سازی، به ویژه در حد کار ون میگرن، می‌توان مطرح کرد، این است که عمل او ممکن است دانش ما را از تاریخ هنر تحریف کند. شمار آثار شناخته شدهٔ ورمیر نسبتاً محدود است و برخی سوژه‌ها در آنها بیشتر دیده می‌شوند. کشف آثار متعدد دیگری از این هنرمند، که تا آن زمان ناشناخته بوده‌اند، می‌توانسته تأثیر شگرفی بر فهم ما از آثار و شخصیت نقاش و محیط

133. forger (= جعل‌کننده)

۱۳۴. یا به اصطلاح امروزیها «در سرِ کار گذاشتن خبرگان». ـ م.

فعالیت او داشته باشد. سوژه‌های برخی از تابلوهایی که ون میگرن پدید آورده است تا حدی از سوژه‌های استاد اصلی متفاوت است، هر چند همان سبک ورمیر را دارد. این آثارِ به ظاهر مهم و در ابعاد بزرگ بی‌شبهه تأثیر سترگی بر آراء و نظرات امروزی دربارهٔ ورمیر داشته است.

ولی این نکته فقط دربارهٔ برخی موارد و آن هم تا میزان محدودی قابل اطلاق است. فرض کنیم که، بر خلاف آنچه در واقع رخ داده است، بدل‌سازیها به گونه‌ای نبودند که دید ما را نسبت به هنرمند اصلی آن‌قدرها دگرگون کند (مثلاً ممکن بود تابلوهای بدلی سوژه‌هایی شبیه تابلوهای اصلی داشته باشند). یا می‌توانیم فرض کنیم که بدل‌سازی این تابلوها آشکارا و بدون هرگونه نیت نادرست صورت می‌گرفت.

نهایتاً، حتی اگر عمل نادرست و گمراه‌کننده‌ای هم صورت گرفته باشد، بعد از فاش شدن موضوع دیگر گمراه‌کننده نخواهد بود. بنابراین چرا نباید به نمایش تابلوهای بدل‌سازی شده با بر چسب آشکارِ «وَن میگرن» ادامه دهیم، و از آنها به جهت زیبایی و دیگر ویژگیهای زیباشناختی‌شان لذت بریم؟ و اگر این آثار با آثار ورمیر برابری می‌کنند (چنان‌که این‌گونه به نظر رسیده‌اند)، چرا نباید ارزش والایی برای آنها قائل شویم؟

ولی آیا می‌توانیم مطمئن باشیم که این آثار با آثار استاد پیشین برابری می‌کنند؟ و چنانچه به مسئلهٔ تکثیر کردن باز گردیم، آیا می‌توانیم اطمینان داشته باشیم که اگر نسخهٔ تکثیر شده‌ای کامل به نظر رسد، ممکن است به راستی چنان شأنی داشته باشد؟ استراوسون پیش‌بینی می‌کرد که ممکن است نسخه‌هایی به وجود آید «که به هیچ‌وجه با وارسی‌حسی مستقیم از اصل آثار [یا اوریژینال‌ها] قابل تشخیص نباشند.» ولی آیا وارسی حسی مستقیم بسندگی لازم را دارد؟ چه بسا بعضی افراد به ضرورت کارهای علمی‌تری در این باره نظر داشته باشند؛ و در واقع آزمونهای علمی بتوانند قاطعانه مشخص کنند که آیا یک تابلوی بخصوص در طول بیست سال گذشته نقاشی شده است، یا اینکه نمی‌توانسته به دست فلا بهمان نقاش پدید آمده باشد. (بدون شک، در این خصوص از حد آزمونهای موجود در زمان ون میگرن فراتر می‌رویم.)

ولی چنین آزمونهایی به ویژگیهای زیباشناختی اثر، مانند زیبایی و دیگر خواص زیباشناسانهٔ آن از نوعی که سیبلی بازشناخته است، ربطی نخواهد داشت. (نگاه کنید به بحث من دربارهٔ این موضوع در جُستار دوم). در این مورد، وارسی حسی است که معنا دارد، زیرا با استفاده از حواسمان، با بهره‌گیری از چشم‌هایمان، و نه به وسیلهٔ آزمونهای علمی، باید دریابیم که آیا یک اثر هنری، زیبا، متعادل، جذاب و جز اینهاست. و اگر این همان چیزی است که به آن علاقه داریم و به خاطر آن برای آثار هنری ارزش قائل می‌شویم، پس وارسی حسی معیاری است که باید به کار بسته شود.

اما این معیار آن‌گونه که ممکن است به نظر آید سرراست و بی‌پیچ و خم نیست، زیرا، چنان که نلسون گودمن خاطر نشان کرده است، «باید بپرسیم چه کسی قرار است کار نگاه کردن را انجام دهد».[۱۳۵] شاید «حداقل یک نفر باشد ... که نتواند هیچ تفاوتی را تشخیص دهد»، و بدیهی است که تشخیص چنین فردی نمی‌تواند دلیل آن باشد که دو اثر از یکدیگر تشخیص‌ناپذیرند یا هر دو به تساوی خوبند؛ زیرا، چنان که سیبلی می‌گوید، مشاهده [یا ادراک] ویژگیهای زیباشناختی، نوعی حساسیت لازم دارد که در برخی افراد پرورده‌تر از برخی دیگر است.

بنابراین، فرض کنید که شمار کافی از افرادی که شایستگیهای لازم را داشته باشند درباره برجستگیهای نسخهٔ تکثیری یک اثر توافق کنند. آیا این توافق معیار کافی برای فیصله دادن به مسئله نخواهد بود؟ گودمن می‌گوید چنین اتفاق نظرهایی هرگز نمی‌تواند مسئله را فیصله دهد. چه بسا موردی وجود داشته باشد که در آن «هیچ کس، حتی حاذق‌ترین متخصصان هم نتوانند تابلوهایی را صرفاً با نگاه کردن به آنها از یکدیگر بازشناسند.» ولی این موضوع دلیل نمی‌شود که مسئله فیصله یافته باشد. زیرا «هیچ کس نمی‌تواند صرفاً با نگاه کردن به تابلوهایی با قطعیت بگوید که هرگز کسی نتوانسته یا نخواهد توانست آنها را صرفاً با نگاه

135. Goodman, 1968, pp. 99-123; Margolis, 1987, p. 262.

کردن، از یکدیگر باز شناسد.»[۱۳۶] از این‌رو هرگز نمی‌توانیم مطمئن باشیم که آنها تشخیص‌ناپذیر باشند.

شاید اعتراض کنند که این ضرورت، که به طور نامعینی در آینده (و گذشته) تداوم می‌یابد، دور از تعادل و در واقع مبالغه‌آمیز است. آیا برای مقاصد فعلی همین‌قدر کافی نیست که شمار بسنده‌ای از افراد خبره نتوانند تابلوها را از یکدیگر باز شناسند؟ در این صورت، آیا نمی‌توانیم حدس و گمانهایمان را دربارهٔ تفاوتهایی که ممکن است روزی به مشاهدهٔ کارشناسان آتی درآیند کنار گذاریم؟ ولی گودمن می‌گوید چنین رهیافتی خطاست. اینکه من می‌دانم تابلوی سمت چپ، اصل [یا اوریژینال] و تابلوی سمت راست، بدل [یا کپی] است «گواه آن است که باید تفاوتی بین آنها وجود داشته باشد که من می‌توانم آن را با کسب آگاهیهای لازم مشاهده کنم»[۱۳۷] حتی اگر اکنون نتوانم آن را مشاهده کنم. و این گواه، به گفتهٔ گودمن، باید «برای من تفاوتی زیباشناختی بین آنها» به وجود آورد.

ممکن است برخی بر این نظر باشند که اگر یک نظاره‌گر هنر، با شایستگی معقول، نتواند به سادگی تفاوت بین اصل و بدل را مشاهده کند، در آن صورت تفاوت چندانی برای حظّ زیباشناسانهٔ فرد نخواهد داشت. ولی گودمن معتقد است که در حوزهٔ زیباشناسی «تفاوتهای ادراکی [یا مشاهدتیِ][۱۳۸] کوچک می‌توانند اهمیت زیادی داشته باشند».

> تغییرات بسیار جزئی اندک می‌توانند تمامی طرح، احساس، یا حالت یک تابلو را دگرگون سازند. در واقع، جزئی‌ترین تفاوتهای قابل مشاهده گاه از لحاظ زیباشناسی بیشترین اهمیت را می‌یابند؛ چه بسا اهمیت آسیبهای مادّی بزرگ به نقاشیهای روی دیوار از یک حک و اصلاح جزئی ولی خودپسندانه کمتر باشد.[۱۳۹]

136. Margolis, 1987, p. 262.

۱۳۷. همان، ص ۲۶۴.

138. perceptual differences

۱۳۹. همان، ص ۲۶۶.

موضوع «یادگیریِ مشاهده و تشخیص»، شاید تحت نظر و راهنمایی یک آموزگار، چیزی است که اغلب نظاره‌گرانِ هنر با آن آشنا هستند. و منطقاً می‌توانم بر این باور باشم که در هر مورد بخصوص ویژگیهایی وجود دارد که، هر چند اکنون نمی‌توانم آنها را مشاهده کنم، با آموزش قابل مشاهده‌اند. می‌توان گفت که ویژگیهای بصریِ یک تابلو بیش از آنند که به چشم می‌آیند.

تا اینجا بحث، درباره نسخه‌های تکثیری یا بدلها بوده است. ولی می‌توان به بحث مشابهی دربارهٔ کارهای شبیه‌سازی، مانند کارهای میگرن، پرداخت. اگر تا آنجا که من می‌توانم تشخیص بدهم، تابلوهای ون میگرن به خوبی تابلوهای ورمیر باشد، و حتی اگر در این تشخیص «حاذقترین متخصصان» نیز با من هم عقیده باشند، باز هم نباید نتیجه بگیرم که آنها به راستی به همان خوبی (یا تقریباً به همان خوبی) تابلوهای استاد قدیم‌اند. این واقعیت که یک تابلو به دست نقاشی کشیده شده است که آثارش «آزمون زمان را از سر گذرانده است»، منطقاً مرا به این باور وا می‌دارد که آن تابلو درخور توجه ویژه است؛ ولی این موضوع دربارهٔ شبیه‌سازیها مصداق ندارد. این اندیشه ناموجه نیست که من می‌توانم بیاموزم که برجستگیهای ویژه را در تابلوی اول ببینم، حتی اگر اکنون نمی‌توانم آنها را ببینم؛ و برعکس، منطقاً می‌توانم فکر کنم که اثری که یک شبیه‌ساز[۱۴۰] پدید آورده است، در طول زمان، کاستی‌هایی را نشان خواهد داد که اکنون ممکن است برای من نادیدنی باشند. این موضوع‌گویی در مورد ون میگرن مصداق دارد، زیرا امروز [پس از گذشت چند دهه] کمتر کسی ادعا می‌کند که ویژگیهای زیباشناختی آثار او با ویژگیهای زیباشناختی آثار نقاشان بزرگی چون ورمیر قابل قیاس‌اند.

ولی آیا این ملاحظات این مسئله را فیصله می‌دهند؟ آیا ترجیح ما را در مورد آثار اصل [یا اوریژینال] به طور کامل توضیح می‌دهند و توجیه می‌کنند؟ این واقعیت که اثری به دست یک نقاش بزرگ کشیده شده دلیل خوبی بر این باور است که آن اثر برتر از هر شبیه‌سازی یا نسخه‌برداری شناخته خواهد شد، حتی اگر

140. imitator

اکنون نتوانیم این برتری را به چشم ببینیم. ولی آیا نمی‌توانیم حجت خوبی نیز برای این باور داشته باشیم که یک شبیه‌سازی یا نسخه‌برداری هم می‌تواند ارزشی والا، شاید قابل قیاس با اثر اصلی، داشته باشد؟

هنگامی که ون میگرن به دادگاه فراخوانده شد، بدلی بودن اکثر آثار ورمیر مشخص شده بود. ولی یک یا دو تابلو از بین آنها، به ویژه تابلویی که شام در ایمائوس نام داشت، چنان خوب بود (یا خوب پنداشته می‌شد) که متهم به جای آنکه اعتراف کند ادعا کرد که آن تابلو اثر خود اوست. ناباوری دادگاه درخصوص واقعیت‌بدلی بودن تابلوی شام در ایمائوس چنان شدید بود که بدل‌ساز [یعنی ون میگرن] از محضر دادگاه اجازه خواست تا مهارت خود را با کشیدن تابلوی دیگری به سبک «ورمیر» زیر نظارت دادگاه به اثبات رساند. و این اجازه به او داده شد. البته اثری که ون میگرن در چنین فضایی پدید آورد به حد بهترین اثرش نمی‌رسید، ولی در عین حال آن‌قدر خوب بود که دادگاه را در مورد توانایی خود به عنوان بدل‌ساز متقاعد سازد. با این همه، برخی از خبرگان برجستهٔ زمان همچنان معتقد بودند که تابلوی شام (به عنوان یکی از آثار ورمیر) اصل است و کماکان ارزشهای برجستهٔ این اثر را می‌ستودند. یکی از خبرگان مشهور به نام جی. دیکوان[۱۴۱] گفت «لحظهٔ اوج اضطراب» او زمانی بود که می‌ترسید دادگاه، بر طبق قانون قدیم هلند، دستور انهدام این تابلو را همراه تابلوهای دیگری که جعلی بودنشان مورد بحث واقع نشده نبود، صادر کند. دیکوان که بر حفظ این اثر و یک اثر دیگر اصرار می‌ورزید، معتقد بود که با این تلاش خود «دو اثر بزرگ مکتب قرن هفدهم هلند را از نابودی نجات داده است.»[۱۴۲] آزمایشهای بعدی نشان داد که دیکوان برخطا بوده است و این تابلوها هیچ اصالتی بیش از تابلوهای دیگر نداشته‌اند.

این واقعیات را آلفرد لسینگ[۱۴۳] در تحکیم این نظر خود نقل می‌کند که ارزشی

141. J. Decoen 142. quoted in Dutton, 1983, p. 61.
143. Alfred Lessing

که ما برای اصالت قائل می‌شویم «به نتایجی بی‌معنا یا مستبعد می‌انجامد.»[۱۴۴] لسینگ می‌پرسد، «برخطا بودن دیکوان چه اهمیتی دارد؟»

> با این همه، چه چیز از این تابلوها «آثار بزرگ» می‌سازد؟ مطمئناً ویژگیهای صرفاً زیباشناختی آنها ... [پس چرا] نباید کار دیکوان را موجه بدانیم، زیرا او تابلویی را حفظ کرده که از لحاظ زیباشناسی مهم است، بنا به تنها دلیلی که ممکن است تابلویی از لحاظ زیباشناسی مهم باشد ــ یعنی زیبایی آن.[۱۴۵]

وی نتیجه می‌گیرد که «مسلم این است که از لحاظ زیباشناسی فرقی نمی‌کند که یک اثر اصل باشد یا بدل» و خبرگان «به جای آنکه از تحسین یک اثر بدل احساس انفعال کنند، باید از اینکه اثر زیبایی را ستوده‌اند احساس غرور داشته باشند.»[۱۴۶]

پیشتر دیده‌ایم که برای آنکه چیزی را یک «اثر بزرگ» تشخیص دهیم، حکم خبرگان‌هم‌عصر، حتی اگر با اتفاق آرا باشد، کافی نیست. زیرا نمی‌توانیم مطمئن باشیم که این حکم در آینده معکوس نخواهد شد، و این موضوع به ویژه در مورد آثار شبیه‌سازی مصداق دارد. با این همه، تحسین خبرگان‌هم‌عصر، شاید به همراه مشاهدهٔ خود ما، باید دلیلی برای این باور ما باشد که چنین اثری ممکن است ارزش والایی داشته باشد. ما، بعد از همهٔ ملاحظات، باید در مورد هنرمندان معاصر که نه بدل‌سازند و نه شبیه‌ساز همین رویکرد را داشته باشیم، هنرمندانی که آثارشان هنوز فرصت گذراندن آزمون زمان را نیافته‌اند. شرط خرد نیست که صرفاً به بهانهٔ آنکه ممکن است داوریهای ما در آینده بازگونه شوند، از تحسین و ارج‌گذاری این آثار خودداری ورزیم.

در مورد ون میگرن، اتفاقاً داوریها خیلی زود بازگونه شد، و آثار او امروز از لحاظ «ویژگیهای صرفاً زیباشناختی، مرتبهٔ چندان رفیعی ندارند. (این موضوع دربارهٔ آثاری که به نام خود نقاشی کرده است نیز مصداق دارد.) ولی می‌توانست

144. Dutton, p. 59.

۱۴۵. همان، ص ۶۱-۶۲. ۱۴۶. همان، ص ۶۲.

این چنین نباشد، زیرا هیچ منع عقلی ندارد که آثار یک بدل‌ساز یا شبیه‌ساز بتواند در یک دورهٔ طولانی در آزمون زمان سرافراز باشد. حتی این احتمال هم وجود دارد که آثار او از آثار استادهای پیشین که الگوی شبیه‌سازی او بوده‌اند برتر دانسته شود. نمی‌توانیم فرض را بر این قرار دهیم که در هر مورد اصل از بدل بهتر است. نیز بعید نیست که چنین شبیه‌سازیهایی، روزی در گذر زمان، امری رایج گردد و بسیاری از آنها، بر مبنای ملاحظات ناب زیباشناختی، با آثار اصل [یا اوریژینالِ] متناظرشان هم ارزش دانسته شوند. در چنین موردی، حتی اگر ملاحظات گودمن را هم درست بدانیم، به حق می‌توانیم بر این باور باشیم که روزی شبیه‌سازی بتواند به راستی به همان خوبی اصل از کار درآید.

با این همه نگرش ما نسبت به شبیه‌سازیها با این گفته‌ها همخوانی ندارد. معمولاً کافی است که آگاهی یابیم یا کشف کنیم که تابلویی، شبیه‌سازی است تا بهای آن به کسر کوچکی از ارزشی کاهش یابد که می‌توانست در صورت اصل بودن دارا باشد. (در مورد تابلویی که، مثلاً، اثر رامبرانت پنداشته می‌شده ولی کشف گردد که به دست یکی از شاگردان یا دستیاران او کشیده شده است موضوع فوق عیناً مصداق خواهد داشت.) ولی آیا این نگرش مبتنی بر خِرد است؟

اگر در مورد این مطلب صرفاً از دیدگاه مالی تأمل کنیم، قبل از هر چیز از غیرعادی بودن قیمتهای گزافی حیرت می‌کنیم که تابلوهای اصل [یا اوریژینالِ] نقاشان بزرگ در زمان حاضر خرید و فروش می‌شوند. معامله‌گریها، تعلقات ملی و دیگر عوامل خارجی، بخشی از قیمتهای گزاف این آثار را به وجود می‌آورند، و به حق می‌توان آنها را غیرعقلانی یا حتی پوچ و بی‌معنا دانست. ولی با وجود همهٔ این سخنها، قیمتها، حداقل تا حدی، بازتاب ارزش «حقیقی» این آثارند ــ یعنی ارزشی که هنردوستان عادی، که فارغ از مسائل بازارگرمی و معامله‌گری هستند، برای این تابلوها قائل می‌شوند. ولی آیا از دیدگاه آنها، بخردانه است که چنین تمایز بزرگی بین ارزش یک اثر اوریژینال و یکی از شبیه‌سازیهای آن قائل شویم؟

لسینگ، چنان که دیدیم، می‌گوید بخردانه نیست. بحث وی این است که بزرگی اثر را نباید با بزرگی خالق اثر اشتباه کرد. بدیهی است که ون میگرن نمی‌تواند

صرفاً با کشیدن تابلوهایی به سبک ورمیر، نقاشی به بزرگی او شود، هر چقدر هم تابلوهایش فی‌نفسه خوب باشند. زیرا ورمیر «تنها به این دلیل نقاش بزرگی نبود که می‌توانست تابلوهای زیبایی بکشد»، بلکه به علت اصیل بودن آثارش، «یعنی این واقعیت که تابلوهایی را به سبکی خاص و در زمانی معین در تاریخ و تکامل هنر پدید آورده بود،» چنین مقامی داشت.[۱۴۷] ولی این واقعیات تاریخی نباید بر ارزش‌گذاری ما از تابلوها تأثیر بگذارند. اصل بودن، به نظر لسینگ، «فقط وسیله‌ای برای رسیدن به یک هدف» است، و هدف، «پدید آوردن آثار هنری زیبا یا ارزشمند به لحاظ زیباشناسی است.» لسینگ می‌گوید، ادراک [یا احساس] چنین آثاری «کلاً واگذاشته به خویش»[۱۴۸] [یا قائم به نفس] است، و هر آنچه «در خود اثر مشاهده شدنی نباشد، در درک ناب زیباشناختی مطلقاً تأثیری ندارد...»[۱۴۹]

> هنر بزرگ، استوار و درخشان بر جای می‌ماند، زیرا احساساتی که برمی‌انگیزد مستقل از زمان و مکان‌اند، چرا که قلمرو آن این جهانی نیست ... چه فرق می‌کند که [چنین آثاری] دیروز در پاریس یا پنج هزار سال پیش در بابِل خلق شده باشند؟[۱۵۰]

در جُستار دوم دربارهٔ این موضوع بحث کردم که چگونه بِل و دیگر فرمالیستان کوشیدند که ویژگیهای صرفاً زیباشناختی آثار هنری را (که به نظر آنها، ویژگیهای فرم بودند) از خصوصیات «برونی» مانند معنا و پیوند با امور انسانی منتزع کنند. اختیار کردن چنین موضعی، چنان‌که دیدیم، دشوار بود، زیرا به نظر می‌رسید که «فرم محض» نمی‌تواند، آن طور که لازم است، از دیگر جنبه‌های اثر منتزع گردد. ولی این دشواری مانع از آن نیست که واقعیات مربوط به آفرینش اثر ــ به وجهی که مطلوب لسینگ و بل است ــ نادیده انگاشته شوند.

---

۱۴۷. همان، ص ۷۳-۷۴.

148. autonomous

۱۴۹. همان، ص ۷۵-۷۶.

150. Bell, 1914, p. 37.

ولی آیا درست است که ویژگیهایی همچون کامیابی [هنرمند] و اصل [یا بدیع] بودن[۱۵۱] را از حوزهٔ ویژگیهای زیباشناختی و درک زیباشناختی خارج کنیم؟ این سؤال را در پیوند با مسئلهٔ تعریف، یعنی موضوع جُستار نخست، مطرح کردم. چنان‌که [در آن جُستار گفتم] از برخی آثار نوآورانهٔ اخیر در هنر، که فاقد ویژگیهای زیباشناختی از نوع درونی بوده‌اند، صرفاً از دیدگاه نوآوری و بدیع بودن هواداری شده است. آرتور دانتو معتقد است که این خاصیت، دست کم، برای پذیرفتن آنها به عنوان هنر کافی است، در حالی که برخی هنر بودن آنها را از بیخ و بن انکار می‌کنند. دانتو می‌گوید ممکن است چنین آثاری از برکت پیوندشان با متن هنری زمان، «متهورانه»، «گستاخانه» یا «زیرکانه» باشند. از این‌رو «ویژگیهای زیباشناختی اثر تابعی از هویتِ تاریخی همان ویژگیهاست.» در اینجا برداشتی از ویژگیهای زیباشناختی داریم که از برداشت لسینگ سخت متفاوت است. نه تنها ویژگیهای وابسته به تاریخ باید در شمول ویژگیهای زیباشناختی قرار گیرند، بلکه، بنا به نظر دانتو، در شناسایی برخی اشیاء به عنوان آثار هنری نقش تعیین‌کننده دارند.

عبارت «ویژگیهای زیباشناختی» را قطعاً می‌توان هم برای ویژگیهای تاریخی و هم برای ویژگیهایی همچون زیبایی ــ که صرفاً از وارسی اثر نمایان می‌شوند و از هرگونه شناخت تاریخی بی‌نیازند ــ به کار برد. لیکن بعضی ادعا می‌کنند که این دو نوع ویژگی جدایی‌ناپذیرند. بنا به نظر گرگوری کوری، «داوریهای زیباشناختی ما اساساً با شناخت و آگاهی ما دربارهٔ کامیابی هنرمند» پیوند دارد.[۱۵۲] ولی روشن نیست که چرا داوریهای مربوط به زیبایی و بسیاری ویژگیهای زیباشناختی دیگرِ مربوط به هر اثر نباید بدون شناخت و آگاهی از زندگی و کامیابی هنرمندِ آفرینشگرِ آن اثر صورت گیرد؛ یعنی در واقع باید هر زمان که در برابر یک اثر هنری قرار می‌گیریم بدون شناخت و آگاهی دربارهٔ کامیابی هنرمندِ آفرینندهٔ آن، درباره‌اش داوری کنیم. (همچنین ویژگیهای زیباشناختی را به اشیاء طبیعی نسبت می‌دهیم که در آنها مسئلهٔ کامیابی هنرمند مطرح نیست.) البته، اگر شناختی دربارهٔ

151. originality 152. Gregory Currie, 198, p. 41.

منشأ و دیگر موجبات پیدایی اثر کسب کنیم، این شناخت ممکن است لذت ما را از آن اثر افزایش دهد، ولی نمی‌تواند بر ویژگیهای آشکار[۱۵۳] (یا ذاتی) اثر تأثیر بگذارد. برای مثال این اثر که در برابر چشم ما قرار دارد در نتیجهٔ چنین شناختی زیبایی بیشتر یا کمتری نخواهد یافت.

وانگهی، ویژگیهای ذاتی به معنایی از ویژگیهای دیگر اساسی‌ترند، زیرا، چنان که لسینگ می‌گوید، اصل بودن [یا بدیع بودن] چیزی «جز وسیلهٔ رسیدن به یک هدف نیست،» و آن هدف «پدید آوردن آثار هنری است که به لحاظ زیباشناسی ارزشمند یا زیبا باشند.»[۱۵۴] نکته اینجاست که اثر تنها در صورتی حائز ارزش زیباشناختی است که دارای ویژگیهای آشکار [یا ذاتی] باشد. اگر آگاهی یا شناخت داشته باشیم که یک اثر نخستین کار از نوع خود است و بعد از تلاشهای بسیار زیاد پدید آمده است و جز اینها، این شناخت نمی‌تواند در صورتی که خود اثر فاقد ارزشهای ذاتی باشد، به‌خودی‌خود به ما لذت زیباشناختی بدهد. چنین شناختی ممکن است لذت زیباشناختی ما را برافزاید، ولی نمی‌تواند مستقلاً [یا به تنهایی] آن را فرا آورد. اما در مقابل، می‌توان، از ویژگیهای ذاتی اثر مستقل از ویژگیهای غیرذاتی آن، لذت برد.

البته نمی‌خواهیم انکار کنیم که کامیابی [هنرمند] و اصل [یا بدیع] بودن ــ خواه آنها را «زیباشناختی» بخوانیم یا نخوانیم ــ از جمله ویژگیهای مهمند. ولی آنها تا چه میزان می‌توانند این امر را توضیح دهند که چرا آثار اوریژینال یا اصل را به شبیه‌سازی یا بدل‌سازی ترجیح می‌دهیم. آیا می‌توان مرجح دانستن ورمیر نسبت به میگرن را براساس کامیابی بیشتر نقاش اول توضیح داد؟ کامیابی ون میگرن درخور اعتنا بود ــ شاید بتوان آن را به راستی حیرت‌آور توصیف کرد. آیا

۱۵۳. apparent qualities، منظور خواص یا ویژگیهای بدیهی است که به ذات اثر مربوط می‌شوند، مانند ویژگیهای فرمی که غیر از ویژگیهای تاریخی، اخلاقی، اجتماعی، معنایی و غیره است که به ذات اثر مربوط نمی‌شوند و نسبت به آن حالت بیرونی و غیرذاتی دارند. بنابراین همپهلویی صفات «آشکار» و «ذاتی» نباید مخلّ فهم مطلب شود. ـ م.

154. Currie, p. 103.

باید بگوییم که کامیابی ورمیر بیشتر بود؟ این به ویژگیهایی بستگی دارد که ما در ذهن داریم. اگر ویژگیهای کار ون میگرن ــ یعنی مطالعهٔ سخت‌کوشانه و تجربه، مهارت و ذکاوت در پروراندن سبک و تکنیکی خاص ــ را در نظر گیریم، احتمالاً کامیابیهای او از کامیابیهای ورمیر بیشتر است.

آیا ما اثر هنری را براساس دشواری فرایند پدیدآورندگی آن ارزیابی می‌کنیم؟ دنیس دوتون، ضمن اظهار نظر دربارهٔ شوبرت روی یکی از اشعار گوته، آن را «همچون راهی برای رفع مسائلی» که متن اصلی طرح می‌کند می‌بیند. «[این اثر] مطمئناً چیزی بیش از صِرف یک قطعهٔ زیبای موسیقی است که در یک بعدازظهر پاییز سال ۱۸۱۵ از ذهن شخصی تراوش کرده باشد.»[۱۵۵] ولی اگر به راستی از ذهن یک آهنگساز، با کمترین میزان تلاش از جانب او، تراوش کرده باشد، چه باید گفت؟ موتزارت ظاهراً به این واقعیت پی برده بود که بسیاری از آثار موسیقی‌اش با کمترین میزان تلاش به ذهنش می‌رسد. ولی این دلیل درستی نیست که براساس آن، ارزش آثار موتزارت را از ارزش موسیقی دیگران کمتر بدانیم. کولریج[۱۵۶] می‌گوید که شعر قوبیلای قاآن[۱۵۷] در خواب به ذهنش خطور کرده و صبح روز بعد کاری جز نوشتن آن نکرده است؛ ولی این موضوع باعث نمی‌شود که شعر قوبیلای قاآن را شاهکار ندانیم.

ولی شاید کامیابی هنرمند آن نوع کامیابی است که به نوآوری و خلاقیت مربوط می‌شود، نه کامیابی در غلبه بر دشواریها. علت اشتهار هنرمندانِ آفرینشگری چون بتهوون و جیمز جویس تهوری است که در نوآوری از خود نشان داده‌اند، یعنی از شیوه‌های دیرین و جاافتادهٔ نگارش و تصنیف آثار گسستند و راههای نوینی را بر امکانات غنی‌سازیِ زیباشناختی بازگشودند. ولی آیا به این دلیل باید آثار آنها را بسیار برجسته بدانیم؟ هنرمندان بزرگ دیگر، آفرینشگران آثار سترگ هنری بوده‌اند که شهرتشان از بازگشودن زمینه‌های جدید نوآوری

155. Dutton, 1983, p. 177.

۱۵۶. Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲–۱۸۳۴)، شاعر، منتقد و فیلسوف انگلیسی. ـ م.

157. Kubla Khan

ناشی نشده است. نان از اینکه در محدودهٔ سنن موجود کار کنند و آثارشان را بر طبق ضابطه‌ها و رویه‌های جاافتاده‌ای پدید آورند خرسند بوده‌اند. با این همه، این موضوع مانع از آن نشده است که پدید آورده‌های آنان در ردیف برجسته‌ترین شاهکارهای هنر جهان قرار گیرد. از سوی دیگر، چه بسا یک اثر بسیار نوآورانه به دلیل ماهیت پیشتاز آن، از لحاظ ویژگی فوق قاصر و نارسا از کار درآمده است.

وانگهی، اهمیت نوآوری به آن فاصلهٔ زمانی بستگی دارد که از منظر آن دربارهٔ اثری تأمل می‌کنیم. اگر اثری تازه بدید آمده باشد [از لحاظ نوآوری] بیشترین تأثیر را بر ما دارد، ولی همچنان‌که گرد زمان بر آن می‌نشیند، از اهمیت نوآوری آن کاسته می‌شود. گاه دشوار است که نوآوری اثری را درک کنیم که امروز برایمان مأنوس و آشنا شده است، و چه بسا هنگامی که می‌خوانیم چه تأثیری بر مخاطبان روزگار خود داشته است، احساس شگفتی کنیم. در بسیاری موارد نمی‌دانیم و شاید چندان اهمیت نمی‌دهیم که آیا یک اثر هنری، که از آن لذت می‌بریم، راهی نو گشوده است یا نه. و نهایتاً نباید این نکتهٔ مهم را از نظر دور بداریم که در بخش اعظم تاریخ هنر، غیر از هنر غرب در زمانهای نسبتاً جدید، برای نوآوری و ابداع نه چندان پیکار و تلاشی صورت گرفته است و نه ستایش و تحسینی برانگیخته‌اند، و کثیری از آثار هنری سترگ بدون چنین ویژگیهایی پدیدار شده‌اند.

لسینگ، چنان‌که دیدیم، این امر را «واقعیتی بدیهی» می‌پنداشت که اصالت [و بدیع بودن] اثر ربطی به ارزش زیباشناختی آن ندارد. ولی اگر این واقعیت چنین بدیهی است، چطور ممکن است که این همه افراد نمی‌توانند آن را ببینند و اجازه می‌دهند که درک زیباشناختی‌شان تحت تأثیر این‌گونه ویژگیهای برون ذاتی مانند اصالت واقع شود؟ آرتور کوستلر[۱۵۸] که نگرشهایش به نگرشهای لسینگ شباهت دارد ولی قدرت تشخیص بیشتری از خود نشان می‌دهد، به مسئله فوق توجه می‌کند. در میان مثالهای جالب توجه زیادی که می‌آورد یکی به دوستی مربوط می‌شود که یک نقاشی از پیکاسو به دست آورده که آن را بدل می‌پنداشته است.

158. Arthur Koestler

وقتی این خانم خبردار می‌شود که آن نقاشی یک تابلوی اصل است آن را از دیوار پلکان به محل ارجمندتری منتقل می‌کند. ولی از آن جا که آن تابلو یک طراحی خطی قلم سیاه روی کاغذ سفید بوده، خود او به هیچ‌وجه نمی‌توانسته اختلافِ [اصل و بدل] را تشخیص دهد. (در این مثال بحث گودمن کمتر از مورد تابلوهای رنگی مصداق دارد.) هنگامی که علت تغییر مکان تابلو را از او می‌پرسد، «پاسخ می‌دهد ... که البته چیزی در خود تابلو تغییر نکرده، ولی بعد از آنکه فهمیده که تابلو به دست خود پیکاسو ترسیم شده است آن را به گونهٔ دیگری می‌بیند.»[۱۵۹] کوستلر سپس از او می‌پرسد «چه ملاحظاتی به طور کلی نگرش وی را نسبت به تابلوها تعیین می‌کنند؟» در پاسخ می‌گوید «ملاحظات مربوط به ویژگیهای زیباشناختی ــ از جمله ترکیب هنری، رنگ و غیره».

البته کوستلر می‌توانست به سادگی نشان دهد که پاسخ این خانم با رفتارش در مورد تابلوی پیکاسو متناقض است، ولی اذعان می‌کند که،

> وجهی از درهم آمیختگی ذهنیِ[۱۶۰] این خانم در همهٔ ما وجود دارد ... ما نمی‌توانیم اثر هنری را جدا از زمینهٔ پیدایش یا تاریخ آن بنگریم. در اذهان ما، مسئله دورهٔ زمانی، پدیدآورندگی[۱۶۱] و اصالت، هر چند به‌خودی‌خود از مؤلفه‌های درون ذاتی ارزش زیباشناختی نیستند [یا نسبت به آنِ خارجی‌اند]، چنان تنگاتنگ با آن درآمیخته‌اند که سوا کردن آنها تقریباً محال است.[۱۶۲]

چه بسا کسی بر این نظر بوده باشد که این تشخیص [یا بازشناسی]، اگر درست باشد، برای برخورد با مسئلهٔ فوق بسنده خواهد بود. براساس این نگرش، این یک واقعیت روان‌شناختی است که تجربه [یا دریافت] ما از آثار هنری نمی‌تواند از آگاهی ما دربارهٔ ویژگیهای برون ذاتی آنها منتزع گردد ــ حتی اگر قبول داشته باشیم که این ویژگیها، به معنایی، «خارجی» [یا برون ذاتی] باشند. لیکن کوستلر

159. Koestler, 1969, P. 407. 160. confusion 161. authorship

۱۶۲. همان، ص ۴۰۸.

می‌گوید که برای این «درهم آمیختگی ذهنی» انگیزه‌ای بنیادین وجود دارد. به ادعای کوستلر، این انگیزهٔ خودنمایی[۱۶۳] است. می‌گوید اگر دوست او در پاسخ خود می‌پذیرفت که «اصل» از «بدل» قابل تشخیص نبوده و او محل تابلو را «بنا به دلایلی که هیچ ربطی به زیبایی ندارد» تغییر داده است، خودنما نمی‌بود؛ ولی در وضعیت فعلی، خودنما قلمداد می‌شود.

این درست است که خودنمایی ممکن است باعث مالک شدن و به نمایش گذاشتن اصل آثار هنری و نیز اشیاء کمیاب و پربها گردد. ولی اگر دوست کوستلر ارزشهای زیباشناختی را با ارزشهای دیگر درهم می‌آمیزد، دلیل نمی‌شود که فردی خودنما باشد. شاید منطق او منطق ضعیفی باشد، ولی ضعف اخلاقی (یا روحی) نیست که بتوان آن را خودنمایی دانست. نیز، آن «درهم آمیختگی ذهنی» که کوستلر می‌گوید و در همهٔ ما وجود دارد، ضرورتاً یک درهم آمیختگی منطقی[۱۶۴] نیست. اگر، چنان‌که کوستلر و لسینگ عقیده دارند، یک «ارزش زیباشناختیِ» ناب وجود داشته باشد که منطقاً کاری به موضوعات دورهٔ زمانی، پدیدآورندگی و غیره نداشته باشد، دلیل بر آن نیست که این ارزش زیباشناختی باید در انتزاع از آنچه آدمی دربارهٔ دورهٔ زمانی، پدیدآورندگی و غیره می‌داند ادراک شود. شاید این همان چیزی است که دوست کوستلر می‌خواهد در نخستین پاسخش بیان کند، یعنی (قبل از آنکه در تلهٔ منطقی کوستلر گرفتار آید) می‌گوید، «از زمانی که فهمیده این تابلو به دست خود پیکاسو ترسیم شده است آن را به‌گونهٔ دیگری می‌بینند.»[۱۶۵] مسئله این نیست که او نمی‌توانسته ویژگیهای ترکیب هنری، رنگ و غیره را ــ که در اصل [یا اوریژینال] وجود دارند ولی در نسخهٔ بدل وجود ندارند ــ تشخیص دهد، بلکه مسئله این است که دریافت اواز این ویژگیها و برداشت کلی او از این اثر، از آگاهی و شناخت تازهٔ او تأثیر پذیرفته‌اند.

این نکته را کوستلر در بخش دیگری از گفتار خود تأیید می‌کند، آنجاکه می‌گوید

163. snobbery (= پُز دادن/ فخرفروشی/ بزرگنمایی) 164. logical confusion

۱۶۵. همان، ص ۴۰۷.

تصور کنید تابلویی قدیمی در یک مغازهٔ خرید و فروش اجناس دست دوم وجود دارد و ناگهان کشف می‌کنند که امضای یکی از نقاشان بزرگ گذشته پای این تابلو است. به گفتهٔ کوستلر، چنین کشفی هیچ ربطی به زیبایی و زیباشناسی و مانند اینها ندارد، «بلی، پناه بر خدا، ناگهان گوسفندان و آسیاب و جویبار چقدر متفاوت وجذابتر به نظر می‌رسند...»[۱۶۶] اما در ادراک واحساس این تغییر هیچ‌کس نه مرتکب خودنمایی شده است و نه درهم آمیختگی [یا سردرگمی] منطقی (یا لزوماً نشده است).

جنبهٔ دیگر این موضوع که کوستلر تذکر می‌دهد، ارزشی است که برای اشیاءِ قدیمی یا تاریخی قائلیم که هیچ‌گونه جلوهٔ زیباشناختی برجسته‌ای ندارند؛ مانند تلسکوپ گالیله یا بمبی که لرد نلسون به تن می‌کرده است.[۱۶۷] در چنین مواردی، آنچه برای ما اهمیت دارد این است که آیا شیئی که مَدّ نظر قرار گرفته، اصل است ــ یعنی دقیقاً همان است که آن مرد بزرگ به دست می‌گرفته یا به تن می‌کرده ــ یا صرفاً بدل است. در اینجا نیز ارزش بازار این اشیا مطرح نیست، بلکه آنچه اهمیت دارد چگونگی مواجهه و دریافت ما از شیئی است که در موزه‌ای مورد توجه و تأمل واقع می‌شود. این موضوع دربارهٔ تأمل و باریک‌نگری ما در مورد تابلوهای نقاشی در یک موزهٔ آثار هنری نیز صادق است. در اینجا هم، دریافت ما تحت تأثیر این آگاهی قرار می‌گیرد که این شیء [یا اثر] دقیقاً همان است که در برابر ورمیر یا پیکاسو قرار داشته است و آنها ایده‌های آفرینشگرانهٔ خود را بر روی آن پرورانده‌اند. همچنین ممکن است صِرف قدیمی بودن یک اثر، یا آگاهی دربارهٔ نقش و جایگاه اولیهٔ آن، مثلاً، در حال و هوایی مذهبی، بر ما تأثیر بگذارد. (جالب نظر است که در انگلستان کلمات «گالری» و «موزه» به دو مفهوم متفاوت به کار می‌روند، که مطابق است با تفاوت بین علاقهٔ زیباشناختی[۱۶۸] و علاقهٔ تاریخی یا دیرینه‌پرستی؛[۱۶۹] در حالی که در کشورهای دیگر کلمهٔ «موزه»، یا معادل زبان‌شناختی آن در زبانهای دیگر، برای هر دو منظور به کار می‌رود.)

۱۶۶. همان، ص ۴۰۸. ۱۶۷. همان، ص ۴۰۹.

168. aesthetic interest 169. antiquarian interest

چنان‌که دیدیم، دریافت ما از هنر به شیوه‌های گوناگون تحت تأثیر واقعیات هستی‌شناختی قرار می‌گیرد. در حوزهٔ هنرهای یگانه[۱۷۰] [یا تکثیرناپذیر] مانند نقاشی [و مجسمه‌سازی]، آگاهی ما از ماهیت یگانهٔ یک اثر از جمله مؤلفه‌های مهم دریافت ما از آن اثر است؛ ولی این موضوع در مورد هنرهای تکثیری،[۱۷۱] مانند موسیقی، مصداق ندارد. در این مورد هم ممکن است شیء [یا چیز] یگانه‌ای ــ مانند دستنوشت خود آهنگساز ــ وجود داشته باشد. ولی هیجانی که ممکن است از مشاهدهٔ چنین شیئی به ما دست دهد به هیچ‌وجه آن تجربه [یا ادراک و احساسی] نیست که از خود موسیقی برمی‌گیریم، زیرا این دستنوشت نیازمند اجراست.

ویژگی ادراک و احساس زیباشناختی هنرهای یگانه تا زمانی که تکثیرِ «کامل و بی‌نقص» تابلوهای نقاشی امکان‌پذیر نباشد، یا در واقع در حد وسیع به عمل در نیاید، اهمیت خود را حفظ خواهد کرد. لیکن نمی‌توانیم فرض کنیم که این وضعیت همواره این چنین خواهد ماند. شاید روزی فرارسد که چنین تکثیرهایی امکان‌پذیر گردند و در سطح وسیعی به عمل درآیند، و کیفیت آنها در چنان حد بسنده‌ای از آزمون زمان بگذرد که بر تردیدهای موجود در بحث گودمن غلبه کند. در آینده، آثاری مانند مونالیزا و شاهکارهای دیگر زینت‌بخش دیوارهای خانه‌های مردم خواهند بود، و اگر کسی بخواهد تابلوی اصل [یا اوریژینال] را در موزهٔ لوور ببیند صرفاً از جهت علاقه به آثار تاریخی خواهد بود. چه با عنوان «مونالیزا» معنای «نمونه» را پیدا کند و دیگر شیء اصل [یا تابلوی اوریژینال] منظور نباشد که اثر دست لئوناردو داوینچی است؛ و شأن وجودی چنین آثاری بیشتر شبیه شأن وجودی آثاری شود که از ابتدا به قصد «نمونه» بودن ساخته می‌شوند ــ مانند کلیشه‌ها [یا چاپ نقشها] یا مثلاً، کارتون‌ها [یا زیر طرح‌ها][۱۷۲] که مصداقها [یا نسخه‌ها]یشان در روزنامه‌ها عرضه می‌شود. (با این احوال، همچنان تفاوتی بین آثار آینده، که از ابتدا چنین شأنی خواهند داشت، و

170. unique arts 171. multiple arts

۱۷۲. cartoon، طرح زیر کار برای نقاشیهای دیواری یا قالیبافی و مانند آنها. ـ م.

آثار گذشته وجود خواهد داشت که چنین شأنی با عطف به ماسبق به آنها اعطا خواهد شد.)

بر همین قیاس، چه بسا روزی فرا رسد که عمل شبیه‌سازی (به تفکیک از تکثیرِ) آثار، گسترش و پذیرش عمومی پیدا کند و متخصصانِ بسیار، شاید به کمک کامپیوتر، تابلوهایی به سبک ورمیر، لئوناردو و دیگران را، با چنان کیفیت اعلایی پدید آورند که هیچ‌کس نتواند تفاوتشان را با اصل تشخیص دهد. بعید نیست که این‌گونه آثار را «ورمیرها» و «لئوناردوها» بنامند و، همان طور که ما کلمه «وات» را به کار می‌بریم بدون آنکه شخصی به نام «جیمز وات» را در ذهن داشته باشیم، این کلمات را هم بدون آنکه شخصیتها به ذهنمان متبادر شوند به کار خواهیم برد. چنین تحولاتی (برخلاف مورد تکثیر) در حوزهٔ موسیقی هم قابل تصور است، به طوری که مثلاً اصطلاح «سونات بتهوون» به معنای سوناتی به سبک بتهوون خواهد بود، و برای مردم چندان مهم نخواهد بود که آن اثر به دست خود استاد ساخته شده است یا به وسیلهٔ یک شبیه‌سازِ مدرن. وضعیتی مشابه در مورد آثار ادبی پیش خواهد آمد. شاید مردم به واقع از اینکه گروه آثار هنری مورد نظرشان گسترش یابد خشنود شوند ــ همان‌گونه که شاید اکنون، با توجه به آنچه وجود دارد، احساس تأسف کنند که چرا بتهوون فقط تعداد محدودی سونات تصنیف کرده، برامس فقط چهار سمفونی ساخته، و چخوف فقط شمار اندکی نمایشنامه نوشته است.

اندیشهٔ برافزاییِ چنین اصنافی از آثار هنری به وسیلهٔ شبیه‌سازیهای آنها، و محو کردن تفاوت بین اصلها و بدلها تا بدانجا که اهمیت هرگونه فرقی بین آنها کلاً زایل گردد، یحتمل برای اکثر مردم این روزگار ناپذیرفتنی است و چه بسا وضعیتی خوف‌انگیز را برایمان تصویر کند. با این همه، در برخی هنرهای دیگر چنین آرا و اعمالی تا حد زیادی پذیرفته شده‌اند. تولید مبل و صندلی در کارگاههای مدرن به تقلید (یا شبیه‌سازی) از سبکهای قدیمی، به طور وسیعی مورد استفاده و تأیید قرار گرفته است؛ و هر چند ارزش مادی این تولیدات به پای ارزش مدل اصلی و قدیمیِ آنها نمی‌رسد، ولی آن واکنش منفی را در افراد برنمی‌انگیزند که هنگام

روبه‌رو شدن با «بدل‌سازیها» در موسیقی و ادبیات ــ به گونه‌ای که در بالا تصویر گردید ــ از خود نشان می‌دهند. در زمینهٔ معماری، بنا و ساخت تقلیدیِ سبکهای قدیمی به طور وسیعی صورت گرفته و می‌گیرد. لیکن در این موارد، بدل‌سازیها معمولاً براساس سبک رایج در یک دوره (مانند ریجنسی[۱۷۳] و غیره) شناخته می‌شوند، نه براساس نام هنرمندان منفرد (هر چند استثنائاتی وجود دارد).

اینکه آیا هنرهای موسیقی و ادبیات، با شأن و جایگاهی که در فرهنگ ما دارند، هرگز در چنین جهتی حرکت خواهند کرد یا نه، محل تردید و تأمل است. ولی صِرف وجود چنین احتمالی نمی‌تواند به معنی آن باشد که نگرشهای کنونی ما نسبت به هنر و هستی‌شناسی هنر نامعقول یا نکوهیده است. در وضعیت کنونی، تمایز بین هنرهای یگانه و هنرهای تکثیری کاملاً ملموس و واقعی است، و طبیعی و درست است که یگانگیِ اثر بر دریافت زیباشناختی ما تأثیر بگذارد.

یادداشتهای جستار سوم

۱. دیدگاه کالینگوود در جستار پنجم بیشتر بحث و بررسی خواهد شد.

۲. برخی بر این نظر بوده‌اند که «یک اثر موسیقی، نمونه‌ای نیست که اجراهای مختلف آن، مصداقهایش باشند. بلکه اجراها، مصداقهای تعبیری از قطعهٔ مورد نظرند ...» نگاه کنید به

Sharpe, 1979.

۳. یک استثناء بر معیار «انتقال» گویی صفت «هستی واقع در فضا»ست. این صفت برای مصداق پرچم سرخ بودن ضروری است، ولی نمی‌تواند به نمونه منتسب شود.

۴. اختلاف صرفاً به اصطلاح‌شناسی مربوط نمی‌شود. اینگاردن به برخی مسائل مربوط به موسیقی ذی‌علاقه بود و درباره موضوعات هستی‌شناختی، همانند کسانی که درباره نمونه‌ها و مصداقها نوشته‌اند، کندوکاو نمی‌کرد.

---

۱۷۳. Regency، «سبک دوره‌ی نایب السلطنگی» مربوط به عهد نیابت سلطنت و سلطنت جورج چهارم (۱۸۱۱–۱۸۲۰) در انگلستان است. ـ م.

۵. برای انتقاد از یانگ نگاه کنید به:

R. A. Sharpe, "Authenticity Again", *British Journal of Aesthetics*

۶. یکی از هواداران این نگرش که «همه آثار هنری به طور مساوی، نمونه‌اند» گرگوری کوری (Gregory Currie) مؤلف کتاب هستی‌شناسی هنر (۱۹۸۹) است. لیکن دلایل وی از بیخ و بن از دلایل استراوسون متفاوت است. بنا به نظر کوری هیچ یک از آثار هنری شیئی مادی نیست ... یک اثر هنری بیشتر یک نمونه عمل (action type) است. (همان، ص ۷) وی مانند استراوسون ادعا می‌کند که «همه انواع آثار هنری تکثیرپذیرند؛ یعنی در اصل می‌توانند موردهای متعدد داشته باشند.» (همان، ص ۸) ولی، به نظر او، علت این موضوع این است که یک اثر هنری اساساً یک عمل است، و اعمال را باید از قماش نمونه‌ها دانست. بنابراین عمل نقاشی Guernica نمونه‌ای است که عمل پیکاسو مصداقی از آن است؛ ولی ممکن است مصداقهای دیگری از نمونه واحد وجود داشته باشد، یعنی نه نسخه‌های یک کار اصل، بلکه همهٔ آنها به طور مساوی اجراهای اصلی‌اند (همان، ص ۹).

۷. این داستان را Hope B. Werness در کتاب تألیف Dutton نقل کرده است.

کتابنامهٔ جستار سوم

Bell, C. (1915) *Art*, 2nd edn, Chatto and Windus.

Collingwood. R. G. (1938) *The Principles of Art*, Oxford University Press.

Currie, G. (1989) *An Ontology of Art*, Macmillan.

Dutton, D. (ed.) (1983) *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press.

Goodman, N. (1968) *Languages of Art*, Oxford University Press.

Ingarden, R. (1986) *The Work of Music and the Problem of its Identity*, Macmillan.

Koestler, A. (1969) *The Act of Creation*, Pan Books.

Margolis, J. (ed.) (1987) *Philosophy Looks at the Arts*, Temple.

Sartwell, C. (1988) "Aesthetics of the Spurious", *British Journal of Aesthetics*.

Sharpe, R. A. (1979) "Type, Token, Interpretation and Performance", *Mind*.

Sheppard, A. (1988) *Aesthetics*, Oxford University Press.

Stravinsky, I. (1975) *Freedom and Pesentment and Other Essays*, Methuen.

Wollheim, R. (1980) *Art and tis Objects*, 2nd edn, Cambridge University Press.

Young, J. O. (1988) "The Concept of Authentic Performance", *British Journal of Aesthetics*.

واژه‌نامه

authentic	اصیل
authentic experience	دریافت اصیل
authenticity	اصالت؛ درستی؛ اعتبار
authenticity	اصالت
authorship	پدیدآورندگی
autonomous	واگذاشته به خویش؛ قائم به نفس
axiom	قاعدهٔ کلی
bad reasoning	سوء استدلال
bagpipe	نی‌انبان
bas-relief	نقش برجسته
basset clarinet	کُنترکلارینت
beauty	زیبایی
being	هستی؛ وجود
borderline cases	موارد بینابین
brillo box	جعبهٔ بریلو
cartesian dualism	ثنویت دکارتی
cartoon	کارتون؛ زیرطرح
causal theories	نظریه‌های علّی؛ نظریه‌های سببیت
abstract, the	حالت تجرید
adaptation	اقتباس
aesthetic experience	تجربهٔ زیباشناختی
aesthetic interest	علاقهٔ زیباشناختی
agency of production	عامل سازنده
altarpiece	محراب کلیسا
alternative	گزینه؛ جانشین؛ علی‌البدل
anthem	انتم؛ سرود ملی یا مذهبی
antiquarian interest	دیرینه‌پرستی
apparent quality	ویژگی آشکار
appreciation	ارج‌گذاری، درک
art	هنر، فن
artefact	شیءِ ساختهٔ بشر؛ شیءِ مصنوع
artefactuality	مصنوعیت
artworld, the	عالَم هنر
ascriptions of beauty	انتسابهای زیبایی
associations	تداعیات، همخوانیها
aural perception	دریافت شنیداری

چوب از آب گرفته	driftwood
افت؛ فرود	droop
پویا	dynamic
تأثیر؛ افکت	effect
عاطفه	emotion
چیز؛ ذات؛ موجود؛ کائن؛ شیء	entity
شاعر حماسی	epic poet
واژه‌های ارزشگذارانه	evaluative terms
توضیحی	explanatory
فرانمود	expression
فرانمای غم	expressive of sadness
ویژگیهای فرانمودی	expressive qualities
بیرونی؛ ظاهری؛ عَرَضی	extrinsic
شباهتهای خانوادگی	family resemblences
اهل ذوق آلامد	fashionable dillettante
هنرهای زیبا	fine arts
چاشنی	flavour
هنر عامیانه	folk - art
پیش‌زمینه	foreground
بدل‌ساز؛ جعل‌کننده	forger
ترکیب فرمی	formal composition
الگوی فرمی	formal pattern
خواص فرمی	formal properties
نسبتهای فرمی؛ رابطه‌های فرمی	formal relations
نامگذاری	christening
معنای رده‌شناختی	classifactory sense
بند	clause
اشیاءِ معمولی	commonplace, the
منظومهٔ مفاهیم؛ آرایش مفاهیم	conceptual geography
اعطای شأن	conferring of status
درهم آمیختگی ذهنی	confusion
همخون بودن	consanguinity
مطبوع	consonant
واقعیت اتفاقی؛ محتمل الوقوع	contigent fact
آفرینش	creation
عملکرد متداول	customary practice
حس تشخیص ناقص	defective sensibility
صفت تعریف‌کننده	defining property
تعیّن، قطعیت	definiteness
ظریف	delicate
تحقیرآمیز؛ استخفافی	derogatory
ناراحتی	discomfort
ناخرسندی	discontent
گزارهٔ انفصالی	disjunction
تعریف انفصالی	disjunctive definition
نامطبوع	dissonant
برجستگی، ممتاز بودن	distinctness
دوریان	dorian

محیط نهادی	institutional setting
نظریهٔ نهادی	institutional theory
منسجم؛ یکپارچه	integrated
ذاتی؛ باطنی؛ درونی	intrinsic
درونی؛ باطنی؛ ذاتی	intrinsic
خاصیت ذاتی	intrinsic quality
شهوت‌انگیز	keyboard instruments
خط زیبایی	lascivious
خط دلربایی	line of beauty
واقعی	line of grace
درهم آمیختگیِ منطقی	literal
هنر سطح پایین	logical confusion
ایدیایی	low art
سرشت آمیخته به شیدایی	lydian
ماده‌گرایان	maniac character
میزان	materialists
هنرهای ماشینی	measure
دوپارگیِ روحی/جسمی	mechanical arts
مترونم؛ ضرب‌شمار	mental\physical dichotomy
مِنوئه	metronome
مقام	minuet
متضمن تعدد، تکثیری	mode
هنرهای تکثیری	multiple
موجودیت تکثیری	multiple arts
واقعیت نهادی	multiple existence
نظریه‌های کارکردی	institutional fact
زننده؛ جلف	functional theories
عام	garish
تعمیم	general
خوبی	generalization
باشکوه؛ جذاب	goodness
خوش ترکیب؛ خوش‌قیافه	graceful
هارپسیکورد	handsome
سازهای صفحه کلیددار	harpsichord
هنر سطح بالا	high art
اینهمانی؛ همانستی؛ یکی بودن	identification
نسخه‌برداری؛ شبیه‌سازی	imitation
هنرمند شبیه‌ساز، هنرمند تقلیدگر	imitative artist
شبیه‌ساز	imitator
فی‌البداهه	impromptu
بداهه‌نوازی؛ بداهه‌پردازی؛ بدیهه‌سازی	improvization
اندکس کردن؛ نمایه‌سازی	indexing
استنتاجی	inferential
نوآوری	innovation
فاقدِ حس	insensible
الهام؛ وحی؛ القاء	inspiration
نامگذاری نهادی	institutional christening

particular objects اشیاء جزیی
particulars جزئیات
pastiche بدل‌سازی؛ التقاط؛ تقلید
perceptual difference
تفاوت ادراکی؛ تفاوت مشاهدتی
performative کرداری
performing arts هنرهای نمایشی
period instruments
سازهای مربوط به دوره
perspective ژرفانمایی، علم مرایا
persuasive definition تعریف اقناعی
photographic vision
بینش عکس‌بردارانه
phrygian فریگیه‌ای
pictorial art هنر تصویری
pitch ارتفاع صوت
plaintive melody نغمهٔ شِکوه‌آمیز
plastic volume
حجم تجسمی
plot طرح اصلی؛ پیرنگ
post-impressionism
پُست امپرسیونیسم
powerful پرتوان
practising artist هنرمند اهل عمل
presenting عرضه داشت
problem of identity مسئلهٔ هویت
production
فرآوری؛ تولید؛ به نمایش درآوردن

multiplicity تعدد
musical quotation نقل‌قول موسیقایی
necessary condition شرط لازم
non-exhibited property
خاصیت نمایان نشده
non-existent لاوجود
non-institutional fact
واقعیت غیرنهادی
non-repesentative painting
نقاشی غیربازنما
non-representational painting
تابلو غیربازنمودی
non-representative arts
هنرهای غیربازنمودی
normative force نیروی دستوری
noughts and crosses دوزبازی
novelty تازگی، بدیع بودن
offensive زننده؛ ناخوشایند
ontology هستی‌شناسی
openness بازبودن
order نظم
originality اصل بودن؛ بدیع بودن
ornamental تزیینی
outside reference معنای خارجی
overlapping
همپوشی داشتن؛ روی هم قرارگرفتن
paradigm الگو؛ سرمشق؛ نمونهٔ اعلی
particular objective qualities
ویژگیهای عینی جزیی

single-condition definition
تعریف تک شرطی
snobbery
خودنمایی؛ فخرفروشی؛ بزرگنمایی
sombre افسرده
source of rapture
منشاء وجد و از خودبیخود شدگی
spatial relations
نسبتهای فضایی؛ رابطه‌های فضایی
specific function نقش ویژه
speech act کنش گفتاری
stained glass شیشه‌بند منقوش
standard of taste معیار ذوق
status of candidate شأن نامزد شدن
sub-concepts مفاهیم فرعی
sub-plot طرح فرعی؛ پیرنگ فرعی
subjectivist ذهن باورانه
sublime عظیم؛ والا
subtraction تفریق
sufficient condition شرط کافی
supurios بدل
symmetry تقارن
techne استادی، مهارت
technological progress
پیشرفت فن‌آوری
tend to animate
میل به جاندار انگاشتن
the expression theory نظریهٔ‌فرانمایی

production of shock فرآوریِ تکان
proficiency استادی
profile نیمرخ
pure art هنر محض
ready-mades اشیاء حاضر و آماده
هنر حاضری
reason عقل
reason دلیل
receptivity پذیرندگی؛ دریافتگری
recipient دریافتگر؛ پذیرنده؛ مخاطب
representative content
مضمون بازنمودی
reproduction بازنمایی؛ مانندسازی؛
تولید مثل؛ بدل‌سازی
resemblance
همانندی؛ شباهت؛ همسانی
resemblence theory نظریه همانندی
ring-a-ring-a-roses چرخ‌چرخ عباسی
schema طرح
schematic shape شکل طرح‌وار
score پارتیتور
sense of form and colour
حس فرم و رنگ
sensitivity حساسیت
sentiment احساس
sentimental قشنگ؛ احساساتی
significant form فرم معنادار
significant form فرم معنادار

unique object	شیءِ بی‌همتا؛ تک؛ بی‌همانند
uniqueness	منحصر به فرد بودن؛ بی‌نظیری؛ بی‌همتایی؛ یگانگی
uniqueness	یگانگی
universal	کلی
universals	کلیات
useful art	هنر مفید، هنر کاربردی
verbal	زبانی، لفظی، کلامی
version	روایت، نقل، حدیث
vivid	درخشان؛ سرزنده
way-out example	نمونه غیرعادی
theoretical trickery	فریبکاری نظرورزانه
token	مصداق؛ نشانه
tragic	غم‌انگیز؛ اندوهبار
transaction	داد و ستد
transfiguration	دگردیسی
transfiguration	تغییر حالت
transmission	انتقال
trite	مبتذل؛ پیش‌پا افتاده
type	نمونه؛ گونه
typical example	مشت نمونهٔ خروار
unique arts	هنرهای یگانه

نمایه

/ فهرست اسامی اشخاص ـ کتابها ـ مقاله‌ها /

آستین ۳۴
آفرودیته ۸۵
آگوستین قدّیس ۶۳
آوشفتزبوری ارل ۶۳
آیزنبرگ، آرنولد ۹۶، ۱۱۱
ارسطو نُه، ۷-۱۰، ۱۵، ۶۳-۶۴، ۱۱۲-۱۱۳
استراوسون، پی. اف ۱۴۹-۱۵۰، ۱۵۴، ۱۷۲
استراوینسکی ۱۳۱، ۱۳۳
«اسطورهٔ نگرش زیباشناختی» ۴۷
اشتادلر آنتون ۱۳۸-۱۳۹
اشتراوس، ریچارد ۱۱۸
اشتُل نیتز یروم ۱۴، ۴۷
اصول هنر ۸۳
افلاطون نُه، ده، ۹، ۱۰
اقلیدس ۶۹-۷۰
الیزابت، ملکه ۳۵
اوتچلو، پائولو ۹۳، ۹۵
اورمسون، جی. اُ ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۱
اولیس ۱۱۷-۱۱۸، ۱۲۴، ۱۴۷
ایبسن، هنریک ۵۱
اینگاردن، رومن ۱۳، ۱۲۱-۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۵، ۱۷۱

باتو، شارل ۱۱-۱۲، ۱۴
باخ، یوهان سباستیان ۱۰۷-۱۰۸، ۱۴۲
بازنمایی در موسیقی ۱۰۶
بتهوون چهارده، پانزده، ۷۷، ۹۴، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۵۱، ۱۶۴، ۱۷۰
بردزلی، مونرو ۱۳، ۴۷
برک، ادموند ۶۶-۶۸، ۷۴-۷۵، ۸۴، ۱۱۲
برندل ۱۲۸
بطلیموسی ۶۹
بل، کلایو هشت، یازده، ۱، ۲۹-۲۸، ۳۷، ۵۲، ۵۶، ۸۲-۸۳، ۸۸، ۹۱-۹۴، ۱۶۱
بِلکوِل هشت
بولو، ادوارد ۱۴، ۴۷

به سوی فانوس دریایی ۲۴
بینکلی، تیموتی ۳۶، ۴۳-۴۴، ۴۷، ۵۳

پاسمور، جان ۸۵
پرس، چارلز پانزده، ۱۲۳-۱۲۴
پوپ، آلکساندر ۲۸-۲۹
پیسارو، کامیل ۵۱
پیکاسو ۹۶، ۱۶۵-۱۶۶، ۱۶۷-۱۶۸، ۱۷۲
پیکاک، توماس لاو ۵۷

تاتارکیویچ هشت، ۴، ۱۰، ۱۴، ۱۶-۲۰
تحقیقات فلسفی یازده
تحقیقی‌فلسفی (در منشأ تصورات ما از والایی و زیبایی) ۶۶
تحلیل زیبایی ۶۵-۶۶
تجدید حیات زیبایی ۸۶
«تعاریف اقناعی» ۲۸
تولستوی، لئو ده، ۲-۳، ۱۴، ۱۶، ۳۷، ۳۸، ۵۱
تیلمان ۵۰-۵۱، ۵۳، ۵۸
تیسین ۹۶

جوتو ۵۲، ۹۶
جورج چهارم ۱۷۱
جویس، جیمز ۲۵، ۱۱۷، ۱۶۴

چوسر، جئوفری ۱۴۶
چیستی هنر هفت، هشت

حافظ چهارده،
حس زیبایی ۷۱

خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی ۷۵

دوتون، دنیس ۱۶۴
دانتو، آرتور دوازده، ۳۰، ۳۲، ۳۷، ۴۰-۴۱، ۴۹، ۵۰، ۵۵-۵۸، ۶۱، ۱۶۲
داوینچی، لئوناردو چهارده، ۱۴۷-۱۴۸، ۱۵۲، ۱۶۹، ۱۷۰
دروگر عزلت گزیده ۱۰۵
دگا، ادگار ۵۱
دوبوفه ۵
دوشان، مارسل ۳۲، ۳۷، ۳۹، ۵۳، ۶۱
دیکی، جورج دوازده، ۳۰-۳۶، ۳۸، ۴۱-۴۲، ۴۷، ۵۳، ۶۱

راسل، برتراند ۱۱۶
رافائل ۹۱، ۹۴، ۱۴۹
رامبرانت ۱۶۰
رنوار، پیر آگوست ۵۱
روبنس ۱۴۹
رودن، آگوست ۱۱۷
روسو، ژان ژاک ۶۴
رید، هربرت ۷۴-۷۵، ۸۵، ۸۸

زیبایی‌های موسیقی ۹۰

سانتایانا، جورج ۷۱-۷۳، ۸۱-۸۲
سارتُول، کریسپسین ۱۴۹
سزان، پاول ۵۲
سورل، تام هفت
سولیوان، آرتور. اس ۱۴۳
سیبلی، فرانک ۹۷-۹۸، ۱۰۰-۱۰۴، ۱۱۰، ۱۵۵
سیم، استوارت هفت

شپرد، آن نُه، ۹۳، ۱۴۴
شفتزبوری ۹، ۶۴، ۸۲
شکسپیر، ویلیام چهارده، ۱۳۵-۱۳۶، ۱۴۴-۱۴۵
شوپن ۱۳۲-۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۵

فرای، راجر یازده، ۵۱-۵۲، ۹۱، ۹۳، ۹۴
فرای، ریچارد سیزده
فرهنگ مصوّر هنرهای تجسّمی ۳۲
فریث، ویلیام پاول ۹۲
فرید، اریش ۵۵
فن شعر ۹
فیدروس ۱۰
فیگارو ۵۰

قصّه‌های کانتربری ۱۴۶

کالینگوود، آر. جی ده، ۱۴، ۸۳، ۱۱۸-۱۲۰
کانت ۶۸، ۷۹-۸۲، ۸۴، ۸۸
کروچه، بندتو ده، ۱۱۸
کریستلر ۱۱-۱۲
کنیک ۱۸، ۲۶-۲۸، ۳۷، ۴۱
کوریه ۱۶۲
کوستلر، آرتور ۱۶۵-۱۶۸
کولریج، ساموئل تایلور ۸۹، ۱۶۴
کولینزُن، دیانه هفت
کولین لیاس هفت
کیج، جان ۶، ۵۷
کیوی، پیتر ۱۰۶-۱۱۱

گالیله ۱۶۸
گوبر، رابرت ۶
گوته ۶۱، ۱۶۴
گودمن، نلسون ۱۵۵-۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۶۹
گویا ۸۵
گیلبرت، هنری ۱۴۳

لاک، جان ۱۱۶، ۱۲۶
لاندوسکا، واندا ۱۳۸

لرد نلسون ۱۶۸
لسینگ، آلفرد ۱۵۸-۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۷
لولی، جیمز باتیست ۱۴۲
لیاس، کولین هفت
لیر، ادوارد ۹۴

مادرسیل، مِری ۸۶
مادونا ۸۵
مبانیِ فلسفهٔ هنر ۱۴۴
مرزبان، پرویز ۳۲
معروف، حبیب ۳۲
معنی هنر ۷۵
«معیار ذوق» ۷۸، ۸۸
موتسارت ۷۷
مونالیزا چهارده، ۱۴۷-۱۵۲، ۱۶۹
موندریان ۹۶
میکل آنژ چهارده، ۱۴۷
میگرن، هان ون ۱۵۲-۱۵۴، ۱۵۷-۱۶۰، ۱۶۳-۱۶۴
میلتون ۹۴، ۱۲۳

وارهول، اندی ۳۳-۳۴
وایتس، موریس ۲۳، ۲۵، ۲۸
وُردزوُرث، ویلیام ۱۰۵
ورمیر، جان ۱۵۲-۱۵۴، ۱۵۷-۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۳-۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۰
ولف، ویرجینیا ۲۴-۲۵
وُلفین، هاینریش ۹۰
ولهایم، ریچارد پانزده، ۱۲۴-۱۲۶
ولی آیا آن هنر است؟ ۵۰
ونگوگ ۵۴
ویتگنشتاین، لودویک یازده، دوازده، ۱، ۲۱-۲۳، ۲۹، ۵۹، ۶۱، ۷۵-۷۷، ۸۶، ۹۶، ۱۰۵، ۱۱۳
ویلکینزُن، رابرت هفت

هال، هدلانگ ۵۷
هانسلیک، ادوارد ۹۰
هملت چهارده، ۱۴۵
هندل، جورج فردریک ۱۳۹، ۱۴۲
هنر هشت، ۲۸
هنر، جهان و اجتماع هفت
هنر چیست ده
هنر و احساس هفت
هنر و ارزش هفت
هنر و زیباشناسی ۴۷
«هنرهای زیبا» ۱۱، ۱۴
«هنرهای ماشینی» ۱۱، ۱۴
هَنفلینگ، اُسوالد هفت، هشت، دوازده
هورست‌هاوس، روزالیند هفت
هوگارت، ویلیام ۶۵-۶۶، ۸۵
هیوم، دیوید ۶۹-۷۵، ۷۷-۸۱، ۸۸، ۱۱۲

یانگ جیمز اُ ۱۳۸-۱۴۳، ۱۷۲