مبانی زیباشناسی

درسنامه

پیر سوانه

محمدرضا ابوالقاسمی

نشر ماهی

Pierre Sauvanet
Éléments d'esthétique
Paris, Éditions Ellipses,
Collection "Domaines philosophiques", 2004.

Traduit en persan par:
Mohamadreza ABOLGHASSEMI

سرشناسه:	سوانه، پیر Sauvanet, Pierre
عنوان و پدیدآور:	مبانی زیباشناسی ؛ پیر سوانه ؛ مترجم محمدرضا ابوالقاسمی.
مشخصات نشر:	تهران، نشر ماهی، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری:	۱۹۲ ص.
شابک:	ISBN 978-964-209-045-7
یادداشت:	فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا(فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
یادداشت:	عنوان اصلی: *Éléments d'esthétique*, 2004
موضوع:	زیباشناسی.
شناسه‌ی افزوده:	ابوالقاسمی، محمدرضا، ۱۳۵۸ـ ، مترجم.
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۸ ۲ م ۹ س / N۶۷
رده‌بندی دیویی:	۷۰۱ / ۱۷
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۱۷۸۶۲۵۲

مبانی زیباشناسی

پیر سُوانه

مترجم
محمدرضا ابوالقاسمی

نشر ماهی
تهران
۱۳۹۳

مبانی زیباشناسی

نویسنده	پیر سوانه
مترجم	محمدرضا ابوالقاسمی

✦

چاپ سوم	بهار ۱۳۹۳
چاپ دوم	بهار ۱۳۹۱
چاپ اول	پاییز ۱۳۸۹
تیراژ	۱۵۰۰ نسخه

✦

مدیر هنری	حسین سجادی
حروف‌چینی	محبوبه محمدی
لیتوگرافی	گرافیک‌گستر
چاپ جلد	صنوبر
چاپ متن و صحافی	سپیدار

✦

شابک ۷_۰۴۵_۲۰۹_۹۶۴_۹۷۸

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰
www.nashremahi.com

برای پدر و مادرم، با سپاس جاودان

مترجم

هما لسان‌پزشکی، استاد دانشگاه اِکس-مارسی I، با راهنمایی‌های روشنگرش و نیز مهدی نوری، ویراستار نشر ماهی، با دقت نظر و پیگیری‌هایش نقش به‌سزایی در افزایش کیفیت این ترجمه داشته‌اند. از همین‌رو از ایشان سپاسگزاری می‌کنم و یادآور می‌شوم مسئولیت همه‌ی لغزش‌ها بر عهده‌ی مترجم است.

محمد رضا ابوالقاسمی

مارسی، ۲۰ مارس ۲۰۰۹

فهرست

پیش‌گفتار ۱۱

۱. زیباشناسی ۱۵
۱.۱ معنای زیباشناسی ۱۶
۱.۱.۱ علم امر محسوس ۱۶
۱.۱.۲ نظریه‌ی امر زیبا ۱۸
۱.۱.۳ فلسفه‌ی هنر ۲۰
۱.۲ زیباشناسی شامل چه چیزهایی نمی‌شود ۲۳
۱.۲.۱ زیباشناسیْ هنر نیست ۲۳
۱.۲.۲ زیباشناسیْ تاریخ هنر نیست ۲۶
۱.۲.۳ زیباشناسیْ نقد هنر نیست ۲۸
۱.۳ زیباشناسی شامل چه چیزهایی می‌شود ۳۱
۱.۳.۱ تجربه‌ی زیباشناختی ۳۱
۱.۳.۲ فاصله‌ی زیباشناختی ۳۳
۱.۳.۳ مسئله‌ی زیباشناختی ۳۴

۲. تقلید ۳۹
۲.۱ پیدایش میمه‌سیس ۴۱
۲.۱.۱ نظریه‌ی افلاطون درباره‌ی تقلید ۴۱
۲.۱.۱.۱ افلاطون و هنر زمانه‌اش ۴۱
۲.۱.۱.۲ میمه‌سیس از دید افلاطون ۴۳
۲.۱.۱.۳ برخی دشواری‌های تفسیر ۴۷
۲.۱.۲ نظریه‌ی ارسطو درباره‌ی بازنمایی ۴۸
۲.۱.۲.۱ ارسطو در مقام شاگرد و منتقد افلاطون ۴۸
۲.۱.۲.۲ دیدگاه ارسطو درباره‌ی میمه‌سیس ۴۹
۲.۱.۲.۳ برخی دشواری‌های تفسیر ۵۱
۲.۲ نقدِ میمه‌سیس ۵۳

۱.۲.۲ نقد فلسفی ۵۴
۱.۱.۲.۲ نقد تقلید در زیباشناسی هگل ۵۴
۲.۱.۲.۲ تناقض‌های درونی تقلید ۵۵
۲.۲.۲ نقد هنری ۵۷
۱.۲.۲.۲ نقد تقلید در امپرسیونیسم ۵۷
۲.۲.۲.۲ نقد تقلید در هنر انتزاعی ۵۹
۳.۲ کاربردهای میمه‌سیس ۶۲
۱.۳.۲ مرئی‌کردن ۶۲
۲.۳.۲ بازی با رمزگان ۶۴

۳. هنرمند ۶۹
۱.۳ هنرمند و پیشه‌ور ۷۱
۱.۱.۳ شباهت‌ها ۷۱
۱.۱.۱.۳ شباهت‌های ریشه‌شناختی و تاریخی ۷۱
۲.۱.۱.۳ شباهت‌های مواد و مصالح ۷۳
۳.۱.۱.۳ شباهت‌های تکنیکی ۷۶
۴.۱.۱.۳ شباهت‌های روان‌شناختی ۷۶
۲.۱.۳ تفاوت‌ها ۷۸
۱.۲.۱.۳ تفاوت‌های فلسفی ۷۸
۲.۲.۱.۳ تفاوت‌های تاریخی و نظری ۷۹
۳.۲.۱.۳ تفاوت در غایت و هدف ۸۱
۴.۲.۱.۳ تفاوت در طرح و برنامه ۸۳
۲.۳ هنرمند و فیلسوف ۸۵
۱.۲.۳ هنرمند-فیلسوف ۸۵
۲.۲.۳ فیلسوف-هنرمند ۸۷
۱.۲.۲.۳ هنر از دیدگاه هنرمند ۸۸
۲.۲.۲.۳ جهان همچون اثر هنری ۹۰
۳.۲.۲.۳ اندیشه و سبک ۹۲
۳.۳ هنرمند و هنرمند ۹۳

۴. اثر هنری ۹۷
۱.۴ ارزش‌شناسی ۹۸
۱.۱.۴ امر زیبا ۹۹
۲.۱.۴ امر خیر ۱۰۰
۳.۱.۴ امر حقیقی ۱۰۲
۲.۴ پدیدارشناسی ۱۰۴
۱.۲.۴ اثر هنری همچون میانگاه ۱۰۵
۲.۲.۴ تجربه‌ی زیباشناختی ۱۰۷
۳.۲.۴ هاله‌ی اثر هنری ۱۰۹
۳.۴ هستی‌شناسی ۱۱۲
۱.۳.۴ اثری هنری ۱۱۳
۲.۳.۴ نیّت ۱۱۵
۳.۳.۴ تفسیر ۱۱۷

۵. مقایسه و طبقه‌بندی هنرها (پاراگون) ۱۲۳
۱.۵ ریشه‌های مسئله ۱۲۴
۱.۱.۵ هنر و هنرها ۱۲۴
۲.۱.۵ شعر همچون نقاشی است ۱۲۶
۳.۱.۵ لائوکُئون ۱۲۸
۲.۵ مسائل طبقه‌بندی ۱۳۰
۱.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس مکان و زمان ۱۳۱
۲.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس ماده و روح ۱۳۱
۳.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس حواس ۱۳۲
۴.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس میزان بازنمایی ۱۳۳
۵.۲.۵ سایر معیارها ۱۳۴
۳.۵ راه‌حل‌های بیناهنری ۱۳۵
۱.۳.۵ طبقه‌بندی بر اساس تلاقی‌ها ۱۳۶
۱.۱.۳.۵ زمان در هنرهای مکانی ۱۳۶
۲.۱.۳.۵ مکان در هنرهای زمانی ۱۳۹

۲.۳.۵ طبقه‌بندی بر اساس مفاهیم ۱۴۰
۱.۲.۳.۵ ریتم ۱۴۰
۲.۲.۳.۵ سایر مفاهیم ۱۴۳
۳.۳.۵ طبقه‌بندی بر اساس هنرمندان ۱۴۴

۶. داوری زیباشناختی ۱۴۹
۱.۶ تولد داوری زیباشناختی ۱۵۱
۱.۱.۶ زمینه‌ی هنری ۱۵۲
۲.۱.۶ زمینه‌ی زیباشناختی ۱۵۳
۳.۱.۶ زمینه‌ی تاریخی ۱۵۶
۲.۶ نقد داوری ۱۵۷
۱.۲.۶ تحلیل امر زیبا ۱۵۸
۱.۱.۲.۶ کیفیت ۱۵۹
۲.۱.۲.۶ کمیت ۱۶۰
۳.۱.۲.۶ نسبت ۱۶۲
۴.۱.۲.۶ جهت ۱۶۴
۲.۲.۶ تحلیل امر والا ۱۶۵
۱.۲.۲.۶ امر والا ۱۶۵
۲.۲.۲.۶ نبوغ ۱۶۶
۳.۲.۶ دیالکتیک قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی ۱۶۷
۳.۶ قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی و وارثان کانت ۱۷۰
۱.۳.۶ پیامدهای صوری ۱۷۱
۲.۳.۶ پیامدهای ریشه‌ای ۱۷۳

پی‌نوشت ۱۷۹
نمایه ۱۸۳

پیش‌گفتار

تا حد امکان آثار انتقادی یا زیباشناختی را کم‌تر بخوانید، زیرا این آثار یا برآمده از ذهن‌های کوته‌بین و در نتیجه آثاری متحجر، بی‌حس و حال و فروبسته در تنگنایی فسرده‌اند، یا محصول لفاظی‌های ماهرانه...

(راینر ماریا ریلکه، **نامه‌هایی به یک شاعر جوان، III**)

انتخاب نام **مبانی زیباشناسی** برای یک کتاب دانشگاهی دست‌کم نشانگر دو گزینش اساسی است: کتابی مقدماتی و سطحی یا کتابی که قرار است به بررسی مفاهیم اولیه‌ی زیباشناسی بپردازد.

از یک سو، در واقع مقدمات مورد بحث در این کتاب مطمئناً به مفاهیم اولیه یا به‌اصطلاح مقدمات زیباشناسی می‌پردازند و ارزش این مقدمات در این است که به‌طور بالقوه می‌توانند زیربنای شناخت ما از زیباشناسی را شکل دهند. به بیان دیگر، هدف آن بوده است که خواننده با مطالعه‌ی شش عنصر اولیه، عناصر فرعی مرتبط با آن‌ها و روابط متعدد این عناصر با یکدیگر، زیربنای فکری و نظری خودش را پی‌ریزی کند. بنابراین، مبانی زیباشناسی مشخصاً به معنای زیباشناسیِ مقدماتی یا ابتدایی نیست(زیرا برخلاف ریاضیات ابتدایی، زیباشناسی ابتدایی وجود ندارد)، بلکه در واقع هدفِ این مبانی ارائه‌ی عناصر کلیدی فهم رشته‌ی زیباشناسی و مباحث مطرح در آن است. به همین هدف، همه‌ی جریان‌های اصلی زیباشناسی، بی طرد و حذف و بنا بر موضوع هر بخش، معرفی خواهند شد

(زیباشناسی فلسفی کلاسیک، زیباشناسی تاریخی هنر، زیباشناسی تحلیلی معاصر...). همه‌ی هنرها نیز به‌نوبه‌ی خود و در حد امکان مورد توجه قرار گرفته‌اند، زیرا زیباشناسی به‌طور سنتی به شعر و هنرهای دیداری توجه بیش‌تری داشته است.

از سوی دیگر، مبانی زیباشناسیِ مورد نظر در این کتاب پیش از هر چیز به مفاهیم مبتنی‌اند تا به تاریخ. روش برگزیده‌ی ما بررسی **مجموعه‌ی مفاهیم** زیباشناسی است، مجموعه‌ای که البته کامل و شامل نیست (در این زمینه مفاهیم متعدد دیگری هم قابل تصور است، بنابراین نباید زیباشناسی را به مفاهیم شش‌گانه‌ی مورد بحث در این کتاب محدود دانست). در این روش به چشم‌انداز تاریخی زیباشناسی (که مثلاً از افلاطون شروع شود و با گذشتن از کانت و هگل به گودمن برسد) نخواهیم پرداخت. نه این‌که چنین چشم‌اندازی بی‌فایده باشد، اصلاً، اما علاوه بر این‌که این روش قبلاً به‌کار گرفته شده، در این‌جا بهتر است نویسندگان را بر اساس مفاهیم و مسائل دسته‌بندی کنیم تا برعکس. موضوعات مورد بحث ما در این کتاب عبارت‌اند از خودِ زیباشناسی، تقلید، هنرمند، اثر هنری، مقایسه و طبقه‌بندی هنرها (پاراگون)، و بالاخره داوری زیباشناختی ــ درونمایه‌های قابل بحث و تأملی که بر اساس طرحی اختیاری بخش‌بندی شده و کنار هم قرار گرفته‌اند. علاوه بر نقل‌قول از آثار مهم یا معرفی آثاری برای مطالعه‌ی بیش‌تر در پایین هر صفحه، در پایان هر بخش کتاب‌نامه‌ی کوتاهی برای تکمیل و تعمیق مباحث به خواننده ارائه می‌شود.

سرانجام، شاید سومین ــ و آخرین؟ ــ معنایی هم برای مبانی زیباشناسی قابل تصور باشد و معنای مورد نظر فیلسوفان پیشاسقراطی و گاستُن باشلار از عناصر[1] چهارگانه را به یاد آورد. زیباشناسی همواره به‌طور کلی به امر محسوس و به‌طور خاص به ماده توجهی ویژه داشته است. بنابراین، بیراه نخواهد بود اگر از مبانی زیباشناسی آن بخش از فلسفه را مراد کنیم که توجه ویژه‌ای به امور مادی و محسوس دارد. آخر، اشتباه نیست اگر بگوییم عناصر مادیْ رابطه‌ی فردی ما با زیبایی طبیعی یا هنری را شکل می‌دهند. البته قطعاً در صفحات خشک و خالی این

---

۱. نویسنده در این‌جا همزمان دو معنای «مبانی» و «عناصر» را از واژه‌ی ***éléments*** مدنظر قرار می‌دهد. م.

کتاب درباره‌ی زیباشناسی عناصر چهارگانه (آتش، آب، هوا یا خاک) سخنی به میان نخواهد آمد، اما دست‌کم شاید بتوانیم جوانه‌زدنِ گهگاه ماده از دل مفهوم ــ و عناصر چهارگانه از دل زیباشناسی ــ را در این کتاب احساس کنیم.

رُنه شار می‌گوید: «مردمان سرزمین من یکدیگر را سپاس می‌گزارند»؛ بنابراین از همه‌ی کسانی که در طول نگارش این کتاب مرا یاری کردند سپاسگزارم؛ از نویسندگان مقالاتی که الهام‌بخش من بودند و بخشی از نوشته‌هایشان در این کتاب مورد استفاده قرار گرفت سپاسگزارم؛ از همه‌ی دانشجویانی که واقعاً دانش می‌جویند و در وضوح‌بخشیدن به برخی از بخش‌ها مرا یاور بودند سپاسگزارم؛ پیشاپیش از همه‌ی خوانندگان این کتاب کوچک تشکر می‌کنم و به‌ویژه سپاسگزار مدیر بخش کتاب‌های فلسفی انتشارات اِلیپس هستم که نوشتن این کتاب را به من سفارش داد.

۱
زیباشناسی

پیش از پرداختن به مفاهیم اساسی زیباشناسی، دشوار می‌توان از خودِ زیباشناسی آغاز کرد. ضمناً نمی‌توانیم ارائه‌ی تعریف زیباشناسی را به انتهای مبانی زیباشناسی موکول کنیم اما فرض را بر این بگذاریم که تعریف زیباشناسی را از قبل می‌دانسته‌ایم. اگرچه احتمالاً این روش تصنعی به نظر می‌رسد اما بهتر است زیباشناسی را در همین ابتدای مسیر تعریف کنیم. خواننده در صفحات آغازین با رویکردهای مختلفی روبه‌رو می‌شود که در طول کتاب با عمق و دقت بیش‌تری بررسی خواهند شد.

زیباشناسی رشته‌ای نسبتاً جدید و در عین حال بسیار کهن است (تاریخ پیدایش اصطلاح زیباشناسی به میانه‌ی قرن هجدهم بازمی‌گردد، اما نخستین فیلسوفان یونانی در قرن پنجم پیش از میلاد درباره‌ی زیبایی تأمل و تدبر کرده بودند). برای مثال، سخن‌گفتن از «زیباشناسی افلاطون» مثال خوبی از نادیده‌گرفتن سیر تاریخ فلسفه است و البته سخن اشتباهی هم نیست زیرا نباید پیدایش زیباشناسی را با نام‌گذاری آن خَلط کرد. تولد زیباشناسی در مقام تفکر فلسفی به معنای وسیع کلمه با تولد کل فلسفه‌ی غرب همزمان است و این همزمانی روی‌هم‌رفته منطقی به نظر می‌رسد. در مقابل، گزینش نام زیباشناسی برای شاخه‌ی خاص و مستقلی از فلسفه به سال ۱۷۵۰ بازمی‌گردد که باومگارتن کتاب اِستِتیکا[1]

---

1. *Aesthetica*

را منتشر کرد. اما شکل‌گیری نهاد و گفتمان زیباشناسی از پیدایش خود اصطلاح جدیدتر است، زیرا نخستین مجله‌ی تخصصی زیباشناسی آلمان در ۱۹۰۴ انتشار یافت و نخستین کرسی دانشگاهی زیباشناسی فرانسه در ۱۹۲۱ و در دانشگاه سوربُن ایجاد شد. حال جای این پرسش باقی است که ریشه و معنای واژه‌ی «زیباشناسی» چیست؟ زیباشناسی با نظریه‌ی امر زیبا[1] و فلسفه‌ی هنر چه تفاوت‌هایی دارد؟ تفاوت زیباشناسی، نقد هنر و تاریخ هنر در چیست؟

۱.۱ معنای زیباشناسی

یکی از همکاران و البته دوستانِ «زیباشناس»ام (که زیباشناسی تدریس می‌کند) در یک ضیافت شام اتفاقاً کنار یک «زیباشناس» (که آرایش و پیرایش بانوان را انجام می‌دهد) می‌نشیند. پس از سلام و احوال‌پرسی‌های معمول و ابراز تعجب از این حُسن اتفاق، باید اذعان کرد که این دو خانم محترم دیگر حرف چندانی برای گفتن نداشتند... پس همین‌جا یادآور می‌شوم زیباشناسی مورد نظر ما در کتاب حاضر هیچ ربطی به آرایشگری و جراحی زیبایی ندارد و سر و کار ما فقط با حوزه‌ی فلسفه خواهد بود. با این حال، نام این دو رشته از یک ریشه‌ی زبان‌شناختی مشترک، یعنی حساسیت[2] و زیبایی مشتق می‌شود. (درست مانند ***cosmos*** که در زبان یونانی نظم و زیبایی کیهانی معنا می‌دهد اما در زبان فرانسوی دو صفت ***cosmique*** [کیهانی] و ***cosmétique*** [آرایشی] از آن مشتق شده است.) بنابراین، ابتدا از بررسی سه معنای ممکن واژه‌ی زیباشناسی آغاز می‌کنیم: علم امر محسوس[3]، نظریه‌ی امر زیبا، و فلسفه‌ی هنر.

۱.۱.۱ علم امر محسوس

باید از ریشه‌شناسی اصطلاح زیباشناسی آغاز کنیم زیرا ریشه‌ی این اصطلاح جذابیت ویژه‌ای دارد. ریشه‌ی واژه‌ی زیباشناسی [***esthétique***] در زبان یونانی به ***aisthèsis*** (ادراک حسی، احساس، و حساسیت) و نیز ***aisthèton*** (محسوس) و، به‌طور دقیق‌تر، صفت ***aisthétikos*** (آنچه به‌وسیله‌ی حواس ادراک می‌شود)

---

1. théorie du beau 2. sensibilité 3. science du sensible

بازمی‌گردد. ریشه‌ی زبان‌شناختی زیباشناسی پیش از هر چیز بر امر محسوس تأکید می‌گذارد. به همین خاطر، برای مثال کانت در ۱۷۸۱ یکی از فصل‌های آغازین کتاب **نقد عقل محض** را «اِستتیک استعلایی» نامید و در آن، مکان و زمان را صورت‌های مقدم بر تجربه[1]ی حساسیت معرفی کرد (یادآور می‌شوم کانت در **نقد عقل محض** اصلاً کاری به کار هنر و زیبایی ندارد). اصطلاحِ استتیک ابداع کانت نیست بلکه نخستین بار یکی از فیلسوفان آلمانیِ نیمه‌ی نخست قرن هجدهم به نام باومگارتن (۱۷۱۴ـ۱۷۶۲) آن را به کار گرفت. کانت برای تدریس از رساله‌ی متافیزیک باومگارتن بهره‌ها برد و او را «تحلیلگری بی‌مانند» می‌دانست. بنابراین، اگر بخواهیم تاریخ مشخصی برای پیدایش این اصطلاح جدید ذکر کنیم باید به ۱۷۵۰ بازگردیم که باومگارتن اسِتِتیکا را به زبان لاتین منتشر کرد. اما در واقع باومگارتن پیش‌تر در ۱۷۳۵ اصطلاح اِستتیک را در یکی از آثارش با نام **تأملات فلسفی درباره‌ی موضوعات مرتبط با ماهیت شعر** به کار گرفته بود. در بخش‌های آغازین این کتاب می‌خوانیم:

> بی‌تردید علمی می‌تواند وجود داشته باشد که قوه‌ی شناختِ دانی انسان را هدایت کند، یا علمی که درباره‌ی عالَم محسوسِ شناختِ یک عین باشد. وقتی تعریف این علم مشخص شد آن‌گاه به‌راحتی می‌توان نامی برای آن پیدا کرد [...] بنابراین، نوئتا[2] [معقولات] باید به‌وسیله‌ی قوه‌ی شناخت عالی ادراک شوند و موضوع [علم] **منطق** قرار گیرند. آیستِتا[3] [محسوسات] موضوعِ ***aisthètikè épistèmè*** یا اِستتیک است.[4]

پس دریافتیم که منطقاً برای مبحثی جدید باید نامی جدید انتخاب شود. باومگارتن بر این گمان بود که اندیشه‌ی نوینی را مطرح می‌کند (علم امر محسوس، که البته لایب‌نیتس و وولف پیش از باومگارتن بدان پرداخته بودند)، بنابراین باید به کمک زبان یونانی نام جدیدی برای آن می‌یافت، درست مانند پزشکی که با یک بیماری

---

1. a priori 2. *noèta* 3. *aisthèta*

4. A.G. Baumgarten, ***Méditations philosophiques,*** § CXV-CXVI, in ***Esthétique***, trad. J.-Y. Pranchère, L'Herne. 1988, p. 75-76.

ناشناخته روبه‌رو می‌شود و نامی برای آن می‌یابد. از همین‌رو با استناد به واژه‌ای که یونانیان برای محسوسات به کار می‌بردند (***aisthèta***)، اصطلاح اِستتیک را وضع کرد. اما تعریف آغازین او از اِستتیک بسیار وسیع و ابهام‌آفرین بود. «اِستتیک در آغاز با ابهام روبه‌رو بود: آیا منظورْ علم شناخت حسی (معرفت‌شناسی دانی، حوزه‌ی تصورات روشن اما نامتمایز) بود، یا علم امر زیبا (کالیستیک[۱]) یا علم هنر؟ باومگارتن درباره‌ی نقطه‌ی اشتراک دو علم نخست معتقد بود هدف اِستتیک کمالِ شناخت محسوسات است و کمال شناختِ محسوسات چیزی نیست مگر امر زیبا؛ نتیجتاً امر زیبا "مشخص‌ترین" و بهترین نمونه‌ی امر محسوس است که به بهترین شکل به ذهن ورود می‌یابد.»[۲] در مورد تعریف سوم [علم هنر]، واقعیت آن است که باومگارتن همچنین می‌تواند اِستتیک را همچون «نظریه‌ی هنرهای آزاد» تعریف کند، برای همین در نخستین بند اِستتیکا می‌نویسد: «اِستتیک (یا نظریه‌ی هنرهای آزاد، معرفت‌شناسیِ دانی[۳]، هنرِ زیبااندیشیدن، هنر مشابه خرد)، علم شناخت امر محسوس است.»[۴] پس از انتشار ایده‌های اگر نگوییم مبهم اما گسترده‌ی باومگارتن، زیباشناسی تدریجاً حدود خودش را مشخص و متمایز کرد. با این‌همه، ویژگی اندیشه‌های باومگارتن این بود که نخستین بار از زمان افلاطون، فلسفه را با غیرفلسفه روبه‌رو کرد و برای شناخت آن کوشید. باومگارتن کلیت علم امر محسوس را تعریف و تحدید نکرد، بنابراین این علم در جهات مختلف گسترش یافت و نخست به‌وسیله‌ی کانت به‌سوی امر زیبا و سپس توسط هگل به‌سوی هنر معطوف شد.

۲.۱.۱ نظریه‌ی امر زیبا

در این‌جا قصد نداریم نقد قوه‌ی حکم (۱۷۹۰) نوشته‌ی ایمانوئل کانت (۱۷۲۴ـ۱۸۰۴) را در چند سطر خلاصه کنیم زیرا در فصل ششم به‌طور گسترده درباره‌ی قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی بحث خواهیم کرد. در عوض، وقت آن است

---

۱. callistique؛ از ریشه‌ی یونانی ***callos*** به معنای زیبا. م.

2. B. Saint Girons, "L'esthétique: problèmes de définition", ***L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?***, dir. S. Trottein, PUF, 2000, p. 83.

۳. gnosélologie inférieure؛ باید توجه داشت که باومگارتن اِستتیک و شناخت حسی را فروتر از منطق و شناخت عقلی می‌داند. م.

4. A.G. Baumgarten, ***Esthétique,*** § 1, ***op. cit.***, p. 121.

مسائل مهمی را توضیح دهیم که عموماً نادیده گرفته می‌شوند. اولاً، کانت به معنای دقیق کلمه درباره‌ی هنر حرف نمی‌زند بلکه موضوع تفکرات او امر زیباست. به بیان دقیق‌تر، او درباره‌ی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری یا، باز هم دقیق‌تر، درباره‌ی قوه‌ی حاکمه‌ی مرتبط با زیبای طبیعی و زیبای هنری می‌اندیشد. به بیان دیگر، کانت نمی‌خواهد قواعد و قراردادهای زیبایی را به شکل ابژکتیو تعیین کند بلکه حکم ذوقیِ سوبژکتیو در مورد زیبایی را به بحث می‌گذارد. ثانیاً، هدف کانت ــ یا آنچه از زمان انتشار **نقد عقل محض** به «انقلاب کوپرنیکی» معروف شد ــ این بود که کانون توجه فلسفه را از ابژه به سوژه منتقل کند، زیرا سوژه است که داوری و حکم می‌کند و از طریق همین حکم سوبژکتیو با اعتبار کلی است که زیبایی شناخته می‌شود. بنابراین، کانت کاری به این ندارد که چه چیزی زیباست یا چه چیزی زیبا نیست بلکه می‌خواهد بداند وقتی می‌گوییم «این چیزْ زیباست» چه اتفاقی می‌افتد؟ عوامل و عواقب چنین حکمی چیست؟ برای مشخص‌کردن حدود یک مفهوم بهتر است آن را از مفاهیم نزدیک و مرتبطش متمایز کنیم نه این‌که آن را با مفهوم متضادش روبه‌رو سازیم. بنابراین، رویاروکردن زیبا و زشت ما را به شناخت امر زیبا نمی‌رساند و تا زمانی که زیبا را از مطبوع و خیر متمایز نکنیم حقیقتاً آن را نخواهیم شناخت:

> مطبوع، زیبا و خیر سه نسبت مختلف میان تصورات با احساس لذت و الم را نشان می‌دهند که در نسبت با آن، متعلق‌ها یا شیوه‌های تصور آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کنیم. همچنین تعابیر متناسب با هریک که توسط آن‌ها خوشنودی‌مان از آن‌ها را نشان می‌دهیم یکی نیستند. **مطبوع** به چیزی گفته می‌شود که به شخص التذاذ ببخشد. **زیبا** به چیزی گفته می‌شود که صرفاً برای او **خوشایند** باشد. **خیر** چیزی است که آن را تأیید و تمجید کند، یعنی چیزی که برایش یک ارزش عینی قائل باشد. [...] می‌توان گفت که در میان این سه نوع رضایت فقط رضایت حاصل از ذوق به زیبا رضایتی بی‌علاقه و آزاد است؛ زیرا هیچ علاقه‌ای، نه علاقه‌ی حسی و نه علاقه‌ی عقلی، ما را به تصدیق و تمجید این رضایت ملزم نمی‌کند.[1]

---

1. E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***, § 5, éd. F. Alquié, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985, p. 137.

تعریف کانت از سه‌گانه‌ی مطبوع و زیبا و خیر امکان می‌دهد تمایزهای ظریف میان آن‌ها را نیز دریابیم. مطبوع از طریق علاقه‌ی حسی موجب التذاذ می‌شود و با آنچه کانت تمایل می‌نامد ارتباط می‌یابد. در سوی دیگر، خوبی یا خیر با علاقه‌ی عقلی مرتبط است و به شکلی از احترام اخلاقی پیوند می‌یابد. بین این دو، فقط زیبا ارائه‌ی حکمی از جنس خوشایندی[1] را موجب می‌شود و هرکس آزاد است ابژه‌ی مورد تأمل‌اش را خوشایند بیابد یا نه. هیچ‌کس و هیچ‌چیز مرا وادار نمی‌کند چیزی را زیبا بدانم، درحالی‌که به نحوی از انحا زندانی حواس خود و گوش‌به‌فرمان عقل هستم. خوشایندی، یگانه رضایت آزاد و بی‌غرض و حکم ذوقی یگانه حکم کاملاً تأملی است. کانت درست می‌گوید که زیبا با مطبوع فرق دارد و به همین دلیل نوع دیگری از رضایت را به وجود می‌آورد؛ زیبا با خیر متفاوت است بنابراین حکم ذوقی با حکم معرفتی فرق خواهد داشت. بی‌آن‌که بیش از این در بطن سیستم فلسفی کانت پیش برویم، به‌خوبی می‌بینیم که تأملات زیباشناختی کانت در نقد سوم قبل از هر چیز به‌دنبال تعریف و تحدید حکم ذوقی سوبژکتیو در مورد زیبای طبیعی و هنری است. خواهیم دید که بزرگ‌ترین مسئله‌ی پیشِ روی کانت عبور از سوبژکتیویته‌ی ریشه‌ای حکم ذوقی و رسیدن به نوعی ابژکتیویته است، ابژکتیویته‌ای که از جنس عقل نباشد یا، به بیان دیگر، کلی و همگانی باشد و بر یک «حس مشترک» حقیقی استوار شود (ضمناً حس مشترک ما را به ریشه‌ی لغوی زیباشناسی نزدیک می‌کند).

۳.۱.۱ فلسفه‌ی هنر

با زبانی ساده می‌توانیم بگوییم زیباشناسی با گذر از باومگارتن به کانت و سپس از کانت به هگل (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱) کم‌کم آب رفته است... البته این کوچک‌شدن کمّی نبود زیرا دشوار بتوان زیباشناسی هزار و پانصد صفحه‌ای هگل را دست‌کم گرفت، بلکه در واقع گستره‌ی زیباشناسی کوچک شد بدین معنا که زیباشناسی به فلسفه‌ی هنر و نوعی تاریخ فلسفی هنر تقلیل یافت. در واقع، معنای امروزین زیباشناسی و برداشت معمول از این رشته در همین محدوده می‌گنجد

---

1. faveur

(حتی اگر حوزه‌ی زیباشناسی منطقاً از محدوده‌ی فلسفه‌ی هنر فراتر رود). هگل نخستین بار در ۱۸۱۸ ابتدا در هایدلبرگ و سپس در برلین و در آغاز سلسله‌درس‌های زیباشناسی‌اش کوشید محدوده‌ی این رشته را مشخص کند. درس‌های زیباشناسی هگل نخستین بار پس از مرگ وی و بر اساس یادداشت‌های دانشجویانش در ۱۸۳۵ منتشر شدند. در نخستین سطرهای این کتاب می‌خوانیم:

> موضوع زیباشناسی قلمرو وسیع زیبایی است... و بهترین تعبیری که می‌توان برای این علم به کار برد، فلسفه‌ی هنر یا، به بیان دقیق‌تر، فلسفه‌ی هنرهای زیباست. [...] به واقع در زندگی روزمره عادت کرده‌ایم از رنگ‌های زیبا، آسمان زیبا، جویبار زیبا، گل‌های زیبا، حیوانات زیبا و، مهم‌تر از این‌ها، از انسان‌های زیبا سخن بگوییم. در این جا نمی‌خواهیم بحث کنیم که آیا این چیزها به‌درستی زیبا دانسته می‌شوند یا نه، همچنین بحث ما این نیست که آیا می‌توان زیبای طبیعی و زیبای هنری را به‌طور کلی با یکدیگر مقایسه کرد یا خیر. اما از همین ابتدا باید بدانیم زیبای هنری برتر از زیبای طبیعی است. [...] از نظر محتوا [می‌توان گفت که] یک ایده‌ی بد بدان خاطر که از ذهن می‌گذرد [***aus dem Geiste***] از هر محصول طبیعی‌ای برتر است زیرا روح و آزادی همیشه در چنین ایده‌ای حضور دارند.[1]

در این گفته‌ها، نکات اساسی متعددی وجود دارد که باید کوشید آن‌ها را بدان‌گونه که هستند فهم و تفسیر کرد. اولاً، زیباشناسی به فلسفه‌ی هنر محدود می‌شود (بدین ترتیب با گذشت کم‌تر از یک قرن، نظریه‌ی باومگارتن درباره‌ی علم حساسیت را پشت سر می‌گذاریم). ثانیاً، زیبای هنری بسیار برتر از زیبای طبیعی است(با گذشت کم‌تر از نیم قرن، از نظریه‌ی عمومی امر زیبا در فلسفه‌ی کانت هم فاصله می‌گیریم). این دو تز هگل را باید همچون اصول موضوعه[2] در نظر گرفت

---

1. G.W.F. Hegel, ***Esthétique***, trad. S. Jankélévitch, Aubier, 1945, t. I, p. 7.
2. postulats

زیرا در گام نخست محتوای خود را تعریف می‌کنند و خارج از سیستم فلسفی هگل قابل اثبات نیستند. در واقع، فقط در سیستم فلسفی هگل است که این اصول واقعیت می‌یابند زیرا در این سیستم، طبیعت جایی بین منطق و روح، و هنر پیش از دین و فلسفه قرار می‌گیرد. این سیستم پاسخگوی یکی از نیازهای انسان است: نیاز به گسترش خودآگاهی (نگاه کنید به ۱.۲.۱). بی‌آن‌که به جزئیات زیباشناسی هگل وارد شویم، باید یادآوری کنیم محدودشدن رشته‌ی زیباشناسی به فلسفه‌ی هنرهای زیبا، یا به «فلسفه‌ی هنر»، حاصل اندیشه‌های هگل بوده است، چرا که امروز دیگر زیبایی یک مقوله‌ی مستقل به شمار نمی‌رود و نسبت مستقیمی با هنر ندارد (نگاه کنید به ۱.۳.۶).

تصور امروزین ما از زیباشناسی، حاصل معانی پی در پی‌ای است که فیلسوفانی مثل کانت و هگل به این رشته بخشیده‌اند (همچنین باید نام افرادی مثل دیدرو، لسینگ، شیلر و غیره را نیز به این فهرست افزود). اما بحث درباره‌ی معانی زیباشناسی در زمانه‌ی ما نیز همچنان ادامه دارد و از دید بسیاری از فیلسوفان، به‌ویژه فیلسوفان تحلیلی، نباید زیباشناسی را با فلسفه‌ی هنر خَلط کرد. زیباشناسی پیش از هر چیز به **تجربه‌ی حسی** به معنای وسیع کلمه مربوط می‌شود؛ این تجربه برای مثال می‌تواند تجربه‌ی زیبایی (زیبای هنری و زیبای طبیعی) باشد. فلسفه‌ی هنر، همان‌گونه که از نامش پیداست، پیش از هر چیز نظریه‌ای درباره‌ی تولید و دریافت آثار هنری در عرصه‌ی هنر است. مسلماً حدود زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر کاملاً از یکدیگر جدا نیستند زیرا فلسفه‌ی هنر برای مطرح‌کردن مسئله‌هایش به زیباشناسی نیازمند است و زیباشناسی هم برای پرداختن به آثار هنری به فلسفه‌ی هنر نیاز دارد. البته غالباً زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر را به‌جای یکدیگر به کار می‌برند، اما مهم آن است که هر یک با دیگری تلاقی دارد. خلاصه آن‌که امر زیباشناختی سویه‌ای غیرهنری دارد (زیبای طبیعی، تجربه‌ی مشاهده‌ی مناظر طبیعی و غیره) و امر هنری نیز به همان نسبت سویه‌ای غیرزیباشناختی (تاریخی، انتقادی و غیره) دارد. به قول منطق‌دانان، هر مجموعه حدود مجموعه‌ی مقابل خود را مشخص می‌کند. اما آنچه به لحاظ فلسفی توجه برمی‌انگیزد، تلاقی امور هنری-زیباشناختی است. در چنین شرایطی، ویژگی اختصاصی یک رویکرد فلسفی به هنر چیست؟ در پاسخ، می‌کوشیم نخست حدود زیباشناسی را به شکل سلبی و از بیرون و سپس به

شکل اثباتی و از درون این رشته مشخص کنیم. نخست ببینیم زیباشناسی شامل چه چیزهایی نمی‌شود.

۲.۱ زیباشناسی شامل چه چیزهایی نمی‌شود

۱.۲.۱ زیباشناسیْ هنر نیست

به بیان دیگر فیلسوف هنر، هنرمند نیست. اگرچه این سخن تقریباً بدیهی می‌نماید اما گاه به زحمتش می‌ارزد که روی بدیهی‌ترین جنبه‌ها درنگ کنیم تا بتوانیم پیش‌پنداشت‌هایمان را به‌روشنی بازیابیم. بدین ترتیب برای مثال درمی‌یابیم که تفکر از آفرینش هنری متفاوت است. پس زیباشناسی در این‌جا ضرورتاً به‌نوعی در مرتبه‌ی ثانوی قرار می‌گیرد و بدین ترتیب با سایر شاخه‌های فلسفه‌ی عمومی هم‌رتبه می‌شود. زیباشناسیْ هنر نیست همچنان‌که تأمل درباره‌ی علم با خود علم تفاوت دارد (به همین خاطر معرفت‌شناس لزوماً خودش اندیشمند نیست)، همچنان‌که یک عالم به علوم سیاسی لزوماً سیاستمدار نیست و غیره. در ادامه متنی را از هگل می‌خوانیم که، اگر به مفادش باور داشته باشیم، قاعدتاً باید به این نتیجه برسیم که وقتی آفرینش هنری در قیاس با طبیعت در مرتبه‌ی ثانوی قرار می‌گیرد، پس زیباشناسی هم به‌نوعی در مرتبه‌ی سوم جای می‌گیرد.

> نیاز عام و مطلق انسان به هنر از این واقعیت ناشی می‌شود که انسان موجودی آگاه و متفکر است. یعنی خودش را، حال هرچه باشد و به هر نحو که باشد، به چیزی برای خود تبدیل می‌کند.[۱] چیزهای طبیعت بی‌واسطه و به یک نحو هستند اما انسان، از آن‌جا که روح است، وجودی مضاعف دارد؛ از یک سو همچون اشیای طبیعت است، اما از آن‌جا که

---

۱. مترجمان فرانسوی بر سر ترجمه‌ی این جمله‌ی زیباشناسی هگل با یکدیگر اختلاف‌نظر دارند و در ترجمه‌های فرانسوی این جمله تفاوت‌های چشمگیری دیده می‌شود.

هگل می‌گوید: «Daß er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst für sichmacht.» برای مثال، در ترجمه‌ی فرانسوی شارل بِنار (۱۸۷۵) می‌خوانیم: «یعنی نه‌تنها انسان وجود دارد بلکه برای خودش وجود دارد.» در ترجمه‌ی ژانکلویچ (۱۹۴۵) آمده است: «یعنی انسان از هرچه هست و به هر نحو که هست، به خودش وجود می‌بخشد.» ترجمه‌ی جدیدتر لوفبر و فُن شنک (۱۹۹۵) به متن آلمانی وفادارتر است: «به بیان دیگر، انسان بر مبنای خودش، خودش را آنچنان‌که هست می‌سازد.» ترجمه‌ی این جمله به زبان فارسی نیز به همان میزان دشوار می‌نماید. بنابراین برای پرهیز از بدفهمی بهترین راه مراجعه به متن آلمانی است. م.

برای خود[1] است، در خود می‌نگرد، خود را تصور می‌کند، می‌اندیشد، پس به خاطر همین فعال‌بودن برای خود، روح است. انسان این خودآگاهی[2] را از دو راه کسب می‌کند: نخست به شیوه‌ی نظری، زیرا انسان باید در خود غور و تأمل کند تا از تمامی جنبش‌ها، زوایای پنهان و تمایلات درونی‌اش آگاه شود و به‌طور کلی درباره‌ی آنچه برای تفکر چونان ذات است تأمل و تدبر کند و در آنچه از خویشتن پدید آورده و از آنچه از بیرون پذیرفته است، فقط خود را بازشناسد. دوم، انسان به‌واسطه‌ی فعالیت عملی بالفعل می‌شود، زیرا او برخوردار از این نیروی غریزی است که در آنچه بی‌واسطه در دسترسش است و در آنچه از بیرون در اختیارش قرار می‌گیرد خود را به وجود بیاورد و در عین حال خودش را در آن بازشناسد. [...] نخستین محرک غریزی کودک نیاز به تغییردادن چیزهای جهانِ بیرون است؛ پسربچه‌ای که خُرده‌سنگ‌ها را در آب می‌اندازد و امواجی را که روی آب پدید می‌آیند با لذت و شگفتی تماشا می‌کند، در واقع از اثری لذت می‌برد که به دست خودش ایجاد شده است. این نیاز [به تغییر عملی] در اشکال گوناگون پدیدار می‌شود، تا بدان‌جا که انسان می‌تواند بدین نحو خودش را در اشیای بیرونی متجلی کند؛ چنان‌که نمونه‌اش را در اثر هنری بازمی‌یابیم.[3]

بنابراین، از پسربچه‌ای که خُرده‌سنگ‌ها را در آب می‌اندازد و امواجی را که روی آب پدید می‌آیند با لذت و شگفتی تماشا می‌کند تا هنرمند فقط یک گام فاصله است. این گام از آنِ انسانی است که به شکل عملی خودش را از طبیعت متمایز می‌کند زیرا با بهره گرفتن از طبیعت، شیئی را می‌سازد و می‌تواند خودش را در آن شیء بازشناسد. اما خودآگاهی به شکل نظری هم به دست می‌آید (« زیرا انسان باید در خود غور کند »). در واقع، نیاز عمومی انسان به هنر او را وامی‌دارد همزمان از جهان بیرون و از جهان درونش آگاهی بیابد. از این دیدگاه، زیباشناسی همچون نظریه‌ای ضروری برای یک عملِ ضروری به نظر می‌رسد و به همین نسبت از چیزهای

1. pour soi 2. conscience de soi
3. G.W.F. Hegel, *Esthétique, op. cit.*, p. 55.

طبیعتِ بی‌واسطه فاصله می‌گیرد. در هر حال، زیباشناس در چارچوب «عمل» و خودانگیختگیِ آفرینش [هنری] قرار نمی‌گیرد و شاید گاهی از فقدان این خودانگیختگی متأسف باشد. ضمناً نباید خیال خام پخت که همه‌ی زیباشناسان هنرمندانی ناکام و سرخورده‌اند. زیباشناس در حوزه‌ی «تفکر» فعال است و نگاهی با فاصله به فعالیت هنرمند دارد؛ زیباشناس نیز به شیوه‌ی خود به دنبال فهم غرابت و جذابیت احساسی است که زیبایی اثر هنری در او به وجود می‌آورَد. بنابراین، ابزار کار فیلسوفِ هنر بیش از هر چیز زبان است؛ به بیان دیگر، فیلسوف هنر (به‌استثنای شعر) با سایر رسانه‌های هنری‌ای که در هنرها به کار گرفته می‌شوند سر و کار ندارد. بد نیست یادآوری کنیم که با گذر از هنر به زیباشناسی نه‌تنها سطح گفتمان تغییر می‌کند بلکه نظام نشانه‌ها نیز دگرگون می‌شود. به بیان روشن‌تر، اگر موسیقی را یک نظام نشانه‌ای کاملاً مستقل و منحصربه‌فرد در نظر بگیریم («زبان» موسیقایی، به معنای متعارف کلمه زبان نیست) بحث زیباشناسی درباره‌ی موسیقی از طریق یک نظام نشانه‌ای کاملاً متفاوت ــ یعنی «زبان» ــ پیش می‌رود. وقتی درباره‌ی موسیقی می‌اندیشیم، حرف می‌زنیم یا می‌نویسیم موسیقی اجرا نمی‌کنیم. وضع درباره‌ی هنرهای تجسمی نیز به همین ترتیب است؛ یعنی هنگام بحث در مورد یک تابلو، همواره درباره‌ی آن حرف می‌زنیم نه این‌که تابلوی دیگری بیافرینیم. فقط زیباشناسی و ادبیات از نظام نشانه‌ای یکسانی بهره می‌گیرند و به همین دلیل شعر طی قرن‌ها [از سوی زیباشناسان] هنر برتر تلقی شده است.

این قاعده که فیلسوف هنر، هنرمند نیست البته استثناهایی هم دارد. نیچه (۱۸۴۴ـ۱۹۰۰) همیشه خودش را «فیلسوف‌ـهنرمند» می‌دانست (نگاه کنید به ۲.۲.۳) و علاوه بر تصنیفات موسیقایی‌اش در سن هفده سالگی، حتی با آثارش به دنبال رسیدن به یک سبک بزرگ ادبی بود. او پیش از آن‌که به مخالفت با واگنر برخیزد و، آنچنان‌که می‌دانیم، به فیلسوفی ضد واگنری مبدل شود، سال‌ها ادعا می‌کرد با واگنر هم‌ردیف است. در قرن هجدهم با چهره‌ای مثل ژان‌ـژاک روسو روبه‌رو می‌شویم که همزمان نویسنده‌ی قرارداد اجتماعی و آهنگسازِ پیشگوی دهکده است. مسلماً امروزه شهرت روسو بیش‌تر به خاطر نظریه‌های سیاسی‌اش است تا تصنیف ترانه‌ی «خدمتکارم را از دست داده‌ام»، اما نباید از یاد ببریم

که در ۱۷۵۲ روسو را غالباً به‌واسطه‌ی تصنیفات موسیقایی‌اش می‌شناختند و به همین خاطر روسو در آن روزگار بیش‌تر موسیقیدان بود تا فیلسوف. در یک گستره‌ی کلی، می‌دانیم تعداد کثیری از نویسندگان ذوق نقاشی هم داشته‌اند زیرا نوشتن و کشیدن از یک گوهرند و نوشتن حروف و کشیدن خطوط بر روی کاغذ ریشه‌های مشترکی دارند (همچنان‌که در زبان یونانی برای نوشتن و کشیدن فعل ***graphein*** به کار می‌رود). برای مثال، رولان بارت با نشانه‌های گرافیکی نوعی نوشتار تخیلی ابداع کرده بود. با این‌همه، حتی اگر هنر و فلسفه‌ی هنر استثنائاً در یک نفر جمع آیند، غالباً در دو فعالیت مختلف که بر مبانی فکری و جسمی متفاوتی استوارند تحقق می‌یابند. سرانجام، عقل سلیم حکم می‌کند برای آن‌که بتوان درباره‌ی هنر حرف زد باید اندکی ذوق هنری هم داشت، مثل روسوی موسیقیدان، نیچه‌ی شاعر و بارتِ نقاش.

۲.۲.۱ زیباشناسیْ تاریخ هنر نیست

به بیان دیگر، و در چارچوب همان معنای محدودی که ما این‌جا از زیباشناسی در نظر داریم، فیلسوف هنر مورخ هنر نیست. این تمایز بدیهی است اما شاید بداهت آن از تمایز میان فیلسوف هنر و هنرمند کم‌تر به چشم بیاید زیرا در این‌جا با دو رشته‌ی همگون مواجه‌ایم. هنوز هم غالباً این دو رشته‌ی خواهر ــ و گاه متأسفانه دشمن ــ را که در چارچوب کلی نظریه‌ی هنر می‌گنجند با یکدیگر اشتباه می‌گیرند. به بیان ساده‌تر، می‌توان گفت مورخ هنر، بنا بر تعریف، در محدوده‌ی یک دوره‌ی مشخص تاریخی کار می‌کند (زیرا نمی‌توان متخصص همه‌ی دوره‌های تاریخ هنر بود و اگر کسی متخصص آغاز هنر مدرن باشد منطقی است که اظهار نظر درباره‌ی هنر باستانی را به دیگری واگذارد)؛ در مقابل، زیباشناس در ابتدا به یک دوره‌ی تاریخی مقید نیست بلکه به یک مسئله یا به مجموعه‌ای از مسائل می‌پردازد (حتی اگر زیباشناس درباره‌ی کانت در قرن هجدهم تحقیق کند، مسئله‌ی او پیش از هر چیز تأمل درباره‌ی حکم ذوقی از جمله در روزگار کنونی است). به گفته‌ی اِتی‌ِین سوریو، زیباشناسی را می‌توان «فعالیتی علمی دانست که شناخت‌های تعمیم‌پذیر ما در مورد هنر را وحدت می‌بخشد. اصطلاح تعمیم‌پذیر وجه تمایز زیباشناسی از تاریخ هنر را نشان می‌دهد زیرا تاریخ هنر امور جزئی را به شکل

مجزا مطالعه می‌کند».[1] بنابراین، زیباشناسی وظیفه ندارد دوره‌های طولانی تاریخ هنر را تعیین و تفکیک کند، بگوید فلان تابلو دقیقاً چه هنگام و در چه شرایطی نقاشی شده است و غیره. البته نباید فراموش کنیم زیباشناسْ غیرتاریخی یا حتی تاریخ‌ستیز نیست زیرا می‌داند هنر تاریخ دارد، اما غالباً به‌جای تاریخ‌ها و اعداد و ارقام بر مفاهیم کلیدی متمرکز می‌شود. زیباشناس حتی می‌داند خود این مفاهیم هم تاریخ دارند (می‌توان از تاریخ زیباشناسی سخن گفت همچنان‌که تاریخِ تاریخ هنر هم وجود دارد)، اما زیباشناس در نهایت طرف مفاهیم را می‌گیرد نه وقایع را. سازمان‌بندی سنتی و کاملاً تفکیک‌شده‌ی آموزش‌های دانشگاهی این تمایز را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ هرچند این تمایز، استادان و دانشجویان را از بهره‌گرفتن از سایر حوزه‌های مربوط بازنمی‌دارد: گرایش تاریخ هنر غالباً در دپارتمان‌های تاریخ آموزش داده می‌شود، درحالی‌که زیباشناسی اختصاصاً جزو درس‌های دپارتمان‌های هنرهای تجسمی است.

بد نیست همین‌جا از نقطه‌نظر زیباشناسی به یکی از ویژگی‌های تاریخ هنر نگاهی بیندازیم. تاریخ هنر اساساً هیچ ارتباطی با تاریخ علوم ندارد زیرا تاریخ علوم به پیشرفت‌های ملموس، مثل اکتشافات و آشکارشدن حقایق علمی، می‌پردازد (حتی اگر چنین پیشرفتی خطی نباشد و با موانع متعدد معرفتی روبه‌رو شده باشد)، درحالی‌که تاریخ هنر به تکوین و تکامل، به یک تغییر کوچک، توجه نشان می‌دهد (بی‌آن‌که دلالت‌های مثبت یا اثبات‌گرایانه‌ی ایده‌ی پیشرفت را در نظر بگیرد). تفاوت این دو رشته ناچیز نیست و بر فیلسوف است که به این تفاوت بپردازد یا دست‌کم با نگاهی فلسفی به آن بیندیشد. به بیان دقیق‌تر، در هنر «پیشرفت» وجود ندارد. نباید پیشرفت تکنیکی (برای مثال تکنیک‌های بازنمایی بصری) را با پیشرفت هنری خَلط کرد، زیرا بی‌تردید پیشرفت تکنیکی وجود دارد اما پیشرفت هنری قطعاً خیر. به همین دلیل، علم بر اساس تاریخ منطقی پیش می‌رود اما هنر بر مبنای آفرینش‌های فردی. اگر نیوتن به دنیا نمی‌آمد بالاخره یک روز نظریه‌اش توسط فردی دیگر کشف می‌شد، اما اگر رامبرانت متولد نشده بود هرگز تابلوهایی شبیه آثار او خلق نمی‌شدند. از غار لاسکو[2] تا آنتونی تاپی‌یِس، از فرانسوا ویون تا

---

1. E. Souriau, cité par D. Charles, *Revue d'esthétique*, n° 24, Jean-Michel Place, 1993, p. 5.

۲. Lascaux؛ غارهایی در فرانسه که بر دیواره‌های آن نقاشی‌هایی از عصر پارینه‌سنگی یافت شده است. م.

اولیپو[۱]، از گیوم دومَشو تا پاسکال دوسایَن هنر قطعاً تکامل یافته اما پیشرفت نکرده است. در عالم هنر، کارِ «بهتر» یعنی کاری که تازگی و تفاوت داشته باشد.

این قاعده که فیلسوفِ هنر مورخ هنر نیست همچون قاعده‌ی قبلی استثناهایی هم دارد. سرشناس‌ترین استثنای این قاعده که آثارش منشأ سوءتفاهم‌های بسیار بوده بی‌شک خود هگل است. در واقع، هگل نمونه‌ی نوعیِ فیلسوف هنر و نیز مورخ هنر است زیرا توانسته تاریخ هنر را از دیدگاه ویژه‌ی خودش بنیاد نهد و آن را در قالب منطقیِ نظام فلسفی‌اش بگنجاند. طبقه‌بندی مشهور هنر سمبولیک، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک (یا هنر مصری، هنر یونانی و هنر مسیحی) چیزی بیش از شاخ و برگ‌دادن به سه‌گانه‌ی هنر، دین و فلسفه نیست که خود از سه‌گانه‌ی بنیادی‌ترِ منطق، طبیعت و روح مشتق می‌شود و این نیز از تقسیم‌بندی فی‌نفسه، لنفسه ریشه می‌گیرد. هنر از دید هگل یکی از مراحل صیرورت روح است، به نحوی که روح در این صیرورت سرانجام از هنر برمی‌گذرد. به بیان دقیق‌تر، اندیشه‌های هگل را نمی‌توان تاریخ هنر دانست بلکه این اندیشه‌ها به نوبه‌ی خود در درون یک نظام شکل‌یافته‌ی فلسفی، نوعی تاریخ فلسفی هنر را طرح می‌ریزند. از جمله استثناهای جبهه‌ی مقابل، تمامی مورخان هنری هستند که تصمیم گرفته‌اند در پژوهش‌ها و در گستره‌ی نوین مسائل مورد توجه‌شان گامی به‌سوی زیباشناسی بردارند. این رویکرد را غالباً تاریخ هنرِ «فلسفی‌شده» نامیده‌اند. این گروه چهره‌ی شاخصی مانند هگل ندارد، اما با کهکشان اندیشه‌هایی روبه‌روییم که برای علاقه‌مندان هنر چشم‌اندازهای جذابی ترسیم می‌کنند. از جمله‌ی این افراد می‌توان از اِروین پانُفسکی یا اَبی واربورگ، هیوبرت دامیش یا ژُرژ دیدی-اوبِرمن نام برد. این افراد مثال‌های خوبی‌اند از این‌که زیباشناسی و تاریخ هنر می‌توانند با هم همکاری داشته باشند.

۳.۲.۱ زیباشناسیْ نقد هنر نیست

به بیان دیگر، فیلسوفْ «منتقد» نیست. این تمایز سبب می‌شود آخرین سوءتفاهم‌ها را نیز از میان برداریم ــ یا لااقل امیدواریم بتوانیم چنین کنیم... نقد هنر

---

۱. Oulipo؛ گروهی بین‌المللی متشکل از شاعران و ریاضیدانان. م.

نیز مانند زیباشناسی در نیمه‌ی قرن هجدهم و زمانی متولد شد که نخستین سالن‌های هنری شکل گرفتند و مسئله‌ی حکم ذوقی و داوری زیباشناختی (نگاه کنید به ۱.۱.۶) را در کانون مباحث قرار دادند. باری، کار منتقد هنر چیست؟ داوری، ارزشیابی، مقایسه، دفاع و رد. منتقد بحث می‌کند، می‌نویسد و برای این کارها دستمزد می‌گیرد. برای مثال دیدرو سالن‌ها و مقاله‌ی «نبوغ» برای دایرةالمعارف را به دو شیوه‌ی کاملاً متفاوت نوشت. او در سالن‌ها شاردَن را به‌اغراق می‌ستود و بوشه را «کله‌پا» می‌کرد، اما در دایرةالمعارف نامی از هیچ یک از هنرمندان هم‌روزگارش به میان نیاورد. برخلاف آنچه برخی‌ها می‌گویند، وظیفه‌ی فیلسوفِ هنر دقیقاً این نیست که احکام ارزشی صادر کند، سلسله‌مراتب به وجود بیاورد یا سلسله‌مراتبی را واژگون کند، یا بگوید «فلان از بهمان بهتر است»، بلکه او وظیفه دارد ارزش احکام ارزشی را به بحث بگذارد، سلسله‌مراتب را طبقه‌بندی کند و بپرسد چرا برخی می‌گویند فلان از بهمان بهتر است. به بیان دیگر، «خوش‌ذوقی» مورد توجه زیباشناس نیست بلکه مسئله برای او خودِ ذوق است. بحث او این نیست که فلانی نابغه است بلکه اساساً می‌خواهد بداند نبوغ چیست. کار او نیست شناسایی ارزش این یا آن اثر هنری بلکه او می‌خواهد بداند چرا هنر به‌خودی‌خود یک ارزش است.

زیباشناس امیدوار است با اتخاذ مواضعی از این دست از شور و شیدایی برخی منتقدان هنر دوری گزیند، منتقدانی که فقط بلدند با فحش و ناسزا حرفشان را بگویند و حتی قادر نیستند اندکی از موقعیت پیشِ رویشان فاصله بگیرند. اگر در این‌جا تصمیم گرفته‌ایم از نمونه‌ای جدید نام ببریم بدان خاطر است که میان مواضع احساسی برخی منتقدان در مواجهه با به‌اصطلاح «بحران هنر معاصر» و موضع ایو میشو در کتابی با نام بحران هنر معاصر تفاوتی کاملاً مشخص به چشم می‌خورَد. همان‌گونه که میشو در مقدمه‌ی اثرش یادآور می‌شود «این کتاب به یکی از ادوار متأخر و هنوز بحث‌برانگیز تاریخ فرهنگ فرانسه یعنی مسئله‌ی ارزش هنر معاصر در پایان قرن بیستم می‌پردازد. من برای تحکیم تحلیل‌هایم در بررسی جزئیات وقایع و استدلال‌ها چیزی را فرو نگذاشته‌ام. علی‌رغم جنبه‌ی تجربیِ مطالبی که ممکن است علاقه‌مندان ورود سریع به مجادلات پرهیاهو را دلسرد کند، کتاب حاضر اثری فلسفی است که می‌کوشد از سطح استدلال‌های طرفین دعوا فراتر رود

و نگاهی فراگیر به کل بحران بیندازد و معنا و دلالت‌های آن را تحلیل کند. بنابراین، هدفْ مداخله‌ی فلسفی در یک مجادله‌ی زنده است و گمان می‌کنم این روش تنها راه پیشِ روی فلسفه برای خروج از بن‌بست مباحثات آکادمیک کهنه و تکراری است.»[۱]

کلمنت گرین‌بِرگ، چهره‌ی استثنایی دیگر، هم زیباشناس است و هم منتقد هنر. در واقع، اگر تصمیم بگیریم گرین‌برگ را فقط زیباشناس بدانیم بر این واقعیت چشم پوشیده‌ایم که او یکی از مدافعان سرسخت و حتی متعصب برخی گرایش‌های نقاشی امریکاییِ پس از جنگ جهانی دوم بوده است؛ بهترین نمونه‌ی این گرایش را می‌توان در شخصیت و آثار جکسن پالِک یافت. از طرف دیگر اگر او را فقط منتقد هنر در نظر بگیریم، فراموش کرده‌ایم که نقدهای او بر اصول محکم زیباشناختی استوارند. برای نمونه، از نظر گرین‌برگ منطق هنرهای بصری حکم می‌کند این هنرها ماهیت حقیقی‌شان را هویدا کنند و رسانه‌ی هنری مورد استفاده‌شان را خلوص ببخشند، بدین معنا که تمامی سطح بوم (***all over***) را به کار بگیرند و به تسَطُح (***flatness***) بوم وفادار بمانند و غیره.[۲] یکی دیگر از این دست منتقدان زیباشناس که البته شهرتش به پای گرین‌برگ نمی‌رسد، آرتور دانتو است که هم در یکی از دانشگاه‌های امریکا فلسفه درس می‌دهد و هم در نشریه‌ی ***The Nation*** نقد می‌نویسد و از همان زمان که اندی وارهول قوطی‌های بریلو را در ۱۹۶۴ در گالری استِی‌بِل نیویورک به نمایش گذاشت به دفاع از او برخاست. بنابراین، فیلسوفِ‌هنربودن هرگز سبب نمی‌شود که شخص بر سلیقه و پسندش سرپوش بگذارد. البته معقولانه است انتظار داشته باشیم فیلسوف هنر دلیل انتخاب‌هایش را روشن کند و از بالا و پایین‌شدن‌های بازار هنر و شهرت‌های زودگذر و سایر عوامل جنبی تأثیر کم‌تری بپذیرد. برای همین، قاعدتاً زیباشناس برخلاف منتقد از دفاع‌کردن از این یا آن هنرمند چیزی عایدش نمی‌شود. زیباشناس که در حال و هوای پساکانتی سیر می‌کند به کلیتِ حکم ذوقی[۳] باور دارد

---

1. Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain,* PUF, 1997, p. 1.

۲. برای اطلاع بیش‌تر نگاه کنید به: کلمنت گرین‌برگ، «نقاشی مدرنیست»، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، مجله‌ی هنرهای تجسمی، فروردین ۱۳۸۵، شماره‌ی ۲۴، صص. ۴۸ـ۵۳.

3. universalité du jugement de goût

و در مجموع یگانه تلاش‌اش این است که لذت خودش را با دیگران به اشتراک بگذارد... حال بپردازیم به این‌که زیباشناسی شامل چه چیزهایی می‌شود.

۳.۱ زیباشناسی شامل چه چیزهایی می‌شود

۱.۳.۱ تجربه‌ی زیباشناختی

به‌جای پرسش «زیباشناسی چیست؟» بهتر است بپرسیم «زیباشناسی چه می‌تواند باشد؟»، چرا که زیباشناسی تعاریف بی‌شماری دارد. اما این تعاریف دست‌کم یک نقطه‌ی اشتراک دارند زیرا تقریباً مبنای همه‌ی آن‌ها تجربه است. «تجربه‌ی زیباشناختی» غالباً تعبیری مخدوش به نظر می‌آید، ولی همین تعبیر با احساس اولیه و بنیادیِ زیباشناختی (همان معنای اولیه‌ی زیباشناسی یعنی ***aisthèsis*** یا ادراک حسی) تطابق کامل دارد. در احساس زیباشناختی، آنچه به‌وسیله‌ی حواس ادراک می‌شود خودش را به شکل یک تجربه‌ی زیسته و غنابخش به ما عرضه می‌کند. این تجربه را می‌توان به درجات مختلف کسب کرد، از چیدمان هماهنگ اشیا و اثاثه‌ی خانه گرفته تا «تکان شدید» آندره مالرو در برابر محراب آیزنهایم[۱]. تجربه‌ی زیباشناختی در این حالت بی‌همتا و بی‌جانشین است و فلسفه باید بکوشد صورتی عقلانی به این تجربه ببخشد.

رابطه‌ی فردیِ سوژه با یک چیز زیبا یا اثری هنری که او را تحت‌تأثیر قرار دهد سرمنشأ پیدایش کل تجربه‌ی زیباشناختی است. این‌جاست که خواننده باید چشم از این سطرها برگیرد و به آنچه گفته شد جدی(!) بیندیشد... خب، چه چیزی شما را متأثر می‌کند؟ چه چیزی از دید شما زیباست؟ برای شما چه چیزی هنر است؟ شاید با خود بگویید این پرسش‌ها مبهم‌اند و با تجربه‌های کاملاً متفاوت و ناهمگونی ربط می‌یابند. شاید پاسخی برای آن‌ها نیابید... پس این‌بار در مقام «سوژه» بر روی یک «ابژه»ی ذهنی تمرکز کنید. شاید این‌بار هم با «چیز»های بسیاری روبه‌رو شوید، اما کافی است یکی از آن‌ها را انتخاب کنید: مثلاً چهره‌ای که بخصوص برای شما بسیار جذاب است(حتی اگر این چهره طبق قواعد معمولِ زیبایی «زیبا» نباشد اما شما آن را «زیبا» بیابید و، حتی بی‌آن‌که دقیقاً بدانید چرا، مجذوب آن

---

۱. retable d'Issenheim؛ محراب کلیسای شهر کولمار واقع در شمال شرقی فرانسه که در دوره‌ی گوتیکِ متأخر و توسط ماتیاس گرونه‌والد نقاشی شده است. م.

شوید)، یا منظره‌ای طبیعی (مثل دامنه‌ی سرسبز و ستیغ یک کوه)، و، هرچند این مثال‌ها در یک راستا نباشند، یک «اثر» هنری معروف یا ناشناخته در حوزه‌ی نقاشی، موسیقی، شعر، سینما و غیره را (مالرو به حضور این آثار در ذهن هر یک از ما عنوان «موزه‌ی تخیلی» داده بود و ما امروزه می‌توانیم از یک «مدیاتِک تخیلی» سخن بگوییم). هرگاه مثال مورد علاقه‌تان را (باز) یافتید و درباره‌ی آن تأمل کردید، ممکن است همین تجدید خاطره، احساس ویژه‌ای در شما به وجود بیاورد. حتی اگر موضوع برانگیزنده‌ی این احساس همان دم در نزد شما حاضر نباشد، این احساس در شما برانگیخته می‌شود چه رسد به آن‌که موضوع برای شما حضور داشته باشد...

همان‌گونه که پیش‌تر در مورد کانت گفتیم، این‌بار در زمینه‌ای دیگر باید بگوییم زیباشناس در مجموع می‌کوشد دریابد وقتی کسی می‌گوید «**این چیز زیباست**» منظورش چیست. در این‌جا نیز زیباشناسی فلسفی به دنبال آن نیست که بداند **چه چیزی** زیباست بلکه می‌خواهد بفهمد **چرا** ما چیزی را زیبا می‌یابیم. احساسی که از مواجهه با زیبایی در ما به وجود می‌آید از فردی به فرد دیگر تفاوت می‌کند اما در هر حالت احساسی است که فقط زیبایی می‌تواند ایجادش کند. ناگفته پیداست که در این‌جا منظور ما از واژه‌ی «زیبایی»، زیبایی کلاسیک نیست بلکه هر چیزی که بتواند برای فرد نوعی تجربه‌ی زیباشناختی به وجود بیاورد ــ حتی «زیبایی تشنج‌زا»ی مورد نظر آندره بروتُن ــ زیبایی به شمار می‌رود. در این معنا، اگر بتوان پذیرفت، حتی نازیبا هم می‌تواند «زیبا» باشد، درست همان‌طور که ناهنر هم همیشه بالاخره نوعی «هنر» است. در این‌جا می‌توانیم از یک دور تسلسل سخن بگوییم زیرا تجربه‌ی زیباشناختی از «زیبایی» ناشی می‌شود و زیبایی، تجربه‌ی زیباشناختی را به وجود می‌آورد. اما از همه‌ی این حرف‌ها گذشته، آیا تاریخ هنر و نقد هنر نیز بر نوعی احساس زیباشناختی استوار نیست؟ مورخ هنر گاهی این احساس را از سر می‌گذراند اما منتقد هنر همیشه احساس زیباشناختی را تجربه می‌کند. در نتیجه، تعیین ویژگی اختصاصی رویکرد زیباشناختی برای شناختن حدود این رشته منطقاً لازم است اما کافی نیست. از همین‌رو باید معیار دیگری را نیز به خدمت گرفت و آن فاصله‌ی زیباشناختی است.

۲.۳.۱ فاصله‌ی زیباشناختی

پس از تجربه‌کردن باید از مورد تجربه فاصله بگیریم، زیرا این کار امکان می‌دهد بی‌آن‌که خدشه‌ای به احساس تجربه‌شده وارد شود آن را در زمینه‌ی مشخص‌اش قرار دهیم و احتمالاً به شیوه‌های دیگر بدان غنا ببخشیم. در این‌جا باید این دیدگاه قدیمی را رد کنیم که می‌گوید دانستن مانع احساس‌کردن است، یا هرچه کم‌تر بدانیم بیش‌تر احساس می‌کنیم. در واقع، ماجرا کاملاً برعکس است زیرا اگرچه دانستن و احساس‌کردن از یک جنس نیستند اما رابطه‌شان تا حدی به رابطه‌ی ظروف مرتبط می‌ماند. دانستن، احساس‌کردن را می‌پالاید و احساس‌کردن، ما را به دانستن مشتاق می‌کند. تفسیر یک متن ادبی هرگز به آن متن زیان نمی‌رساند و تحلیل یک اثر هنری آن اثر را مخدوش نمی‌کند. هیچ اثر هنری‌ای را نمی‌توان به بحث‌های نظری راجع به آن اثر فروکاست زیرا همواره چیزی در اثر وجود دارد که به هیچ چیز دیگر فروکاسته نمی‌شود. اما هر اثری نیازمند چنین مباحثاتی است زیرا بدین طریق زوایای مختلف آن در ارتباط با سایر آثار هنری روشن می‌شود. قطعاً همیشه می‌توان به احساس‌کردن اکتفا کرد اما در این حالت باید زیباشناسی را وداع بگوییم و به حداقل‌ها بسنده کنیم. با شناخت برخی اصول نئوپلاستیسیسم حتی آثار هنرمندی مثل موندریان را بهتر خواهیم شناخت ــ یا بهتر احساس خواهیم کرد ــ و قادر خواهیم بود آثارش را در ارتباط با نقاشان انتزاعی معاصرش مثل کاندینسکی یا کِله بررسی کنیم. اگر بدانیم موسیقیدانی مثل میلز دیویس در کم‌تر از نیم قرن تقریباً تمامی سبک‌های موسیقایی را تجربه کرده است، آن‌گاه بهتر می‌توانیم آثار آکوستیک یاالکتریک، آثار اجراشده باارکستر چهارنفره، پنج‌نفره یاارکستر کامل با همکاری یا بدون همکاری جان کالترین، بیل اوانز و غیره را بفهمیم. خلاصه آن‌که در این‌جا می‌توانیم از هنرمندان بسیاری مثال بیاوریم و مزیت‌های شناخت نظریِ آثارشان را برشماریم.

میل به تعمیمْ عمق تجربه را مضاعف می‌کند، هرچند در نگاه نخست به نظر می‌رسد که این میل ما را از اثر هنری دور می‌سازد و آن را موقتاً در فاصله قرار می‌دهد ــ البته این فاصله موجب می‌شود اثر در جایی قرار گیرد که بتواند تمامی معانی‌اش را متجلی کند. زیباشناسی در این‌جا به فلسفه می‌پیوندد زیرا اگر بپذیریم فلسفه به‌طور کلی درباره‌ی رفتارهای انسان بحث می‌کند و می‌کوشد بفهمد چرا

انسان‌ها چنین و چنان می‌کنند، پس زیباشناسی (به معنی فلسفه‌ی هنر) می‌کوشد بفهمد چرا انسان‌ها به چیزی همچون هنر می‌پردازند و تا بدین حد بدان عشق می‌ورزند. به یک معنا همه می‌دانند فلسفه اصلاً به هیچ دردی نمی‌خورد و به کاری نمی‌آید، زیرا اگر فلسفه وجود نمی‌داشت انسان‌ها همان کاری را می‌کردند که اکنون می‌کنند ــ البته بی‌آن‌که بدانند چه می‌کنند. قطعاً همین دیدگاه را می‌توان درباره‌ی زیباشناسی نیز مطرح کرد. در تحلیل نهایی، هنر و فلسفه یک نقطه‌ی اشتراک اساسی دارند زیرا هر دو، لااقل از دیدگاه سودگرایانه، عمیقاً بی‌فایده‌اند ــ هرچند در درازمدت بسیار سودمند خواهند بود. به بیان دقیق‌تر، یک کتاب فلسفی یا یک تابلو یا یک قطعه‌ی موسیقی یا یک فیلم به هیچ دردی نمی‌خورد ــ اما مگر نه این‌که ما با وجود آن‌ها اندکی بهتر زندگی می‌کنیم؟ بنابراین، روشن است که تفکر بر غور و بازنگری و فاصله گرفتن از اعمال سودمند مبتنی است (و این همان چیزی است که یونانیان بدان نظریه [*théoria*] می‌گفتند و آن را در مقابل عمل [*praxis*] قرار می‌دادند). در یک کلام به چنین تأمل فلسفی درباره‌ی هنر، زیباشناسی می‌گویند. همچنین همین فاصله‌ی زیباشناختی گاهی روشی برای تقرب به خودِ جهان است. اما از این‌ها گذشته، آیا رشته‌هایی مثل تاریخ هنر یا نقد هم خود را به حفظ چنین فاصله‌ای مقید نمی‌دانند؟ منتقد هنر قطعاً از چنین فاصله‌ای بی‌بهره است اما مورخ هنر چطور؟ به همین دلیل این معیار دوم لازم اما ناکافی است. بنابراین باید به معیار سوم متوسل شویم.

۳.۳.۱ مسئله‌ی زیباشناختی

در زیباشناسی، فاصله گرفتن از اثر هنری به‌تنهایی کافی نیست بلکه خود این فاصله هم باید در نهایت به شکل «مسئله» نگریسته شود. زیباشناسیْ قصه نمی‌گوید بلکه به مسئله می‌پردازد. مثلاً زیباشناسی به دنبال فهمیدن این نیست که آیا پیکاسو برای تابلوی دوشیزگان آوینیون (۱۹۰۷) از ماسک‌های قبیله‌ی ماهونگو در کشور کُنگو الهام گرفته یا نه (پرسشی که البته به‌خودی‌خود جالب است)، بلکه می‌پرسد چرا هنر سال‌های آغازین قرن بیستم رجوع به هنر سایر اقوام و ملل را لازم دیده است؟ هنرمندان چگونه از مجسمه‌های افریقایی در نقاشی‌های غربی استفاده کردند؟ چه روابطی در این میان مؤثر بوده‌اند؟ و غیره. شاید برخی‌ها اِشکال

کنند که در هنر به‌جای مسئله فقط راه‌حل وجود دارد زیرا هنرمند می‌آفریند و این همه‌ی ماجراست. مگر نه این‌که پیکاسو می‌گفت: «من جست‌وجو نمی‌کنم، من پیدا می‌کنم»؟ اما نقطه‌نظر زیباشناس با دیدگاه هنرمند یکسان نیست و اگر بپذیریم اثر هنری، بنا بر تعریف، از آفریننده‌اش جدا می‌شود و مستقل از او باقی می‌ماند، آن‌گاه دیدگاه هیچ‌یک از این دو بر دیگری ارجحیت نخواهد داشت. در واقع، کار زیباشناسی دقیقاً این است که نقاط قوت اثر را آشکار کند و تار و پود سازنده‌ی آن را به بررسی بگذارد و، در یک کلام، محسوس را به معقول تبدیل کند.

بنابراین، طرح مسائل و یافتن راه‌حلی برای آن‌ها اولویت تمامی بخش‌های زیباشناسی است. هر اثر هنری راستین به‌نوعی به مسئله‌ی زیباشناختی آفرینش [هنری] پاسخ می‌دهد و به شیوه‌ی خود برای آن پاسخ می‌یابد: دوشان در برهنه از پلکان پایین می‌آید (۱۹۱۲) از جمله به این مسئله پاسخ می‌داد که «چگونه می‌توان حرکت را در نقاشی تجسم بخشید؟» درحالی‌که درست سال بعد از آن نخستین حاضر-آماده‌ها[1]ی همین هنرمند مسئله‌ای را مورد توجه قرار می‌داد که با خود تابلوی نقاشی به وجود آمده بود: آیا نقاشیِ مبتنی بر کارکرد شبکیه‌ی چشم هنوز ممکن است؟ حال آن‌که دوشان با عروسی که به دست عزب‌ها برهنه شده است (۱۹۱۵-۱۹۲۳) به‌نوعی می‌خواست بداند پس از آثار حاضر-آماده دیگر چه باید کرد؟... پرسش‌های بی‌شماری از این دست را می‌توان به میان آورد (برای نمونه دنیل بوران به مسئله‌ای توجه نشان داد که دوشان بدان نپرداخته بود: مکان نمایش اثر هنری چه تأثیری بر خود اثر خواهد گذاشت و غیره). هر مسئله‌ای که با یک اثر هنری مطرح می‌شد گاه پای سایر هنرها را نیز به میان می‌کشید: در سال ۱۹۱۰، رابطه‌ای نزدیک میان پیدایش موسیقیِ آتنال و سریالی و تولد نقاشی انتزاعی وجود داشت؛ بنابراین وقتی به شوینبرگِ موسیقیدان می‌پردازیم نباید کاندینسکیِ نقاش را از یاد ببریم. به‌طور کلی، زیباشناس وظیفه دارد از ظواهر کاذب چشم بپوشد و به حقایق درونی بپردازد. مثلاً وقتی می‌پرسیم اثر هنری چیست؟ معمولاً با این نوع پاسخ‌ها روبه‌رو می‌شویم: نوعی روشِ احساس‌کردن؛ راهی برای بیان‌کردن

---

1. ready-made

حالات درونی؛ بیان تجربه‌های زیسته‌ی هنرمند؛ خلاصه آن‌که اثر هنری یک وضعیت ذهنی در یک لحظه‌ی مشخص است و همیشه ضرورتاً احساس یا شخصیت هنرمند را بیان می‌کند و غیره. این تعاریف خطا نیستند اما بسیار ناقص و کاملاً تاریخ‌گذشته‌اند زیرا فقط نقطه‌نظر رمانتیک‌ها را بازتاب می‌دهند. در بسیاری از دوره‌های هنری مسئله‌ی هنر کاملاً با بیان احوالات و احساسات شخصی بی‌ارتباط بوده است (از هنر شمایل‌نگاری گرفته تا هنر مفهومی و غیره). به لحاظ آماری و جغرافیایی هنرهای بی‌شماری وجود دارد (هنر یونانی، بیزانسی، هندی، اسلامی...) که شخصیت هنرمند تقریباً هیچ نقشی در آن‌ها نداشته است و هدف نه بیان احوالات و احساسات شخصی بلکه امور فرافردی از جمله جهان، امور الهی و مقدس و غیره بوده است. مگر نه این‌که آفریدن همیشه از بیان احوالات و احساسات شخصی فراتر می‌رود؟

اکنون برای جمع‌بندی آنچه تا این‌جا مطرح کردیم و ترسیم چشم‌اندازی از آنچه در فصل‌های بعدی خواهیم گفت، به موضوعاتی می‌پردازیم که از قضا اخیراً در سرفصل درس‌های اگرگاسیون فلسفه در فرانسه نیز مطرح شده بودند. همچنین مطالب اساسی مطرح‌شده در این فصل را مرور خواهیم کرد و با وضوح بیش‌تری خواهیم دید در رشته‌ی زیباشناسی، اهمیتِ طرح مسئله در چیست. بحث تمایز «امر هنری و امر زیباشناختی» مسلماً بازمی‌گردد به تمایز معنای محدود فلسفه‌ی هنر از زمان هگل بدین سو و معنای وسیع زیباشناسی در نظر باومگارتن. در خصوص میزان نفوذ این دو امر بر یکدیگر باید پرسید آیا امر زیباشناختیْ کل امور هنری را هم در بر می‌گیرد یا امر هنری‌ای وجود دارد که از حوزه‌ی امر زیباشناختی بیرون باشد؟ آیا حالت بالعکس هم امکان‌پذیر است؟ در این‌جا یکی از مسائل مورد توجه کانت یعنی «زیبای طبیعی و زیبای هنری» را بازمی‌یابیم و به تفاوت آن‌ها با «مطبوع» پی می‌بریم. اما مسئله‌ی دیگری نیز مطرح است: اگر امر زیباشناختی نحوه‌ی اندیشیدن به امر هنری را تعیین می‌کند، پس آیا امر زیباشناختی تالیِ امر هنری است؟ (تأخر امر زیباشناختی نسبت به امر هنری به زیباشناس فرصت و فاصله‌ی بیش‌تری برای تأمل می‌دهد. نمونه‌ی بارز این تأخر را می‌توان در اثر موریس مرلوپونتی با نام چشم و ذهن (۱۹۶۱) دید. او در این کتاب از [جنبش

هنری] فلوکسوس[۱] حرف نمی‌زند بلکه آثار و افکار سزان را تحلیل می‌کند). آیا در مواردی امر زیباشناختی بر امر هنری تأثیر می‌گذارد؟ (امروزه بسیاری از هنرمندان مدعی‌اند از اندیشه‌های ژیل دُلوز الهام می‌گیرند). همچنین وقتی توجه‌مان را به «تجربه‌ی هنری» معطوف می‌کنیم، در واقع به هنرمند خلاق، به تجربه‌ی غنی آفرینش هنری توجه نشان می‌دهیم، حال آن‌که «تجربه‌ی زیباشناختی» به مخاطب توجه نشان می‌دهد و خود را به قلمرو اثر هنری محدود نمی‌کند. اما همین‌جا موضوع دیگری مطرح می‌شود: آیا سخن‌گفتن از آفرینش در حوزه‌ی هنر موجه است؟ این پرسش ما را در مورد معانی و دلالت‌های واژه‌ی آفرینش به شک می‌اندازد زیرا این واژه در اصل برای اشاره به آفرینش الهی به کار می‌رفته است و، در این معنا، مخلوق نمی‌تواند خالق هم باشد. به همین ترتیب، پرسشِ «آیا انقلاب‌های هنری وجود دارند؟»، که پرسشی زیباشناختی است و با تاریخ هنر بی‌ارتباط، ما را به تأمل درباره‌ی لفظ انقلاب وامی‌دارد و این پرسش مطرح می‌شود که همچون دو مفهوم متمایزِ پیشرفت و تکامل، آیا اساساً چیزی به نام انقلاب در هنر وجود دارد؟ در چه شرایطی باید به مسئله‌ی تفاوت‌های احتمالی رشته‌های مختلف هنری بپردازیم و، برای مثال، بپرسیم آیا انقلاب در هنرهای تجسمی با انقلاب در شعر به یک معناست؟ همین‌جا پرسش حیاتیِ تکثر هنرها به میان می‌آید که «چرا هنرهای مختلفی وجود دارد»؟ ما این پرسش را در فصل «مقایسه و طبقه‌بندی هنرها (پاراگونه)» به بحث می‌گذاریم. شماری از موضوعات ظاهراً به چیزهای کاملاً ملموس می‌پردازند اما سرانجام به مباحث سراسر انتزاعی ختم می‌شوند؛ پرداختن به این موضوعاتِ دوپهلو همیشه منظور نظر زیباشناسی بوده است. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به «دست»، «ژست»، «چهره»، «حواس پنج‌گانه» (نگاه کنید به ۳.۲.۵)، «سبک» (نگاه کنید به ۳.۲.۲.۳ و ۲.۲.۳.۵) و غیره اشاره کرد.

این‌ها همه‌ی موضوعاتی نیستند که می‌توان در این زمینه برشمرد زیرا پرداختن به همه‌ی آن‌ها ملال‌آور خواهد بود. با این‌همه، برشمردن آن‌ها وسعت تأملات زیباشناختی را بر ما معلوم می‌کند. زیباشناسی در مقام رشته‌ای مستقل

---

۱. Fluxus: نام یکی از جنبش‌های هنر معاصر که در دهه‌ی ۱۹۶۰ ابتدا در هنرهای تجسمی شکل گرفت و بعدها به ادبیات و موسیقی نیز گسترش یافت. م.

با باومگارتن متولد شد و از صافی اندیشه‌های کانت و هگل گذشت. حتی اگر مثل برخی‌ها نظریه‌ی مرگ هنر را بپذیریم، اما امروز دشوار می‌توانیم از پایان زیباشناسی سخن بگوییم.[1] در واقع، در هیچ دوره‌ای به اندازه‌ی امروز زیباشناسی ــ چه در معنای فلسفی و چه در معنای آرایشی ــ و هنر یا دست‌کم شوق به هنر، و نیز نظریه‌ی هنر یا دست‌کم مباحثه درباره‌ی هنر تا این اندازه مطرح نبوده است، تا بدان حد که دیگر نمی‌توان هنر را به دور از مباحثه و مجادله تصور کرد. بنابراین هرکس می‌تواند در این وفور بی‌حد و حصر نظریه و عمل راهی برای خود بیابد. امیدواریم این کتاب بتواند همچون قطب‌نما راهنما باشد.

کتاب‌نامه

Cauquelin, Anne, *Les théories de l'art*, PUF, coll. "Que sais-je?", Paris, 1998.

Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Questions d'esthétique*, PUF, Paris, 2000.

Ferry, Luc. *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris, 1990.

Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1997.[2]

Lacoste, Jean, *La philosophie de l'art*, PUF, coll. "Que sais-je?", Paris, 1996.[3]

Lescourret, Marie-Anne, *Introduction à l'esthétique*, Champs-Flammarion, Paris, 2002.

Sherringham, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris, 1992.

Souriau, Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990.

---

1. Cf. *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, "Philosophie et art: la fin de l'esthétique?" (dossier coordonné par Elie During, comportant une utile bibliographie p. 55-56)

۲. مارک ژیمنز، زیباشناسی چیست؟، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران، ۱۳۸۹.

۳. ژان لاکست، فلسفه‌ی هنر، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران، ۱۳۹۲.

۲
تقلید

همه‌ی هنرها به یک میزان با مسئله‌ی تقلید سر و کار ندارند. از قرن هجدهم بدین سو هنرهای تجسمی مثل نقاشی و مجسمه‌سازی را «هنرهای تقلیدی» نامیده‌اند (البته معماری را بنا بر دلایلی در این گروه قرار نداده‌اند). شعر (ادبیات به‌طور کلی) به میزانی کم‌تر قرن‌ها جزو هنرهای تقلیدی بوده است زیرا ادبیات می‌تواند از طریق زبان، صحنه‌های واقعی یا تخیلی را بازآفرینی کند (برای مثال ادبیات نمایشی). سرانجام موسیقی، به میزانی بساز هم کم‌تر، فقط در معنایی بسیار محدود هنر تقلیدی به شمار می‌رود. اگر موسیقی بتواند آنچه را یونانیان إتُس[1] (*éthos*) می‌گفتند منعکس کند (مثل برخی از انواع موسیقی عربی یا هندی [یا ایرانی])، هنری تقلیدی خواهد بود زیرا در این حالت مایه یا ریتم موسیقیْ بازتاب‌دهنده‌ی حالات روحی است؛ همچنین اگر موسیقیْ تقلیدگر صوت مشخصی در جهان واقعی باشد و آن را به کار گیرد یا بازتولید کند، هنری تقلیدی خواهد بود. اما ورای این موارد استثنایی، موسیقی از واقعیت «مستقل» است، بدین معنا که هرگز به دنبال تقلید مستقیم واقعیت نبوده، درحالی‌که هدف یا کارکرد هنرهای به‌اصطلاح تقلیدی طی قرن‌ها تقلید مستقیم واقعیت بوده است. به عبارت دیگر، اگر سنت غالب در نقاشی را «فریب چشم» در نظر بگیریم، در موسیقی، سنتی به نام «فریب گوش» وجود ندارد.

---

۱. به معنای حالات قبض و بسط و اوج و فرود روح. م.

با وجود این، تقلید همواره یکی از کلاسیک‌ترین مسائل زیباشناسی عمومی بوده است زیرا تقلید، از طریق مفهوم یونانیِ میمه‌سیس (*mimèsis*)، ما را به سرچشمه‌های اندیشه‌ی غربی بازمی‌بَرد. این مفهوم برای زیباشناسی بسیار اساسی است زیرا در هسته‌ی مرکزی نخستین تفکرات یونانیان درباره‌ی هنر جای دارد. البته در زبان یونانی واژه‌ی «هنر» وجود نداشته است بلکه یونانیان از تِخنه (*tekhnè*) برای اشاره به هنر، حرفه، مهارت، فن و غیره استفاده می‌کرده‌اند. بنابراین، وقتی فیلسوفان یونان از «هنر» یا «فن» سخن می‌گفتند منظورشان همه‌ی «هنرها» بود و حتی میمه‌سیس را نیز شامل می‌شد. گستره‌ی اصطلاح میمه‌سیس همه‌ی هنرها را از نقاشی و مجسمه‌سازی گرفته تا شعر و موسیقی در بر می‌گیرد. ما در این‌جا فقط به هنرهای تقلیدی در معنای محدودش خواهیم پرداخت و البته در صورت لزوم به سایر هنرها هم اشاره خواهیم کرد.

تقلید به معنای کوشش برای بازتولید نمودِ[1] یک چیز از طریق روش‌هایی خاص است. تقریباً همه‌ی آثار بصری [در هنر غرب] تا قرن نوزدهم و به‌طور دقیق‌تر تا زمان اختراع عکاسی (نی‌یِپس از ۱۸۲۲ و داگِر در ۱۸۳۹) و اختراع سینما (سینمای صامت در ۱۸۹۵ و سینمای ناطق در ۱۹۲۷) را می‌توان ذیل این تعریف گسترده جای داد. پیدایش شیوه‌های بازتولید مستقیم امر واقعی (با تأثیر مستقیم نور، تصویر روی فیلم عکاسی تثبیت می‌شود) قطعاً هنر نقاشی را دگرگون کرد. پس از این تحولات، پرسشی که مفهوم میمه‌سیس از هنر می‌پرسید این بود که آیا وظیفه‌ی هنر تقلید از واقعیت بیرونی است؟ به عبارت دیگر، آیا هنرمند باید امر واقعی را «کپی» کند؟ اگر پاسخ این پرسش مثبت باشد نتیجتاً باید پرسید مگر نه این‌که تقلید انواع مختلفی دارد، همچنان‌که نقاشی انواع گوناگونی دارد (از نقاشی دیدفریب[2] گرفته تا کوبیسم ترکیبی و بعد از آن)؛ اگر پاسخ منفی باشد، باید پرسید [به غیر از تقلید] چه وظایف دیگری می‌توان برای هنر متصور شد؟ باری، همه‌ی این پرسش‌ها در فلسفه‌ی یونان مطرح شده بود...

---

1. apparence 2. trompe-l'œil

۱.۲ پیدایش میمه‌سیس

چرا واژه‌ی یونانی میمه‌سیس (*μιμησις*) را به همین شکل به کار می‌برند و آن را ترجمه نمی‌کنند؟ زیرا این کلمه را می‌توان به شیوه‌های مختلف، از تقلید گرفته تا بازنمایی، ترجمه کرد. ضمناً نباید از یاد برد که ریشه‌ی مفهوم‌سازی [غربیان] از زیبایی و اثر هنری در همین کلمه نهفته است. بی‌آن‌که بخواهیم به تمام ماجرا بپردازیم، باید یادآوری کنیم که حدود قرن پنجم و چهارم پیش از میلاد در یونان تحولاتی رخ داد و هسته‌ی مرکزی تمدن غربی شکل گرفت. در همین زمان هنر و فلسفه[ی غرب] متولد شدند اما از همان آغازِ تولد همزیستی این دو با سوءتفاهمی باورنکردنی همراه بود. افلاطون، بزرگ‌ترین فیلسوف یونان، هنر روزگار خودش را نقد می‌کرد و حتی آن را مردود می‌دانست. در واقع، بهتر است بگوییم او نوع خاصی از هنر را نکوهش می‌کرد: هنر تقلیدی، دیدفریب و توهم‌زا را. بدون بررسی اندیشه‌های افلاطون نمی‌توانیم یکسره نظراتش درباره‌ی هنر را رد کنیم، بنابراین باید ببینیم او چگونه و به‌ویژه چرا چنین می‌اندیشید.

۱.۱.۲ نظریه‌ی افلاطون درباره‌ی تقلید

۱.۱.۱.۲ افلاطون و هنر زمانه‌اش

نخست بهتر است مسائل را در زمینه‌ی پیدایش‌شان بررسی کنیم. افلاطون (۴۲۸ـ۳۴۸ ق.م.) در آتن زندگی می‌کرد و پارتنون را که اندکی پیش از تولدش به اتمام رسیده بود به‌خوبی می‌شناخت. همچنین ضرورتاً با مجسمه و نقاشی و البته موسیقی زمانه‌اش آشنا بود ("*mousikè*" در زبان یونانی شعر و رقص را هم در بر می‌گرفت)؛ او همچنین هنر مصر را می‌شناخت و گاه در آثارش درباره‌ی آن بحث می‌کرد. به لحاظ تاریخ هنر، افلاطون همزمان با هنرِ به‌اصطلاح «کلاسیک» یونان می‌زیسته است (پس از هنر هندسی و آرکاییک و پیش از هنر هلنی). از مشهورترین نمونه‌های هنر کلاسیک یونان، علاوه بر پارتنون که پیش‌تر بدان اشاره کردیم، می‌توان از مجسمه‌های معبد دلف، مجسمه‌ی دیسک‌پَران، آپولون و غیره نام برد. از آن‌جا که نمی‌توانیم همه‌ی آثار هنری عصر افلاطون را بررسی کنیم، در ادامه فقط به نقاشی خواهیم پرداخت اما نه بدان دلیل که تعداد نقاشی‌هایی که از آن دوران به دست ما رسیده بسیار است؛ کاملاً برعکس، به‌استثنای تعدادی نقاشی

کم‌اهمیت، در واقع ما نقاشی یونانی را از طریق نقاشی‌های کشف‌شده در شهر پومپئی متعلق به روم باستان می‌شناسیم. این نقاشی‌ها در قرن نخست میلادی و از روی نقاشی‌های یونانی کپی شده بودند. ما در این‌جا هنر نقاشی را برگزیده‌ایم بدان دلیل که افلاطون، هرچند با نگاهی منفی، به نقاشی زمانه‌اش اهمیت می‌داده است.

تمامی آثار بزرگ‌ترین نقاشان یونان باستان (زئوکسیس، پارهازیوس، آپِل) از میان رفته‌اند. اما بر اساس نوشته‌هایی که به دستمان رسیده (به‌ویژه جلد سی و پنجم تاریخ طبیعی اثر پِلین) می‌دانیم هنرمندان یونانی‌ای که در دوره‌ی کلاسیک به فعالیت مشغول بودند در هنر نقاشی انقلاب ایجاد کردند زیرا در دوره‌ی آرکاییک مدل برای نقاشی و نمایش عمق در تصویر وجود نداشته است. یونانیانِ دوره‌ی کلاسیک در واقع نخستین کسانی‌اند که به کمک بازی نور و سایه، خطوط کناریِ شکل‌دهنده‌ی اشکال را خلق کردند و برخلاف تصاویر تخت مصریان، می‌کوشیدند اشکال را به صورت برجسته نمایش دهند. آنان تکنیک کوتاه‌نمایی را نیز به خدمت گرفتند (برای مثال به‌جای آن‌که نیم‌رخ بدن را بکشند آن را از روبه‌رو نقاشی می‌کردند)؛ بدین طریق نه‌تنها بدن را به شکل کامل نشان می‌دادند بلکه به آن حجم هم می‌بخشیدند. این حجم‌بخشی و کوتاه‌نمایی در تمامی مراحل بعدیِ توسعه‌ی هنر غربی اهمیتی اساسی داشته است. یونانیان این روش را سایه‌نگاری (*skiagraphie*) می‌نامیدند و کلیه‌ی روش‌های نقاشی دیدفریب را ذیل آن قرار می‌دادند. بنابراین، تقلید در سرچشمه‌های اسطوره‌ای نقاشی غربی حضور داشت و برای ایجاد توهم به کار گرفته می‌شد. بنا بر افسانه‌ها، زئوکسیس دانه‌های انگور را چنان واقعی نقاشی کرده بود که پرندگان به خیال انگور به آن‌ها تُک می‌زدند. می‌گویند بین برترین نقاشان آن دوره آزمونی برگزار کردند و پارهازیوس رقیب خود زئوکسیس را به دیدن آتلیه‌اش دعوت کرد و وقتی زئوکسیس خواست پرده‌ای را از روی یک تابلوی نقاشی کنار بزند دریافت پرده واقعی نیست و نقاشی شده است. انگورهای نقاشی‌شده پرندگان را فریب داد و پرده‌ی نقاشی‌شده نقاش دیگری را فریفت. افسانه‌ی دیگری که این‌بار درباره‌ی آپل نقل شده است، به‌جای مسئله‌ی دیدفریبی به نقش مثبت اتفاق و تصادف در به‌توفیق‌رساندن میمه‌سیس تأکید دارد. سِکستوس اِمپیریکوس روایت می‌کند: «یک روز آپل اسبی را نقاشی می‌کرد و می‌خواست کف جمع‌شده بر دهان اسب را روی بوم نشان دهد اما

تلاش‌اش بی‌نتیجه بود؛ از روی عصبانیت تکه‌پارچه‌ای را کـه بـرای خشک‌کـردن قلم‌مویش استفاده می‌کرد روی بوم پرتاب کرد و در اثر برخورد پارچه، اتفاقاً روی دهان اسب نقش کف به وجود آمد »...

بنابراین، افلاطون در دوره‌ای می‌نوشت که سایه‌نگاری در اوج بود. در واقع، مخالفت افلاطون با این نوع نقاشی یادآور مجادله‌ی قدما و متأخران [در فرانسه‌ی قرن هفدهم] است. در این‌جا قدما مصریان و یونانیان پیش از عصر کلاسیک بودند (که نقاشی بی‌جان و به دور از توهم‌زایی خلق می‌کردند) و، در مقابل، متأخران به نقاشی مبتنی بر میمه‌سیس می‌پرداختند. همان‌گونه که ارنست گامبریچ خاطرنشان می‌کند، نخستین بار که برادران لومیر در ۱۸۹۵ فـیلم قـطار بـه ایسـتگاه سیوتا وارد می‌شود را نمایش دادند، مردم از قطاری که به‌سویشان می‌آمد ترسیدند؛ درست به همین ترتیب، « تصاویر دیدفریب روی دیوارهای خانه‌های یونان تأثیر شوک‌آور مشابهی بر بیننده‌اش داشته است. دلایلی در دست داریم که ما را مجاب می‌کنند این تأثیر شوک‌آور حتی در دوره‌ی حیات افلاطون هم ادامه داشته و کج‌تابی او با نقاشی دیدفریب در واقع مخالفت با تجلیات یک "هنر مدرن" بوده است »[1].

۲.۱.۱.۲ میمه‌سیس از دید افلاطون

میمه‌سیس از نظر افلاطون دقیقاً عبارت است از تقلید از طبیعت. تقلیدکردن از طبیعت به معنای بازآفرینی وفادارانه‌ی طبیعت به‌وسیله‌ی تکنیک‌های متداول و به شکـل نقاشی دیدفریب است؛ این بازآفرینی به ایجاد توهم منجر می‌شود و از هـمین‌رو فلسفه آن را مردود می‌داند. در واقـع، در فـلسفه‌ی افـلاطون امر واقـعی و جـهان محسوس خود رونوشتی از ایده‌های جهان معقولند. بنابراین، آفریده‌های هنرمند کپی‌برداری از روی کپی است و جهان محسوس بدین طریق بیهوده تکرار می‌شود. در این رابطه متن مرجعی از افلاطون وجود دارد و هرکس می‌خواهد از زیباشناسی سر دربیاورد دست‌کم باید یک بار آن را دقیق مطالعه کند؛ منظور ما سرآغاز کـتاب دهم رساله‌ی جمهوری افلاطون است:

---

1. E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1971, p. 108.

سقراط: آیا می‌توانی به من بگویی به‌طور کلی تقلید (میمه‌سیس) یعنی چه؟ [...]

گِلوکون: تو بگو!

ــ خوب! آیا می‌خواهی این مفهوم را هم به روش همیشگی‌مان بررسی کنیم؟ زیرا روش ما این‌گونه است که همواره در مورد چیزهای کثیری که یک نام واحد بدان‌ها می‌دهیم به ایده‌ی (*eidos*) واحدی قائلیم. می‌فهمی چه می‌گویم؟

ــ می‌فهمم.

ــ پس بگذار یکی از این چیزهای کثیر را مثال بزنیم. تو مثال تخت‌خواب‌ها و میزها را می‌پسندی؟ به گمانم تعداد کثیری از آن‌ها وجود دارد...

ــ درست است.

ــ اما من فکر می‌کنم در مورد هریک از این اشیا یک ایده‌ی واحد وجود دارد: یک ایده‌ی واحد برای تخت‌خواب و یک ایده‌ی واحد برای میز.

ــ درست است.[1]

سقراط ضمن وفاداری به روش بررسی دقیق و موشکافانه‌اش مخاطب خود را به‌سوی تعریف میمه‌سیس راهبری می‌کند. تا این‌جای گفت‌وگو فقط درباره‌ی محسوسات و معقولات به‌طور دقیق صحبت شد و دیدیم نمونه‌های کثیری از تخت‌خواب وجود دارد که همگی رونوشتی از ایده‌ی یک تخت‌خواب واحدند. در واقع، درودگر تخت‌خواب‌ها را از روی این الگوی معقول می‌سازد. اما وقتی هنرمند می‌خواهد از روی تخت‌خواب طراحی یا نقاشی کند چه رخ می‌دهد؟

جواب دادم چندان دشوار نیست و به روش‌های معمولی و سریع می‌توانی انجامش بدهی؛ آسان‌ترین راه‌ها این است که آینه‌ای به دست

---

1. Platon, *La République*, X, 595c-596b (trad. L. Robin, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. "Pléiade", 1950).

گیری و به هر سو بگردانی. از این راه هم می‌توانی آفتاب را بسازی هم ستارگان را، می‌توانی زمین و حتی خودت و سایر چیزها مثل حیوانات، اشیا، گیاهان و همه‌ی چیزهایی را که درباره‌شان صحبت کردیم، بسازی!

ــ گفت درست است ولی بدین‌سان نمود آن‌ها را می‌سازم نه وجود حقیقی‌شان را![1]

نمود در مقابل وجود حقیقی: بنابراین باید به وجود یک سطح سوم، به‌نوعی جهان محسوس در سطح نازل، به جهان سایه‌ها (*skiagraphie*) و بازتاب‌ها (تصاویر در آینه) هم اندیشید. هنرِ مبتنی بر میمه‌سیس بازتابی است از تصاویر موهومِ تمثیل غار در فلسفه‌ی افلاطون (کتاب هفتم جمهوری). در مجموع، به‌جای یک تخت‌خواب با سه تخت‌خواب روبه‌روییم: ایده‌ی تخت‌خواب (معقول)، تخت‌خواب واقعی (محسوس)، و تصویر تخت‌خواب (میمه‌سیس). بدین ترتیب، با سه سازنده‌ی تخت‌خواب مواجه می‌شویم: خدایان، درودگر و نقاش؛ امروزه نقاش را «هنرمند» می‌نامیم و گاه از روی تحقیر «مقلد» لقبش می‌دهیم زیرا از روی آنچه دیگران تولید کرده‌اند تقلید می‌کند. از دید افلاطون نقاش فقط می‌تواند از دومین سطح واقعیت (از امر محسوس) تقلید کند نه از نخستین سطح (از امر معقول). به بیان دیگر، هنر مستقیماً به صورت ناب[2]، به ایده، راه نمی‌برَد (و پیروان افلاطون و نوافلاطونیان بودند که این نظریه را در مورد هنر شمایل‌نگاری بسط دادند. نگاه کنید به ۲.۱.۴).

ــ گفتم مگر نه این‌که عمل تقلید سه مرحله از حقیقت دور است؟

ــ درست می‌گویی.

ــ حال این پرسش پیش می‌آید: تقلید بر کدام‌یک از اجزای وجود انسان تأثیر می‌گذارد؟

ــ سؤال را نفهمیدم.

ــ اگر جسمی را یک‌بار از دور بنگریم و بار دیگر از نزدیک، آیا هر دو بار اندازه‌ی آن از نظر ما یکسان خواهد بود؟

---

1. *Ibid.*, 596d-e. 2. forme pure

ــ در واقع نه!

ــ همچنین جسمی واحد اگر در آب فرو رفته باشد کج به نظر می‌آید و اگر بیرون از آب باشد راست دیده می‌شود. همچنین در اثر خطای دید که ناشی از تأثیر رنگ‌هاست، چیزی گاه محدب دیده می‌شود و گاه مقعر. خلاصه همه‌ی این خطاها ناتوانی‌های روحمان را نشان می‌دهند. دقیقاً به خاطر وابستگی نقاشی دیدفریب (*skiagraphia*) به همین ناتوانی ناگوار طبیعت آدمی است که این نوع نقاشی و نیز جادوگری و شعبده‌بازی و کارهایی از این دست ما را می‌فریبند.

ــ درست است![1]

حقیقتی که این‌چنین گلوکون بر آن تأکید می‌کند قرن‌ها و قرن‌ها در هنر غرب نفوذ داشته است... در واقع، افلاطون که از زبان سقراط سخن می‌گوید به‌واسطه‌ی [نفیِ] توهمات بصری، قرن‌ها نسبت به هنر تقلیدی سوءظن ایجاد کرد. در گفت‌وگوی سقراط سه نکته به چشم می‌خورد، نخست: تقلید باید از یک نقطه‌نظر مشخص نسبت به شیء انجام شود و بدین ترتیب فقط می‌توان یک وجه شیء را بازنمایی کرد (البته می‌دانیم هدف کوبیسم این بود که وجوه مختلف اشیا را از زاویه‌های متعدد به‌طور همزمان بازنمایی کند). دوم: سقراط به توهم کاملاً شناخته‌شده‌ی فاصله اشاره می‌کند، به این معنا که وقتی چیزی از دور دیده می‌شود کوچک به نظر می‌رسد و وقتی از نزدیک نگریسته می‌شود بزرگ می‌نماید. سوم: او برای اشاره به توهمات بصری از این مثال معروف یاری می‌گیرد که وقتی چوب در آب فرو می‌رود شکسته به نظر می‌آید (زیرا ضریب شکست نور در هوا و آب یکسان نیست). نتیجه: میمه‌سیس تصویر ایجاد نمی‌کند بلکه به معنای دقیق کلمه یک توهم بصری (*eidôlon*) و یک وانموده[2]ی محض به وجود می‌آورد. از آن‌جا که نقاشی فقط به توهمات بصری بسنده می‌کند و از طریق آن‌ها ما را می‌فریبد، پس نقاشی دقیقاً با سحر و جادو هم‌رتبه می‌شود. افلاطون در این‌جا با واژه‌ها بازی می‌کند اما ما نمی‌توانیم این بازی را عیناً در زبان فرانسوی [و فارسی] بازسازی

---

1. Platon, *La République*, X, 602c-d. 2. simulacre

کنیم زیرا *pharmakon* در زبان یونانی معانی متعددی دارد از جمله دارو، سَم، اکسیر سُکرآور و نیز سُرخاب و به‌ویژه رنگ (ویژگی مشترک این مواد این است که همگی به شکل پودر یافت می‌شوند[1]). بنابراین، وقتی افلاطون از این واژه و در این زمینه استفاده می‌کند به‌خوبی می‌داند منظورش چیست: پشتِ نقاشی سحر و جادو پنهان است. خلاصه آن‌که هنرِ تقلیدی بدان سبب که امر واقعی را تکرار می‌کند نه‌تنها فایده‌ای ندارد بلکه ضرر هم می‌رساند چرا که یکی از اهدافش فریفتن بیننده است. حال می‌فهمیم چرا افلاطون چنین نظریه‌ای را در دل کتاب جمهوری گنجانده است. زیباشناسی افلاطون را باید اساساً اخلاق‌گرا و سیاسی دانست. بنابراین وقتی هنرمندان (حتی هومر) از حقیقت دور می‌افتند باید از شهر اخراج شوند.

۳.۱.۱.۲ برخی دشواری‌های تفسیر

البته نباید با فلسفه‌ی افلاطون ساده‌انگارانه برخورد کرد. قبل از هر چیز، اگر افلاطون را نخستین اندیشمندی بدانیم که میان محسوس و معقول تفاوت گذاشت آن‌گاه درمی‌یابیم برخی از آثار او برخلاف انتظار بیش‌تر جانب «محسوس» را گرفته‌اند (مثل میهمانی یا فایدروس). ضمناً افلاطون امر محسوس را به‌خودی‌خود محکوم نمی‌کند و به اشیا چنان‌که هستند ایرادی نمی‌گیرد، بلکه می‌گوید این باور رایج (*doxa*) که فقط محسوسات وجود دارند غلط است. این دیدگاه افلاطون در اندیشه‌های مسیحی نیز دیده می‌شود، چنان‌که پاسکال می‌نویسد: «چقدر بیهوده است که تصاویر نقاشی‌شده از جهان واقعی را می‌ستاییم اما به اشیایی که مبنای این تصاویر بوده‌اند هرگز اعتنا نمی‌کنیم!»[2] اگرچه افلاطون هنر (یا به‌طور دقیق‌تر نوع خاصی از هنر) را محکوم می‌کند، در عین حال نخستین فیلسوفی است که هنر را جدی می‌گیرد. در واقع، پیش از آن‌که نقد را آغاز کنیم نخست باید چیزی برای نقدکردن بیابیم، بنابراین، خشونت بی‌سابقه‌ی نقد افلاطونی علیه هنر چیزی نیست مگر پاسخی مستقیم به قدرت نوظهور و فریبنده‌ی هنر. سرانجام آن‌که افلاطون همه‌ی هنرها را به یک چوب نمی‌رانَد بلکه فقط با هنرهای توهم‌زا و به‌ویژه هنر سایه‌نگارانه مخالف است زیرا آن را هنری می‌داند که توهم را به خدمت می‌گیرد تا

1. Cf. J. Derrida, "La pharmacie de Platon", *La dissémination*, Seuil, 1972.
2. Pascal, *Pensée*, B134.

توهم بیافرینند. در این‌جا همچنین می‌توان از مجسمه‌هایی یاد کرد که ابعاد الگویشان را نادیده می‌گیرند تا بزرگ‌تر به نظر بیایند (در این رابطه نگاه کنید به رساله‌ی سوفیست (۲۳۵c)، آن‌جا که افلاطون بین هنر وانمودگر و هنری که صرفاً کپی‌برداری می‌کند تفاوت می‌گذارد). بنابراین، منطقی است هنرهایی که توهم‌زا نیستند به طور کلی از نقد افلاطون در امان بمانند (مثل هنر مصر و، در پاره‌ای از موارد، معماری، موسیقی و غیره).

از سوی دیگر، نباید مفهومی را که ما امروزه از هنر و هنرمند در ذهن داریم عیناً به روزگار باستان منتقل کنیم. همان‌گونه که در بخش ۱.۱.۱.۳ خواهیم دید، هنرمندان در یونان باستان پیش از هر چیز پیشه‌ور بوده‌اند و اگر آن‌ها را همچون هنرمندانی بزرگ و شناخته‌شده مورد توجه قرار دهیم در واقع به شرایط تاریخی عصر حیات آن‌ها بی‌اعتنایی کرده‌ایم. مسلماً برخی از آن‌ها می‌توانسته‌اند مشهور و ثروتمند بوده باشند (مثل زئوکسیس در نقاشی یا فیدیاس در مجسمه‌سازی)، اما نباید از یاد برد که هنرمند در آن روزگار پیشه‌ور بوده است و به کار یدی مشغول. او در شرایط اجتماعی‌ای می‌زیسته که در آن تخنه نوعی پیشه‌وری و مهارت فنی به شمار می‌رفته است. بنابراین، افلاطون تنها کسی نبود که هنرمندان را در پایین‌ترین رده‌ی اجتماع دسته‌بندی می‌کرد. برای روشن‌ترشدن موضوع کافی است بدانیم شخصی مثل لئوناردو داوینچی در یونان باستان هرگز نمی‌توانسته همزمان هنرمند و دانشمند و فیلسوف باشد. بنابراین، در دوره‌ی افلاطون هنر شامل همه‌چیز می‌شده مگر «فعالیت فکری»، و همین مسئله بود که ارسطو را به تأمل واداشت.

۲.۱.۲ نظریه‌ی ارسطو درباره‌ی بازنمایی

۱.۲.۱.۲ ارسطو در مقام شاگرد و منتقد افلاطون

ارسطو (۳۸۴ـ۳۲۲ پ.م.) معتقد بود «حکیم کسی است که همه‌چیز را تا حد ممکن می‌داند، بی‌آن‌که به هر یک از آن‌ها شناخت داشته باشد»[1]. خود او از جمله‌ی کسانی بود که امروزه «جامع‌العلوم» نامیده می‌شوند زیرا درباره‌ی همه‌چیز کنجکاو بود و در همه‌ی زمینه‌ها پژوهش می‌کرد، از منطق گرفته تا متافیزیک، فیزیک،

1. Aristote, *Métaphysique*, A, 2, 982a, trad. J. Tricot, Vrin, 1981.

زیست‌شناسی، روان‌شناسی، اخلاق، سیاست، بلاغت... ــ و البته «زیباشناسی» اما تحت نام پویی‌سیس[1] (بوطیقا) که در لغت به معنای «به‌وجودآوردن» و «آفرینش» است. از این دیدگاه، نخستین کتاب زیباشناسی عمومی کتاب بوطیقای ارسطو است. این اثر پیش از هر چیز به تئاتر می‌پردازد اما شعر در معنای وسیع کلمه، رقص، موسیقی و بعضاً نقاشی را نیز در بر می‌گیرد. هنر (تخنه) یکی از فعالیت‌های آدمی است مثل سایر فعالیت‌های او، بنابراین ارسطو می‌کوشد آن را تحلیل کند و به فهم درآورد نه آن‌که به نقد و طرد و لعنش وقت بگذراند. این گرایش ارسطو را می‌توان به‌خوبی در بحث او درباره‌ی علل چهارگانه بازیافت. ارسطو به‌وجودآوردن هر چیزی را با چهار علت توضیح می‌دهد که زوج صورت-ماده از جمله‌ی آن‌هاست: علت مادی (مثال: ماده‌ی مجسمه از مرمر است)، علت محرکه (مجسمه‌ساز علت محرکه‌ای است که مجسمه را از قوه به فعل درمی‌آورد)، علت صوری (مجسمه به یک صورت مشخص ساخته می‌شود)، علت غایی (مجسمه بنا بر هدف و غایت آفریده می‌شود).[2] ارسطو بیش‌تر علاقه‌مند بود پدیده‌ها را به کامل‌ترین شکل توصیف کند و درباره‌ی شرایط ایجاد و فهمشان به تحقیق بپردازد تا این‌که همچون افلاطون به صدور احکام ارزشی درباره‌ی هنر بپردازد. باید بگوییم از دید ارسطو مافوق جهان محسوس، واقعاً چیزی به نام جهان ایده‌ها وجود ندارد ــ و درست به همین دلیل از هنر تقلیدگر یا هنری که طبیعت را تداوم می‌دهد دفاع می‌کند زیرا تقلید را نیاز طبیعی نهاد بشر می‌داند. بار دیگر می‌بینیم که هنر و فلسفه با هم پیوند دارند اما این بار دیگر از تمایز نظام‌مند محسوس و معقول خبری نیست و به همین دلیل می‌توان از دیدگاهی جدید به هنر اندیشید. بدین ترتیب، ستایش هنر مستقیماً از فلسفه‌ی طبیعت سرچشمه می‌گیرد.

۲.۲.۱.۲ دیدگاه ارسطو درباره‌ی میمه‌سیس

همان‌طور که افلاطون درباره‌ی مسئله‌ی تقلید در کتاب دهم جمهوری بحث می‌کند، ارسطو نیز مسئله‌ی تقلید را در بخش چهارم بوطیقا به بحث می‌گذارد و در دفاع از میمه‌سیس می‌نویسد:

---

1. poièsis

۲. نگاه کنید به: Aristote, *Métaphysique*, A, 3, 983 و Delta, 2 و نیز *Physique*, II, 3.

انسان‌ها از دوران کودکی همزمان به تقلیدکردن[1] و لذت‌بردن از تقلید گرایش دارند زیرا این گرایش در نهاد آن‌ها ودیعه گذاشته شده است. در واقع، تمایز انسان با سایر حیوانات در این است که انسان مشخصاً به تقلید تمایل دارد و نخستین چیزهایی را که فرامی‌گیرد از طریق تقلید است. شاهد این سخن را در عالم واقع می‌بینیم: ما از دیدن تصاویر دقیق چیزهایی که در واقعیت موحش و مشمئزکننده‌اند لذت می‌بریم، برای مثال تصاویر حیوانات نفرت‌انگیز یا اجساد؛ بدان دلیل که آموختن نه‌تنها برای فیلسوفان لذت‌بخش است بلکه برای سایر انسان‌ها هم به همان نسبت لذت می‌آفریند (اما وجه اشتراک فیلسوفان و مردمان عادی در این رابطه بسیار کم است). در واقع اگر تماشای تصاویر را دوست می‌داریم از آن رو است که با تماشای آن‌ها یاد می‌گیریم چیزها را بشناسیم، درست مثل وقتی که می‌گوییم: «این تصویرِ فلان چیز است». اما اگر از قبل چیزی را ندیده باشیم بازنمایی [آن چیز] لذت‌آفرین نخواهد بود بلکه نحوه‌ی اجرای اثر، رنگ یا چیزهایی از این دست در ما لذت به وجود خواهند آورد.[2]

ارسطو در این‌جا یکی از علل پیدایش هنر را معرفی می‌کند، علتی که کاملاً طبیعی است. برداشت ارسطو از میمه‌سیس، که در تقابل کامل با برداشت افلاطون قرار می‌گیرد، بنا بر سه دلیل ارزشمند است زیرا اولاً، میمه‌سیس را گرایشی طبیعی و منشأ لذت می‌داند؛ ثانیاً، آن را ابزاری برای شناخت و راهی برای کسب مهارت در نظر می‌گیرد؛ ثالثاً، به کار نقاش توجه نشان می‌دهد و در خصوص نقاشی میان موضوع بازنمایی و خودِ عمل بازنمایی تمایز می‌گذارد. در ادامه این نکات را یک به یک بررسی خواهیم کرد. استدلال‌های ارسطو در این‌جا از نوع استدلال‌های تجربی است (زیرا می‌گوید «شاهد این سخن را در تجربه‌ی عملی می‌بینیم»). دلیل طبیعی‌بودن میمه‌سیس در واقعیات نهفته است نه در نظام انتزاعی، پس به‌راستی محکوم‌کردنش چه چیزی عایدمان می‌کند؟ درست به همین دلیل است

1. représenter
2. Aristote, *Poétique*, IV, 48 b 4, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980.

که «ما از دیدن تصاویر دقیق چیزهایی که در واقعیت موحش و مشمئزکننده‌اند لذت می‌بریم، برای مثال تصاویر حیوانات نفرت‌انگیز یا اجساد». ارسطو در این‌جا گرایش‌های هنری‌ای را پیش‌بینی می‌کند که در یونان آن روزگار کاملاً غیرقابل تصور بوده‌اند (نمونه‌ی این گرایش را مثلاً می‌توان در گاو سلاخی‌شده (۱۶۵۵) اثر رامبرانت یا برخی از آثار هنر معاصر مشاهده کرد)؛ متمایزکردنِ «موضوع» (برای مثال لاشه‌ی حیوان) و بازنمایی آن (نشان‌دادن لاشه‌ی موحش در قالب فرم‌های هنری) از دیگر نکات مورد توجه ارسطوست، درحالی‌که کسی پیش از او به این تمایز ظریف توجه نکرده بود. بنابراین، چیزهای زشت را می‌توان به‌زیبایی بازنمایی کرد. بوالو در کتاب هنر شاعری دراین‌باره می‌نویسد: «هیچ افعی و اژدهای زشتی نیست که هنر نتواند آن را خوشایندِ دید کند.» همچنین کانت در بند ۴۸ از نقد قوه‌ی حکم می‌نویسد: «زیبایی طبیعیْ چیزی زیباست؛ زیبایی هنری بازنمایی زیبایی یک چیز است». در چنین شرایطی میمه‌سیس ما را نمی‌فریبد بدان دلیل که ما همواره قادریم بین امر واقعی و تصویر آن تمایز بگذاریم. تماشاگر می‌داند تراژدی‌های دلخراش بر روی صحنه‌ی تئاتر «حقیقی» نیستند، اما همین تراژدی‌ها می‌توانند در او احساسات حقیقیِ وحشت و شفقت برانگیزند. درست به همین ترتیب، میمه‌سیسِ تصویری نیز به بیننده مجال می‌دهد هیجاناتش را تخلیه کند. وجه اشتراک هر دو مورد، اصلِ کاتارسیس است. سرانجام ارسطو بدین طریق به نقاش و حرفه‌اش، هرچند به‌طور غیرمستقیم، ارزش می‌بخشد. خلاصه آن‌که از دید افلاطون هنرِ تقلیدی نه‌تنها بیهوده است بلکه زیان هم می‌رساند اما به نظر ارسطو هنر تقلیدگر نه‌تنها لذت‌بخش است (چرا که لذتی نهفته در نهاد بشر را برمی‌انگیزد) بلکه فایده هم دارد (کودکان تقلید می‌کنند و از این طریق شیوه‌ی زندگی‌کردن می‌آموزند). بنابراین، لذت آدمی از مشاهده‌ی تصاویر او را از طبیعت و حقیقت دور نمی‌کند. بدین طریق هنرِ «پوئتیک» سرانجام توانست در جامعه‌ی یونان معنای کاملش را بازیابد.

۳.۲.۱.۲ برخی دشواری‌های تفسیر

به سبب همه‌ی این موارد، مرسوم است که میمه‌سیس را در فلسفه‌ی افلاطون به «تقلید» و در فلسفه‌ی ارسطو به «بازنمایی» ترجمه می‌کنند. در واقع، دو معنای

کاملاً متفاوت واژه‌ی میمه‌سیس توجیه‌گر اختلاف نظر در ترجمه‌ی آن است. اما ارسطو در جایی دیگر می‌نویسد «هنر از طبیعت تقلید می‌کند»[1]. حال چگونه می‌توان این سخن را درک کرد؟ اگر کمی با واژگان بازی کنیم می‌توانیم گفت این سخن دقیقاً بدان معناست که هنر طبیعت را «باز-نمایی» می‌کند یعنی ضمن تقلید از آن، از نو نمایانش می‌کند؛ بدین ترتیب طبیعت در هنر منزل می‌گزیند. با توجه به آنچه پیش‌تر دیدیم، در واقع نمی‌توان میمه‌سیس را به مفهومی «ناتورالیستی» یا رئالیستی در هنر تبدیل کرد. ارسطو به‌هیچ‌وجه از نقاشی دیدفریبِ پیش‌پاافتاده سخن نمی‌گوید بلکه یک بازنمایی حقیقی با تمامی ظرایف و دقایقش را مدنظر دارد. او در جایی دیگر به این موضوع اشاره می‌کند: هنر ضمن تقلید از طبیعت حتی «کاستی‌هایی را که طبیعت در برطرف‌کردنشان ناتوان بوده است برطرف می‌کند»[2]. برخلاف فلسفه‌ی افلاطون، میمه‌سیس در فلسفه‌ی ارسطو رونوشت را فرو می‌گذارد و به الگو می‌پردازد، بدین معنا که میمه‌سیس کوششی پایان‌ناپذیر برای دست‌یافتن به کمال است و نقص‌های احتمالی طبیعت را می‌پوشاند. به نظر ارسطو، تقلیدکردن از طبیعت پیش از هر چیز به معنای تبعیت از قواعد ضروری آفرینش است. قطعاً آنچه به وجود می‌آید محصول دست انسان است اما این دست‌آفریده‌ی انسان از طبیعت مستقل نیست زیرا طبیعت خودْ خلق مداوم، زایش، رشد و تکوین صورت‌ها در دلِ ماده است. هنر در مقام تولید مصنوعات (پویی‌سیس) مشخصاً از طبیعت متمایز می‌شود، اما در عین حال در دل همین طبیعت جای می‌گیرد، طبیعت را تداوم می‌دهد و تکمیلش می‌کند؛ به یک معنا می‌توان گفت هنر نوعی صورت آرمانی به طبیعت می‌دهد. انسان از طریق میمه‌سیس به انسانیت می‌رسد و متناظراً طبیعت هم طبیعی‌تر جلوه‌گر می‌شود. برای درک بهتر رابطه‌ی فوسیس [طبیعت] و تخنه می‌توان از سمبولیسم سنتی عناصر در قالب رنگ‌ها و رنگ‌دانه‌ها بهره گرفت (ارسطو خود چنین سمبولیسمی را مطرح نکرده است بلکه ریشه‌های آن به اندیشه‌های امپدوکلس بازمی‌گردد). سفید (که از خاک سفید جزیره‌ی مِلوس به دست می‌آید) نماد آب است؛ زرد (از خاک زرد آتن) نماد خاک است؛ سرخ (از خاک سرخ) نماد آتش و سیاه (از دوده یا خاکستر)

1. Aristote, *Physique*, II, 2, 194a 21. 2. *Ibid.*, II, 8, 199a 15-17.

نماد هواست، سیاه همچون شب. بنابراین نقاشی‌کشیدن به معنای درآمیختن با طبیعت، یکی‌شدن با جهان[1] و تکمیل‌کردن نظام طبیعت به کمک آفرینش هنری است. از این دیدگاه، هر اثر هنری جهان صغیری[2] است در دل جهان کبیر[3].

این معانی دوگانه‌ی میمه‌سیس صرفاً به اندیشه‌ی یونانی محدود نمی‌شود. بی‌آن‌که قصد پرداختن به این موضوع را داشته باشیم، فقط یادآوری می‌کنیم این معانی دوگانه برای مثال در برخی جریان‌های تاریخ هنر هم به چشم می‌خورند. مثلاً می‌دانیم بسیاری از نظریه‌هایی که در دوره‌ی رنسانس درباره‌ی نقاشی مطرح شدند مستقیم یا غیرمستقیم خود را ادامه‌دهنده‌ی راه افلاطون یا ارسطو می‌دانستند. اگرچه به نظر می‌رسد این دوگانگی در قرن بیستم رنگ باخته است، آیا نظریه‌ی هنر مدرنِ پل کِله (نگاه کنید به ۱.۳.۲) نوعی نظریه‌ی ارسطویی نیست؟ آیا هنر مفهومی جوزف کاسوت (یک و سه صندلی (۱۹۶۵) شامل عکسی از یک صندلی، یک صندلی واقعی و ایده‌ی صندلی که در واژه‌نامه تعریف شده است) نوعی هنر پساافلاطونی نیست؟

۲.۲ نقدِ میمه‌سیس

در این‌جا باید نقد فلسفی و نقد هنری را از یکدیگر متمایز کنیم. این دو نقد در مسئله‌ی میمه‌سیس به یکدیگر نزدیک می‌شوند (زیرا میمه‌سیس را مانعی بر سر راه دستیابی به شکلی از آزادی می‌دانند) اما هدف‌های کاملاً متفاوتی را دنبال می‌کنند. هگل تقلید را نقد می‌کرد زیرا معتقد بود تقلید یکسره بر امر واقعی متمرکز می‌شود و اهداف والاتر هنر را نادیده می‌گیرد (یعنی هنر را از بیان معنویت و بنابراین امر مطلق و امر الهی دور می‌کند)؛ اما کاندینسکی تقلید را نقد می‌کرد زیرا اعتقاد داشت رهاشدن از بند تقلید شرط ضروری هر نوع تحول در هنر اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم است. هدف هگل معنوی بود (هرچند به هنر هم توجه می‌کرد) و هدف کاندینسکی هنری بود (هرچند به معنویت هم گوشه‌چشمی داشت).

---

۱. cosmos؛ به معنای نظم و زیبایی. م.

2. microcosme 3. macrocosme

۱.۲.۲ نقد فلسفی

۱.۱.۲.۲ نقد تقلید در زیباشناسی هگل

> آفرینش هنری در حد ابزارهای بیانی[1] هنر می‌ماند و به‌جز خلق توهمات ناقص و جانبدارانه‌ای که فقط یکی از حواس را می‌فریبند نمی‌تواند چیز دیگری تولید کند. در واقع، وقتی هنر در حد غایت صوری یعنی تقلید صرف بماند، به‌جای آن‌که نمایانگر امر واقعی یا زندگی باشد کاریکاتوری از زندگی را در اختیار ما می‌گذارد. [...] از این منظر، معمولی‌ترین ابداعات تکنیکیْ ارزشی به‌مراتب بالاتر دارند و انسان باید به خاطر ابداع چکش و میخ و غیره بسیار بیش‌تر از خلق شاهکارهای تقلیدی به خود ببالد [...] بنابراین، هدف هنر باید چیزی غیر از تقلید صوری صرف از طبیعت باشد زیرا تقلید به هر شکل فقط شاهکارهای تکنیکی به وجود می‌آورد نه آثار هنری.[2]

این سخنان هگل که اتفاقاً بسیار هم مشهورند، به‌طور قطع نقاشی دیدفریب و دعویات بی‌محتوایش را لااقل به لحاظ نظری به خاک می‌سپارد (به لحاظ نظری، زیرا نقاشانی که برای سرگرمی نقاشی می‌کشند، همچنان به کارشان ادامه می‌دهند و خوشا به حالشان!). در نقل‌قول بالا اشاره‌ی هوشمندانه‌ی هگل به تکنیک و مقایسه‌ی آن با هنر را دیدیم و مشاهده کردیم که هگل چگونه جانب تکنیک را گرفت: تا وقتی با تخنه سر و کار داریم، تکنیک به‌خودی‌خود از تکنیک شبه‌هنری میمه‌سیس خیلی بهتر است زیرا تکنیک نوعی ابداع حقیقی است و انسان خودش را در آن تحقق می‌بخشد، حال آن‌که تقلید فقط نوعی توهم مبتذل را جلوه‌گر می‌سازد و انسان را از راه به در می‌کند. اما فراسوی تکنیک نوع دیگری از هنر وجود دارد. هگل هنری را می‌جوید که از طریق مادیتش نیز بتواند نیازهای حقیقتاً معنوی انسان را برآورده سازد. اگر او تقلید را به نقد می‌کشد از آن رو است که در مقابل می‌خواهد از هنری دفاع نماید که تعادل میان محسوس و معقول را محقق می‌کند، زیرا از دید او ذات زیبایی در تجلی محسوسِ ایده نهفته است. هگل این‌چنین زوج

---

1. moyens d'expression
2. G.W.F. Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 31.

محسوس ـ معقول را از افلاطون وام می‌گیرد اما هدفش ارزش‌بخشیدن به اثر هنری است (اثری که دیگر در نازل‌ترین مرتبه‌ی هستی‌شناختی جای ندارد بلکه به‌نوعی در میانه و بین محسوس و معقول مستقر است). هنر، حقیقتی را که در ظواهر و نمودها مستتر است متجلی می‌کند تا این حقیقت را با واقعیت برتری که مخلوقِ خود روح است غنا ببخشد. بنابراین، نقدی که هگل بر تقلید وارد می‌کند اساساً هیچ شباهتی به نقد افلاطون ندارد زیرا هگل به نام دفاع از هنر یا لااقل نوعی هنر غیرتقلیدی، تقلید را نقد می‌کند. هنر مورد نظر او می‌تواند ایده را متجسم کند و به فرم مادیت ببخشد. هگل، از برخی جهات، زوج صورت ـ ماده را از ارسطو وام می‌گیرد با این هدف که بتواند درباره‌ی خودِ اثر هنری بهتر بیندیشد نه این‌که صرفاً به بررسی تخنه یا پویی‌سیس بپردازد. مثال مورد علاقه‌ی هگل در بین تمامی نقاشی‌های رنسانس که فرم‌ها را درون یک مضمون محسوس[1] ایدئالیزه کرده‌اند، تابلوهای مریم باکره اثر رافائل است، تابلوهایی که میان آنچه به ما نشان می‌دهند و آنچه نقاش در پی بیانش بوده ــ عشق و محبت مادرانه ــ هماهنگی برقرار کرده‌اند. همچنین می‌توان به تکنیک خارق‌العاده‌ی اِسفوماتو برای محوکردن خطوط کناری اَشکال در آثار لئوناردو داوینچی اشاره کرد که وازاری درباره‌اش گفته است «این تکنیک ما را بین مرئی و نامرئی به حال تعلیق نگاه می‌دارد» و گویی تمام معنویت موجود در هنر را به قدیسه حنّا، مریم باکره و مسیح[2] می‌بخشد. از سوی دیگر، هگل دانه‌های انگورِ نقاشی زئوکسیس و ماجرای تُک‌زدن پرندگان به آن‌ها را مثال می‌آورد و می‌پرسد: اگر خطای پرندگان معیاری برای موفقیت هنری شده بود، چه بر سر هنر می‌آمد؟

۲.۱.۲.۲ تناقض‌های درونی تقلید

حتی اگر نقد هگل بر تقلید را هم نادیده بگیریم، دفاع از تقلید به خاطر برخی دلایل کلی‌تر فلسفی با موفقیت روبه‌رو نخواهد شد. تناقض اول: برای آن‌که در هنر چیزی «حقیقی» جلوه کند، گاه باید به خطا متوسل شویم. بحث ما بر سر هنرمندان

---

1. contenu sensible

۲. اشاره‌ی نویسنده به تابلوی قدیسه حنّا و مریم باکره و مسیح اثر لئوناردو داوینچی است که امروز در موزه‌ی لوور نگهداری می‌شود. م.

متقلب نیست بلکه می‌خواهیم به خودِ توهمِ نشأت‌گرفته از تقلید بپردازیم. یکی از مثال‌های مشهور در این زمینه دربی ایسام (۱۸۲۱) اثر ژِریکو است. او برای آن‌که خروش اسب‌ها برای رسیدن به خط پایان را نشان دهد دست و پای اسب‌ها را روی هوا نقاشی کرد، گویی اسب‌ها در حال پرواز بر روی مسیر مسابقه‌اند. حدود پنجاه سال بعد (۱۸۷۲) عکاسی انگلیسی به نام مایبریج (و پس از او عکاسی به نام ماره) به‌وسیله‌ی مجموعه‌ای از دوربین‌های عکاسی که به فاصله‌ی کوتاهی از یکدیگر عکس می‌گرفتند به‌روشنی نشان دادند وقتی اسبی چهارنعل می‌تازد هیچ‌گاه دست‌ها و پاهایش به حالت افقی درنمی‌آیند. آیا حقیقتی که این شیوه‌ی عکاسی بر ما معلوم کرد از ارزش نقاشی ژِریکو می‌کاهد؟ از این نقطه‌نظر که او از حرکت «حقیقی» اسب‌ها نقاشی نکشیده است، بله. اما از نقطه‌نظر تقلیدی خیر، زیرا اسب‌های ژِریکو در مجموع به نسبت اسب‌های در جا خشکیده‌ی عکس‌های مایبریج کاملاً «حقیقی»اند، یعنی حرکت و جنبش را بهتر نشان می‌دهند. همچنین رودَن مجسمه‌ی مردی در حال راه‌رفتن (۱۹۰۰ـ۱۹۰۷) را در حالتی ناممکن طراحی کرده است زیرا هر دو پای مجسمه در یک راستا به زمین چسبیده‌اند اما درست از همین رو است که تأثیر آن بر بیننده چشمگیرتر می‌شود. رودن می‌گفت: «حق با هنرمند است و عکاسی دروغ می‌گوید، زیرا در واقعیت، زمان متوقف نمی‌شود.»[1]

تناقض دوم: برای تقلیدکردن باید بر خیلی چیزها چشم پوشید. افلاطون پیش‌تر گفته بود [هنرِ مبتنی بر] میمه‌سیس فقط یک وجه اشیا و یک جنبه از آن‌ها را بازنمایی می‌کند، با این امید که چشم هنرمند درست برمی‌گزیند و چشم بیننده همه‌ی اجزای شیء را در ذهن بازسازی می‌کند. اما زهی خیال باطل! همان‌گونه که نِلسِن گودمن خاطرنشان می‌کند «می‌گویند برای ایجاد تصویری وفادارانه باید تا سرحد ممکن از همه‌ی وجوه شیء مورد نظر کپی‌برداری کرد»، اما «این توصیه‌ی ساده‌انگارانه ما را سردرگم می‌کند زیرا موضوعی که باید از روی آن کپی‌برداری کنیم انسانی است متشکل از انبوهی اتم و سلول، که همزمان یک نوازنده‌ی ویولن، یک دوست یا یک ابله است [...] بنابراین به نظر می‌رسد آنچه من کپی‌برداری

1. Cité par M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1964, p. 80.

می‌کنم فقط یکی از این جنبه‌ها، خصایص یا تجلیات شیء است.»[1]

تناقض سوم: چشمِ معصوم و نگاه طبیعی و خنثی وجود ندارد. هر نگاهی از قبل در بستر فرهنگ و تمدنی خاص پرورش یافته است. آنچه برای یک چینی «تقلیدی» است برای یک غربی تقلیدی به شمار نمی‌رود زیرا سنت نقاشی چینی بر تعادل بین خلأ و مَلأ [تهی و پر] و ظریف‌کاری مبتنی است و پرسپکتیو [به شکل غربی] در این نقاشی‌ها به چشم نمی‌خورد. بنابراین، معنای میمه‌سیس همه‌جا و همیشه یکسان نیست و همواره به رمزگان متفاوت فرهنگی وابسته است. هر نوع بازنمایی از شرایط و رمزگان ویژه‌ای تبعیت می‌کند. ارنست گامبریچ می‌پرسد: «چرا جهان مرئی در طول تاریخ و توسط مردمان مختلف به شیوه‌هایی تا بدین حد متفاوت بازنمایی شده است؟»[2]... بدین ترتیب، پرسش دیگر فقط این نیست که آیا تقلید در هنر مطلوب است یا خیر؟ (یا، به بیان دیگر، آیا کارکرد هنر تقلیدکردن است؟) بلکه باید پرسید آیا اصلاً تقلید ممکن است؟ آیا می‌توان اجرایش کرد؟ و در نهایت، آیا هنر هرگز تقلید صاف و ساده بوده است؟ در این‌جا تقلید به لحاظ نظری به حد نهایی‌اش می‌رسد و همین حد نهایی است که عملاً در نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم به‌وسیله‌ی عکاسی بروز می‌یابد.

۲.۲.۲ نقد هنری

در این‌جا نیز می‌توان مخالفت هنرمندان با میمه‌سیس را از دو دیدگاه بررسی کرد: از دیدگاه هنر فیگوراتیو نوین، از زمان امپرسیونیست‌ها (۱۸۷۴) بدین سو؛ و از دیدگاه هنر غیرفیگوراتیو نوین، از زمان ظهور هنر انتزاعی (۱۹۱۰). در هر دو مورد، هدف اصلی هنرمندان حرکت به‌سوی خودمختاری هرچه بیش‌تر هنر از امر واقعی بوده است و به همین دلیل کوشیده‌اند برای بازنمایی یا حتی فقدان بازنمایی، زیباشناسی جدیدی مطرح کنند.

۱.۲.۲.۲ نقد تقلید در امپرسیونیسم

تاریخ پیدایش جریان امپرسیونیسم به سال ۱۸۷۴ بازمی‌گردد که مونه تابلوی

---

1. N. Goodman, *Langages de l'art*, tr. fr. Jacques Morizot, Jacqueline Chambon, 1990, p. 36.
2. E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1996, p. 3.

امپرسیون: طلوع خورشید (۱۸۷۲) را در آتلیه‌ی عکاسی به نام نادار به نمایش گذاشت (البته برخی تاریخ ظهور این جریان را سالن مردودان سال ۱۸۶۳ می‌دانند). امپرسیونیسم را (که از سوی یکی از منتقدان آن دوره «نقاشی نزدیک‌بین» نام گرفته بود) می‌توان گسستی قاطعانه از میمه‌سیس در عین وفاداری به فیگور دانست. در واقع تولید رنگ‌های بسته‌بندی‌شده در ابتدای دهه‌ی ۱۸۴۰ شرایط ظهور امپرسیونیسم را فراهم آورد. نخستین بار با امپرسیونیسم پارادکسی به نام نقاشی فیگوراتیو غیرتقلیدی به وجود آمد، چندان‌که گویی نقاشی از ماهیت خودش آگاه شده و به همین خاطر فرنان لِژه بعدها «ویژگی تقلیدی» یک اثر را از «ارزش بصری» آن متمایز کرد. همان‌طور که می‌دانیم، این ارزش اساساً بر استفاده‌ی بدیع و غیرتقلیدی از لکه‌های رنگی مبتنی بود؛ زیرا از کنار هم قرارگرفتن مجموعه‌ای از این لکه‌های رنگی تأثیرات بصری ویژه‌ای ایجاد می‌شد. در این حالت دیگر جزئیات واقع‌گرایانه مورد نظر نبود بلکه هدف نقاشان ثبت تأثیر [امپرسیون] بود. شناختن این تأثیرات بصری همچنین حاصل پژوهش‌های شیمیدانی فرانسوی به نام شِورول بود (از ۱۸۳۹) و نقاشانی که به نظریه‌ی رنگ‌های مکمل علاقه‌مند بودند بلافاصله نتایج این پژوهش‌ها را به کار بستند. در چرخه‌ی رنگ که بر اساس تجزیه‌ی نور طبیعی شکل می‌گیرد، رنگ‌های اولیه و ثانویه‌ای که مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند رنگ‌های «مکمل» نامیده می‌شوند (به ترتیب قرمز و سبز، زرد و بنفش، آبی و نارنجی)؛ از ترکیب همه‌ی این طیف‌ها نور سفید حاصل می‌آید درحالی‌که از ترکیب رنگدانه‌های آن‌ها نوعی رنگ خاکستری شکل می‌گیرد. اما اگر این رنگ‌ها بی‌آن‌که با یکدیگر ترکیب شوند کنار هم قرار بگیرند در عین حفظ ارزششان مکمل یکدیگر خواهند بود. بدین ترتیب، سبک پوآنتالیسمِ سورا (در تابلویی مثل عصر یکشنبه در گراند ژات، ۱۸۸۶) یا دیویزیونیسمِ سینیاک نوعی امپرسیونیسم افراطی قلمداد می‌شود که بر کاربرد علمی رنگ‌ها مبتنی است و می‌کوشد از شهودهای ساده‌ی هنری مونه فراتر رود. «ایسم»های متعددی در آن مقطع کوتاه از تاریخ هنر [غرب] مطرح شدند از جمله فوویسم در سالن پاییزه‌ی ۱۹۰۵، کوبیسم با تابلوی دوشیزگان آوینیون پیکاسو در ۱۹۰۷، و غیره. هدف همه‌ی این جنبش‌ها به‌نوعی فاصله گرفتنِ بیش از پیش از میمه‌سیس بود، از این‌رو این جنبش‌ها ویژگی‌های واقع‌گرایانه را کنار گذاشتند و بر

چگونگی بازنمایی متمرکز شدند (همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره کردیم، کوبیسم در آن مقطع بر ضرورت توانایی بازنمایی یک شیء واحد از زاویه‌های مختلف متمرکز شده بود). اما نقاشی انتزاعی زمانی متولد شد که هنرمندان کوشیدند خود را از واقعیت منتزع کنند، همچنان‌که گوگن در نامه‌ای به یکی از دوستانش می‌نویسد: «به شما توصیه می‌کنم زیاد از حد به طبیعت بها ندهید. هنر یک انتزاع است، این انتزاع را از طبیعت استخراج کنید و بیش‌تر به آفرینشی بیندیشید که در رؤیاهایتان ریشه دارد.»[1]

۲.۲.۲.۲ نقد تقلید در هنر انتزاعی

خسته از کاری طولانی و غرق در رؤیاهایم و فرورفته در اندیشه‌ی تابلویی که تمامش کرده بودم با وسایل نقاشی به خانه برگشتم و ناگهان تابلویی را با زیبایی‌ای وصف‌ناپذیر در خانه دیدم که درونش شور و حال موج می‌زد. مات و مبهوت بر جا ماندم، سپس سریع به‌سوی این تابلوی سحرانگیزِ سرشار از فرم و رنگ رفتم تا بدانم موضوعش چیست. زود دریافتم یکی از تابلوهای خودم است که وارونه روی دیوار آویزان شده. فردای آن روز کوشیدم تأثیری را که شب قبل با دیدن تابلو در من به وجود آمده بود در نور روز بازآفرینی کنم، اما این بار تماشای تابلو چندان چنگی به دل نمی‌زد زیرا حتی در حالت وارونه هم می‌توانستم شکل‌های تابلو را تشخیص بدهم و آن تأثیر شبانگاهی دیگر در من ایجاد نمی‌شد. از آن پس دریافتم [نقش] اشیا مزاحم تابلوهایم هستند.[2]

بدین ترتیب، کاندینسکی قصه‌ی کشف تصادفی نقاشی انتزاعی را روایت می‌کند. نگاه جدید، نقاشی جدید. ۱۹۱۰ سالی است که تابلوی بدون عنوان، نخستین نقاشی انتزاعی، به جهانِ هنر پا گذاشت (البته برخی از مورخان هنر معتقدند این تابلو پیش از این تاریخ کشیده شده است اما هیچ مدرکی دال بر چنین احتمالی در دست

---

1. P. Gauguin, Lettre du 14 août 1888, Pont-Aven, à Schuffenecker, *Oviri, Ecrits d'un sauvage*, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1974, p. 40.

2. W. Kandinsky, *Regards sur le passé* (1912-1922), Hermann, 1974, p. 109.

نیست). در واقع به دو شیوه می‌توان چنین نومایگی‌ای را بررسی کرد و به این پرسش پرداخت که آیا این نومایگی نشانگر گسست است یا تداوم؟ اگر به فرضیه‌ی گسست باور داشته باشیم، که البته زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌ی کاندینسکی نافی این باور است، آن‌گاه خواهیم گفت که برای نخستین بار در تاریخ، نقاشی‌ای پدید آمد که امور واقعی را بازتاب نمی‌داد. اما ورطه‌ی ژرفی پیش روی کاندینسکی و برخی دیگر گشوده شده بود[1]: باید [بازنمایی] شیء از نقاشی کنار گذاشته می‌شد، اما جانشین آن چه می‌توانست باشد؟ «امروز موقعیت نقاشی ما چنین است: رهایش از وابستگی مستقیم به "طبیعت" نقطه‌ی آغاز راه ما بود. [...]اما اگر از امروز تخریب همه‌ی پیوندهایمان با طبیعت را شروع کنیم، با خشونت به‌سوی رهایی گام برداریم و فقط به ترکیب رنگ‌های ناب و فرم‌های مستقل بسنده کنیم، آثاری خواهیم آفرید شبیه تزئینات هندسی؛ آثاری که، اگر صادقانه بگوییم، به نقوش روی کراوات یا فرش شبیه خواهند بود.»[2] به بیان دیگر، هنر انتزاعی چگونه و تحت چه شرایطی می‌تواند راه خود را از هنر تزئینی جدا کند؟ کاندینسکی به‌خوبی دریافته بود که پاسخ‌گفتن به این پرسش برای بقای هنرش بسیار تعیین‌کننده است. بی‌تردید یکی از راه‌ها این بود که کار هنری را به کمک نظریه‌ی هنری توجیه کند و به همین خاطر معنویت در هنر را بین سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۱ منتشر کرد تا ثابت کند هنر انتزاعیْ معنوی است و از همین‌رو با هنر تزئینی فرق دارد (نظریه‌ی «ضرورت درونی» [هنر] از همین دیدگاه سرچشمه می‌گیرد). راه دیگر این بود که نسب هنر انتزاعی را به تاریخ هنر و تاریخ ایده‌ها پیوند بزند. بدین ترتیب، با احیای نام پیشگامان احتمالی هنر انتزاعی در طول تاریخ می‌توانست فرضیه‌ی تداوم را توجیه کند.

کاندینسکی به خاطر این دغدغه‌ها تحصیل حقوق در مسکو را رها کرد و بسیار دیرهنگام، در سن سی سالگی، تصمیم گرفت نقاش شود. او متولد ۱۸۶۶ بود

---

۱. می‌توانستیم به تلاش‌های مالویچ، نقاش مربع سیاه روی زمینه‌ی سفید (نمایش در ۱۹۱۵) و مربع سفید روی زمینه‌ی سفید (۱۹۱۸) هم اشاره کنیم. اما کاندینسکی را برگزیدیم که اگرچه انتزاع نقاشی‌هایش به شدت آثار مالویچ نیست، پیش از او به این نومایگی دست یافت و نوشته‌هایش نیز عموماً در دسترس علاقه‌مندان قرار دارد.

2. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1989, p. 174-176.

ــ بنابراین وقتی نقاشی انتزاعی را کشف کرد چهل و چهار سال داشت... ــ و نباید از یاد برد که او همعصر نقاشان شاخص قرن نوزدهم بود، افرادی مثل تولوز-لوترِک متولد ۱۸۶۴، یا بونار متولد ۱۸۶۷. کاندینسکی به‌ویژه با دیدن مجموعه‌تابلوهای خرمن‌کوب اثر مونه در نمایشگاه امپرسیونیست‌های فرانسوی در مسکو در ۱۸۹۵ مجذوب نقاشی شد. او برای نخستین بار یک «تابلوی» ناب را می‌دید، زیرا نمی‌توانست موضوع تابلوها یعنی «خرمن‌کوب» را بازیابد (ضمناً شیوه‌ی نقاشی مونه سبب شده بود موضوع تابلوها چندان به چشم نیاید). نسبت امپرسیونیسم با نقاشی انتزاعی در این‌جا کاملاً هویدا می‌شود. کاندینسکی آثار هنری را به سه دسته تقسیم می‌کرد: تأثیرات (که آزادانه از طبیعت الهام گرفته می‌شوند)، بداهه‌ها (که مشخصاً از طبیعت الهام گرفته می‌شوند اما همواره با تجربه‌ی هنرمند درمی‌آمیزند)، و ترکیب‌بندی‌ها (آثاری کاملاً سنجیده و فکرشده که از طبیعت و تجربه‌ی هنرمند سرچشمه می‌گیرند اما در عین حال کاملاً انتزاعی‌اند). کاندینسکی عمیقاً به قواعد فرمی و مشهورترینِ آن‌ها یعنی قاعده‌ی تطابق فرم و رنگ متعهد بود: «ویژگی‌های اختصاصی رنگ‌های تند در شکل‌های تیز بهتر خودشان را نشان می‌دهند (مثلاً مثلث زرد)، رنگ‌های ملایم و عمیق در شکل‌های مدور تأثیر بیش‌تری دارند (مثلاً دایره‌ی آبی)[1]» و غیره. کاندینسکی همچنین می‌کوشید نقاشی را به یک زبان هنری مستقل و خودمختار تبدیل کند، درست مانند موسیقی که در آن ایام به‌سوی یک زبان مستقل پیش می‌رفت (می‌دانیم کاندینسکی با آرنولد شوینبرگ دوست بود). «موسیقی که کاملاً از بند طبیعت رَسته است برای ساختن زبان اختصاصی خودش دیگر به فرم‌های بیرونی نیاز ندارد. اما در حال حاضر نقاشی تقریباً به‌طور کامل به فرم‌های طبیعی، به فرم‌های وام‌گرفته‌شده از طبیعت، وابسته است. وظیفه‌ی کنونی نقاشی مطالعه و شناخت نیروها و روش‌های نقاشی است، یعنی همان کاری که موسیقی مدت‌ها پیش انجام داد. نقاشی باید بکوشد این نیروها و روش‌ها را به شیوه‌ی اختصاصی خودش به کار گیرد و آن‌ها را به خدمت آفرینش هنری درآورد.»[2] علاوه بر بحث درباره‌ی گسست یا تداوم، بهترین شیوه برای طرح مسئله‌ی تجرید در آغاز قرن بیستم بی‌شک مقایسه‌ی

1. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, op. cit.*, p. 117.
2. *Ibid.*, p. 99-100.

هنرهایی بود که ضمن حفظ شیوه‌های بیانی خاص خودشان می‌کوشیدند از لحاظ ساختاری به یکدیگر نزدیک شوند.

۳.۲ کاربردهای میمه‌سیس

پس از بررسی پیدایش مفهوم میمه‌سیس و نقدهای مترتب بر آن، حال باید مواردی را از نظر بگذرانیم که تقلید را با آغوش باز می‌پذیرند و حتی بعضاً با دورزدن تقلید یا منحرف‌کردن آن، با ظرافت تمام تقلید را برای سایر مقاصد نیز به کار می‌گیرند. برای حفظ انسجام بحث، به مثال‌هایی از هنر مدرن (نیمه‌ی نخست قرن بیستم ــ هرچند می‌توان ریشه‌های مدرنیته را قبل‌تر هم جست‌وجو کرد)، و هنر معاصر (نیمه‌ی دوم قرن بیستم) خواهیم پرداخت.

۱.۳.۲ مرئی‌کردن

اگرچه هنر مدرن همواره به مسئله‌ی انتزاع پرداخته است، پیش از هر چیز باید این پرسش پارادکسی را مطرح کرد که آیا میمه‌سیس در هنر انتزاعی هم وجود دارد؟ به بیان دیگر، آیا هنر انتزاعی از همه‌ی انواع میمه‌سیس دست شسته است؟ در ظاهر بله؛ و ما نقد کاندینسکی در این رابطه را مرور کردیم. با وجود این، خطاست اگر بپنداریم کل هنر انتزاعی کاملاً از واقعیت و، به یک معنا، از بازنمایی واقعیت دست شسته است. برای مثال وقتی اندکی با اصول تخطی‌ناپذیر موندریان (که همیشه در آتلیه‌اش نقاشی‌ای از یک گل رُز سفید ــ نمادی از ضدطبیعت و نئوپلاستیسیسم ــ آویخته بود) آشنا می‌شویم، تعجب می‌کنیم از این‌که می‌نویسد در هنر انتزاعی «احساسات پالوده می‌شوند و عمق می‌یابند و بدین ترتیب انسان نگرش بسیار ژرفی به واقعیت محسوس پیدا می‌کند»[1]. اما در عین حال وقتی درمی‌یابیم خط افقی از دید موندریان نماد زنانگی است و خط عمودی نماد مردانگی و تلاقی آن‌ها روی بوم سرآغاز هر آفرینش هنری است، آن‌گاه می‌توانیم بپذیریم که حتی در ناب‌ترین انتزاع هم نوعی سمبولیسم تقلیدی وجود دارد. دیدگاه موندریان بر بخش بزرگی از هنر انتزاعی نوری تازه می‌افکند، بدین معنا که حتی در انتزاع نیز

1. P. Mondrian, cité par M. Dufrenne, in *Encyclopaedia Universalis*, art. "Esthétique et philosophie", § I.

هدفِ همیشگی دست‌یافتن به نگاهی پالوده به واقعیت محسوس است و نه کنارگذاشتن کامل آن.

بی‌شک پل کِله این نگرش را به بهترین شکل صورت‌بندی کرده است. او در ۱۹۲۰ نوشت: «هنر، امر مرئی را بازتولید نمی‌کند؛ هنر مرئی می‌کند.»[1] (ترجمه‌ی دیگری هم از این عبارت موجود است: «هنر، امر مرئی را نشان نمی‌دهد؛ هنر مرئی می‌کند.»). قطعاً معنای نخستین بخش جمله‌ی کِله این نیست که «هنر هیچ‌گاه امر مرئی را بازتولید نکرده است» بلکه او می‌گوید «هنر نباید امر مرئی را بازتولید کند». در واقع، تاریخ هنر بازتولید امر مرئی را منع نمی‌کند بلکه اعتقاد شخصی هنرمند چنین است. حتی اگر نتوانیم همچون کِله حرفمان را مختصر و مفید بیان کنیم اما باید بدانیم هنر هیچ‌گاه کپی نمی‌کند، بازتولید نمی‌کند، بلکه می‌گشاید، منکشف می‌کند؛ هنر دگرگون‌کننده‌ی نگاه است و به ما می‌آموزد چگونه بنگریم. در نخستین بخش جمله، امر مرئی به معنای ادراک بصری است اما در بخش دوم امر مرئی نگریستنی می‌شود، چندان‌که گویی چیزی به دید درمی‌آید. در این‌جا دیدن می‌تواند به معنای احساس‌کردن و فهمیدن هم باشد، یعنی این‌که چیزی برای ذهن مرئی شود. در این حالت، دیدن و معنابخشیدن در یکدیگر تلفیق می‌شوند. پس باید درباره‌ی «مرئی‌کردن» بیش‌تر توضیح دهیم زیرا کِله این فعل را بدون مفعولِ مستقیم به کار می‌برد. پرسش این است: هنر چه‌چیز را مرئی می‌کند؟ چرا و چگونه؟ کِله معتقد است هنرْ جهان محسوس، نیروهای طبیعت و آفرینش، و سایر ادراکات حسی مثل اصوات را مرئی می‌کند. از همین‌روست که کلیه‌ی آثار کِله در حد فاصل هنر انتزاعی و هنر فیگوراتیو جای می‌گیرند. به همین سبب وقتی چهره‌ای را به شیوه‌ی فیگوراتیو نقاشی می‌کشد می‌کوشد تنش میان دو فرم متضاد دایره و مثلث را به ما نشان دهد. وقتی یک «مربع جادویی» را به شیوه‌ی انتزاعی نقاشی می‌کند هدفش نشان‌دادن ریتم ساختاری مربع است. در واقع، او می‌خواهد از شکل (*Gestalt*) فراتر رود و اهمیت شکل‌گیری (*Gestaltung*) را به ما یادآوری کند. نتیجتاً می‌توان بدون بازتولید امر مرئی، مرئی کرد. به هر ترتیب، هنر برای کِله چیزی شبیه آفرینش است و، به مانند ارسطو، اثر هنری جهان صغیری است

---

1. P. Klee, "Credo du créateur", *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985, p. 34.

درون جهان کبیر: «همان‌گونه که کودک ضمن بازی‌کردن از ما [بزرگ‌ترها] تقلید می‌کند، ما نیز در بازی هنر از نیروهایی که جهان را آفریده و می‌آفرینند تقلید می‌کنیم.»[1]

جمله‌ی کِله به شیوه‌ای عجیب به چرخه‌ی تکرار می‌افتد زیرا به بیان او هنر خودِ امر مرئی را مرئی می‌کند. بازنمایی‌کردن به معنای نشان‌دادن آن چیزی است که دیگر دیده نمی‌شود. توفیق در نگریستن همانا بازگشتن به هنر است. بنابراین، جمله‌ی کِله چشم‌انداز وسیعی را می‌گشاید که مرزهایش از محدوده‌ی تاریخ هنر مدرن فراتر می‌رود. این‌جاست که برای مثال پارادکس مشهور اسکار وایلد به ذهن می‌آید: اگر بپذیریم مه لندن تا قبل از نقاشی‌های تِرنِر شناخته‌شده نبوده است، پس موضوع نگاه و نحوه‌ی نگاهمان همواره تحت‌تأثیر هنرهایی قرار دارد که جهان را به ما نشان می‌دهند. تقلید طبیعت از هنر بسیار بیش‌تر از تقلید هنر از طبیعت است، یا «تقلید زندگی از هنر بسیار بیش‌تر است از تقلید هنر از زندگی»[2]. آلن روژه برای همه‌ی این پدیده‌ها عنوان بامُسمایی برگزیده است: هنری‌کردن (*artialisation*).

۲.۳.۲ بازی با رمزگان[3]

پدیده‌ی مرئیت[4] فقط به عصر تِرنِر یا کِله محدود نمی‌شود. مثلاً امروزه چیدمان‌های بدیع ارنست پینون‌ـارنست (و نیز طراحی‌های «واقع‌گرا»ی جذاب و بسیار بزرگ نصب‌شده روی دیوارهای شهر ناپل) جذابیت ویژه‌ای دارند زیرا چیزهایی را به ما عرضه می‌کنند که دیدنشان را از یاد برده‌ایم. پس ما به‌هیچ‌وجه با مرگ میمه‌سیس روبه‌رو نیستیم. اگرچه برخی‌ها از مرگ نقاشی هم سخن گفته بودند، اما فقط مشخص شد که دیگر نمی‌توان «مثل گذشته» نقاشی یا طراحی کرد. در نتیجه کاربرد تقلید ضرورتاً با آگاهی تاریخی، به‌کاربستن میراث‌ها و بازی با رمزگان پیوند می‌خورَد. برای ساده‌ترکردن بحث می‌توان به دو نوع بازی اشاره کرد: بازی در درون رمزگان و بازی بیرون از رمزگان. بازی در درون رمزگان، تناقض‌های میمه‌سیس را تا منتهی‌الیه منطق بصری پیش می‌بَرد (مثلاً هایپررئالیست‌هایی که

---

1. P. Klee, "Credo du créateur", *op. cit.*, p. 42.
2. O. Wilde, "Le déclin du mensonge", *Œuvres*, Stock, 1977, t. I, p. 308.
3. codes
4. phénomène de visibilité

نقاشی‌هایشان کاملاً شبیه عکس است در واقع از روی تقلید، تقلید می‌کنند). بازی بیرون از رمزگان به دنبال بیرون‌رفتن از محدوده‌ی میمه‌سیس است و از همین رو مستقیماً به‌سراغ شیء واقعی می‌رود (مثلاً نئورئالیست‌هایی که به‌جای تقلید از جلوه‌ی ظاهری شیء، آن را بی‌کم و کاست به نمایش می‌گذارند). اما نیاکان این دو جریان هنر معاصر (هایپررئالیسم و نئورئالیسم) هنر مدرن بوده است.

نخستین بازی با رمزگان را می‌توان در آثار نقاش سوررئالیستی به نام رنه مَگریت و مجموعه‌تابلوهای مشهور این یک پیپ نیست مشاهده کرد، تابلوهایی که میشل فوکو کتابی روشنگر درباره‌شان نوشته است. مگریت با این تابلوها کوشید نشان دهد چگونه می‌توان به میمه‌سیس پایبند بود اما فریب آن را نخورد. مجموعه‌تابلوهای وضعیت بشر که البته شهرت کم‌تری دارند نیز در این رابطه مثال‌هایی روشنگرند. در نخستین تابلوی این مجموعه (۱۹۳۳) با یک درخت، یک تابلو و یک پنجره روبه‌روییم. تابلو جلوی پنجره قرار گرفته است و به نظر می‌رسد درخت و منظره‌ی پشتش را بازنمایی می‌کند. اما در واقع تابلو با بازنمایی درخت همزمان آن را پنهان می‌کند ضمن این‌که ما نمی‌دانیم آیا درخت واقعاً در منظره وجود دارد یا فقط روی بوم نقاشی شده است. اما این همه‌ی ماجرا نیست زیرا در واقع ما با سه سطح از « واقعیت » روبه‌روییم: نخست، منظره‌ی « واقعی » پشت پنجره‌ی « واقعی » (آسمان آبی است، علف سبز و ابرها پراکنده در آسمان)؛ دوم، تابلویی که این منظره‌ی نقاشی‌شده را بازنمایی می‌کند و در عین حال تا حدی آن را می‌پوشاند (زیرا نشانه‌هایی از یک تابلوی نقاشی را به ما نشان می‌دهد: سمت راست، حاشیه‌ی سفید بوم با سیزده میخ روی چهارچوب تثبیت شده است؛ سمت چپ، تابلو اندکی از چین پرده فاصله دارد؛ در قسمت بالا، پیچ سه‌پایه در آبی آسمان فرو رفته است؛ پایین، سه‌پایه‌ی نقاشی و...)؛ سرانجام، خود تابلو همه‌ی این عناصر را درون اتاقی نشان می‌دهد، همان تابلویی که ما نگاهش می‌کنیم و به نحوی ما را به میدان دید ــ به شرایط انسانی؟ ــ ما انسان‌ها ارجاع می‌دهد. این عناصر تو در تو، این نیرنگ سه‌لایه، این شبه‌منظره‌ی دیدفریب گسستن از نقاشی توهم‌زا را نشان نمی‌دهد بلکه نوعی بازی با رمزگانِ همین گونه از نقاشی است. در عصر رنسانس تابلو همچون « پنجره‌ای گشوده رو به جهان » (وازاری) در نظر گرفته می‌شد؛ اما در آثار مگریت تابلو پیش از هر چیز پنجره‌ای گشوده به روی خود تابلو است. مگریت

با نکته‌بینی گفته است آنچه باید نقاشی شود تصویر شباهت[1] است تا از این طریق بتوان «به کمک تصاویرِ ناشناخته از چیزهای شناخته‌شده، راز مطلق امر مرئی و امر نامرئی را مطرح کرد»[2]. این‌جاست که بازی با رمزگان به نقطه‌ی آغازینش بازمی‌گردد زیرا هدف، مرئی‌کردن امر نامرئی است. این رویکرد با درجات مختلف در نزد سایر نقاشان سوررئالیست هم دیده می‌شود، برای مثال آیا تابلوهای دالی نوعی میمه‌سیس پارادکسیِ رؤیاها نیستند؟

بازی دوم نخستین بار در آثار پیکاسو متجلی شده است. او توانست مسئله‌ی میمه‌سیس را از پیش رو بردارد زیرا به کمک روش کُلاژ تصاویرِ ازپیش‌ساخته یا اشیای واقعی را روی تابلوهایش می‌چسباند. پیکاسو با تابلوی طبیعت بی‌جان و صندلی حصیری (۱۹۱۲) نخستین کلاژ تاریخ نقاشی را پدید آورد. این کلاژ بسیار عجیب بود زیرا او برای نشان‌دادن صندلی حصیری در واقع تصویر حصیر را روی بوم چسبانده بود. سپس در تابلوی بطری سودا دقیقاً برچسب واقعی بطری سودا را روی بوم و درست در جای برچسب چسباند و کوشید نشان دهد که برچسبْ خودِ برچسب است. بدین ترتیب امر واقعی وارد هنر شد... بنابراین وقتی می‌توانیم از اشیا چنان‌که هستند استفاده کنیم، چرا برای بازنمایی آن‌ها خود را به زحمت بیندازیم؟ درست در همین ایام (بین سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۷) بود که مارسل دوشان نخستین حاضر-آماده‌هایش را به نمایش گذاشت و کل تاریخ میمه‌سیس را به پرسش کشید. بنابراین، با اتکا به پیکاسو و دوشان است که هنرمندی نئورئالیست مانند اِسپوری میز غذاخوری را مثل یک تابلو به حالت عمودی روی دیوار نصب کرد و باقی‌مانده‌ی غذایش را عیناً روی میز به نمایش گذاشت (نقاشی ناشیانه، ۱۹۶۰). سرانجام باید پرسید قوطی‌های بریلوی وارهول چیستند؟ میمه‌سیس از روی حاضر-آماده[3]؟ بنابراین، می‌بینیم در تمامی دوره‌های هنر مدرن و معاصر مسئله‌ی میمه‌سیس به اشکال گوناگون وجود داشته است: کُلاژ در آثار پیکاسو، شکل‌های انتزاعی کِله، بازی با واقعیت در آثار مگریت، کپی‌برداری از اشیای کاملاً

---

1. image de la ressemblance

2. R. Magritte, "Letter à Jean Wahl (03.02.1967)", *Ecrits complets*, Flammarion, 1979.

۳. باید توجه داشت که وارهول به‌جای نمایش قوطی‌های واقعی بریلو، آن‌ها را با شباهتی خارق‌العاده شبیه‌سازی کرده بود. م.

پیش‌پاافتاده‌ی تجاری توسط وارهول و غیره. آخرین تجلی‌گاه پسـاافـلاطونی یـا ضدافلاطونی میمه‌سیس، هنر مجازی است.

خلاصه آن‌که در این بخش کوشیدیم نشان دهیم یکی از مفاهیم کلیدی هنر ــ یا دست‌کم هنرهای تقلیدی ــ صرفاً به مقطعی از تاریخ یونان باستان (میمه‌سیس)، به حوزه‌ای از زیباشناسی (هگل) و به بخشی از تاریخ هنر (هنر مدرن) مـحدود نمی‌شود، بلکه در همه‌ی این حوزه‌ها حضور دارد. شاید راز مسئله‌ی تقلید در این است که، به گفته‌ی ارسطو، انسان حیوانی مقلد است و این‌که ما همواره از بازآفرینی واقعیت لذت می‌بریم، خواه آن را کپی کنیم خواه دگرگون. هنر اصیل، صرفاً تقلید یا بازآفرینی امر واقعی نیست بلکه با دگردیسی امر واقعی، جـهانی جـدید و مسـتقل می‌آفریند.

کتاب‌نامه

Aristote, *Poétique,* trad. R. Dupont-Roc et. J. Lallot, Seuil, Paris, 1980.

Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1989.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1985.

Gombrich, Ernst, *L'art et l'illusion*, Gallimard, Paris, 1996.

Hegel, G.W.F., *Esthétique*, t. I, trad. S. Jankélévitch, Aubier, Paris, 1945.

Platon, *La république*, Livre X, trad. G. Leroux, Garnier-Flammarion, Paris, 2002.

۳
هنرمند

وازاری در زندگی‌های بهترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران (نسخه‌ی ۱۵۵۸) می‌نویسد: «آری، کل هنر ما [غربیان] تقلیدی است؛ در درجه‌ی اول تقلید از طبیعت و سپس تقلید از آثار بهترین هنرمندان...». بنابراین، پس از تقلید از طبیعت، تقلید یک هنرمند از روی آثار هنرمندی دیگر مطرح می‌شود ــ ظاهراً راهی برای گریز از تقلید نیست ــ با ذکر این نکته که تقلیدِ نوعِ دوم کاملاً با تقلید نوع نخست تفاوت دارد زیرا تقلید از هنرمندی دیگر بیش‌تر به معنای اعتماد به خود هنر است تا اتکا به طبیعت و، خواهی‌نخواهی، خبر از خودمختاری هنر می‌دهد. در تفسیر این سخن باید گفت رنسانس همزمان به بازگشت به هنر یونان و نیز به مفهوم جدید مطالعه و آموزش متکی بوده است. در واقع، خود وازاری در فلورانس و در ۱۵۶۲ نخستین هنرستان طراحی را بر مبنای الگوی مدارس ادبی پایان قرن پانزدهم ایتالیا پایه گذاشت. وازاری طراحی (*disegno*) را سنگ‌بنای مشترک نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری می‌دانست. ضمناً باید بدانیم *disegno* در زبان ایتالیایی همزمان به معنای طراحی، قصد و نیت (*dessein* و *dessin*) است و وازاری با استفاده از این معنای دوگانه به رابطه‌ی طبیعی دست و ذهن اشاره می‌کند. وازاری هدف بسیار مهمی را دنبال می‌کرد و می‌کوشید دریابد چگونه می‌توان این هنرها را از سطح هنرهای مکانیکی به سطح هنرهای آزاد (هنرهایی که انسان آزاد بدان‌ها می‌پردازد) ارتقا داد؟ به بیان دیگر، چگونه می‌توان هنرمند را به انسانی شریف و آزاده مبدل کرد و از سطح یک پیشه‌ور ساده به در آورد؟

پیش از پرداختن به تغییر جایگاه هنرمند در طول تاریخ، خواهیم دید که روابط هنرمندان و پیشه‌وران در ارتقای جایگاه هنرمندان چه نقش شایانی داشته است. هنرمند- پیشه‌ور قرن‌ها به دنبال رسیدن به سطح هنرهای آزاد، به سطح ادیبان و فیلسوفان، بود تا آن‌که سرانجام به یاری رمانتیسم روزی فرا رسید که فیلسوف بر منش، آزادی و نبوغ هنرمند غبطه خورد و به او رشک ورزید. هنرمند نیز خود را جایی میان پیشه‌ور و فیلسوف، بین امور مکانیکی و آزاد، میان کارهای یدی و فکری جای داد. در رابطه با جایگاه هنرمند در روزگار کنونی ماجرا از این قرار است که نخست هنرمند همچون دلقک، انگل یا بیمار روانی مورد توجه جامعه قرار گرفت و، پس از سپری‌شدن این دوره، به‌طور منطقی در سطح اولِ «جامعه‌ی نمایش» (تعبیری از گی دوبور) بازگشت و همچون انسانی همه‌کاره، آفریننده‌ی آثار رؤیایی و درمانگر بی‌چون و چرای همه‌ی کسالت‌ها مورد تشویق قرار گرفت. البته همه‌چیز به این سادگی رخ نداده است و هنرمندانْ روزگاران کم و بیش باشکوهی در طول تاریخ داشته‌اند و، برخلاف آنچه در ظاهر می‌نماید، باشکوه‌ترینِ این روزگاران عصر کنونی نبوده است....

بنابراین، وقتی از هنرمند و جایگاهش سخن می‌گوییم نباید فقط به ذکر جنبه‌های مادی شرایط واقعی فعالیت‌های هنرمند بسنده کنیم بلکه باید به تصور مردم از هنرمندان و نیز جنبه‌های نمادین معانی واژه‌ی «هنرمند» نیز بیندیشیم. بدین ترتیب، بهتر است تا حد امکان تمامی نقطه‌نظرهای موجود در مورد هنرمند را بررسی کنیم از جمله هنرمند از چشم مردم؛ هنرمند از چشم منتقد؛ هنرمند از چشم فیلسوف؛ هنرمند از چشم سایر هنرمندان و، سرانجام، هنرمند از چشم خودِ هنرمند (مثلاً آلن کاپرو خودش را «ناهنرمند» می‌دانست). البته هیچ‌کدام از این دیدگاه‌ها بر دیگری ارجحیت ندارد زیرا چهره‌ی هنرمند باید از دل تکثر و تقابل دیدگاه‌های گوناگون ظهور کند، درست مثل چهره‌هایی که جاکومتی طراحی می‌کرد؛ چهره‌هایی که تدریجاً از دل خطوط درهم‌تنیده و به‌ظاهر بی‌نظم و ترتیب سر برمی‌آورند.

۱.۳ هنرمند و پیشه‌ور[1]

در فرانسه دو نوع هنرستان وجود دارد که در نامِ هر دو از واژه‌ی «هنر» استفاده شده است: هنرستان هنرهای زیبا و هنرستان مشاغل و حِرَف. هنرستان مشاغل و حِرَف، هنرمند تربیت نمی‌کند و هنرستان هنرهای زیبا مهندس آموزش نمی‌دهد (مهندسانی که البته دیگر در زمره‌ی پیشه‌وران جای نمی‌گیرند). این دو هنرستان کاملاً از یکدیگر متمایزند، با این حال، در هر دو مورد با هنر سر و کار داریم (*art*از واژه‌ی لاتین *ars*مشتق می‌شود که این خود ترجمه‌ای است از واژه‌ی یونانی *tekhnè*). کل مسئله در همین مشابهت ساده‌ی لغوی نهفته است، بدین معنا که تعیین شباهت‌ها و تفاوت‌های هنرمندان و پیشه‌وران دشوار می‌شود. وجه اشتراک هنرمند و پیشه‌ور چیست؟ آیا باید حوزه‌ی کار هنرمند را کاملاً از حوزه‌ی کار پیشه‌ور جدا کرد؟ همچنان‌که هنرمندان دوران رنسانس چنین می‌کردند و به پیروی از لئوناردو داوینچی کار خود را *cosa mentale* [چیزی عقلانی] می‌دانستند. از هرچه بگذریم، شباهت کار هنرمند و پیشه‌ور مشخص است زیرا هر دو با لفظ هنر خطاب می‌شوند (*art*-iste و *art*-isan) [هنرمند و هنرپیشه]. در این‌جا می‌توانیم به چهار نوع شباهت در کار هر دو گروه اشاره کنیم. این شباهت‌ها خاستگاه ریشه‌شناختی و تاریخی، مادی، تکنیکی و «روان‌شناختی» دارند.

۱.۱.۳ شباهت‌ها

۱.۱.۱.۳ شباهت‌های ریشه‌شناختی و تاریخی

همان‌گونه که دیدیم، یونانیان برای اشاره به هنر، حرفه، مهارت و فن از واژه‌ی تخنه استفاده می‌کردند. تعریف عمومی هنر در نزد یونانیان همه‌ی تولیدات انسانی را در بر می‌گرفت و آن‌ها را از تولیدات طبیعی متمایز می‌کرد و، بدین ترتیب، تقابل طبیعت (*phusis*) و تخنه (*tekhnè*) به تقابل همیشگی طبیعی و مصنوعی می‌انجامید. ارسطو در فصل ششم *اخلاق نیکوماخوس* هنر را چنین تعریف می‌کند: «هنر به‌وجودآوردن بر اساس قاعده است» بنابراین «هنر همواره با یک صیرورت[2] در ارتباط است و به‌هنرپرداختنْ به‌وجودآوردن چیزی است که هم می‌تواند وجود

---

1. artiste et artisan
2. devenir

داشته باشد و هم وجود نداشته باشد، اما علت به‌وجودآمدنش منوط به هنرمند است نه به آنچه ساخته می‌شود.»[1] به همین سبب، هنر (*tekhnè*) اساساً با ساختن (*poièsis*) پیوند دارد و نه به‌طور مستقیم با عمل (*praxis*) یا مشاهده و نظر (*théoria*). این ساختنْ خودبه‌خودی نیست (برخلاف طبیعت که به یک معنا بدون کار و عمل می‌آفریند)، به‌واسطه‌ی یک هنرمند یا یک پیشه‌ور شکل می‌گیرد، و مصنوع و همواره «در صیرورت» است. از این دیدگاه، هنرمند و پیشه‌ور تعریف مشابهی خواهند داشت زیرا هدف هر دو خلق‌کردن است اما همیشه این امکان وجود دارد که این خلق‌کردن هرگز رخ ندهد. به بیان دیگر، هنرمند همچون پیشه‌ور به‌دلخواه و بنا بر میل خود چیزی را به وجود می‌آورد و هیچ اجبار و الزامی پشت کارش نهان نیست. اگرچه این خلق‌کردن از قواعد خاصی تبعیت می‌کند، همانند تولیدات طبیعت از روی ضرورت صورت نمی‌گیرد. محصول آفرینش هنرمند و پیشه‌ور ممکن‌الوجود است یعنی همواره این امکان هست که اصلاً چنین چیزی به دست آن‌ها خلق نشود. بنابراین، هنرمندی که تابع الزامات و امکانات خاص ماده[2] است، تفاوتی با یک کارگر ندارد.

در این رابطه به یاد داریم که کتاب دهم جمهوری گفت‌وگوی میان سقراط و گِلوکون درباره‌ی میمه‌سیس را شرح می‌داد (نگاه کنید به ۲.۱.۱.۲). سقراط در آن‌جا ایده‌ی تخت‌خواب (جهان معقول) را از تخت‌خواب ساخته‌شده به دست پیشه‌ور (جهان محسوس) متمایز کرد و گفت تخت‌خواب دوم منطقاً از روی تخت‌خواب اول ساخته می‌شود. اما نفر سومی هم از راه می‌رسد که او نیز «پیشه‌ور» است و سقراط با ستایش از او عملاً به ریشخندش می‌گیرد:

> ــ این پیشه‌ور نه‌تنها همه‌ی اسباب و مصنوعات را می‌سازد بلکه هر گیاه و هر جانور و حتی خود را هم می‌تواند بسازد. از این گذشته می‌تواند زمین و آسمان و خدایان و همه‌ی چیزهای موجود در آسمان و زیر زمین و در قلمرو هادِس را نیز بسازد و به وجود آورد.
>
> ــ چه استعدادی! این هنرمند (سوفیست) اعجاب‌آور است!

---

1. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140a, trad. J. Tricot, Vrin, 1990.
2. contingences de la matière

ــ باور نمی‌کنی؟ پس به این سؤال پاسخ بده: آیا معتقدی چنین پیشه‌وری اصلاً وجود ندارد؟ یا معتقدی او هر چیز را به یک معنا می‌سازد و به معنایی دیگر نمی‌تواند بسازد؟ خود تو هم لااقل به یک معنا می‌توانی همه‌ی آن چیزها را بسازی (*poiein*).[1]

البته او می‌تواند این‌همه را از راه تقلید بسازد اما (بر اساس الگوی آینه) فقط ظواهر و نمودها را می‌سازد و بس. هنرمند ـ نقاش نیز درست مثل پیشه‌ور چیزی می‌سازد اما برخلاف او خودِ چیز را ایجاد نمی‌کند بلکه ظاهر و نمود آن را می‌آفریند. به همین دلیل، هیچ‌کس تا به حال روی تخت‌خوابِ نقاشی‌شده در تابلوی اتاقی در آرل (اکتبر ۱۸۸۸) اثر ون‌گوک و نیز تخت‌خواب عمودی (۱۹۵۵) اثر راشِنبرگ نخوابیده است. بدین ترتیب، افلاطون نقاشی را به دیدفریبی متهم می‌کند و آن را تا حد کاری پیش‌پاافتاده فرو می‌کاهد. در مورد کار هنرمند و پیشه‌ور با مسئله‌ی «ساختن» (*poièsis*) سر و کار داریم و این ساختن همواره با جهان محسوس در ارتباط است و سرانجام به شکلی ناقص و ناکامل ما را به جهان معقول ارجاع خواهد داد. بنابراین، هنرمند و پیشه‌ور هر دو به یک ننگ دچارند (و البته بار ننگ هنرمند بیش‌تر از پیشه‌ور است). با این‌همه، استثناهایی هم هستند که از این قاعده به دورند، مثل فیدیاس، درخشان‌ترین مجسمه‌ساز هنر کلاسیک یونان، که اگرچه به‌حق در زمان خود ثروتمند و مشهور بود، متهم شد به این‌که بخشی از طلا و عاجِ در نظر گرفته‌شده برای مجسمه‌ی عظیم آتنای پارتنوس را برای خود برداشته است و سرانجام از زخم زبان همشهریانش به ستوه آمد و آتن را ترک کرد و در المپیا درگذشت.

۲.۱.۱.۳ شباهت‌های مواد و مصالح

علاوه بر این‌که هنرمند بر اساس داده‌های واژه‌شناختی و تاریخی در زمره‌ی پیشه‌وران بوده است، از دیدگاه جامعه‌شناختی نیز پیشه‌ور به شمار می‌رود زیرا همانند او با مواد و مصالح سر و کار دارد. بر مبنای تقابل قدیمی مشاغل فکری و

1. Platon, *La République, op. cit.*, X, 596c.

مشاغل یدی، روشن است که هنرمند و پیشه‌ور در یک‌سوی مرز و کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. هر دو از لذت سرگرمی (*otium*) به دورند و به زور بازو نان می‌خورند (*negotium*)، هر دو محتاج کارند تا بتوانند خرج زندگی‌شان را تهیه کنند و خود این کار هم آنان را به مواد و مصالح وابسته می‌کند. پیش از آنکه در سال ۱۶۴۸ در فرانسه آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه‌سازی گشایش یابد، حقوقدانی به نام شارل لویزو در ۱۶۱۳ پیشه‌ورانِ «شمایل‌ساز» را در طبقه‌بندی مشاغل در رده‌ی یکی به آخر مانده جای داد درحالی‌که الهیات، قضاوت، طبابت، فنون ثلاثه[1] (دستور، بلاغت و جدل)، حسابرسان، کارورزان، بازرگانان و حتی کارگران را بالاتر از هنرمندان جای داده بود. در واقع، هنرمندان یا «پیشه‌وران و صاحبان حِرَف» در سلسله‌مراتب مشاغل چیزی جز حقارت نصیبشان نمی‌شد و در رده‌ی «عمله‌ها و مُزدوَران» جای می‌گرفتند.[2]

اما در همین مقطع جنبشی شکل گرفت که نتایجش را بعدها نشان داد؛ بدین معنا که اگرچه وابستگی هنرمند به مواد و مصالح مسبب سقوط او به قعر جامعه بود، از لحظه‌ای که هنرمند تبدیل شد به کسی که، به معنای ارسطویی، به ماده شکل می‌داد، این وابستگی به مواد و مصالح به یک ویژگی مثبت مبدل شد. هنرمند-پیشه‌ور کسی بود که ماده در دستان توانمندش شکل می‌گرفت. به بیان بهتر، ماده هست تا به‌وسیله‌ی هنرمند شکل بگیرد، ماده در انتظار شکل به سر می‌برد. هنرمند درست مانند پیشه‌ور با خواص مواد آشناست. آلن [امیل شارتیه] در فصل کوتاه اما پرمغز «درباره‌ی مواد و مصالح» از کتاب نظام هنرهای زیبا می‌نویسد: «چکش مجسمه‌ساز، قلم طراح و بوم نقاش. هیچ هنرآموزی نیست که درنیافته باشد همه‌ی آثار هنری به این پیش‌شرط‌های ساده وابسته‌اند». او ادامه می‌دهد:

> روشن است که الهام هنری بدون ماده هیچ شکلی به خود نمی‌گیرد، پس هنرمند همواره در شروع هر کار هنری باید چیزی یا دستمایه‌ی اولیه‌ای

---

1. Trivium
2. C. Loyseau, *Traité des ordres et dignités* (1613), cité par N. Heinich, *Du peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, 1993, p. 231.

در اختیار داشته باشد و ادراکات حسی‌اش را بر روی آن پیاده کند. زمین و سنگ برای معمار، مرمر برای مجسمه‌ساز، صوت برای موسیقیدان، موضوع برای خطیب، ایده برای نویسنده؛ برای همگی آن‌ها نخست باید دستمایه‌ای وجود داشته باشد. به‌واسطه‌ی [کار با] همین دستمایه‌هاست که هنرمند تعریف می‌شود نه بر اساس تفنن و فانتزی. بنابراین، همه‌ی هنرمندان کنش‌گرند، حواسشان را به کار می‌بندند و به همین واسطه همیشه پیشه‌ورند.[1]

این اظهار نظر، روابط هنرمند و پیشه‌ور را روشنگرانه توضیح می‌دهد و به همین دلیل در اغلب کتاب‌ها بدان ارجاع داده می‌شود. اما نباید از یاد برد که موضوع برای خطیب و ایده برای نویسنده نیز مواد و مصالح به شمار می‌روند یا، به بیان بهتر، مواد خامی‌اند که خطیب و نویسنده بر روی آن‌ها و به‌واسطه‌ی آن‌ها کار می‌کنند. ایده‌ها نیز مواد و مصالح اندیشه‌اند و تفکر به‌واسطه‌ی کار با آن‌ها و در اثر عرق‌ریزی روح خسته می‌شود. آلن در این‌جا مثالی از کار پیشه‌وران ارائه نمی‌کند، اما یافتن این مثال‌ها ساده است: درودگری که اشیای زیبای چوبی خلق می‌کند (و با ارجاع به مثال افلاطون، تخت‌خواب می‌سازد و البته زیبایی‌بخشیدن به ساخته‌اش را هم از یاد نمی‌برد)؛ سازنده‌ی سازهای موسیقی که سازهای زیبا یا بهتر است بگوییم سازهایی خوب برای خلق موسیقی‌های زیبا می‌سازد؛ جواهرساز (که در کارش نوعی خلاقیت را هم به کار می‌بندد)؛ و، چرا که نه، شیرینی‌ساز (که کارش از شیرینی‌سازی صنعتی متمایز است). اما باید به جمله‌ی پایانی آلن با دقت بیش‌تری بنگریم: هنرمند همچون پیشه‌ور «کنش‌گر است و حواس خود را به کار می‌بندد»، یعنی او نسبت به جهان اطرافش دقیق است، در برابر آن منفعل نیست و می‌کوشد شکل مادی آن را دگرگون کند یا دست‌کم به ماده‌ی منفعل شکلی فعال ببخشد. آلن نتیجه می‌گیرد برای هنرمند نیز «قانون اعلای آفرینشِ انسانی چنین است که آدمی خلق نمی‌کند مگر از طریق کارکردن، و پیش از همه پیشه‌ور است که از طریق کارکردن می‌آفریند»[2].

---

1. Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, coll, "Tel", 1958, I, 7, "De la matière".
2. *Ibid.*

۳.۱.۱.۳ شباهت‌های تکنیکی

کارکردن با به‌کاربستن تکنیک‌ها و فنون میسر می‌شود (در این‌جا نیز ریشه‌ی واژه‌ی تکنیک به تخنه بازمی‌گردد). پیشه‌ور ناچار است فنونی کاملاً تخصصی فرا بگیرد. مثلاً در ارتباط با مواردی که پیش‌تر ذکر کردیم، نمی‌توان اشیای چوبی را به هر طریقی درست کرد و، از این هم بالاتر، سازهای موسیقی را باید با روش‌های کاملاً دقیق ساخت تا کیفیت صوتی مطلوبی داشته باشند. بختکی نمی‌توان با آهن کار کرد، همچنان‌که برای تهیه‌ی انواع شیرینی باید روش‌های مختلف و بعضاً پیچیده‌ای به کار گرفت. لااقل می‌توان تصور کرد که هنرمند نیز (دست‌کم در ابتدای کار) باید از قواعد تکنیکی تبعیت کند تا راه و چاه کار را بیابد. مثلاً نقاش باید آماده‌سازی بوم، استفاده‌ی درست از رنگ‌ها و رنگ‌دانه‌ها، آناتومی، پرسپکتیو، نظریه‌ی رنگ‌ها و غیره را یاد بگیرد. خلاصه، اگر بخواهیم فرمول مشترکی برای کار هنرمند و پیشه‌ور ارائه کنیم می‌توانیم بگوییم هر دوی آن‌ها تکنیک را بر مواد و مصالح اِعمال می‌کنند.

همچنین باید به فرایند کارآموزی نیز اشاره کنیم زیرا بین صنوف پیشه‌وران و کارگاه‌های قدیمی هنرمندان نوعی قرابت وجود دارد. در هر دو مورد مشاهده می‌کنیم که فنون و روش‌های کار از استاد به شاگرد منتقل می‌شود ــ تا آن‌جا که شاگرد استاد خود را هم پشت سر بگذارد... بی‌تردید این شیوه‌ی آموزش محدودیت‌هایی هم دارد و فقط بخشی از کار هنری را در بر می‌گیرد؛ ضمناً نباید از یاد برد که عصر این نحوه‌ی آموزش دیگر به سر آمده است. هنرمند فقط خواهد توانست مهارت فنی یا به‌اصطلاح «فوت کوزه‌گری»اش را به شاگرد منتقل کند نه روحیه و نبوغش را. با این‌همه، در این‌جاست که قرابت هنرمند و پیشه‌ور برجسته می‌شود، زیرا برای آن‌که بتوان تکنیک را به‌درستی بر ماده اعمال کرد باید این تکنیکِ منتقل‌شده از طریق سنت را یاد گرفت و نتیجتاً باید توانست آن را نسل به نسل آموزش داد و تداوم بخشید. ما در این‌جا برای پیشه‌هایی که [در اثر گسست سنت] از میان رفته‌اند مویه نخواهیم کرد، حتی اگر بدانیم برخی از این پیشه‌ها برای همیشه از میان رفته‌اند و بی‌تردید جایشان را به چیزهای نو داده‌اند.

۴.۱.۱.۳ شباهت‌های روان‌شناختی

امروزه پیشه‌ور غالباً بر اساس معیارهای نه‌چندان روشن تعریف می‌شود از جمله

نوع کار (بر اساس سفارش و از طریق کار یدی)، درجه‌بندی حرفه‌ای پیشه‌ور، صنایع کوچک و غیره. اما گاه تعریف پیشه‌ور بر اساس خصایص روان‌شناختی نیز صورت می‌گیرد از جمله روحیه‌ی استقلال یا وابستگی به سنت، و نوع نگرش به کار (میل به آزادی عمل، خلاقیت، و نقش فرد در شروع و به‌پایان‌رساندن کار). البته نباید از یاد ببریم که ریشه‌شناسی اصطلاحات تخنه (*tekhnè*) و هنر (*ars*) مشخص می‌کند هنر فعالیتی مختص انسان است که با دقت، تلاش، دانش و مهارت انجام می‌شود. اگر لحظه‌ای همه‌ی استثناها را نادیده بگیریم، درمی‌یابیم برخی هنرمندان و پیشه‌وران برای کاری که با دقت و مهارت انجام می‌دهند و دغدغه‌های شخصی انجام آن را دارند و زیبایی را می‌جویند، همردیف هم قرار می‌گیرند زیرا هر دو به کار خود و محصول نهایی آن، که غالباً بی‌نظیر و یگانه است، عشق می‌ورزند.

آنچه که امروزه «صنایع دستی» نامیده می‌شود درست به همین نوع دغدغه‌ها اشاره دارد. روحیه‌ی تولیدکنندگان صنایع دستیْ آنان را به‌سوی موقعیت هنرمند سوق می‌دهد. گاله، لالیک و دائوم هنرمندانی‌اند که جایگاهشان در جنبش هنرهای تزئینی کاملاً شناخته‌شده است، حال آن‌که آثارشان در زمره‌ی صنایع دستی دسته‌بندی می‌شود. آن‌ها با اِعمال فنون مختلف (حرارت‌دهی، ویترای‌سازی و تزئینات الحاقی...) بر اشیای مختلف (قلم‌زنی، شیشه‌گری، قالب‌زنی شیشه، کریستال‌سازی...) این فنون ابداعی را آزادانه برای خلق فرم‌های گوناگون به کار می‌گرفتند. در واقع، مشخصه‌ی کار آنان دقت وافری بود که در خلق آثارشان به کار می‌بردند. جمله‌ای که پیش‌تر بدان اشاره کردیم با اندکی تغییر این‌جا نیز به کار می‌آید: ویژگی کار این هنرمندان اِعمال دقیق تکنیک بر ماده است. اما آیا این تعریف بیش از اندازه وسیع نیست؟ امروزه می‌دانیم کار هنرمند با کار پیشه‌ور تفاوت دارد و نیز می‌دانیم شکل‌گیری این تمایز قرن‌ها طول کشیده است. مارسل دوشان، آفریننده‌ی شیشه‌ی بزرگ، قطعاً مایل نبود با شیشه‌گران مقایسه شود. دوشان، دائوم نیست و دائوم دوشان نیست، اما دقیقاً باید بدانیم چرا؟ در مورد *art*-iste و *art*-isan [هنرمند و هنرپیشه] اگرچه پیشوندها شبیه‌اند اما به همان نسبت پسوندها با یکدیگر تفاوت دارند. بنابراین، تفاوت‌ها نیز به اندازه‌ی شباهت‌ها بارزند و همین‌جاست که به اهمیت مبارزات طولانی هنرمندان برای جداشدن از رده‌ی

پیشه‌وران پی می‌بریم. جدایش هنرمند از پیشه‌ور پیش از آن‌که به واقعیت بپیوندد خواسته‌ی همیشگی هنرمندان بوده است، خواسته‌ای طغیانگرانه برای رهایی از جایگاه پست اجتماعی، خواسته‌ای قدرتمندانه و ارزش‌بخش.

۲.۱.۳ تفاوت‌ها

۱.۲.۱.۳ تفاوت‌های فلسفی

در یونان باستان تفاوت ژرفی میان هنرمند و پیشه‌ور وجود داشت. ورای تفاوت جایگاه اجتماعی، کار هنرمند خلق بازنمایی بر اساس تقلید (میمه‌سیس) بود و نه خلق شیئی سودمند. برای درک این کافی است بار دیگر به جمهوری افلاطون بازگردیم و ادامه‌ی سخنان او را پی بگیریم:

ــ سه نوع تخت هست: یکی تخت اصلیِ مثالی است که آن را، لااقل به عقیده‌ی من، یکی از خدایان ساخته است. آیا تو صانع دیگری برای آن می‌شناسی؟

ــ نه، هیچ‌کس.

ــ دوم تختی است که درودگر می‌سازد.

ــ بله، درست است.

ــ تخت سوم را نقاش می‌سازد، غیر از این است؟

ــ نه، حق با توست.

ــ بنابراین، نقاش، درودگر و یکی از خدایان سه سازنده‌اند که سه نوع تخت ساخته‌اند.

ــ درست است.[1]

این بدان معناست که اگرچه در قرن پنجم پیش از میلاد واژه‌ی معینی برای اشاره به هنرمند وجود نداشته است اما همه می‌توانستند میان هنرمند و پیشه‌ور فرق بگذارند. با این‌همه، این تفاوت نتیجه‌ای معکوس به دنبال دارد زیرا هنرمندی که

1. Platon, *La République, op. cit.*, X, 597b-598b.

چیزی جز توهم و «وانموده» نمی‌آفریند در پایین‌ترین رده‌ی سلسله‌مراتب فلسفی قرار می‌گیرد (و در سلسله‌مراتب اجتماعی نیز جایی بهتر از قعر جدول پیدا نمی‌کند). اما پیشه‌ور، از آن‌جا که به ایده نزدیک‌تر است و چیزی واقعی و سودمند می‌آفریند، جایگاهی برتر از هنرمندِ مقلد خواهد داشت. پیشه‌ور مقامی بالاتر از هنرمند دارد زیرا به لحاظ هستی‌شناختی به سطح اول واقعیت طبیعی و الهی نزدیک‌تر است. اگرچه پیش‌تر دیدگاه‌های افلاطون را مرور کردیم، بد نیست یادآوری کنیم که از دید او پیشه‌ور مستقیماً از ایده تقلید می‌کند اما هنرمند به شکل غیرمستقیم و از طریق آنچه پیشه‌ور خلق می‌کند به تقلید از ایده می‌پردازد. به بیان دیگر، هنرمند همیشه مقلد درجه دوم محصول کار پیشه‌ور است: ننگی دو برابر! تفاوت میان هنرمند و پیشه‌ور در این‌جا به حداکثر می‌رسد و به طرد هنرمند منتهی می‌شود.

۲.۲.۱.۳ تفاوت‌های تاریخی و نظری

هدف مهم جنبش تاریخی و نظری رنسانس، مشخصاً واژگون‌کردن رابطه‌ی میان هنرمند و پیشه‌ور بود. هنرمندِ فرومرتبه‌تر از پیشه‌ور از این پس باید به نحوی «بالاتر» از او قرار می‌گرفت. در این دوران کوشش بر آن بود که جایگاه اجتماعی هنرمند به او بازگردانده شود، برای همین به فعالیت‌های فکری هنرمند در برابر فعالیت‌های صرفاً یدیِ پیشه‌ور ارزشی دوباره بخشیده شد. برای دست‌یافتن به این هدف می‌باید از دو طریق پیوند مستحکمی میان هنر و عقل برقرار می‌شد: نخست از طریق مباحث نظری و دوم از طریق نهادها. نقاش باید به لحاظ نظری به مرتبه‌ی یک اومانیستِ بافرهنگ و فرهیخته ارتقا می‌یافت. به همین دلیل بود که آلبرتی، مبدع پرسپکتیو، در سال ۱۴۳۵ و در کتاب درباره‌ی نقاشی[1] کوشید ریطوریقا [فن بلاغت] ارسطو را در مورد نقاشی به کار گیرد تا به کمک ارج و قرب زبان (شعر همچون نقاشی است، نگاه کنید به ۲.۱.۵) به قدرت تصاویر مشروعیت ببخشد. همچنین با ایجاد آکادمی ایتالیا (۱۵۶۲) و آکادمی فرانسه (۱۶۴۸) «شمایل‌سازان» نیز از سوی نهادها پذیرفته شدند و

1. *De pictura*

مشروعیت یافتند و به‌سوی رهایی و استقلال پیش رفتند.

مارسل دوشان در ۱۳ مه‌ی ۱۹۶۰ در کنفرانسی در ایالات متحد به تحولات عظیم جایگاه هنرمند پرداخت و این تحولات را در بستر تاریخی‌شان بررسی کرد. در حقیقت، جایگاه هنرمندِ به‌اصطلاح «آزاد» در طول قرن نوزدهم و به‌ویژه از سالن مردودان ۱۵ مه‌ی ۱۸۶۳ بدین سو تحولات متعددی را از سر گذرانند. هنرمندان بسیاری (مانه با تابلوی ناهار در سبزه‌زار، ژُنکن، پیسارو یا ویسلر) که تابلوهایشان از سوی سالن رسمی مردود اعلام شده بود، تصمیم گرفتند سالن مستقلی برای نمایش آثارشان ترتیب دهند. دوشان در رابطه با این رویداد بزرگ اجتماعی چنین می‌گوید:

> در پایان قرن نوزدهم و از روزی که **هنرمند** آزادی‌اش را اعلام کرد، روابط **هنرمند** و جامعه دگرگون شد. **هنرمندِ** امروز به‌جای آن‌که همچون پیشه‌وران در استخدام دربار و کلیسا باشد، آزادانه نقاشی می‌کشد و نه‌تنها دیگر در استخدام هنرپروران نیست، بلکه زیباشناسی خاص خودش را نیز بر آنان تحمیل می‌کند. به عبارت دیگر، اکنون **هنرمند** کاملاً درون جامعه جذب شده است.
>
> **هنرمندِ** امروز که بیش از یک قرن پیش از قید و بندها رها شد، خود را انسانی آزاد می‌داند، از امتیازات یک شهروند معمولی برخوردار است و با خریداران آثارش از موضعی برابر روبه‌رو می‌شود. طبیعتاً این آزادی، مسئولیت‌هایی نیز برای **هنرمند** به دنبال داشته است، حال آن‌که اعقاب او چنین مسئولیت‌هایی نداشتند زیرا کارگرانی ساده و کم‌دانش بودند. حتی اگر اندیشه در بنیان شکل‌گیریِ نوع هنری جایی نداشته باشد، اما مهم‌ترین مسئولیت **هنرمندِ** امروز آموزش اندیشه است. مثل روز روشن است که حرفه‌ی **هنرمند** جایگاه خودش را در جامعه‌ی امروز به دست آورده و به سطح حرفه‌های «آزاد» ارتقا یافته است. هنرمند دیگر مثل گذشته پیشه‌ور برتر نیست...[1]

---

1. M. Duchamp, "L'artiste doit-il aller à l'Université", *Duchamp du signe*, Champs-Flammarion, 1994, p. 236-237.

با خواندن این جملات به‌خوبی درمی‌یابیم که پیرو نظریات آلبرتی و وازاری ــ که البته جایگاهشان کاملاً با جایگاه دوشان متفاوت بود ــ چگونه اندیشه نقش واقعی‌اش را [در فعالیت‌های هنرمند] بازمی‌یابد. پیشه‌ورِ «برتر» دیگر با **هنرمندی** که بر آزادی و مأموریت معنوی‌اش پای می‌فشارد هیچ قرابتی ندارد. دوشان در لوای لحن جدی این کنفرانس همچنان به سبک و سیاق **نمک‌فروش**[1] سخنانش را با طنز و مطایبه بیان می‌کند، با این حال باید به جدیتِ خواسته‌هایش به‌ویژه در پایان عمر توجه نشان داد. او معتقد بود آزادی و آموزش باید دوشادوش هم باشند زیرا رسیدن به حقوق جدید، تکالیف جدیدی را هم با خود همراه می‌آورد و درست از همین رو است که هنرمند باید مؤکداً خودش را از پیشه‌ور متمایز کند و از جایگاه او فاصله بگیرد. با استفاده از اصطلاحات نظامی می‌توان گفت هنرمند از این پس جزو گروه «پیش‌قراولان» [آوانگاردها] خواهد بود و پیشه‌وران منطقاً در صفوف عقب‌ترِ جنبش جای خواهند گرفت.

۳.۲.۱.۳ تفاوت در غایت و هدف

غایت و هدف عمیق‌ترین و در نتیجه مهم‌ترین نشانه‌ی واگرایی هنرمند و پیشه‌ور است. کانت در بند چهل و سومِ **نقد قوه‌ی حکم** هنر را از طبیعت، علم و پیشه‌وری متمایز می‌کند. او در خصوص تمایز هنر از طبیعت معتقد است کار زنبورها [ساختن سلول‌های مومی منتظم] را نمی‌توان هنری دانست زیرا زنبورها بر اساس غریزه کار می‌کنند نه بر مبنای آزادی. در رابطه با تمایز هنر از علم نیز بر این باور است که مهارت با معرفت فرق دارد و اثر هنری با نظریه به وجود نمی‌آید بلکه حاصل کار و عمل است. توجه کانت به تمایز هنر از پیشه‌وری نشان می‌دهد این تمایز در پایان قرن هجدهم هنوز به‌خوبی مشخص نبوده است. جای آن نیست که در این‌جا به ظرایف فلسفی بحث کانت وارد شویم، اما همین بس که کانت در یک زمینه‌ی مشخص فلسفی بر تقدم هنر بر پیشه‌وری تأکید می‌کند و از این راه خودمختاری نوین هنر را مشروعیت می‌بخشد:

---

۱. مارسل دوشان با جابه‌جاکردن حروف نام و نام‌خانوادگی‌اش خود را «نمک‌فروش» (marchand du sel) می‌نامید و با این عنوان کتاب می‌نوشت. م.

هنر از پیشه‌وری نیز متفاوت است؛ هنر را می‌توان آزاد نامید و پیشه‌وری را نیز می‌توان هنر مزدوَرانه نام گذاشت. هنر را چنین در نظر می‌گیریم که گویی فقط به‌مثابه‌ی بازی، یعنی فعالیتی فی‌نفسه خوشایند، می‌توانسته است غایتمند (موفق) باشد؛ اما پیشه‌وری را به‌مثابه‌ی کار در نظر می‌گیریم، یعنی فعالیتی به‌خودی‌خود ناخوشایند (رنج‌آور) که فقط به خاطر پیامدهایش جذابیت پیدا می‌کند (مثلاً به خاطر دستمزد)، و بنابراین فعالیتی است که می‌تواند به‌اجبار تحمیل شود.[1]

علاوه بر تقابل ضمنیِ زیبا و سودمند، و تقابل بارزِ میان آزادانه و مزدوَرانه، کانت در این‌جا هنر را از پیشه‌وری و، متناظراً، بازی را از کار متمایز می‌کند. او بدین طریق همزمان بر جهت و غایت این فعالیت‌ها تأکید می‌گذارد. جهتِ بازی، به‌خودی‌خود خوشایندبودن و فی‌حدذاته غایتمندبودن است. از این‌رو می‌توان گفت فعالیت هنری به‌جز خودش غایت دیگری ندارد. هنر چه با پیروی از قواعد ازپیش‌موجود و چه با ابداع قواعد جدید، درست مثل بازی قلمروی اختصاصی و لذت خاص خودش را ایجاد می‌کند. بدین ترتیب، مسئله‌ی غایت منطقاً به مسئله‌ی جهت وابسته است بدین معنا که جهتِ هنر به‌خودی‌خود غایتمندبودن است، درحالی‌که جهتِ پیشه‌وری همواره رو به‌سوی غایتی بیرونی است و از همین‌رو کانت می‌گوید غایت پیشه‌وری کسب درآمد است، غایتی که بر کل فعالیت پیشه‌ورانه سایه می‌افکند و حتی می‌تواند برای این فعالیت‌ها مزاحمت هم به وجود آورد. در مقابل، آفرینش هنری نوعی فعالیت «رایگان» است، به کاری نمی‌آید و نیاز خاصی را برآورده نمی‌سازد اما همچون یک بازی جدی سبب می‌شود هنرمند خود را یکسره وقف آفرینش اثرش کند. البته این بدان معنا نیست که آثار هنری فروخته نمی‌شوند، برعکس، به همان نسبت که این آثار آفریده می‌شوند به همان نسبت هم فروخته می‌شوند. این واقعیت، مؤید وجود سفارش‌دهندگان و بازار هنر در تمامی اعصار است. خلاصه آن‌که سودجویی همیشه در رأس خواسته‌های آدمی جای ندارد ــ هرچند با وجود هنرمندان

1. E. Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, § 43.

تاجرمسلک گاه باید در این واقعیت تردید کرد. دست‌کم به لحاظ نظری، نخست بازی می‌کنیم و سپس می‌بریم، البته اگر ببریم....

خلاصه‌ی کلام آن‌که پیشه‌ور چیزی را می‌سازد درحالی‌که هنرمند اثری را می‌آفریند (نگاه کنید به فصل چهارم). هرگاه هنرمند تلاش می‌کند شیئی غیرتجاری بیافریند، تفاوت ساختن و آفریدن به‌خوبی هویدا می‌شود. توجه فراوان به امور غیرمادی در هنر معاصر (از هنر مفهومی گرفته تا لَند آرت) نوعی نفیِ ابژه‌ی هنری است، نفی‌ای که پیشه‌ور به‌هیچ‌رو قادر به انجام آن نیست. بنابراین فعالیت پیشه‌وری اساساً مکانیکی است درحالی‌که آفرینش هنری در تمامی ابعاد فعالیتی لَعبی[1] خواهد بود ــ و درست از همین رو است که مردم بعضاً گمان می‌کنند هنرمندان فقط به سرگرمی و خوش‌گذرانی مشغولند، درحالی‌که آنچه آنان انجام می‌دهند نوعی بازی جدی است. نیچه در گزین‌گویه‌ی ۹۴ فراسوی نیک و بد می‌گوید: «پختگی مرد: بازیافتن آن جدیتی که آدمی در روزگار کودکی در بازی داشته است.»

۴.۲.۱.۳ تفاوت در طرح و برنامه

پیشه‌ور کسی است که قواعد ازپیش‌موجود را در چارچوبی مشخص برای تولید چیزها به کار می‌گیرد. در این حالت، پایبندی به الزامات تولید بی‌شک بر آزادی آفرینش هنری ارجحیت دارد. اما در مورد هنر ماجرا برعکس است زیرا اثر نمی‌تواند کاملاً جوابگوی خواسته‌ای معین و ازپیش‌معلوم باشد. در واقع، هنرمند برای کارش برنامه دارد اما اثر هنری، بنا بر تعریف، این برنامه را عملی نمی‌کند بلکه آن را می‌آفریند. همان‌گونه که نقاش فرانسوی، پیِر سولاژ، خاطرنشان می‌کند، «روش هنرمند عمیقاً از روش پیشه‌ور متفاوت است زیرا پیشه‌ور شیئی را می‌سازد که نسبت به آن شناخت دارد و می‌داند یا به او یاد داده‌اند چگونه آن را بسازد ــ برای همین از ابزار فنی و روش‌هایی که بدان‌ها تسلط دارد استفاده می‌کند ــ اما هنرمند به‌جای آموخته‌های خود، بیش‌تر با اتکا به درک شهودی از تکنیک‌های مختلفْ چیزی را می‌آفریند که آن را نمی‌شناسد و راه رسیدن به آن را

---

1. ludique

هم نمی‌داند »[1]. این اظهار نظر سولاژ دربردارنده‌ی دو نکته است: از یک سو، مقصد سفر و از سوی دیگر وسیله‌ی نقلیه. منظور سولاژ این است که پیشه‌ور می‌داند کجا می‌رود و نیز می‌داند از چه طریقی به‌سوی مقصد برود، اما هنرمند نمی‌داند کجا می‌رود و نیز نمی‌داند ــ یا دست‌کم غالباً نمی‌داند ــ چگونه برود. به زبان استعاری می‌توانیم بگوییم هنرمندْ آواره است و پیشه‌ور یکجانشین. لااقل تقابل میان آوارگی هنرمند و یکجانشینی پیشه‌ور در مورد هنرمندان و پیشه‌وران معاصر مصداق می‌یابد زیرا آنچه سولاژ درباره‌ی جهل خودخواسته‌ی هنرمند می‌گوید، پیش از هر چیز با تصویری که ما از هنر قرن بیستم در ذهن داریم انطباق دارد. در این مورد می‌توانیم از جکسن پالِک، این جست‌وجوگر ناشناخته‌ها، مثال بیاوریم که فعالیت‌هایش با برنامه‌ی کاری مدون پیشه‌وران هیچ شباهتی نداشت. با این‌همه، باید توجه کنیم که تقابل میان برنامه‌ی کاری هنرمند و پیشه‌ور بسیار وسیع‌تر از محدوده‌ی مطرح‌شده در این‌جاست زیرا، هرچه باشد، حتی نقاش عصر کلاسیک نیز همیشه خود را با ناشناخته‌ها مواجه می‌دیده است. اثر هنری پیش از به‌پایان‌رسیدن بارها و بارها اصلاح می‌شود، یکی از اجزایش بارها اجرا می‌شود و بخش‌هایی از آن تغییر می‌کند (برای مثال، بررسی تابلوها به‌وسیله‌ی رادیوگرافی نشان می‌دهد نقاش چندین لایه رنگ را به کار برده تا سرانجام به نتیجه‌ی دلخواه رسیده است). سرانجام به آلن می‌رسیم که همچون معلمی کارکشته فصل‌های کتابش را به شکل خطابه‌ی کلاس درس مدون کرده است:

> در آخر باید بدانیم هنرمند از چه جهت با پیشه‌ور متفاوت است. هر بار که ایده تقدم می‌یابد و اجرای کار را قاعده‌مند می‌کند، با صنعت سر و کار داریم. ضمناً حقیقت آن است که اثر، حتی در صنعت، غالباً ایده را اصلاح می‌کند بدین معنا که پیشه‌ور ضمن انجام کار با ایده‌های بهتری مواجه می‌شود که در آغاز از آن‌ها غافل بوده است. از این جهت پیشه‌ور را می‌توان هنرمند دانست اما با ذکر توضیحات. همیشه بازنمایی ایده درون یک چیز، حتی یک ایده‌ی کاملاً مشخص مثل طراحی یک خانه، اثری

1. P. Soulages, propos de 1985 cités par H. Meschonnic, *Le rythme et la lumière, Avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000, p. 133.

صرفاً مکانیکی است زیرا ماشینی که از قبل تنظیم شده باشد می‌تواند آن را در هزاران نسخه تکثیر کند. اکنون بیایید به کار نقاش پرتره بیندیشیم؛ روشن است که او در آغاز نسبت به همه‌ی رنگ‌هایی که قرار است در طول کار استفاده شوند برنامه‌ای ندارد؛ با پیشرفت کار، ایده‌ها آرام‌آرام به ذهن او خواهند آمد؛ حتی جالب است بگوییم ایده پس از اجرای کار به ذهن او می‌آید، مانند بیننده‌ی تابلو، چرا که نقاش نیز تولد اثر خودش را مشاهده می‌کند و این درست همان ویژگی اختصاصی هنرمند است.[1]

۲.۳ هنرمند و فیلسوف

بر اساس آنچه تا این‌جا گفتیم، تمایز میان هنرمند و پیشه‌ور قاعدتاً باید روشن‌تر شده باشد. اکنون برای شناختن چهره‌ی هنرمند باید به نوعی دیگر از تمایز نیز اشاره کنیم که کاملاً برعکس تمایز قبلی است. در واقع، اگرچه پیشه‌ور به‌نوعی هماورد هنرمند بوده است، هنرمندان قرن‌ها فیلسوفان را الگوی خود می‌دانستند (در دوران رنسانس این گرایش به بهترین شکل هویدا می‌شود). اما بازی تاریخ چنان کرد که اندک‌زمانی بعد و به‌واسطه‌ی نگاه رمانتیک‌ها به نبوغ هنرمند، این فیلسوفان بودند که به هنرمند غبطه می‌خوردند.

۱.۲.۳ هنرمند-فیلسوف

همان‌گونه که در مورد پیشه‌ور دیدیم، در غرب هنرمندان مدت‌ها برای دستیابی به جایگاهی شایسته و حتی اندیشمندانه یا دست‌کم جایگاهی حد فاصل کار یدی و عقلی تلاش کردند و به‌واسطه‌ی همین مجاهدت‌ها بود که چهره‌ی هنرمند آرام‌آرام شکل گرفت. بدین ترتیب، پیشه‌ور همچون هنرمندی سطح پایین شناسانده شد و هنرمند در مقام پیشه‌وری والامرتبه رو به‌سوی جایگاه فیلسوف داشت. در این میان با نامی روبه‌رو می‌شویم که برجستگی بی‌مانندی دارد: لئوناردو داوینچی که مدت‌ها سوژه‌ی مطالعات روان‌شناسی بود. برای مثال، ارنست کریز کوشید با

---

1. Alain, *Système des Beaux-Arts, op. cit.*, I, 7.

پژوهش‌هایش نشان دهد داوینچی از طریق آفرینش هنری خوددرمانگری می‌کرده است یا زیگموند فروید با بررسی یکی از خواب‌های داوینچی به روانکاوی شخصیت او پرداخت و مِیِر شاپیرو هم تحلیل‌های فروید را تفسیر کرد. وقتی دفترچه‌های لئوناردو را، که به‌هنگام مرگ داوینچی در ۱۵۱۹ کشف شدند، می‌گشاییم از تنوع اکتشافات و وسعت دانش‌اش به شگفت می‌آییم. نسخه‌ای که جدیداً از این دفترچه‌ها در فرانسه منتشر شده است پنجاه فصل دارد: فلسفه، آناتومی، ابعاد و تناسبات بدن انسان، پزشکی، اُپتیک، آکوستیک، ستاره‌شناسی، گیاه‌شناسی، زمین‌شناسی، ماشین پرنده، حرکت و سکون، ریاضیات، هیدرولیک، تجربیات، ابداعات، مقایسه‌ی هنرها، تعلیم نقاشان، رنگ، منظره، نور و سایه، پرسپکتیو، مواد و مصالح کار هنری، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، روایت، حکایت، تمثیل، نبوت، یادداشت‌های شخصی، نامه‌ها و غیره. در فصل پیش (۱.۲.۱.۲) دیدیم که ارسطو حکیم را کسی می‌دانست که تا حد ممکن نسبت به همه‌ی معارف بشری شناخت داشته باشد. از این دیدگاه، دوران رنسانس کاملاً از نفوذ اندیشه‌های ارسطو خبر می‌دهد و داوینچی بی‌شک نخستین هنرمند-فیلسوف بوده است. ما در این‌جا فقط متن کوتاهی از داوینچی را نقل می‌کنیم که اگرچه بهترین نمونه‌ی اندیشه‌ی فلسفی او نیست، تعمق و ژرف‌اندیشی (در معنای یونانیِ *théoria*) داوینچی را نشان می‌دهد و ما را به تفکر وا می‌دارد:

> اگر به دیوارهای کهنه و آکنده از لکه بنگری یا به سنگ‌های مختلف نگاه کنی می‌توانی در آن‌ها مناظر مختلف، کوهساران، جویباران، صخره‌ها، درختان، دشت‌ها، دره‌های عظیم و تپه‌های متعددی ببینی. همچنین مناظر نبرد و فیگورهای در حال جنبش، چهره‌های عجیب و لباس‌های غریب و چیزهای دیگری را کشف خواهی کرد و می‌توانی آن‌ها را در شکل‌های مشخص و واضح بازآفرینی کنی. این دیوارها و سنگ‌های جور واجور درست مثل صدای ناقوس‌های مختلفی‌اند که هر بار صدایشان را می‌شنوی به یاد اسمی یا کلمه‌ای می‌افتی.[1]

1. L. de Vinci, "Préceptes du peintre", *Carnets*, Gallimard, coll. "Tel", 1924, t. II, p. 247.

عنوان این متن مشهور، «شیوه‌ی برانگیختن و بیدارکردن اندیشه برای ابداعات مختلف» است. داوینچی در این‌جا روشن سخن می‌گوید و ما را وا می‌دارد سایر نوشته‌هایش را نیز بخوانیم؛ ضمناً نباید از مطالعه‌ی اثر روشنگر پل والری با نام پیش‌درآمدی بر روش لئوناردو داوینچی غافل شویم. به واقع از طریق همین تأملات جالب توجه داوینچی است که به نکته‌ای جدید می‌رسیم: هنر و فلسفه مستقیماً هیچ فایده‌ای به ما نمی‌رسانند (نگاه کنید به ۲.۳.۱). هنرمند و فیلسوف از کارهای سودآور دست شسته‌اند تا به جست‌وجو ــ و گاه یافتن ــ چیزی بسیار ژرف‌تر از امور پیش‌پاافتاده و روزمره بپردازند. با این‌همه، ژرفا را گاه می‌توان در امور پیش‌پاافتاده و روزمره نیز بازیافت اما برای این امر هم باید وقت گذاشت و کوشید. برای همین است که نقاشیِ هلند در قرن هفدهم با کنارگذاشتن اسطوره‌های یونانی و حکایات کتاب مقدس یا قهرمانان تابناک، توانست نوعی «ستایش روزمرّگی» (تعبیری از تزوتان تودوروف) را به ما عرضه کند. در این تابلوها، زیبایی در حالاتی بسیار ساده متجلی شده است ــ به شرط آن‌که بدانیم چگونه باید به این زیبایی بنگریم و بکوشیم آن را بفهمیم. سرانجام، ممکن است هنرمند و فیلسوف از اساس به دنبال یک چیز باشند اما دو شیوه‌ی مختلف را به کار بگیرند. به قول کِله، فیلسوف از طریق لوگوس[1] به قلب آفرینش می‌رود و هنرمند از طریق پاتوس[2]، یعنی فیلسوف از راه تعقل و استدلال و هنرمند از راه شهود و حس. «بازگشت از مدل به ماتریس! [...] در این مکان، که قلب یا مغزِ آفرینش نامیده می‌شود، اندام مرکزیِ همه‌ی جنبش‌ها در زمان و مکان به تمامی کارکردها جان می‌بخشد. کیست که نخواهد همچون هنرمند در این مکان مقیم شود؟ [...] شاید هنرمند بی‌آن‌که خود بداند فیلسوف باشد...».[3]

۲.۲.۳ فیلسوف-هنرمند

نیچه خود را فیلسوف-هنرمند می‌دانست. اما باید پرسید عنصر پیونددهنده‌ی فیلسوف و هنرمند چیست؟ فیلسوف چگونه می‌تواند خود را هنرمند هم بداند؟ به بیان دیگر، چگونه می‌توان معقول و محسوس، تأمل و جوشش، اندیشه‌ی درخشان

---

1. logos 2. pathos

3. P. Klee, "De l'art moderne", (1924), *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 30 et 28.

و سبک درخشان را به یکدیگر پیوند زد؟ ما با مقایسه‌ی فیلسوف و هنرمند از خلال بررسی سه رویکرد مهم فلسفی می‌کوشیم به‌اختصار به این پرسش‌ها پاسخ دهیم ــ البته آخرین رویکردِ مورد بررسی ما به نحوی هر دو مورد نخست را یک‌جا در بر می‌گیرد و آن‌ها را در مفهوم سبک فلسفی ادغام می‌کند.

۱.۲.۲.۳ هنر از دیدگاه هنرمند

رویکرد نخست: همان‌گونه که هایدگر می‌گوید، از نظر نیچه «هنر باید از طریق هنرمند فهمیده شود»[1]. نیچه غالباً بر فیلسوفان پیش از خود خرده می‌گرفت که هنر و زیبایی را فقط از دیدگاه مخاطب بررسی کرده‌اند (مثلاً در مورد کانت نگاه کنید به ۲.۶) و هرگز مسئله‌ی زیباشناختی را از نظرگاه تجربه‌ی هنرمند و آفریننده ننگریسته‌اند. بنابراین، نیچه زیباشناسی آفرینش هنری را سرلوحه قرار داده بود، آنچه که دُلوز عنوان «زیباشناسی پیگمالیون» را برای آن برگزیده است. نیچه را می‌توان بهترین نمونه‌ی «فیلسوف ـ هنرمند» دانست زیرا هم موسیقیدان بود (پیانو را بسیار خوب می‌نواخت، آهنگساز و بداهه‌نواز هم بود) و هم نویسنده (شاید بهتر باشد نیچه را نویسنده بدانیم تا فیلسوف به معنای دقیق کلمه). درست به همین دلایل است که باید نخستین جملات نخستین کتاب نیچه را دوباره بخوانیم. او در سن بیست و هشت سالگی در زایش تراژدی (۱۸۷۲) نوشت:

> فقط زمانی در علم زیباشناسی گامی بزرگ به جلو خواهیم رفت که نه‌تنها بتوانیم به یک بینش منطقی بلکه به یک یقین بی‌واسطه از این واقعیت برسیم که سرتاسر رشد و تحول هنر با دوگانگی آپولونی و دیونوسوسی پیوند دارد، درست همان‌گونه که تولیدمثل به دوگانگی جنس‌ها وابسته است ــ آن‌جا که کشمکش همیشگی بین این دو جنس فقط به‌طور موقتی به آشتی و سازش [*Versöhnung*] می‌گراید.[2]

---

1. M. Heidegger, *Nietzsche*, I, Gallimard, 1971, p. 70 et 75.

2. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. P. Lacoue-Labarthe, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1977, § 1, p. 27.

آنچه پیش از هر چیز توجه را به خود جلب می‌کند، وسعت دیدگاه نیچه است. او از یک دوران معین تاریخی سخن نمی‌گوید (هرچند نظریه‌اش به یونان باستان بازمی‌گردد)، همچنین به یک فعالیت هنری مشخص اشاره نمی‌کند بلکه مسئله‌ی مورد نظر او بسیار وسیع‌تر است: او از زیباشناسی به معنای حقیقی کلمه سخن می‌گوید («در علم زیباشناسی» است که «گامی بزرگ» به جلو خواهیم رفت)؛ او می‌کوشد با این زیباشناسی، سرتاسر «رشد و تحول هنر» (*die Fortentwickelung der Kunst*) را به یاری وحدت «بینش منطقی» (*logischen Einsicht*) و «یقین بی‌واسطه» (*unmittelbaren Sicherheit*) تحلیل کند. نیچه فرضیه‌اش را بر دوگانگی بنیادین آپولون و دیونوسوس استوار می‌کند و برای روشن‌ترکردن منظورش از تفاوت دو جنس مؤنث و مذکر قیاس می‌آورد. آپولون، خدای نور و تجسم زیبایی آرمانی در نظر یونانیان، بارها در مجسمه‌های یونان پدیدار شده و ظاهر زیبا و بازنمایی کلاسیک را تجسم بخشیده است. در مقابل، دیونوسوس، خدای تاک و شراب و مستی و هذیان و وجد، همواره در کنار [الهگان] باکوس‌ها و مِنادها[1] و همچون خدایی قاهر نشان داده می‌شود. او همچنین تجسم اراده‌ی معطوف به قدرت، بی‌اخلاقی، غریزه و مستی به معنای وسیع کلمه است. او نقصان یا حتی فقدان خودآگاهی و، در مقابل، احساس عمیق وحدت و نوعی بی‌خویشتنی موسیقایی را تجسم می‌بخشد. دیونوسوس تأییدی است هرچه قوی‌تر بر امر واقعی و «آری‌گفتن به زندگی» با تمامی وجوه زیبا و زشتش. خلاصه‌ی کلام آن‌که اگر آپولون خدای فرم‌های زیباست، دیونوسوس خدای بی‌شکلی است. اما این فقدانِ شکل مؤید وجود ماده‌ی محض نیست بلکه بیش‌تر از نیروی ناب خبر می‌دهد، نیرویی پنهان که نظم آهنین (مثلاً عقل‌باوری سقراطی) را تهدید می‌کند. بنابراین تقابل دیونوسوس و آپولون تقابل نیرو و ماده، تاریکی و نور، مستی و رؤیا، بی‌اندازه و اندازه (اخلاق همچون زیباشناسی) است. اما این تقابل را باید نوعی تنشِ زاینده در نظر گرفت. از نظر نیچه نخستین اثر هنری دیونوسوسی و آپولونی، تراژدی آتنی است زیرا این تراژدی حال و هوای دیونوسوسی را به شکل آپولونی بازنمایی می‌کند.

---

1. Bacchantes et Ménades

۲.۲.۲.۳ جهان همچون اثر هنری

دومین رویکرد فلسفی مورد بررسی ما از رویکرد نخست هم وسیع‌تر است زیرا نه‌تنها هنر را از دیدگاه هنرمند می‌نگرد بلکه به همه‌چیز همچون اثری هنری نگاه می‌کند. نیچه می‌کوشد به خوانندگانش بیاموزد جهان را با بیش‌ترین چشم‌های ممکن بنگرند. آن‌کس که معرفت را می‌جوید به‌واقع باید نقطه‌نظرات بسیاری را بیازماید و به‌نوعی با آن‌ها بازی کند. در این حالت باید به همه‌چیز همچون متنی نگاه کرد که قابل تفسیر است، باید از چشم‌اندازهای بی‌شمار به چیزها نگریست زیرا واقعیت وجود ندارد بلکه فقط تفاسیر وجود دارند. بدین ترتیب، نیچه از همان نخستین اثرش نگرشی «هنرمندانه» به جهان را در پیش می‌گیرد: «هستی و جهان همواره همچون پدیده‌ای زیباشناختی خود را توجیه می‌کنند.»[1] حتی اگر این نگرش نیچه وامدار اندیشه‌های شوپنهاور باشد و بارها در طول آثارش متحول شود، قطعاتی که پس از مرگ نیچه منتشر شدند باز از دغدغه‌های مشابهی خبر می‌دهند: «برای مثال، وقتی اثر هنری بدون هنرمند پدیدار می‌شود. همچون بدن، همچون سازمان‌بندی[2] [...]. جهان همچون اثر هنری‌ای که خودش را به وجود می‌آورد.»[3]... جهان جایی است که آپولون و دیونوسوس را همچون نیروهایی فعال در طبیعت بازمی‌یابیم.

اما نیچه در این‌جا صرفاً به مسئله‌ی نقطه‌نظر نمی‌پردازد زیرا او، برخلاف آنچه غالباً گمان می‌کنیم، همه‌ی دیدگاه‌ها را ارزشمند نمی‌داند بلکه از نظر او دیدگاه‌هایی که با خودِ زندگی و ارزش آن انطباق بهتری دارند، ارزشمندترند. از این دیدگاه، هنر قوی‌ترین انگیزه‌ی زندگی است. هنرْ شکل‌دهنده و تجلی‌بخش[4] (*Verklärer*) بزرگ هستی است. هنر به‌جای توجیه کردن جهان از طریق نفی زاهدمآبانه‌ی آن، جهان را می‌پذیرد و آن را می‌آراید. هنرمند با همه‌ی «وهم‌زدگانی که به دنبال دنیاهایی ورای دنیای موجود می‌گردند» مخالف است؛ او تجسم کسی است که خودش را در واقعیت غرق می‌کند تا آن را بهتر بستاید. هنرمند به درون‌بودگی (ایمنانس) گرایش دارد و مخالف تعالی (ترانساندانس) است ــ یا

---

1. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, § 5, p. 47.
2. organisation
3. F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, automne 1885-automne 1887, trad. J. Hervier, Gallimard, 1978, fr. 2 (119) et 2 (114), p. 123-125.
4. transfigurateur

دست‌کم اگر تعالی‌ای هست، درون خودِ اثر هنری یافت خواهد شد. «هنرمندان بی‌وقفه شکل می‌دهند و متجلی می‌کنند ــ و این همه‌ی کاری است که آنان انجام می‌دهند ــ آنان به‌ویژه شکل‌بخشنده‌ی تمامی موقعیت‌ها، تمامی چیزهایی‌اند که سبب می‌شوند انسان خودش را خوب و بزرگ، سرمست و سرخوش، یا تندرست و آگاه احساس کند.»[1] هنرمند با آفرینش جهانِ خاص خودش، جهان را بی‌وقفه بازآفرینی می‌کند. او به نحوی از انحا به‌جای خداوند می‌نشیند، خدایی که نیچه پیام مرگش را در دانش شاد به گوش انسان رساند (§۱۲۵ و §۳۴۳). از این پس حرمت‌شکنی مقدسات به حد نهایی می‌رسد، چندان‌که گویی مخلوق توان خلق‌کردن می‌یابد. اما چگونه؟ باز هم در این‌جا رویکرد نخست را بازمی‌یابیم:

> نخستین تمایزی که باید در مورد آثار هنری صورت گیرد. ــ هر آنچه ادراک می‌شود، به نحو شاعرانه تخیل می‌شود، یا با موسیقی تصنیف می‌شود یا حتی ساخته و متشکل می‌شود، یا جزو هنر حدیث نفس[2] است یا هنری که برای مخاطب به اجرا درمی‌آید. [...] من در نگرش کلی یک هنرمند تفاوتی عمیق‌تر از این نمی‌یابم که او یا ظهور اثرش را نظاره می‌کند (که «خود» را نظاره می‌کند) یا برعکس، او «جهان را فراموش کرده است» و این ویژگیِ جوهریِ هر هنر حدیث نفس است ــ هنری که در فراموشی خانه دارد، هنری که موسیقیِ فراموشی است.[3]

نیچه مسئله را در سه جمله خلاصه می‌کند: تمامی هنرها مورد توجه قرار می‌گیرند؛ تمامی هنرها به دو گروه قابل تقسیم‌اند؛ هر هنرمندی دست‌کم باید از خود بپرسد که «آیا برای دیگری خلق می‌کنم یا برای خودم؟» البته آفرینشی که خودمحورانه و صرفاً برای خود هنرمند باشد، آفرینش محسوب نخواهد شد. بنابراین نیچه به غایت‌ها، غایت‌های موقتی، می‌اندیشد نه به شیوه‌ها: آیا در آن هنگام که چیزی خلق می‌کنم (زمان «ظهور اثر») فقط تابع خواسته‌ها و آرمان‌های

---

1. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1982, § 85, p. 113. 2. art monologué
3. F. Nietzsche, *Le gai savoir, op. cit.*, § 367, p. 274.

خودم هستم یا به تمایلات مخاطبان احتمالی‌ام ــ که همیشه وجودشان را فرض می‌گیرم ــ نیز می‌اندیشم؟ بنابراین «فراموش‌کردن جهان» به معنای برج‌عاج‌نشینی هنرمند و مردم‌گریزی او نیست، بلکه صرفاً از درون‌نگری هنرمند و مقاومتش در برابر سلطه‌ی عوامل بیرونی خبر می‌دهد. هر آفرینش هنری باید به معنای عمیق کلمه بدون غایت بیرونی باشد اما از خودمحوری نیز اجتناب کند. خودمختاری هنرمند (پایبندی به قوانین شخصی و سرپیچی از سلطه‌ی عوامل بیرونی) غالباً بهترین شیوه‌ی جلب مخاطب است ــ و بهترین شیوه برای ازدست‌دادن مخاطبان غالباً سرسپردن به خواسته‌های آنان به هر قیمتی است. پل والری با نگاه به اندیشه‌های نیچه می‌گوید: «تمایزی مهم: آثاری که گویی برای مخاطب آفریده می‌شوند (و انتظارات او را برآورده می‌سازند و تقریباً به‌واسطه‌ی برآورده‌ساختن این انتظارات شناخته می‌شوند) و، در مقابل، آثاری که مخاطب خود را می‌آفرینند.»[1]

۳.۲.۲.۳ اندیشه و سبک

سومین و آخرین رویکرد نیچه، که شاید در این‌جا از همه مهم‌تر باشد، غالباً مورد بی‌توجهی مفسران قرار می‌گیرد. در واقع، هدف غایی نیچه این است که زیباشناسی را درون کالبد فلسفه بنشاند، بدین معنا که خودِ فلسفه به زیباشناسی مبدل شود. نیچه را می‌توان آغازگر «چرخش زیباشناختی فلسفه» دانست (تعبیری از مارک ژیمنز). در بخش‌هایی که پیش‌تر از آثار نیچه نقل کردیم احتمالاً متوجه سبک ویژه‌ی نوشتار او شدیم و البته باید بدانیم این سبک در چنین گفت زرتشت به شکلی درخشان نمودار می‌شود، چرا که نیچه خود را نویسنده‌ای بی‌مانند می‌داند و می‌کوشد سبک ادبی بزرگ و درخشانی بیافریند. زیباشناسی با آثار نیچه و در قالب نظریه‌ی هنر ناگهان به یک کار عملی، به نوشتار، مبدل می‌شود. در این حال، سبک نوشته‌های نیچه، اندیشه‌ها، موسیقی، مَنش و حتی نوع زیستن‌اش به معیاری برای داوری زیباشناختی مبدل می‌شود. بدین ترتیب، گوهر اندیشه‌ی او خودش را در فرم متجلی می‌کند. این است هدف نهایی فیلسوفی که می‌خواست هنرمند

---

1. P. Valéry, *Œuvres*, Gallimard, coll. "Pléiade", 1957, t. I, p. 1442.

باشد. همان‌گونه که دُلوز به‌زیبایی می‌گوید، «در اندیشه‌های نیچه هنرمندان، جویندگان معرفت و حقیقت، و مبدعان امکانات جدید زندگی همگی با هم برابر می‌شوند.»[1]

بنابراین، در آثار نیچه صرفاً با بیان ساده‌ی آموزه‌های مختلفی که به‌راحتی در قالب یک نظام بگنجد، روبه‌رو نیستیم (شیوه‌ی گزین‌گویانه‌ی نیچه غالباً مانع اصلی این نظام‌سازی است). از این دیدگاه، دقیقاً چیزی به نام «زیباشناسی نیچه» وجود ندارد، درحالی‌که به‌راحتی می‌توان مثلاً از زیباشناسی کاملاً نظام‌مند، محدود و معین کانت سخن گفت. حتی می‌توان از زیباشناسی هگل هم نام برد (اگرچه این زیباشناسی حاصل یادداشت‌های دانشجویان هگل است اما ساختاری نظام‌مند و دانشگاهی دارد). ویژگی زیباشناسی نیچه، اگر چنین چیزی وجود داشته باشد، پراکندگی یا تسری تدریجی آن به همه‌ی حوزه‌های فلسفه و حتی سبک ویژه‌ی اوست. آنچه نیچه از طریق همه‌ی آثارش متحقق می‌کند، اضمحلال آگاهانه‌ی مرزهای ادبیات و فلسفه است (روشی که برای مثال دریدا مستقیماً از آن استفاده می‌کرد). البته نباید از یاد برد که آثار نیچه به لحاظ فلسفی نیز بی‌نظیرند، مثلاً متن درخشانی همچون چنین گفت زرتشت به بیان تزهای فلسفی محدود نمی‌شود و اثری یگانه و انکارناپذیر است. نیچه در نامه‌ای می‌نویسد: «سبک [نوشتار] من یک رقص است». اما رقص اندیشه در هر حال باید از جنس اندیشه باشد... همچنین این اندیشه نباید چهره‌ای دیوانه‌وار به خود بگیرد، زیرا به باور میشل فوکو، در دیوانگی خلق آثار بزرگ ممکن نیست. با این‌همه، نیچه نسبت به مسائل آفرینش هنری (موسیقایی، ادبی و فلسفی) شناختی عمیق و وسیع داشت و به همین سبب ابزاری برای اندیشیدن درباره‌ی هنر در اختیار ما گذاشت. این‌جاست که بار دیگر به قول خود نیچه «بازگشت جاودانِ» رویکرد نخست در رویکرد آخر را بازمی‌یابیم: هنر را باید از دیدگاه هنرمند نگریست.

۳.۳ هنرمند و هنرمند

تا این‌جا از روابط هنرمند و پیشه‌ور، و هنرمند و فیلسوف بحث کردیم. اما فراسوی

---

1. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p. 117.

این مثلث به روابط دیگری هم می‌توان اندیشید، به روابط هنرمند و هنرمند. در واقع، میان هنرمندی از دوره‌ی رنسانس و یک هنرمند معاصر، و هنرمندی حرفه‌ای و نقاشی که برای سرگرمی نقاشی می‌کشد، و نیز بین نقاش و موسیقیدان چه شباهتی وجود دارد؟ تفاوت هنرمندان را می‌توان در سه محور اصلی بررسی کرد: در تاریخ (تحولات مفهوم هنرمند در طول تاریخ)، در یک رشته‌ی هنری خاص (تقابل میان هنرمند حرفه‌ای و هنرمند آماتور)، و بر اساس روابط میان هنرها (مقایسه‌ی جایگاه‌های مختلف هنرمند در رشته‌های گوناگون هنری). «هنرمند» اصطلاحی بسیار جدید است و پیدایش آن به پایان قرن هجدهم بازمی‌گردد؛ تا پیش از این تاریخ، از نقاش یا شاعر صحبت می‌شد و نه از «هنرمند». اگرچه تا پیش از قرن هجدهم واژه‌ی هنرمند به شکل اسم به کار نمی‌رفت، اما به شکل صفت و برای توصیفِ مهارت و زبردستی استفاده می‌شد. در ابتدای قرن نوزدهم بود که واژه‌ی هنرمند برای اشاره به موسیقیدانان، کمدین‌ها و بازیگران به کار رفت. بنابراین، واژه‌ی هنرمند با انحراف تدریجی از معنای اولیه‌اش علاوه بر نقاشی و شعر به سایر رشته‌های هنری نیز تسری یافت. این واژه ضمن گسترش دامنه‌ی کاربردش دلالت‌های نمادینش را نیز به همراه آورد و آن‌ها را به همه‌ی هنرها تسری داد: کشش درونی، بی‌بند و باری، نکبت‌زدگی، الهام، نبوغ، جنون، مالیخولیا و غیره.

ناتالی هاینیش، جامعه‌شناس هنر، تحول جایگاه هنرمند را به سه مرحله تفکیک می‌کند: پیشه، حرفه، کشش درونی. در مورد مرحله‌ی نخست، هنوز واژه‌های هنر یا هنرمند وجود نداشته است؛ شمایل‌سازان قرون وسطا عضو صنف خاص خود بودند و در سلسله‌مراتب اجتماعی در پایین‌ترین رده جای می‌گرفتند. مرحله‌ی دوم یا مرحله‌ی حرفه، از تمایل پیشه‌ور برای رهایش از حوزه‌ی صنایع دستی و تبدیل‌شدن هنرها به هنرهای آزاد خبر می‌دهد. اما مرحله‌ی کشش درونی در حدود سال ۱۸۳۰ و با اصطلاح «*rapin*» [به معنای هنرمند ولنگاری که استعداد چندانی ندارد] پدیدار و در پایان قرن نوزدهم (به‌ویژه با چهره‌ای مثل ون‌گوک) و در قرن بیستم از طریق دوشان تثبیت شد. هنرمندان در این مرحله کشش درونی را بر آموختن، ابداع را بر سنت، و نبوغ را بر کار زیاد تقدم بخشیدند. اسطوره‌ی هنرمندِ مطلقاً یگانه که نخست با «زندگی بی‌بند و بار» و سپس با اصالت و یکتایی همراه بود، هنوز هم ــ خواه به غلط یا درست ــ شکل‌دهنده‌ی تصوری است

که ما از هنرمند در ذهن داریم. اما تصویر هنرمندِ یگانه با تناقض‌های متعددی روبه‌روست، از جمله این‌که چگونه می‌توان یگانه بود درحالی‌که همه‌ی هنرمندان ادعای یگانگی دارند؟ چگونه می‌توان همه‌ی هنجارها را پشت سر گذاشت اما در پی تبدیل‌شدن به یک هنجار بود؟ آیا ضدیت با آکادمیسم خود نوعی آکادمیسم جدید نیست؟ و غیره. این تناقض‌ها به این نتیجه‌ی منطقی می‌رسند که «هنرمند دیگر کسی نیست که وقت خود را صرف آفرینش اثر هنری می‌کند بلکه او کسی خواهد بود که بتواند خودش را همچون هنرمند بشناساند»[1].

در نهایت، امروزه دغدغه‌ی هنرمند دیگر هنر یا حتی اثر هنری نیست بلکه مسئله‌ی او شناخته‌شدن است. هنرمندِ امروز ــ به‌جز برخی استثناها ــ به‌جای تولید آثار ماندگار هنری، بیش‌تر به دنبال شناخته‌شدن سریع در بازار پرنوسان هنر در جامعه‌ای متلاطم و ناپایدار است. مجله‌ی هنرهای زیبا در آغاز سال ۲۰۰۰ از اِلکه کریستوفِک، هنرمند اتریشی، و چای گوئو-چیان، هنرمند چینی، پرسید «به نظر شما امروز هنرمندبودن به چه معناست؟» کریستوفِک در پاسخ گفت: «همواره در سفر بودن؛ به‌جای پرداختن به کار هنری بیش‌تر وقت خود را به صحبت با دیگران گذراندن؛ شرکت در ضیافت‌ها و میهمانی‌ها به‌جای کار در آتلیه»؛ و پاسخ گوئو-چیان: «باید برای گرفتن ویزاهای جدید دائماً از این سفارت به آن سفارت بدویم، با گمرک سر و کله بزنیم، ابزار و وسایل را جمع و جور کنیم، سوار هواپیما شویم، از محل نصب آثار بازبینی کنیم، دخل و خرج را تنظیم کنیم، و در این میان اختلاف ساعت را هم در نظر بگیریم...»[2]. در واقع، می‌توان گفت هنرمند معاصر باید مثل یک مدیر شرکت رفتار کند. او مدیر شرکت هنری شخصی خودش است و محصولاتش را از طریق یک شبکه‌ی بین‌المللیِ توزیع به فروش می‌رساند. در هر حال، هنرمندبودن به معنای «همچون هنرمندان رفتارکردن» است، یعنی پذیرفتن یک نقش و خود را به‌صحنه‌آوردن. هنرمند برای شناخته‌شدن به اینهمان‌گویی دچار شده است: او دائماً از هنرمند، هنرمند می‌سازد.

---

1. N. Heinich, *Être artiste*, Klincksieck, 1996, p. 53.

2. *Beaux-Arts Magazine*, numéro spécial "Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?", décembre 1999, p. 26.

کتاب‌نامه

Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, coll. "Tel", Paris, 1958.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Champs-Flammarion, Paris, 1994.

Heinich, Nathalie, *Être artiste*, Klincksieck, coll. "Études", Paris, 1996.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, éd. F. Alquié, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1985.

Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. P. Lacoue-Labarthe, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1977.

Wittkower, Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne*, Macula, Paris, 2000.

۴
اثر هنری

اثر (*œuvre*) در زبان فرانسوی به معنای چیزی است که کاری بر روی آن صورت گرفته باشد. در واقع، واژه‌ی *œuvre* از ریشه‌ی لاتین *opera* به معنای «کار» و «دقت‌ورزی» مشتق می‌شود و با واژه‌ی *opus* (به معنای دستاورد و محصول) هم‌خانواده است. اثر، به معنای کلاسیک کلمه، یعنی آنچه که به مدد نیروی کار، جهانی را می‌آفریند. «اثرْ آن ابژه‌ی کامل و خودبسنده‌ای است که برای خشنودکردن مخاطبش خود را با نیروی بداهت مطرح می‌کند و به ظهور می‌رساند.»[1] با این‌همه، مفهوم اثر هنری مفهومی مبهم است و حدود و ثغور مشخصی ندارد. باید یادآوری کنیم اثر هنری مفهومی نسبتاً جدید است و پیدایش آن به میانه‌ی قرن نوزدهم بازمی‌گردد و حتی در واژه‌نامه‌ی لیتره هم بدان اشاره‌ای نمی‌شود. در واقع، اصطلاح اثر هنری حشو است زیرا هر آنچه که انسان می‌سازد پیش از آنکه اثری «هنری» باشد از روحیه‌ی آفرینشگر آدمی نشأت می‌گیرد، بدین معنا که آن چیز آفریده‌ی دست انسان است نه نیروی طبیعت. اثر هنری پدیده‌ای زیست‌شناختی یا رویدادی طبیعی نیست بلکه همواره اثری هنری است. اما اثر هنری معانی دیگری نیز دارد زیرا وقتی این آثار از دایره‌ی مالکیت بورژوازی بیرون می‌آیند، مفهوم ستایش را نیز متحقق می‌کنند، ستایش خدایان، نیروهای برتر و غیره. بنابراین می‌بینیم اثر هنری معانی متعددی دارد (کار، ستایش، ارزش...). با این حال، فهم این نکته که

---

1. M. Dufrenne, "Œuvre et non-œuvre", *Esthétique et philosophie*, t, II, Klincksieck, 1976, p. 174.

مفهوم اثر هنری چگونه از تیغ تیز دادائیست‌های ابتدای قرن بیستم جان سالم به در برد دشوار است، زیرا هر جریان هنری‌ای که می‌خواهد ارزش‌های قدیمی را زیر سؤال ببرد قاعدتاً نباید نسبت به اصطلاحی این‌چنین کثیرالمعانی بی‌اعتنا باشد. از همین‌روست که امروز برخی از هنرمندان و منتقدان، آگاهانه یا ناآگاهانه، از به‌کاربردن اصطلاح «آثار هنری» اجتناب می‌کنند.

درست به همین دلیل با پارادکسی جالب روبه‌رو می‌شویم: از یک سو، در هیچ دورانی به‌جز از نیمه‌ی دوم قرن بیستم بدین سو با این تعداد هنرمند مواجه نبوده‌ایم که اصطلاح «اثر» را مردود بدانند و به‌جای آن کار، شیوه، تولید، فرایند، دستگاه و غیره را به‌کار ببرند. در این مقطع است که به مفهوم نااثر و حتی ناهنرمند یا دست‌کم «هنرمندان بدون اثر» (تعبیری از ژان‌ـایو ژُوانه) برمی‌خوریم؛ از دیگر سو، زیباشناسان معاصر همچنان بر استفاده از اصطلاح «اثر» تأکید دارند شاید صرفاً بدان سبب که این اصطلاح برای همگان پذیرفته شده است (در این میان می‌توان از اثری هنری نوشته‌ی ژِرار ژُنت و هستی‌شناسی اثر هنری از روژه پویی‌وِه نام برد). بنابراین، چنین به نظر می‌رسد که لااقل به لحاظ نظری نمی‌توان از اصطلاح «اثر» دست شست (البته معادل انگلیسی واژه‌ی اثر ــ یعنی *work* ــ این مزیت را دارد که همزمان به ارزش اثر هنری و نیز کاری که برای خلق آن صورت گرفته است دلالت می‌کند). بدین ترتیب، پرسش‌های حقیقی از و درباره‌ی «اثر» را باید جایی دیگر جست‌وجو کرد: چگونه می‌توان اثر را تعریف کرد؟ وجوه وجودی اثر کدامند؟ اثر چگونه و بر اساس چه ارزش‌هایی پدید می‌آید؟

۱.۴ ارزش‌شناسی

به لحاظ تاریخی بی‌شک اولویت با ارزش‌شناسیِ اثر هنری است. اصطلاح ارزش‌شناسی (*axiologie*) معمولاً در فلسفه به معنای «علم ارزش‌ها» است. اثر هنری در سلسله‌مراتب فلسفی جایگاه مشخصی دارد و به همین سبب گاه از سوی برخی فیلسوفان ارزشمند در نظر گرفته می‌شود (فلوطین) و گاه بی‌ارزش (افلاطون). در واقع، اثر هنری نه‌تنها دارای ارزش است (بدین معنا که حامل ارزش‌هایی چون زیبایی است، حال بماند که اثر هنری ارزش تجاری هم دارد)، بلکه فی‌نفسه و به‌خودی‌خود یک ارزش محسوب می‌شود (زیرا انسان

اثر هنری را واجد ارزش‌های متعالی‌ای مثل امر خیر و امر حقیقی می‌داند).

۱.۱.۴ امر زیبا

آیا هر اثر هنری «زیبا» است؟ اگر به تحولات هنر در طول تاریخ نگاهی بیندازیم، پاسخ ما به این پرسش قطعاً منفی خواهد بود. اما در عصر کلاسیک اثر هنری و زیبایی معادل هم بودند و نشانه‌ی این برابری را در تعبیر «هنرهای زیبا» بازمی‌یابیم. در این عصر، زیبایی صرفاً یکی از معیارهای اثر هنری نبود بلکه همچون هنجار و آرمان، هنرمندان را هنگام اجرای اثر در مسیر درست هدایت می‌کرد. پس از پایان‌یافتن کار هنرمند، فقط به‌واسطه‌ی تجلی زیبایی بود که می‌شد آفریده‌ی هنرمند را «اثر» نامید. اما **زیبایی** آرام‌آرام جای خود را به معیارهای دیگری مثل نومایگی و بهت‌آوری بخشید. پل والری در ۱۹۲۹ نوشت: «**زیبایی** به یک معنا مرده است و نومایگی، درهم‌فشردگی، غرابت، در یک کلام تمامی ارزش‌های بهت‌آور جای آن را گرفته‌اند.»[1] می‌توان از زبان پیکاسو گفت «وقتی به چرندیاتی مثل زیبایی جاودان باور داشتیم کارمان راحت بود. اما حالا تکلیفمان چیست؟»[2]...

از آن‌جا که بلافاصله نمی‌توانیم به این پرسش پیکاسو پاسخ بگوییم پس نخست می‌کوشیم بفهمیم این زیبایی جاودان چیست. می‌توان چهار تعریف مختلف برای زیبایی برشمرد: هماهنگی [هارمونی]، سودمندی، خیر و لذت.[3] به لحاظ تاریخی، هماهنگی یا ایجاد وحدت میان اجزا برای رسیدن به نوعی تناسب و تعادل بی‌شک مهم‌ترین معیار تعریف زیبایی بوده است. مدت‌ها ایده‌ی «عدد طلایی» یا «تناسب ثابت یا پویای آسمانی»، به‌ویژه وقتی این تناسب در لایه‌های درونی اثر پنهان بود، به‌نوعی ویژگی عمومی اثر زیبا محسوب می‌شد. منشأ این ایده را به کتابی از لوکا پاچولی در ۱۵۰۹ نسبت می‌دهند که لئوناردو داوینچی مصورش کرده بود. عدد طلایی بر اساس نوعی رابطه‌ی ویژه بین دو جزء به وجود می‌آید. مثلاً وقتی این دو جزء اندازه‌ی طول باشند، نسبت مجموع دو طول تقسیم

---

1. P. Valéry, "Léonard et les philosophes", *Variété*, in *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 1240.
2. P. Picasso, cité par A. Malraux, *La tête d'obsidienne*, Gallimard, 1974, p. 118.
3. Cf. J. Lacoste, *L'idée de beau*, Bordas, 1986.

بر اندازه‌ی یک طول برابر است با نسبت طول اول به طول دوم. به بیان دیگر، مجموعه‌ی ابعاد را می‌توان بر مبنای اندازه‌ی یک بُعد به نسبت مساوی تقسیم کرد و در این حالت، نسبت طلایی مبنای کل ترکیب‌بندی اثر می‌شود. این تناسب در ریاضیات بدین شکل بیان می‌شود:

$$\frac{a+b}{a}=\frac{a}{b} \Rightarrow (a/b)^{۲}-(a/b)-۱=۰ \Rightarrow (a/b)=\frac{۱+\sqrt{۵}}{۲}=۱/۶۱۸$$

همچنین نوع دیگری از محاسبه‌ی ریاضی معروف به دنباله‌ی فیبوناچی به عدد طلایی مشابهی می‌رسد: $\varphi = ۱/۶۱۸$، زیرا در زنجیره‌ای از اعداد، هر عدد حاصل جمع دو عدد قبل از خودش است: ۱، ۲، ۳، ۵، ۸، ۱۳ و به همین ترتیب. باری، این دنباله به‌نوبه‌ی خود نوعی قاعده‌ی کلی را شکل می‌دهد زیرا می‌توان بر اساس آن نوعی مارپیچ لگاریتمی طراحی کرد. این مارپیچ در فرایند رشد و در جای‌جای طبیعت به‌ویژه در برخی از انواع صدف‌ها به چشم می‌خورد. بسیاری از آثار هنری متعلق به دوران‌های مختلف بر اساس این تناسب آسمانی تحلیل شده‌اند (از مالیخولیای آلبرشت دورر گرفته تا طراحی وفق‌یابنده [مودولار] لوکوربوزیه و سونات برای دو پیانو و سازکوبه‌ای اثر بارتوک). اما آیا این بدین معناست که همیشه می‌توان به کمک عدد طلایی زیبایی هنری آفرید؟ در این حالت هر ریاضی‌دانی می‌تواند هنرمند شود، چیزی که بی‌شک ناممکن می‌نماید. همچنین باید بیفزاییم که تناسبات ریاضیِ آثار هنری عموماً تقریبی‌اند.

۲.۱.۴ امر خیر

بسیاری معتقدند نظریه‌ی عدد طلایی از نگرش یونانیان به جهان نشأت می‌گیرد زیرا آنان جهان [*cosmos*] را زیبا و منتظم می‌دانستند. برای مثال این نظریه را می‌توان در کتاب عناصر اقلیدس و رساله‌ی تیماؤس افلاطون بازیافت. اما، با توجه به آنچه پیش‌تر گفتیم (نگاه کنید به ۱.۱.۲)، می‌دانیم که فلسفه‌ی افلاطون برای اثر هنری ارزش چندانی قائل نمی‌شود. جالب این‌که وقتی افلاطون رساله‌ی زیبای میهمانی را می‌نویسد، از زبان دیوتیما عشق به زیبایی را می‌ستاید: از یک بدن زیبا به دو بدن زیبا و از آن‌جا به همه‌ی بدن‌های زیبا، سپس از بدن‌های زیبا به کارهای

زیبا، و در پایان از کارهای زیبا به علوم زیبا می‌رسیم و این علم چیزی نیست مگر علم به زیبایی مطلق، علمی که هدف نهایی‌اش شناخت زیبای فی‌نفسه است. اما، همان‌طور که می‌بینیم، در تعالی از محسوس به‌سوی معقولْ هنر به‌طور کلی و اثر هنری خصوصاً غایب است. بنابراین، فلسفه‌ی افلاطون در دوران رنسانس مستقیماً به ارزشگذاری ایده‌ی زیبایی در اثر هنری نینجامید بلکه این ارزشگذاری غیرمستقیم و بر مبنای فلسفه‌ی «نوافلاطونی» و اندیشه‌های بنیانگذار این جریان فلسفی یعنی فلوطین صورت پذیرفت. مورخ هنر، اِروین پانُفسکی، در کتاب ایدئا ابهامات بحث‌های مربوط به ایده‌ی افلاطونی در دوران رنسانس را به‌خوبی به بحث می‌گذارد. در واقع، در فلسفه‌ی افلاطون ایده در تقابل با هنر قرار می‌گیرد زیرا هنر منشأ توهم در نظر گرفته می‌شود، اما در فلسفه‌ی فلوطین و بسیاری دیگر از نوافلاطونیان دوران رنسانس (به‌ویژه مارزیلو فیچینو)، ایده آن تصویر کاملی است که هنرمند از اثر خود در ذهن دارد و بر مبنای آن اثرش را می‌آفریند. از افلاطون به فلوطین، ایده به تصویر ایدئال مبدل می‌شود. برای مثال، تخته‌سنگی را در نظر بگیرید که هنرمند به مجسمه تبدیلش می‌کند: زیبایی این مجسمه در چیست؟ این زیبایی درون تخته‌سنگ جای ندارد بلکه از فرم یا ایده‌ای نشأت می‌گیرد که هنرمند به سنگ تحمیل می‌کند. به کمک مثال آفرینش هنری می‌توانیم به علت زیبایی سایر چیزهای زیبا نیز پی ببریم. از نظر فلوطین، زیبایی از ماده (*hulè*) و شکل ظاهری (*skhèma*) نشأت نمی‌گیرد بلکه صورت ایدئالِ (*eidos*) هر شیء است که پیوند عرفانی میان زیبایی و اَحد[1] را برقرار می‌کند. اما مثال آفرینش هنری نکته‌ی دیگری نیز به ما می‌آموزد و آن این‌که زیبا از خیر جدایی‌ناپذیر است:

> زیبایی و نیکیِ روح را چگونه می‌توان دید؟ به خودِ خویش بازگرد و در خویشتن بنگر. اگر این زیبایی را در خودت نمی‌بینی، همان کن که پیکرتراش برای ساختن مجسمه‌ای زیبا انجام می‌دهد: او هرچه را زیادی است می‌تراشد، صاف می‌کند، جلا می‌دهد و کج را راست می‌کند تا

---

۱. در دستگاه فلسفی فلوطین جهان هستی تشکیل شده است از سه اقنوم که به‌ترتیب عبارتند از: احد، عقل و نفْس. م.

سرانجام از درون سنگ مرمر مجسمه‌ای زیبا بیرون بیاورد. پس تو نیز چنین کن و هر آنچه در وجودت بیهوده است بتراش و دور بریز، کج را راست کن، همه‌ی تیرگی‌ها را از میان بردار و آن‌قدر در این کار بکوش تا خودت را شفاف سازی؛ هرگز از ساختن مجسمه‌ی خویشتن‌ات باز منشین تا آن‌که سرانجام شعشعه‌ی قدوسی فضیلت درونت را روشن کند...[1]

ویژگی فلسفه‌ی (نوافلاطونیِ) فلوطین نسبت به فلسفه‌ی افلاطون این است که زیبایی اثر هنری می‌تواند استعاره‌ای از نیکویی روح، و کار مادی هنرمند می‌تواند نمادی از جست‌وجوی معنوی خویشتن حقیقی انسان باشد. چنین نگاهی نسبت به رابطه‌ی فضیلت و مجسمه، یا لااقل رابطه‌ی میان انسانِ بافضیلت و پیکرتراش، هرگز نمی‌توانست در تفکر افلاطون جایی بیابد (هرچند جمله‌ای که در نقل‌قول بالا به شکل مؤکد ذکر شد، یعنی «ساختن مجسمه‌ی خویشتن»، تعبیری است از افلاطون در رساله‌ی فایدروس). فلوطین هنر را با حکمت و حکمت را با هنر تعریف می‌کند و بدین ترتیب به هنر ارزشی تازه و همپایه‌ی فلسفه می‌بخشد و آن را در جوار فلسفه جای می‌دهد. در واقع، در افق نهایی اندیشه‌ی فلوطین هستی و هنر بیش از پیش به یکدیگر نزدیک می‌شوند. بدین ترتیب زیباشناسی فلوطین طبیعتاً به اخلاق راه می‌بَرد زیرا از دیدگاه او زندگی را باید به اثری هنری مبدل کرد.

۳.۱.۴ امر حقیقی

سومین ارزشی که در این‌جا مطرح می‌کنیم صرفاً نشان‌دهنده‌ی پایبندی ما به سه‌گانه‌ی افلاطونی حقیقی، خیر و زیبا نیست بلکه توسل به ارزشِ امر حقیقی معرف یکی از آخرین رویکردهای «ارزش‌شناسانه» به اثر هنری است که روی‌هم‌رفته مانند سایر رویکردهای ارزش‌شناسانه عمل می‌کند، حتی اگر قرن‌ها با آن‌ها فاصله داشته باشد. هایدگر کسی بود که رابطه‌ی امر حقیقی و هنر را دوباره برقرار کرد زیرا ذات اثر هنری را همبسته‌ی حقیقت می‌دانست. در نگاه نخست، تاریخ فلسفه به ما نشان می‌دهد که امر زیبا و امر حقیقی لزوماً بر یکدیگر منطبق

1. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 9, in *Du beau*, trad. P. Mathias, Pocket, coll. "Agora", 1991, p. 67.

نبوده‌اند زیرا ارزش حقیقت بیرون از هنر هم کاملاً می‌تواند به ظهور برسد. با این‌همه، همه‌ی تلاش هایدگر در «سرآغاز کار هنری» آن است که نشان دهد اثر هنری صورت مشخصی از حقیقت را درون خود تجسم می‌بخشد، حقیقتی که به حقیقت منطقی صِرف تقلیل‌پذیر نیست. بدین ترتیب امر حقیقی به ارزش ذاتی اثر مبدل می‌شود، اما چگونه؟

> فقط آن‌گاه که حقیقت چونان پیکار سرآغازینِ میان گشودگی و فروبستگی روی دهد، زمین از میان عالَم فراز می‌آید و عالَم بر روی زمین بنیاد می‌گیرد. اما حقیقت چگونه روی می‌دهد؟ پاسخ می‌دهیم: به چند نحو اساسی و نادر. یکی از انحای تحقق حقیقت، اثر-بودنِ اثر[1] [هنری] است. اثر که یک عالَم را برمی‌افرازد و زمین را فراز می‌آورد، پیکاری است که در آن تمامیت موجود، یعنی حقیقت، پدیدار می‌شود. [...] در نقاشی ون‌گوک حقیقت تحقق می‌یابد.[2]

اثر مورد نظر هایدگر «تابلویی است از ون‌گوک که یک جفت کفش یک دهقان را می‌نمایاند»[3]. آنچه در این تابلو روی می‌دهد، خودِ حقیقت زمین است؛ البته منظور از این زمین، زمین خاکی نیست بلکه «زمین» نام پارادکسیِ حقیقتی است که در اثر به کار نشسته و به هیچ گفتار علمی‌ای تحویل‌پذیر نیست. برای مثال، هایدگر در مورد رنگ می‌گوید: «رنگ می‌درخشد و جز آن نمی‌خواهد که بدرخشد. وقتی آن را با عقل محاسباتی به اعداد نشانگرِ طول موج تجزیه می‌کنیم، از میان می‌رود. رنگ خود را فقط آن‌گاه نشان می‌دهد که نامکشوف و فروبسته باقی بماند. زمین نیز هر تلاشی برای راه‌بردن به میان خویش را متلاشی می‌کند.»[4] بنابراین، اثر هنری حقیقتی را در خود نهان دارد، اما حقیقتی بیان‌ناشدنی را. در این‌جا نیز همچون فلسفه‌ی فلوطین، اما بنا بر دلایلی متفاوت، با نوعی نگاه عرفانی به اثر هنری روبه‌رو می‌شویم. اثر هنری مکشوف‌کننده‌ی آن حقیقتی است که ما را به جهان پیوند می‌زند؛

---

1. l'être-œuvre de l'œuvre

2. M. Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art", *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. "Tel", 1962, p. 61. 3. *Ibid.*, p. 15. 4. *Ibid.*, p. 50.

اما اثر فقط با پنهان‌داشتن نسبیِ این حقیقت می‌تواند آن را مکشوف کند. در این‌جا زیبایی همچون نوعی شکوفایی حقیقت نگریسته می‌شود. هر اثر هنری اصیل جلوه‌ای از حقیقت را در خود نهان دارد و بر ماست که آن را از پرده برون آوریم.

اما مسئله این‌جاست که هایدگر لااقل در مورد تابلوی ون‌گوک اشتباه می‌کند... همان‌گونه که مِیِر شاپیرو می‌گوید، کفش‌های نقاشی ون‌گوک متعلق به دهقانان نیست و بنابراین تمامیت زمین و تمامیت حقیقتِ اثر-بودنِ اثر را نشان نمی‌دهد چرا که این کفش‌ها بی‌شک متعلق به خود ون‌گوک بوده‌اند! آنچه برای ون‌گوک اهمیت داشت، نمایاندن حقیقت زمینیِ اثر نبود (زیرا در زمان نقاشی این تابلو در پاریس به سر می‌برد) بلکه او صرفاً می‌خواست از شیئی معمولی نقاشی بکشد که ارزان و همه‌جا در دسترس باشد. البته از یک نقطه‌نظر کاملاً فلسفی این مسائل اهمیت چندانی ندارند زیرا استدلال هایدگر، که البته هیچ‌گاه دقیقاً مشخص نکرد از کدام تابلوی ون‌گوک سخن می‌گوید، همواره درون نظام فلسفی‌اش معتبر خواهد بود. اما از دیدگاهی زیباشناختی، چندان پذیرفتنی نیست که حقیقت کل اثر هنری را بر مبنای تفسیری کاملاً نادرست و خطا از یک اثر هنری خاص تبیین کنیم. شاپیرو در مورد تفسیر هایدگر می‌نویسد: «آنچه او در مورد این تابلو توانسته است انجام دهد بسیار پربار و در عین حال ناکافی است.»[1] از این‌رو همین‌جا می‌توانیم زمین‌های شخم‌خورده‌ی ارزش‌شناسی را ترک گوییم، زمین‌هایی که بر روی آن‌ها اثر هنری همواره باید به یک ارزش، حال هر ارزشی که باشد، معطوف گردد. باید به‌سوی زمینی برویم که نسبتاً دست‌نخورده باقی مانده است، آن‌جا که نحوه‌ی برقراری رابطه با اثر هنری احتمالاً بیش‌تر از ارزش‌های اثر اهمیت خواهد داشت.

۲.۴ پدیدارشناسی

اصطلاح پدیدارشناسی به طور سنتی در فلسفه به معنای «علم پدیدارها» است. اگرچه این اصطلاح در قرن بیستم و با آثار هوسرل در آلمان (با شعار «بازگشت به خود چیزها») و در فرانسه از طریق موریس مرلوپونتی (با کتاب درخشان پدیدارشناسی ادراک حسی) شناخته شد، نباید از یاد برد که پیدایش این اصطلاح با

1. M. Schapiro, "L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh", *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982, p. 354.

تولد زیباشناسی همزمان بود (لامبِر در ۱۷۶۴ پدیدارشناسی را منتشر کرد) و هگل نیز آن را در پدیدارشناسی روح (۱۸۰۷) به کار گرفت. با توجه به ریشه‌های متعدد این اصطلاح ما نیز در این‌جا وسیع‌ترین معنای آن را مد نظر قرار می‌دهیم. البته افلاطون بی‌آن‌که خود بداند پدیدارشناسی کرده بود زیرا می‌کوشید برای پدیده‌ها، یعنی تمام آنچه بر روی زمین پدیدار می‌شود، دلیل بجوید. اما او دلیل وجودی پدیده‌ها را در سطح محسوسات نمی‌دید بلکه آن را در سطح معقولات جست‌وجو می‌کرد، حال آن‌که پدیدارشناسی به معنای واقعی کلمه همواره می‌کوشد اثر هنری را به‌خودی‌خود و بدون ارجاع به عوالم دیگر تفسیر کند. وقتی پدیدارشناسی در حوزه‌ی زیباشناسی به کار گرفته می‌شود، به شرایط ادراک حسی و نتیجتاً به وجود [اگزیستانس] اثر هنری می‌پردازد. بنابراین، فهم اثر هنری همچون یک پدیده دقیقاً به معنای معلق‌گذاشتن مسئله‌ی ارزش‌هایی است که در بخش ارزش‌شناسی درباره‌شان سخن گفتیم. بنابراین، پدیدارشناسی نسبت به ارزش‌شناسی یک گام به پیش و یک گام به عقب برمی‌دارد. یک گام به عقب می‌رود زیرا از ادعاهای اثبات‌ناپذیر درباره‌ی اثر دست می‌کشد و یک گام به جلو می‌رود زیرا به حقیقت یا آنچه واقعاً می‌توان درباره‌ی اثر هنری فی‌حدذاته مطرح کرد نزدیک‌تر می‌شود. هدف پدیدارشناسی، داوری یا ارزشگذاری اثر هنری نیست بلکه برای پدیدارشناسی حس‌کردن و فهمیدن اثر اولویت دارد. بنابراین اتفاقی نیست که غالباً به‌جای پدیدارشناسی اثر هنری از پدیدارشناسی تجربه‌ی زیباشناختی (نام کتابی از میکل دوفرِن) بحث می‌کنند.

۱.۲.۴ اثر هنری همچون میانگاه

حتی اگر زیباشناسی هگل را حقیقتاً نتوان پدیدارشناختی دانست باید اذعان کرد که تأملات هگل بسیار به آثار هنری واقعی نزدیک‌اند (خواه اهرام مصر باشد یا مجسمه‌های یونانی یا نقاشی هلندی، خواه موسیقی رمانتیک باشد یا شعر حماسی). در واقع، هگل از جمله‌ی نخستین فیلسوفانی است که نسبت به پیشینیانش، مثلاً کانت، از دانش اصیل و وسیعی درباره‌ی هنر و آثار هنری برخوردار بود (وقتی در برلین زندگی می‌کرد، درست روبه‌روی موزه منزل گرفته بود). با این‌همه، زیباشناسی هگل فقط به آثاری می‌پردازد که با کلیت نظام

فلسفی‌اش همخوانی دارند. بنابراین، هنر در این نظام ضرورتاً از روح فرمانبری می‌کند زیرا فلسفه‌ی هنر صرفاً یکی از حلقه‌های فلسفه‌ی روح است (اولین حلقه و طبیعتاً فرومایه‌ترین آن‌ها). بنابراین، هگل با کلیت‌بخشیدن به هنر از ارزش آن می‌کاهد و در عین حال با تشخص‌بخشیدن به هنر بدان ارزش می‌دهد. این تنش را می‌توان در دیدگاه هگل درباره‌ی وجود اثر هنری مشاهده کرد:

> اثر هنری در عرصه‌ای مابین محسوس بی‌واسطه و تفکر محض قرار می‌گیرد. اثر هنری هنوز به مرتبه‌ی تفکر محض نرسیده است اما، علی‌رغم خصلت محسوس‌اش، برخلاف سنگ‌ها، گیاهان و حیات حیوانی موجودیتی صرفاً مادی هم نیست. امر محسوس در اثر هنری از ایده سهم می‌بَرد اما، برخلاف ایده‌های تفکر محض، این عنصر ایدئال باید در عین حال خود را به نحو خارجی همچون یک شیء متجلی کند. این نمودِ امر محسوس از بیرون و در قالب فرم، جلوه‌ی ظاهری و صوت در اختیار ذهن قرار می‌گیرد اما به شرط آن‌که ذهن بگذارد اشیا به حال خود آزاد باشند و به ذات درونی آن‌ها رخنه نکند (زیرا با این کار وجود منفرد اشیا را از میان خواهد برد).[1]

هگل تأکید می‌کند «اثر هنری هنوز به مرتبه‌ی تفکر محض نرسیده است» اما «موجودیتی مادی هم نیست». این تنش بسیار بامعناست زیرا اثر هنری حوزه‌ی صرفاً محسوس ادراکات ناب حسی را ترک گفته (و در این‌جا امر زیبا و امر مطبوع از یکدیگر متمایز می‌شوند) اما هنوز به اوج اندیشه‌های ناب نرسیده است (و بدین ترتیب امر زیبا از امر حقیقی متمایز می‌شود). در این‌جا با منطق تکامل فکری هنر مواجه‌ایم، تکاملی که تاریخ تا اندازه‌ای آن را تأیید می‌کند. اما درون این منطق لااقل می‌توان خودِ اثر هنری (فرم، نمود، صوت) را بررسی کرد؛ در واقع، اثر هنری در این حالت همچون واقعیتی حد واسط و جایی در میانه‌ی محسوس و معقول، مادی و معنوی قرار می‌گیرد. هگل ادامه می‌دهد: «زیرا هنر صرفاً این فرم‌ها و این

---

1. G.W.F. Hegel, *Esthétique, op. cit.*, t. I, P. 63.

وجوه محسوس را به خاطر خود آن‌ها و به شکل نمود بی‌واسطه به کار نمی‌گیرد بلکه هنر به‌واسطه‌ی آن‌ها علایق والای معنوی را ارضا می‌کند زیرا این علایقِ معنوی قادرند طنینی در اعماق آگاهی و پژواکی درون روح برانگیزند. بدین‌گونه امر محسوس به‌واسطه‌ی هنرْ معنوی[1] می‌شود زیرا روح در هنر به شکل محسوس نمود پیدا می‌کند.»[2] اگر خوب به این گفته بیندیشیم به این نتیجه می‌رسیم که شاید همین بازی میان مادی و معنوی است که هنر را برای ما جذاب می‌کند: اثر هنری همزمان در این جهان و بیرون از آن جای دارد. اثر هنری در این جهان است زیرا از طریق ادراک حسی به شناخت ما درمی‌آید و ما را متأثر می‌کند؛ و بیرون از این جهان است زیرا ما را به تعمق و ژرف‌اندیشی فرا می‌خواند.

۲.۲.۴ تجربه‌ی زیباشناختی

بنابراین، هگل معتقد است هنر ایده‌ای را از طریق یک فرم محسوس متجلی می‌کند. اما مسئله این‌جاست که فرم محسوس بر ایده‌ای که از طریق این فرم متجلی می‌شود کاملاً منطبق نیست و ایده همیشه بر فرم سروَری می‌یابد. به بیان دیگر، در نظام فلسفی هگل هنر در قیاس با فلسفه یک ابزار بیانی ضرورتاً ناکامل است. حال درمی‌یابیم چرا برخی دیگر از اندیشه‌های مرتبط با هنر کوشیده‌اند رابطه‌ی ما با اثر هنری را «بازپدیدارشناسی» کنند و اثر را از قید و بندهای یک نظام تحمیلی و ناهمخوان با اثر هنری برهانند. چه راه‌حلی بهتر از بازگشت به خودِ چیزها؟ بازگشتی که می‌کوشد رابطه‌ی کهن‌تر میان آگاهی و جهان را احیا کند. آخر، پیش از شکل‌گیری علم جغرافیا انسان با مناظر و چشم‌اندازها، پیش از پرنده‌شناسی با پرندگان و پیش از زیباشناسی با خودِ آثار هنری روبه‌رو می‌شود. بنابراین در این پژوهشِ پیشاتأملی[3]، تجربه‌ی زیباشناختی صرفاً یا مستقیماً به اثر هنری محدود نمی‌شود، بلکه هدفْ بازگشت به معنای اولیه‌ی *aisthèsis* یعنی ادراک حسی و حساسیت است (نگاه کنید به ۱.۱.۱). کل پدیدارشناسی اثر هنری پیش از هر چیز پدیدارشناسیِ ادراک حسی است؛ البته پدیدارشناسی همچنین این فرصت را در اختیار ما می‌گذارد تا ادراک حسی‌مان از اثر هنری و، به شکل غیرمستقیم، کار

---

1. spiritualisé 2. *Ibid.* 3. préréflexive

هنرمند را بهتر درک کنیم، درکی که از طریق یک تجربه‌ی ویژه‌ی ادراک حسیِ جزئی[1] حاصل می‌آید. برای نمونه، مرلوپونتی در چشم و ذهن از طریق یک تجربه‌ی جزئیِ ادراک حسی، پدیدارشناسی ادراک حسی را چنین توضیح می‌دهد:

> وقتی از طریق ضخامت آب [نقوش] کاشیکاری ته حوض را می‌بینم، علی‌رغم وجود آب و بازتاب‌های نور نیست که آن‌ها را مشاهده می‌کنم بلکه دقیقاً به خاطر وجود آب و بازتاب‌هایش و به‌واسطه‌ی آن‌هاست که این نقوش را می‌بینم. اگر این پیچ و تاب [سطح آب] و این راه‌راه‌های تلألوی خورشید نبود، اگر بدون این جسمیتِ [آب]، هندسه‌ی نقوش ته حوض را می‌دیدم، در آن حالت دیگر آن‌ها را چنان‌که هستند و آن‌جا که هستند نمی‌دیدم، یعنی آن‌ها را دورتر از مکان خودشان می‌دیدم. نمی‌توانم بگویم که خودِ آب، نیروی سیال، این عنصر روان و آینه‌وش درون فضاست: آب جای دیگری نیست اما درون حوض هم نیست. آب در حوض منزل دارد و به‌واسطه‌ی آن خود را مادیت می‌بخشد؛ آب محتوای حوض نیست و اگر چشم [از ته حوض] بردارم و به بازی آب و بازتاب درختان سرو نقش‌بسته بر روی آب بنگرم، نمی‌توانم منکر شوم که آب هم بازتاب درختان را می‌بیند یا لااقل ذات فعال و زنده‌اش را به‌سوی آن روان می‌کند. این جان‌بخشی درونی، این درخشش امر مرئی است که نقاش تحت نام عمق، فضا و رنگ جست‌وجویش می‌کند.[2]

این متن، که آخرین نوشته‌ی کامل مرلوپونتی پیش از مرگ زودهنگامش بود، به ما مجال می‌دهد دریابیم پدیدارشناسی هنر از نگاه مرلوپونتی چه معنایی دارد. برای مثال، گسست او از فلسفه‌ی هگل در این متن نمایان می‌شود زیرا از نظر مرلوپونتی کار هنرمند دیگر به نحو مقدم بر تجربه[3] به نظامی از ایده‌ها وابسته نیست بلکه طبیعتاً به شکل مؤخر بر تجربه[4] نظام ادراک حسی ما را گسترش می‌دهد. در واقع،

---

1. perception particulière
2. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 70-71.
3. a priori
4. a posteriori

نقاش به کمک شیوه‌های خاص خود می‌کوشد این نظام را بازیابد و گسترش دهد. منظور مرلوپونتی از «جان‌بخشی درونی»[1] و «درخشش امر مرئی»[2] اشاره به رابطه‌ی مستقیم اثر هنری و امر واقعی است. اثر هنری نقشه‌ای است که مسیر تکوین چیزها را به ما نشان می‌دهد. اثر هنری بدان دلیل ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که به جسم جهان بسیار نزدیک است و به‌نوبه‌ی خود ما را به جسم خودمان بازمی‌گرداند. نگاه ما قرینه‌ی مرئیت فروپوشیده‌ی جهان[3] است و همین مرئیتْ نگریستن را برای ما ممکن می‌گرداند. بدن ما نگریسته-نگرنده و حس‌شونده-حس‌کننده است. پس بر زیباشناسِ پدیدارشناس است که خودش را در نزدیک‌ترین فاصله به آثار هنری و هنرمندان قرار دهد و فضاهای تهی و دست‌نخورده و سکوت‌ها را بکاود (برای مثال، سزان در آخرین تابلوهایش از کوه سَن ویکتوار در اِکسان پِروانس[4] بخش‌هایی را سفید رها می‌کرد یا هانری مور قسمت‌هایی از مجسمه‌هایش را تهی باقی می‌گذاشت). برخی دیگر از پدیدارشناسان توانسته‌اند چنین تحلیل‌هایی را در مورد شعر یا موسیقی به کار بگیرند (از آن جمله آنری مالدینه و میکل دوفرِن). بنابراین، فلسفه‌ی حقیقی یعنی «دانستن این‌که برون‌رفتن از خویشتن همان بازگشت به خویشتن است و بالعکس»[5]. باید این تلاقی، این درهم‌تابیدگی و این بازگشت را درک کرد. مرلوپونتی می‌افزاید: «روح، همین درهم‌تابیدگی من و جهان است». حال می‌فهمیم روح از نظر مرلوپونتی با روح از دید هگل چقدر تفاوت دارد.

۳.۲.۴ هاله‌ی اثر هنری

در چنین شرایطی ابژه‌ی زیباشناختی همچون «شبه‌سوژه»[6] پدیدار می‌شود.[7] اثر هنری دیگر صرفاً یک ظاهر[8] ساده نیست بلکه ظهور[9] است. این رابطه‌ی دوسویه‌ی

---

1. animation interne
2. rayonnement du visible
3. visibilité secretè du monde
۴. Aix-en-Provence ؛ شهر زادگاه پل سزان در جنوب شرقی فرانسه و در نزدیکی بندر مارسی. م.
5. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, coll. "Tel", 1964, p.252.
6. quasi-sujet
7. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, 1992, t. I, p. 197.
8. apparence
9. apparition

میان امر مرئی و نگاه، در کتاب آنچه می‌بینیم و آنچه ما را می‌نگرد اثر ژُرژ دیدی-اوبِرمن به‌خوبی تشریح شده است. در واقع، آنچه ما می‌بینیم همان چیزی است که ما را می‌نگرد. مجسمه‌های مینی‌مالیستی تونی اسمیت یا رابرت موریس از همین تجربه‌ی زیباشناختی سوبژکتیو پرده برمی‌دارند؛ آثار و دیدگاه آنان در تقابل با نگرش اینهمان‌گوی فرانک استلا قرار می‌گیرد که می‌گفت «آنچه می‌بینید، همان چیزی است که می‌بینید». برای پرهیز از افتادن به افراط و تفریطی مشابه اعتقادات مؤمنان اِوانجلیست در برابر مقبره‌ی خالی مسیح، نه به آیینی جدید می‌گرویم و نه به کلبی‌مسلکیِ اینهمان‌گویانه متوسل می‌شویم، بلکه به فلسفه‌ی والتر بنیامین مراجعه می‌کنیم که با مطرح‌کردن مفهوم بدیعِ هاله بی‌شک مجالی فراهم می‌آورد تا به نحو دیالکتیکی از این تناقضِ سرآغازین برگذریم:

> حتی بهترین و کامل‌ترین بازتولید اثر هنری همیشه چیزی کم دارد: حضور اثر هنری در این‌جا و اکنون (*hic et nunc*) ــ وجود یگانه‌اش در مکانی که در آن واقع شده است. [...]
>
> آنچه در عصر بازتولید مکانیکی اثر هنری می‌پژمرد و زوال می‌یابد هاله‌ی (*aura*) اثر هنری است و این اضمحلالْ فرایندی سمپتوماتیک است که نتایجش از محدوده‌ی هنر فراتر می‌رود. به‌طور کلی می‌توان گفت تکنیک بازتولیدْ ابژه‌ی بازتولیدشده را از عرصه‌ی سنت می‌گسلاند و نسخه‌های تکثیرشده را جانشین وجود یگانه‌ی اثر می‌کند. این تکنیک همچنین ابژه‌ی بازتولیدشده را اکنونی و بالفعل می‌سازد زیرا امکان می‌دهد [ابژه‌ی هنریِ] بازتولیدشده در هر موقعیتی در اختیار مخاطب قرار گیرد. این دو فرایند به بی‌ثباتی شدید سنت منجر می‌شود؛ این بی‌ثباتی روی دیگر بحرانی است که اکنون بشریت با آن دست و پنجه نرم می‌کند. [...]
>
> هاله به معنای واقعی یعنی چه؟ تار و پودی از مکان و زمان: تجلی یگانه‌ی یک دوردست که می‌تواند نزدیک هم باشد.[1]

---

1. W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version)", (III-IV). *Œuvres*, t. III, Gallimard, coll. "Folio Essais", 2000, p. 71, 73, et 75.

بنیامین قطعاً پدیدارشناس نیست اما دست‌کم می‌کوشد به «اصیل‌ترین» شکل ممکن به اثر هنری بیندیشد، چرا که پیش از هر چیز شرایط واقعی وجود اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد. بنیامین این مقاله را در ۱۹۳۵ نوشته است با این حال محتوای آن بسیار امروزی به نظر می‌آید. در واقع، آنچه که پیش از هر چیز مورد توجه بنیامین قرار می‌گیرد، امکان‌پذیری تقریباً بی‌پایان بازتولید اثر هنری به روش‌های مختلف است (از کارت‌پستال برای آثار تصویری گرفته تا نسخه‌های متعدد آثار سینمایی و پیش‌بینی اعجاب‌انگیز او درباره‌ی تمامی روش‌های تکثیر دیجیتالی). به بیان دیگر، امکان بازتولید اثر هنری نشان‌دهنده‌ی ویژگی اثر هنری در قرن بیستم است. در واقع، این امکان که در نگاه نخست جنبه‌ی فرعی آفرینش اثر به نظر می‌آید درست در قلب انقلاب [مفهوم] اثر هنری قرار گرفته است. تأملات بنیامین از یک دگرگونی حقیقی در چشم‌انداز زیباشناسی خبر می‌دهند، زیرا اگرچه پرداختن به مسئله‌ی بازتولید اثر هنری مقدمتاً برای زیباشناسی در اولویت نیست (و در نگاه نخست نسبت به مسائلی همچون زیبا، ذوق، داوری و غیره اهمیت چندانی ندارد) اما بنیامین از رهگذر همین مسئله‌ی حاشیه‌ای به پرسش‌های تعیین‌کننده‌ای می‌رسد. آیا اثر هنریِ بازتولیدشدهْ وجود اثر اصل [اُرژینال] یا رابطه‌ی مخاطبان و اثر اصل و نتیجتاً جایگاه خودِ اثر هنری را به پرسش نمی‌کشد؟ به دنبال بازتولید اثر هنری، چه چیزی برای همیشه از میان می‌رود؟ و احتمالاً چه چیزی حاصل می‌آید؟ آنچه از میان می‌رود دقیقاً همان چیزی است که بنیامین هاله‌ی اثر می‌نامدش، یعنی کل ارزش‌هایی که از یگانگی، ویژگی آیینی، اصالت و تاریخمندی اثر نشأت می‌گیرند. زوال هاله، که نشانه‌ای است از یک بحران وسیع‌تر و کلی‌تر، حکایت از آن دارد که آثار هنری ارزش‌های سه‌گانه‌شان را از دست می‌دهند و به‌جای آن ارزش مبادله‌ای می‌یابند و بدین طریق مثل اشیای دیگر قابل خرید و فروش می‌شوند. در نظام اقتصادی بازار، بی‌وقفه باید بازتولید، مبادله، عرضه، خرید و فروش کرد، و همگی این‌ها در اثر فقدان هاله ممکن می‌شوند. بنیامین همچون دوستان خود مارکوزه و آدورنو با تردید به تحولات جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌نگریست. در واقع، این تحولات حس و حال بسیار مبهمی در بنیامین برمی‌انگیختند و همین ابهام، در کنار ویژگی‌های دیگر، به اندیشه‌ی بنیامین اصالت ویژه‌ای می‌بخشد زیرا واکنش‌های او نسبت به این

تحولاتْ منفی و در عین حال مثبت‌اند. او نسبت به زوال‌یافتن تجارب اصیل زیباشناختی، تضعیف ارزش واقعی اثر هنری و تنزل ارزش‌های بازار و غیره بدبین بود و همزمان نسبت به پدیده‌هایی مثل بازتولید، پخش و در نتیجه دسترسی همگانی به اثر هنری خوش‌بینانه می‌نگریست و انحلال سنت را شکلی از رهایی می‌دانست. بنیامین پیش از قضاوت درباره‌ی دگرگونی‌های ژرف فرهنگی بیش‌تر مایل بود درباره‌ی آن‌ها بیندیشد (و به همین سبب فلسفه‌ی او ارزش‌شناختی نیست). از این دیدگاه همواره می‌توان امیدوار بود که دسترسی وسیع و حتی غیراصیل به آثار هنری و از جمله سینما، خردمندی را می‌افزاید و از حماقت‌ها می‌کاهد ــ اما از یاد نبریم که سینما می‌تواند در خدمت تبلیغ اهداف ریاکارانه‌ی سیاسی هم قرار بگیرد، اهدافی که سبب شدند بنیامین به تبعیدی خودخواسته تن بدهد و [در پی به‌قدرت‌رسیدن هیتلر] از سال ۱۹۳۳ آلمان را به مقصد فرانسه ترک گوید....

۳.۴ هستی‌شناسی

اصطلاح هستی‌شناسی در فلسفه به معنای «علم وجود» است. هستی‌شناسی در زیباشناسی دامنه‌ی محدودتری دارد و به ماهیت و حالات وجودی[1] آثار هنری و نیز صفات وجودی مرتبط با آن‌ها می‌پردازد. علی‌رغم قدمت هستی‌شناسی، کاربرد هستی‌شناسی در زیباشناسی نسبتاً جدید است و به‌واسطه‌ی موضوع محدود و روش تحلیلی و منطقی‌اش از پدیدارشناسی متمایز می‌شود. برای مثال، مرلوپونتی به پدیدارشناسی کالبد امر مرئی[2] می‌پرداخت اما از نظر فیلسوفِ هستی‌شناسی هنر، تعبیر «کالبد امر مرئی» مشتی لاطائلات شاعرانه است. در مقابل، او بررسی حالات مختلفِ وجودی یک چیز مرئی را هدف خود می‌داند. به بیان دیگر، هستی‌شناسیِ هنر پیش از هر چیز یک هستی‌شناسی منطقی و خاستگاه آن هم عموماً، و نه البته الزاماً، فلسفه‌ی انگلوساکسون است. از این دیدگاه، باید یادآوری کنیم که «تأمل درباره‌ی هستی‌شناسی اثر هنری و ماهیت خصوصیات زیباشناختی[3] غالباً در ابعادی وسیع زیر سایه‌ی حکم ذوقی (کانت)

---

1. modes d'existence
2. chair du visible
3. propriétés esthétiques

و حیث تاریخی هنر (هگل) مورد بی‌توجهی قرار گرفته است»[1].

۱.۳.۴ اثری هنری

پرسشی به‌ظاهر ساده: وقتی به یک سی‌دی موسیقی گوش می‌دهیم، به چه چیزی گوش می‌دهیم؟ آیا به خودِ اثر موسیقایی گوش می‌دهیم؟ می‌توان گفت آری و خیر. آری، اگر بدانیم میان اثر تصنیف‌شده، اجرا و ضبط آن تطابق وجود دارد. حتی اگر قطعه‌ی تصنیف‌شده‌ای وجود نداشته باشد و فقط اجرا و ضبط اثر با یکدیگر منطبق باشند باز هم پاسخ مثبت است. اما اگر بر این باور باشیم که آنچه گوش می‌دهیم صرفاً یکی از اجراهای ممکنِ اثر تصنیف‌شده یا صرفاً حاصل ترکیب صداها در استودیو است، آن‌گاه پاسخ منفی خواهد بود. باز هم آری و خیر، اگر به تکنیک‌های دیجیتال بیندیشیم که با تقلیل‌دادن اصوات به رمزهای رایانه‌ای، به قول بنیامین، بازتولید آن‌ها را به دفعات بی‌شمار ممکن و نتیجتاً اهمیت اثر اولیه را کمرنگ می‌کنند (همه‌ی نسخه‌های یک سی‌دی موسیقی کیفیتی کاملاً مشابه با نوار مادر دارند، درحالی‌که کیفیت تصاویر بازتولیدشده روی کارت‌پستال‌ها ضرورتاً از کیفیت اثر اصلی‌ای که در موزه نگهداری می‌شود پایین‌تر است). در چنین شرایطی، به‌راستی اثر موسیقایی کجاست؟ در دفترچه‌ی نت، روی سی‌دی، در استودیو یا در کنسرت؟ مطمئناً در هر چهار مکان؛ با این حال اثر موسیقایی به‌طور کامل در هیچ‌کدام از این چهار مکان یافت نمی‌شود. بنابراین، اثر موسیقایی به نوعی هستی‌شناسی «ترکیبی» دارد.

قاعدتاً باید بتوان برای هر نوع اثر هنری، هستی‌شناسی ویژه‌ای بسیار پیچیده‌تر از این مثال مطرح کرد؛ این هدفی است که ژِرار ژُنت در نخستین جلد اثری هنری دنبال می‌کند (درباره‌ی جلد دوم این کتاب که به نسبت زیباشناختی می‌پردازد، در بخش ۲.۳.۶ سخن خواهیم گفت). ژُنت در این کتاب از تمایزی که نخستین بار نلسِن گودمن میان آثار خودنگار[2] و دگرنگار[3] مطرح کرد، الهام گرفته است. آثار خودنگار به آثاری گفته می‌شود که از یک شیء مادی تشکیل شده‌اند، به‌خودی‌خود هویدا و ملموس‌اند و یک اثر اصل [اُرژینال] محسوب می‌شوند

1. J.-P. Commetti, J. Morizot, R. Pouivet, *Questions d'esthétique*, PUF, 2000, p. 51.
2. autographique 3. allographique

(نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و نیز نمایش‌ها و هَپِنینگ و بداهه‌آفرینی از جمله‌ی هنرهای خودنگارند)؛ اثر دگرنگار به شکل یک شیء مادی اصل [اُرژینال] وجود ندارد بلکه وجودش غیرمادی [ایدئال] است، از طریق اشیای دیگر خود را هویدا می‌کند و نتیجتاً نمی‌توان از روی آن جعل کرد (برای مثال، ادبیات با کتاب، و موسیقی با کتابچه‌ی نت، اجرا یا ضبط وجود می‌یابد). در رابطه با مثالی که پیش‌تر مطرح کردیم (البته ژُنت چنین مثالی را مطرح نمی‌کند و ما به اقتضای بحثمان به این مثال می‌پردازیم)، نتیجتاً باید بگوییم موسیقی به‌ظاهر هنری دگرنگار است. اما نباید به این نتیجه بسنده کرد زیرا نخست باید بدانیم روی سخن ما با چه نوع موسیقی‌ای است. اگر از موسیقی‌ای سخن می‌گوییم که پیش از اجرا و ضبط، تصنیف می‌شود (یعنی به دو بخش تصنیف و اجرا تقسیم‌پذیر است)، آنگاه اثر را می‌توان دگرنگار نامید؛ اما اگر مقصودمان موسیقی بداهه باشد دیگر نمی‌توان آن را دگرنگار دانست زیرا این نوع موسیقی، ترکیبی است از عناصری که نت‌نویسی می‌شوند (به طور کلی خطوط ملودیک یا ساختار هارمونیک) و عناصری که به شکل بداهه به اجرا درمی‌آیند (همچون طنین ویژه‌ی یک ساز یا یک وقفه‌ی پیچیده‌ی ریتمیک). برای مثال، موسیقی جاز در هر بار اجرا با بداهه‌نوازی همراه است و در نتیجه هیچ‌کدام از اجراها با یکدیگر مشابه نخواهند بود. به همین سبب «اثر جاز» (تعبیری از لوران کونی) اثری خودنگار به شمار می‌رود.

اما این همه‌ی ماجرا نیست زیرا تمایز میان آثار هنری خودنگار و دگرنگار از این موارد هم فراتر می‌رود (یا می‌توان آن را از این هم فراتر برد). اثر خودنگار می‌تواند یگانه (تابلوی نقاشی) یا کثیر (عکس) باشد؛ اثر دگرنگار فقط در سطح تجلیاتش کثیر محسوب می‌شود زیرا اثر در حالت حلول[1] یگانه است. اما این جایگاه هستی‌شناختی همیشه برای شناخت وجود آثار هنری کافی نیست، زیرا آثار هنری غالباً از محدوده‌ی ابژه‌ی مادی یا ایدئالشان فراتر می‌روند و، همان‌گونه که ژُنت می‌گوید، به‌واسطه‌ی این فرارَوی نه‌فقط ممکن است از یک اثر هنریِ واحد حلول‌های چندگانه[2]، نسخه‌ها [ورسیون‌ها]ی متعددی وجود داشته باشد (برای مثال می‌توان به تابلوهای چهارگانه‌ی دعای پیش از غذا اثر شاردَن اشاره کرد)، بلکه

1. immanence 2. immanences plurielles

تجلیات جزئی (همچون آثار ناقص و حتی ازمیان‌رفته‌ای مثل مجسمه‌ی آتنای پارتنوس اثر فیدیاس) این تقسیم‌بندی را با مشکل مواجه می‌کنند. همچنین همه‌ی عواملی که سبب می‌شوند اثر به وجه حلولی‌اش تقلیل‌پذیر نباشد و، در نتیجه، همه‌ی مسائل مرتبط با دریافت اثر موانعی بر سر راه شناخت جایگاه هستی‌شناختی اثر محسوب می‌شوند. بنابراین نباید واژه‌ی «تعالی»[1] را در معنای دینی‌اش در نظر بگیریم، بلکه باید این واژه را ایدئالیته معنا کنیم بدین معنا که، برای مثال، نت‌های یک قطعه‌ی موسیقی نسبت به اجرای همان قطعه تعالی دارند [یعنی همواره از این امکان برخوردارند که در اجراهای متعدد حلول بیابند]. به طور کلی می‌توان از ایدئالیته‌ی خودِ اثر هنری نسبت به دریافتش [در نزد مخاطب] هم سخن گفت. در مورد آثار هنر معاصر (لَند آرت، چیدمان‌های غیردائمی، سرهم‌بندی‌های غول‌پیکر)، تجلی اثر هنری همواره جزئی خواهد بود زیرا وجود آن فقط از طریق رسانه‌هایی دیگر (آفیش، کارت‌پستال و سایر روش‌های مشابه) حفظ و منتقل می‌شود. به‌طور کلی ژُنت بیش از گودمن بر درک و دریافت اثر هنری تأکید می‌گذارد زیرا بر این باور است که درک ما از اثر به مکان‌ها، دوره‌ها، افراد، وضعیت و شرایط مواجهه با آن بستگی دارد. البته ژُنت برخلاف اومبرتو اکو اثر هنری را «گشوده» نمی‌داند، بلکه چنین می‌پندارد که اثر هنری، بنا بر تعریف، متکثر است و صرفاً به آنچه که هست محدود نمی‌شود. اثر همواره در حال شدن و صیرورت است: اثر آن چیزی است که بدان تبدیل می‌شود. به همین دلیل ژُنت کتابش را اثر هنری (*l'œuvre d'art*) نام نگذاشته بلکه آن را اثری هنری (*l'œuvre de l'art*) نامیده است تا نشان دهد هنر نیز بر اثر تأثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند.

۲.۳.۴ نیّت

نتیجه‌ی منطقی رویکرد ژُنت به اثر هنری، تعریفی کلی است که او در همین کتاب از اثر ارائه می‌دهد: «اثر هنری یک ابژه‌ی زیباشناختی نیت‌مندانه[2] است یا، به بیان دیگر، اثر هنری یک مصنوع[3] (یا دست‌آفریده‌ی انسان) است که کارکرد زیباشناختی دارد.»[4] تعریف روژه پویی‌وِه از اثر هنری نیز با تعریف ژُنت

1. transcendance 2. objet esthétique intentionnel 3. artefact
4. G. Genette, *L'œuvre de l'art*, t. I, *Immanence et transcendance*, Seuil, 1994, p. 10.

همراستاست و بر مصنوع‌بودن اثر هنری و نقش بارز انسان در آفرینش آن تأکید می‌گذارد: «آثار هنری به شکل ابژه‌هایی از یک نوع خاص وجود دارند، اما اثر هنری به شکل موجودی انتزاعی[1] و تقریرنیافته در آثار هنریِ جزئی و خاص واقعاً وجود ندارد. آثار هنری، مصنوع و دست‌آفریده‌ی انسان‌اند. مصنوعات از باورهای افراد جوامع فرهنگی‌ای که اثر در آن خلق شده است مستقل نیستند. آثار هنری را همین باورها می‌آفرینند. بنابراین هیچ‌چیز فی‌حدذاته اثر هنری نیست.»[2]

همین‌جا باید یادآور شویم رویکرد «هستی‌شناختی» با رویکرد «تصویرشناختی»[3] به آثار هنری بی‌ارتباط نیست. شاید مقایسه‌ی دیدگاه‌های ژُنت و پانُفسکی عجیب به نظر برسد اما روی‌هم‌رفته هر دو تن اثر هنری را با رویکردی نسبتاً مشابه تعریف می‌کنند، یعنی میان اثر هنری و سایر ابژه‌ها تمایز می‌گذارند و بر نیت‌مندبودن اثر هنری تأکید می‌ورزند. از نظر پانُفسکی، اثر هنری «ابژه‌ای است آفریده‌ی انسان که از طریق درک زیباشناختی فهمیده می‌شود. اثر هنری همچنین از ۱. ابژه‌های طبیعی، و ۲. ابژه‌های آفریده‌ی انسان برای مقاصد عملی (همچون ناقلان اطلاعات، ابزارها و وسیله‌ها) متمایز می‌شود. هر ابژه‌ای را می‌توان به نحو زیباشناختی ادراک کرد و بسیاری از آثار هنری را به نحوی از انحا می‌توان همچون ابژه‌هایی سودمند و کارا در نظر گرفت. اما "نیت" اثر هنری این است که به نحو زیباشناختی ادراک شود و به همین واسطه اثر هنری از سایر ابژه‌ها متمایز می‌شود.»[4] پانُفسکی همچنین در جستارهایی درباره‌ی تصویرشناسی سه سطحِ معانی اثر هنری را از یکدیگر متمایز می‌کند: معنای اولیه یا طبیعی (که به معنای واقعی و معنای بیانی[5] تقسیم می‌شود)، معنای ثانویه یا قراردادی، و معنای ذاتی یا محتوا. منظور از این تعابیر چیست؟ پانُفسکی برای فهماندن منظورش از مثالی ساده در زندگی روزمره بهره می‌گیرد: مردی که در خیابان مرا می‌شناسد، برای سلام‌گفتن کلاه از سر برمی‌دارد. نخستین سطح از معنا یا معنای واقعی: من این مرد و رفتارش

---

1. entité abstraite
2. R. Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art, Une introduction*, Jacqueline Chambon, 1999, p. 18.
3. iconologique
4. E. Panofsky, "L'histoire de l'art est une discipline humaniste" (sommaire de B. Teyssèdre), *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969, p. 28.
5. signification expressive

را تشخیص می‌دهم؛ این رفتار معنای بیانی نیز دارد: سلام‌گفتن مرد دوستانه است نه از روی دشمنی. سطح دوم یا معنای قراردادی از همین‌جا نشأت می‌گیرد: این نوع سلام‌گفتن صرفاً در غرب و در دوره‌ی تاریخی مشخصی صورت می‌پذیرد، یعنی این عمل برای یک بدوی یا فردی که در یونان باستان می‌زیسته غیرقابل فهم است. در مورد سطح سوم معنا، عمل سلام‌گفتن در مجموع نشان‌دهنده‌ی شخصیت مردی است که به من سلام می‌دهد؛ این شخصیت نشانگر پیش‌زمینه‌ای ملی، اجتماعی، فرهنگی، تاریخی است و در عین حال منش و جهان‌بینی خاص شخص را نشان می‌دهد. حال باید این مثال‌ها را در مورد اثر هنری به کار بگیریم: اثر هنری یک فرم و یک بیان است (سطح اولیه)؛ به نظامی از قراردادها تعلق دارد (گلی پژمرده می‌تواند نشانگر گذر عمر باشد)؛ سرانجام، اثر هنری معنایی ذاتی و به‌نوعی فلسفی دارد زیرا، به قول ارنست کاسیرر، اثر هنری یک فرم سمبولیک است.

حتی اگر این شاکله‌ی سه‌لایه با هستی‌شناسی بی‌ارتباط باشد، اما به سیاق نشانه‌شناسی می‌توانیم بگوییم این شاکله فقط درون چارچوبی امکان‌پذیر می‌شود که اثر هنری را همچون چیزی ویژه مورد نظر قرار دهد، یعنی آن را ابژه‌ای (مادی یا ایدئال) بی‌نهایت ارزشمند (اصل یا بازتولیدشده) در نظر بگیرد، ابژه‌ای که همزمان در این جهان و بیرون از آن جای دارد، از مکانی به مکان دیگر می‌رود، از دورانی به دوران دیگر بقا می‌یابد و برای کسانی که با آن روبه‌رو می‌شوند خشنودی به بار می‌آورد. اثر هنری یک گنجینه است زیرا در نگاه نخست از ضروریات و قید و بندهای زندگی روزمره رهاست، و نیت آفریننده‌ی خود را هویدا می‌کند تا توجه سایر انسان‌ها را به این نیت جلب کند. اثر هنری نشانه‌ی آزادی ذهن انسان است و نشان می‌دهد که می‌توان جامعه‌ای داشت که به‌جای دین، ملت، زبان، خانواده، منفعت و عقل بر مبنای هنر بنا شده باشد. اثر هنری رؤیایی است که گاه به حقیقت می‌پیوندد.

۳.۳.۴ تفسیر

در عین حال، امروزه به‌خوبی می‌دانیم که وجوه یک «اثر» تنها زمانی کاملاً متحقق خواهد شد که اثر در بستر نظریه‌ی مختص به خودش قرار گیرد. حجم انبوه مباحثاتی که امروزه درباره‌ی اثر هنری مطرح می‌شود در نهایت خود به جزئی از

اثر مبدل می‌گردد. برای مثال، نقطه‌ی آغاز زیباشناسیِ آرتور دانتو از این قرار است: هیچ‌گونه تمایز مادی‌ای میان یک اثر هنری و یک چیز معمولی وجود ندارد و از همین‌رو نمی‌توان اثر هنری را به مادیت[1]اش تقلیل داد. پس تفاوت اثر با سایر چیزها در چیست؟ ویژگی‌های زیباشناختیِ ذاتی ابژه‌ی هنری، بازشناسی نهادی[2] آن (نظریه‌ی جورج دیکی) و نیز نیت‌مندی اثر (نظریه‌ی تِد کوهن) منشأ این تفاوت نیست، بلکه تفسیر عامل دگردیسیِ امر معمولی به اثر هنری است. این دگردیسیْ ساختاری استعاری دارد و تفسیر [این دگردیسی] نیز در زمینه‌ای تاریخی صورت می‌پذیرد (ولفلین گفته بود «همه‌چیز همه‌وقت ممکن نیست»[3]). برای مثال، دوشان و وارهول هریک به شیوه‌ی خود هنر را «به پایان رساندند» بدین معنا که این پایان را «متحقق کردند» یا لااقل منطق ضمنی آن را به وجه پست‌مدرن هویدا کردند: «خب، حالا دیگر نوبت چیست؟»... آثار حاضر-آماده، مانند قوطی‌های بریلو اثر وارهول، ماهیت تفسیری[4] هنر را هویدا کردند زیرا ما را وا داشتند تفاوت درونی اثر هنری و اشیای معمولی را جست‌وجو کنیم. این «آثار» از طریق خودِ هنر این پرسش فلسفی را مطرح کردند که «ماهیت هنر چیست؟» و نشان دادند که تفسیر برای پاسخگویی به این پرسش تا چه اندازه ضروری است. تفسیر به اثر افزوده نمی‌شود بلکه اثر هنری را به‌مثابه‌ی اثر هنری در تاریخ تثبیت می‌کند. دانتو این نوع نگاه به اثر را تکامل منطقی و ضروری الگوی هگلی پایان هنر می‌داند (نگاه کنید به ۲.۲.۵). دانتو می‌نویسد: «فقط با قرارگرفتن در جوّ یک نظریه‌ی هنری و با علم به تاریخ هنر می‌توانیم چیزی را همچون یک اثر هنری ببینیم. حتی وجود هنر همواره وابسته‌ی یک نظریه است؛ بی وجود یک نظریه‌ی هنر، لکه‌ای سیاه‌رنگ فقط یک لکه‌ی سیاه است و بس.»[5]

بدین ترتیب اگر گستره‌ی زیباشناسیِ دریافت (نظریه‌ی هانس روبرت یاس) را وسعت ببخشیم، آنگاه نه‌تنها نظریه‌پردازان حرفه‌ای هنر بلکه حتی بخصوص دلالان، منتقدان، واسطه‌ها و نهادهای هنری و غیره نیز اهمیت می‌یابند و مورد

---

1. matérialité 2. reconnaissance insitutionnelle
3. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l' art* (1916), Gérard Monfort, 1992, p. 12. 4. essence interprétative
5. A. Danto, *La transfiguration du banal*, Seuil, 1989, p. 217-218.

توجه قرار می‌گیرند. در واقع این‌ها عواملی‌اند که با گسترش دامنه‌ی مخاطبان و تنوع‌بخشیدن به آن‌ها، اثر هنری را به اثر هنری تبدیل می‌کنند. البته مهم‌تر از همه نقش بازار هنر است که دائماً شکاف میان ارزش‌های زیباشناختی و ارزش‌های اقتصادی را پر می‌کند. ناتالی هاینیش، جامعه‌شناس هنر، در کتاب بازی سه‌طرفه‌ی هنر معاصر نتیجه می‌گیرد مرزشکنی‌های مختلف هنرمندان (وقتی همه‌ی خطوط قرمز را پشت سر می‌گذارند) ضرورتاً واکنش مخاطبان را برمی‌انگیزد (از بی‌تفاوتی گرفته تا رویگردانی و بیزاری)؛ این مرزشکنی‌ها در عین حال به امید پذیرفته‌شدن از سوی موزه‌ها و منتقدان (صاحبان دیوارها و واژگان) صورت می‌گیرند. مرزشکنی‌ها، واکنش‌ها، پذیرش‌ها: نتیجه آن‌که اثر هنری در میان زبانه‌های این سه آتش نابود می‌شود. این وضعیت به نحوی نشان می‌دهد هنر معاصر در چه شرایطی به سر می‌برد. این وضعیت

> همچون ستیز پارادایم‌ها به نظر می‌رسد: در پارادایم مدرن، ارزش هنری در خودِ ابژه بود و هرآنچه بیرون از این ابژه‌ی هنری جای داشت به‌هیچ‌وجه نمی‌توانست ارزش درونی اثر را متجلی نماید. در پارادایم معاصر، ارزش هنری در مجموعه‌ای از روابط ــ در گفتمان‌ها، کنش‌ها، شبکه‌ها، موقعیت‌ها ــ جای دارد که در حواشی یا بر اساس ابژه‌ی هنری شکل گرفته‌اند؛ در این حالت، ابژه‌ی هنری چیزی بیش از فرصت، بهانه، و نقطه‌ی گذار نیست، تا آن‌جا که گرایش به زایل‌کردن حالت مادی و عینی[1] آثار هنری هم در این میان دیده می‌شود.[2]

در یک کلام، آثار هنری بزرگ بارها و به اشکال مختلف مورد توجه قرار می‌گیرند و شاهکارها به اَبَرآثار مبدل می‌شوند. اما نکته‌ی مبهم این‌جاست که در طول تاریخ هرگز ندیده‌ایم هنر، به نحوی از انحا از آفرینش آثار هنری چشم بپوشد. اگرچه آثار هنر معاصر دیگر به معنای سنتی کلمه «اثر» به شمار نمی‌روند، با این حال ارزش‌ها (و ضدارزش‌ها) را مجسم می‌کنند و به تجربه‌های مختلف (حتی به

---

1. dématérialisation
2. N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, 1998, p. 324.

شکل بی‌ثبات) قوام می‌بخشند. هرکدام از آثار حاضر-آماده‌ی مارسل دوشان ارزش اعلای آزادی بی‌چون و چرای هنرمند را تجسم می‌بخشند و آثار جنبش هنری فلوکسوس را می‌توان تثبیت موقتی یک تجربه‌ی ذهنی دانست. از همین رو، به نظر نلسِن گودمن پرسش جدید زیباشناسی دیگر این نیست که « هنر چیست؟ » بلکه باید پرسید « چه هنگام می‌توان چیزی را هنر دانست؟ »[1]. به بیان دیگر، قرن‌ها پرسش این بود که ماهیت هنر چیست؟ اما در واقع این پرسش از اساس نادرست مطرح می‌شد زیرا به‌جای ماهیت ثابت ابژه‌ی هنری (چیستی هنر) باید به کارکرد هنر (به آنچه هنر برای ما به بار می‌آورد) و نیز به وابستگی هنر به زمینه‌ی شکل‌گیری‌اش (به زمان کارکردیافتن هنر و این که هنر برای چه کسی کارکرد می‌یابد) توجه نشان داد. در این‌جا جابه‌جاشدن پرسش را به‌خوبی می‌بینیم: دیگر ذات سرمدی و فراتاریخی هنر مورد توجه نیست بلکه ظواهر و تجلیات زمانمند و حتی موقتی هنر مبنای تحلیل قرار می‌گیرند.

رویکردهای ارزش‌شناختی، پدیدارشناختی و هستی‌شناختی به زیباشناسی اثر هنری مسلماً ناکافی‌اند، پس باید رویکردهای دیگری را نیز به این مجموعه افزود که البته وجه فلسفی کمرنگ‌تری دارند و تا اندازه‌ای به همین دلیل ما در این‌جا بدان‌ها نپرداخته‌ایم. از جمله می‌توان به روانکاوی اثر هنری و توجه ویژه‌اش به روابط اثر و ناخودآگاه، و انسان‌شناسی اثر هنری از خلال تمدن‌های مختلف و غیره اشاره کرد. هدف اساسی این فصل این بود که بدانیم چه چیزی سبب می‌شود اثر هنری برون ایستد [به وجود بیاید] (*ek-siste*). یعنی علاوه بر وجه وجودی خودِ اثر (به تعبیر ژُنت حلول و تعالی اثر)، به آنچه که با بیرون‌آوردن اثر از درون خودِ اثر بدان وجود می‌بخشد (نسبت زیباشناختی) نیز پرداختیم. برای جمع‌بندی بحث در پایان بد نیست به مجادله‌ی موریس دُنی و آندره مالرو بر سر ویژگی مادی (فیزیکی) و غیرمادی (متافیزیکی) هنر اشاره کنیم. دُنی معتقد بود « یک تابلو پیش از آن‌که اسب نبرد، زنی برهنه یا حکایتگر ماجرایی باشد، اساساً سطحی است تخت

1. N. Goodman, "Quand y a-t-il art?", *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, 1992.

که بر اساس نظمی مشخص با رنگ پوشیده شده است.»[1] و مالرو در جواب می‌گفت: «عجب! از دید این آقا، نقاشان، از مانه گرفته تا براک، کاری جز سرهم‌کردن رنگ‌ها ندارند و با خیاطان، از دوسه گرفته تا کریستیان دیور، همکارند.»[2] این مجادله البته از بنیاد بیهوده بود چرا که هر دو موضع را می‌توان کاملاً برحق دانست. دُنی صرفاً از ما می‌خواهد بالاخره یک بار هم که شده حقیقتاً نقاشی را نگاه کنیم و، از سوی دیگر، مالرو ما را دعوت می‌کند به فراسوی لذت بصری بیندیشیم و ببینیم که هنر در برابر تقدیر می‌ایستد و جاودانه می‌شود.

بنابراین، اثر هنری به‌مثابه‌ی ارزش[3] در حد فاصل بوطیقا و هرمنوتیک جای دارد و به همین دلیل هرگز ابژه‌ای کامل و ابدی نخواهد بود. اثر هنری همچون پیشنهادی است که هنرمند ارائه می‌دهد و به‌واسطه‌ی برداشت‌های مخاطبان و، همچون ارگانیسمی زنده، در کنش متقابل با محیط و دورانش ساخته می‌شود. حتی آنچه که ما «شاهکار» می‌نامیمش، ارزشی مطلق و ابدی ندارد بلکه یگانه ویژگی اختصاصی‌اش این است که همواره مورد توجه منتقدان قرار می‌گیرد و بارها و بارها تفسیر می‌شود. در هر حال، به قول نیچه مشکل‌ترین کار در مواجهه با اثر هنری همواره پابرجاست: «باید عشق‌ورزیدن را فراگرفت»[4]...

کتاب‌نامه

Benjamin, Walter, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", trad. R. Rochlitz, *Œuvres*, t. III, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 2000.

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art, t. I: Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994.

Heidegger, Martin, "L'origine de l'œuvre d'art", trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. "Tel", Paris, 1962.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1964.

---

1. M. Denis, "Définition du Néo-Traditionnisme", (1890), *Le Ciel et l'Arcadie*, Hermann, 1993, p. 5. 2. A. Malraux, *La tête d'obsidienne, op. cit.*, p. 220.
3. l'œuvre d'art comme valeur 4. F. Nietzsche, *Le gai savoir, op. cit.*, § 334.

Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969.

Plotin, *Du beau* (*Ennéades*, I, 6 et V, 8), trad, P. Mathias, Pocket, coll. "Agora", Paris, 1991.

Pouivet, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art, Une introduction*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

۵
مقایسه و طبقه‌بندی هنرها (پاراگونه)

«پاراگونه»[1] ــ به معنی «رقابت» ــ عنوان دست‌نوشته‌ای است از لئوناردو داوینچی درباره‌ی مقایسه و طبقه‌بندی هنرها. در ایتالیای دوران رنسانس، بحث درباره‌ی مقایسه‌ی هنرها بسیار داغ بود. داوینچی در نهایت نقاشی را بر شعر، موسیقی و مجسمه‌سازی برتری می‌داد و این البته با توجه به دوران حیات و علایق شخصی او منطقی و قابل پیش‌بینی است. تأثیر این رویکرد «رقابتی» را می‌توان در تمامی نظام‌های فلسفی پس از دوران رنسانس مشاهده کرد به نحوی که مثلاً شوپنهاور موسیقی را هنر برتر می‌دانست و معتقد بود فقط موسیقی می‌تواند ابعاد اراده‌ی معطوف به حیات را به‌طور کامل بیان کند.[2] اما هایدگر معتقد بود «هرچه هنر است، بالذات شعرسرایی (*Dichtung*) است.»[3] ما در این‌جا به رسم پدیدارشناسان مسئله‌ی برتری یک هنر ــ نقاشی، موسیقی، و غیره ــ بر سایر هنرها را در پرانتز می‌گذاریم و اصطلاح پاراگونه را به‌معنای مباحث مربوط به تفاوت و تطابق هنرها در نظر می‌گیریم. این اصطلاح ما را به بحث زیباشناسی تطبیقی عمومی می‌کشاند که البته به معنای زیباشناسی این یا آن هنر نیست، بلکه هر هنر را در ارتباط با سایر هنرها بررسی می‌کند و یکپارچگی و چندگانگی مجموعه‌ی هنرها را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

---

1. paragone
2. Cf. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 1989, Livre troisième, Second point de vue, § 52.
3. M. Heidegger, "L'origine de l'æuvre d'art", *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 82.

این پرسش که «"هنر هفتم" به چه معناست؟» در نگاه نخست ساده به نظر می‌رسد و قطعاً همه پاسخ خواهند داد سینما. اما چرا هنر «هفتم»؟ (نخستین‌بار کانودو اصطلاح هنر هفتم را درباره‌ی سینما به کار برد.) اگر رادیو از دید برخی و ویدئو از نظر برخی دیگر هنر هشتم است و داستان مصور هنر نهم، پس باید بپرسیم شش هنر نخست کدامند؟ اگر همچون هگل پاسخ بدهیم معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و شعر، آن‌گاه ناچار باید بپرسیم هنر ششم کدام است؟ شاید رقص؟ آیا باید رقص و شعر را در یک رده قرار دهیم؟ پس جای تئاتر کجاست؟ آیا تئاتر باید با شعر و ادبیات در یک رده قرار گیرد؟ اما آیا در این حالت بُعد نمایشیِ مطلقاً تعیین‌کننده‌ی تئاتر را نادیده نگرفته‌ایم؟ جای اپرا در این میان کجاست؟ هَپنینگ، پِرفورمنس، چیدمان و غیره را کجا باید جای دهیم؟ از این‌همه نتیجه می‌گیریم که طبقه‌بندی هنرها باید به شکل تطبیقی صورت پذیرد زیرا هرچه باشد همگی آن‌ها هنر به شمار می‌روند اما در عین حال با یکدیگر تفاوت‌های عمیقی نیز دارند. ژان-لوک نانسی از روی نکته‌بینی عنوان فصل سوم یکی از کتاب‌هایش را چنین برگزیده است: «چرا به‌جای یک هنر، هنرهای متعددی وجود دارد؟»[1]... چرا هنرهای متعددی وجود دارد و در عین حال همگی‌شان را با نام واحد هنر می‌نامیم؟

۱.۵ ریشه‌های مسئله

۱.۱.۵ هنر و هنرها

کاربرد واژه‌ی هنر به شکل مفرد ابهام‌آفرین است. نخست باید بدانیم انسان توانایی‌های مختلفی دارد و در نتیجه می‌تواند هنرهای زیبای مختلفی بیافریند. می‌توان همه‌ی این آفرینش‌ها را ذیل مفهوم کلی هنر قرار دارد. البته نباید از یاد برد که در برخی فرهنگ‌ها و جوامع سنتی (به‌ویژه جوامع افریقایی) تقسیم واقعیت به امور هنری و امور دینی یا امور مشابه بی‌معناست. در این جوامع، لزوماً چیزی به نام قلمرو خودمختار «هنر» وجود ندارد بلکه این قلمرو همزمان به امور دنیوی و امور مقدس پیوند خورده است و خود این امور نیز از جهان‌بینی و حتی جهان‌شناسی هر

1. J.-L. Nancy, *Les Muses*, Galilée, 1994.

جامعه سرچشمه می‌گیرند. در نتیجه «هنر»، مفهومی برساخته است. دینو فورماجو می‌گوید: «هنر همان چیزهایی است که مردم به آن می‌گویند هنر».

اما می‌توان تاریخ این مفهوم ساختگی را دست‌کم در غرب مرور کرد. همان‌گونه که پیش‌تر دیدیم (نگاه کنید به ۱.۱.۱.۳) اگرچه در یونان و روم باستان موزه وجود داشت، آنان برای آنچه ما امروزه هنرهای زیبا می‌نامیم واژه‌ای نداشتند و معنای تخنه و هنر (*ars*) همه‌ی انواع کارهای عملی را در بر می‌گرفت. در قرون وسطا تمایز مَدرَسی میان «هنرهای مکانیکی» (بافندگی، معماری، دریانوردی، کشاورزی، شکار، پزشکی و سوارکاری) و «هنرهای آزاد» (شامل فنون ثلاثه: دستور، بلاغت، جدل؛ و فنون اربعه[1]: حساب، هندسه، نجوم، موسیقی) کاملاً بارز و مشخص بود. بنابراین، در این تقسیم‌بندی برای آنچه بعدها هنرهای زیبا نام گرفت هیچ جایی در نظر گرفته نشده بود. البته معماری و موسیقی و ادبیات در معنای وسیع کلمه در این تقسیم‌بندی جای داشتند، اما در این میان از نقاشی و مجسمه‌سازی هیچ خبری نبود. بنابراین می‌بینیم که یکی از دلمشغولی‌های دوران رنسانس این بوده است که نقاشی و مجسمه‌سازی را در رده‌ی هنرهای آزاد جای دهند (نگاه کنید به ۲.۲.۱.۳)، اما این هدف در قرن هجدهم متحقق شد. وقتی دیدرو و دالامبر در ۱۷۵۱ ویراست اول دایرةالمعارف را منتشر کردند، عنوان فرعی آن را چنین برگزیدند: **فرهنگ ترتیبی علوم، هنرها و حرفه‌ها**؛ نخستین بار در این‌جاست که سه‌گانه‌ی علم و هنر و حرفه را به شکل مجزا می‌بینیم. در این مقطع مقصود از هنرهای مکانیکی، کارهای یدی و صنعتی بود که البته از سوی برخی نویسندگان دایرةالمعارف ارزشمند تلقی می‌شدند. از سوی دیگر، هنرهای آزاد به معنای همه‌ی هنرهای زیبا بود (البته معماری در این میان مورد قابل توجهی است زیرا معماری، بنا بر تعریف، بین هنرهای مکانیکی و هنرهای آزاد قرار می‌گرفت). آنچه در قرون وسطا هنرهای آزاد نامیده می‌شد در دسته‌بندی نوین جزو «علوم» قرار گرفت.

برای آن‌که بتوان به شکل‌گیری تاریخی نظام مدرن هنرها اندیشید باید به رنسانس (به دوره‌ای که داوینچی بحث پاراگونه را پیش کشید) و البته به عصر

---

1. Quadrivium

روشنگری بازگشت. در این عصر و در فرانسه به سه اثر مهم در زمینه‌ی زیباشناسی برمی‌خوریم: رساله درباره‌ی زیبا (۱۷۱۴) نوشته‌ی کروزا که به لحاظ تاریخی قدیم‌ترین رساله‌ی زیباشناسی در فرانسه است. کروزا در این رساله درباره‌ی هنرهای بصری، شعر و موسیقی بحث می‌کند؛ تأملاتی درباره‌ی شعر و نقاشی (۱۷۱۹) نوشته‌ی آبه دوبو، بی‌آن‌که هنرها را طبقه‌بندی کند، نخستین بار تفاوت‌ها و تطابق‌های هنرها را مورد توجه قرار داد؛ و بالاخره، رساله‌ی آبه باتو به نام اصل یگانه‌ی هنرهای زیبا (۱۷۴۶) نخستین نظام دقیق و منظم هنرها با محوریت تقلید را ارائه می‌کرد. باتو در این رساله‌ی پرآوازه که شهرتش حتی تا آلمان هم رسیده بود، هنرها را بر اساس سه هدف به سه گروه تقسیم کرد: هدف هنرهای مکانیکی کارآیی و سودرسانی است، هدف هنرهای زیبا (موسیقی، شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص) لذت‌آفرینی، و هدف گروه سوم هنرها (سوارکاری و معماری) کارآیی و لذت‌آفرینی به‌طور مشترک است. همان‌گونه که می‌بینیم، در این مقطع و حتی پیش از آن‌که باومگارتن استتیکا (۱۷۵۰) را منتشر کند، نظام مدرن هنرها تقریباً شکل گرفته بود. اما در واقع تا ابتدای دوره‌ی رمانتیسم در آغاز قرن نوزدهم لفظ «هنر» به شکل مفرد به کار نمی‌رفت (در دوره‌ی رمانتیسم و با مفهومی که گوته تحت عنوان «اثر هنری جامع» (*Gesamtkunstwerk*) مطرح کرد و نیز آثار بودلر، کاربرد مفرد لفظ هنر رواج یافت). بنابراین تحولات به‌آهستگی رخ می‌دادند و کاربرد امروزین لفظ هنر حاصل فرایندی طولانی بوده است.

۲.۱.۵ شعر همچون نقاشی است[1]

آموزه‌ی «شعر همچون نقاشی است» یکی از راه‌های ارتقای هنرهای تجسمی به سطح هنرهای آزاد بوده است.[2] خاستگاه این آموزه، که از زمان رنسانس تا لااقل کتاب لائوکئون اثر لسینگ بسیار مورد توجه بود، به شعری از شاعری لاتین به نام هوراس (قرن نخست پیش از میلاد) بازمی‌گردد. او در بند ۳۶۱ از کتاب هنر شاعری می‌نویسد شعر درست به اندازه‌ی نقاشی از توان توصیف، بازنمایی و انگیزش

---

۱. ut pictura poesis؛ ترجمه‌ی تحت‌اللفظی این عبارت چنین است: همچون نقاشی [است] شعر. م.

۲. برای اطلاع بیش‌تر نگاه کنید به: R.W. Lee, *Ut pictura poesis*, Macula, 1991.

برخوردار است.[1] بنابراین، تصویر شاعرانه که بسیار به تصویر ذهنی نزدیک است نباید نسبت به تصویر نقاشی دست‌کم گرفته شود. اما اندکی بعد و در دوران رنسانس همه‌چیز وارونه شد و بسیاری از اندیشمندان به این نتیجه رسیدند که نقاشی نیز همچون شعر هنری والامرتبه و قابل احترام است و در نتیجه باید گفت نقاشی همچون شعر است. آن‌ها برای آن‌که مقام رفیع نقاشی را بدان بازگردانند و بر فصاحت رنگ‌ها تأکید کنند، خرده‌گیری از هنرهای زبانی را آغاز کردند و به تمجید از نقاشی پرداختند. بدین ترتیب، نقاشی در کانون توجهات قرار گرفت و بر شعر برتری یافت. لئوناردو داوینچی دراین‌باره می‌نویسد:

> و اگر تو ای شاعر حکایتی را با قلمت ترسیم کنی، نقاش با قلم‌مویش آن را جالب‌تر و تأثیرگذارتر و قابل‌فهم‌تر نقاشی می‌کند. تو نقاشی را «شعر خاموش» می‌خوانی اما نقاش هم شعر را «نقاشی نابینا» می‌نامد. حال بگو کدام نقص جدی‌تر است: نابینابودن یا لال‌بودن؟ [...]
>
> نکته‌ای گویم و بس: نقاشی زبردست هیاهوی صحنه‌ی نبردی را نقاشی می‌کند و شاعر آن را به وصف درمی‌آورد. نتیجه‌ی کار هر دو را در اختیار مردم می‌گذاریم و تو خواهی دید کدام‌یک توجه بیش‌تری به خود جلب می‌کند، مورد تأیید و تصدیق قرار می‌گیرد و مطلوب واقع می‌شود. قطعاً نقاشی زیباتر است و به مخاطبانش لذت متعالی‌تری می‌بخشد. [...]
>
> نقاشی همه‌ی شکل‌های طبیعت را در بر می‌گیرد درحالی‌که شما

---

1. "Ut pictura poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens sole tilla vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;
Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant;
Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,
Non eadem Pictorum Operam Studimque merentur"

«شعر همچون نقاشی است و نقاشی شبیه شعر. این خواهران رقیب، یکدیگر را بازتاب می‌دهند و کار و نام‌هایشان را با یکدیگر عوض می‌کنند؛ می‌گویند نقاشی شعری خاموش است و به رسم معمول شعر را نقاشی گویا می‌نامند؛ شاعران می‌سرایند آنچه را خوشایند گوش است و نقاشان نقش می‌زنند آنچه را زیبا به دید می‌آید؛ آنچه شایسته‌ی شعر نیست مورد توجه نقاشان هم نباید قرار بگیرد». م

مشتی واژه در دست دارید که هرگز همچون شکل‌ها نمی‌توانند همه‌ی جنبه‌های طبیعت را بیافرینند. شما به تأثیرات تجلیاتِ [طبیعت] می‌پردازید و ما به تجلیات تأثیرات [طبیعت].[1]

در کلام داوینچی نوعی بازی با کلمات را مشاهده می‌کنیم. از دید او شعر به تأثیرات و پیامدهای تجلیات[2] و در نتیجه به امور ثانوی می‌پردازد. در واقع، از دید او شعر یک هنر واسطه‌ای است بدین نحو که خواننده باید بکوشد آنچه را شاعر می‌خواسته است بیان نماید در ذهن خود مجسم کند. اما تجلیاتِ تأثیراتْ بی‌واسطه در نقاشی حضور دارند و بیننده می‌تواند با تصاویر بازنمایی‌شده بر روی بوم همراه شود. البته بدیهی است که بر اساس همین استدلال می‌توان شعر را از برخی جهات تواناتر از نقاشی در نظر گرفت اما داوینچی اصلاً توجهی به این مسئله ندارد. آنچه به‌ظاهر مورد توجه او قرار می‌گیرد موازنه‌ی موقعیت شاعر و نقاش است، حتی اگر این موازنه به بهای حمله‌ی پیشدستانه‌ی داوینچی به شعر حاصل آمده باشد. نباید از یاد برد که این سخنان داوینچی بسیار «ادیبانه» بیان شده‌اند تا مشخص شود هنرمند [نقاش] چه توانایی‌های مختلفی دارد. اما نکته‌ی اساسی همه‌ی این حرف‌ها این است که نقاش مقام شایسته‌اش را به دست آورَد و ثابت شود که او هنرمندی کامل است نه یک پیشه‌ور ساده. (نگاه کنید به ۲.۱.۳).

۳.۱.۵ لائوکُئون

لسینگ با انتشار **لائوکُئون** در ۱۷۶۶ به بحث مقایسه‌ی هنرها (لااقل موقتاً) پایان داد. لسینگ شاعر و نویسنده‌ای آلمانی است که نمایش‌نامه‌هایش مرتب روی صحنه می‌روند. او با این اثر به تفاوت هنرها ارزش بخشید و نشان داد که هر هنر در حوزه‌ی اختصاصی‌اش بی‌رقیب است. بدین طریق او بحث‌های بیهوده درباره‌ی برتری هنری بر هنر دیگر را کنار گذاشت. عنوان فرعی کتاب **لائوکُئون** در این خصوص بسیار روشنگر است: **درباره‌ی حدود نقاشی و شعر**. این یعنی این‌که او می‌خواهد بکوشد مرز هریک از این هنرها را مشخص کند و به هریک در

1. L. de Vinci, *Carnets, op. cit.*, t. II, ch. XXVIII: "Comparaison des arts".
2. effets des manifestations

محدوده‌ی خودش احترام بگذارد. هر هنر ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد (ویژگی‌های اختصاصی ابزار و مواد مورد استفاده در هر هنر، شیوه‌های بیان، و نحوه‌ی دریافت مخاطب). ایده‌ی منحصربه‌فردبودنِ هر هنر، که امروزه برای ما کاملاً بدیهی به نظر می‌رسد، سال‌ها محل بحث و جدل بود.

لائوکُئون در اصل نام یکی از شاهکارهای مجسمه‌سازی دوران باستان (قرن نخست پیش از میلاد) است که در سال ۱۵۰۶ کشف شد و به پاپ ژول دوم اهدا گردید و امروزه در موزه‌ی واتیکان نگهداری می‌شود. موضوع این مجسمه، که البته شرح کاملش مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود، بخشی از سرگذشت لائوکُئون، پسر پریام و هِکوب، را نشان می‌دهد که دو مار غول‌پیکر او و پسرانش را از پا درآوردند. وقتی ویرژیلِ شاعر این ماجرا را روایت می‌کند، از فریادهای قربانیان سخن می‌گوید اما سه مجسمه‌سازی که بر اساس همین واقعه این اثر را ساخته‌اند (آگساندر، آتِنودور و پُلی‌دور) تصمیم گرفتند برای نشان‌دادن اوج درد و زجر لائوکُئون، دهان او را به حالت مردی که از وحشت فریاد می‌زند بسازند. بدین ترتیب، هر هنر بنا بر قراردادهای هر دوره از قواعدی مشخص پیروی می‌کند: شعر بر اساس روایتی زنده و پرشور پیش می‌رود و مجسمه‌سازی بر مبنای زیبایی صوری[1] ساخته می‌شود. لسینگ دراین‌باره می‌نویسد: «دهان گشاده‌ی لائوکُئون را در حال فریادزدن تصور کنید. [...] دهانی گشاده در نقاشی فقط با لکه‌ای رنگ نشان داده می‌شود اما در مجسمه‌سازی حفره‌ای تهی است که تکان‌دهنده‌ترین تأثیر را ایجاد می‌کند.»[2] در این‌جا به‌خوبی تفاوتِ کاملاً مشخص میان هنر مکانی و هنر زمانی را می‌بینیم. همچنین، تفاوت میان نشانه‌های نقاشی (یا مجسمه‌سازی) در مکان و بیان شعر در زمان را به‌طور مشخص درمی‌یابیم. در واقع، اجسام موضوع اصلی نقاشی‌اند و کنش‌ها محتوای شعر (روایت) را تشکیل می‌دهند.

استدلال من این است: نقاشی برای تقلیدکردن، روش‌ها یا نشانه‌های مختلف شعر از جمله شکل‌ها و رنگ‌های ممتد در مکان را به کار می‌گیرد، درحالی‌که شعر با اصوات متسلسل در زمان بیان می‌شود. اگر بپذیریم که

---

1. beauté formelle
2. G.E. Lessing, *Laocoon*, Hermann, 1990, ch. II, p. 51.

نشانه‌ها باید رابطه‌ای طبیعی و ساده با مدلول خود داشته باشند، پس نشانه‌هایی که [در نقاشی] کنار هم قرار گرفته‌اند فقط می‌توانند ابژه‌های همجوار یا متشکل از عناصر همجوار را نشان دهند، همان‌طور که نشانه‌های متسلسل [در طول زمان] فقط می‌توانند ابژه‌ها یا عناصر ممتد و متسلسل را بیان کنند.[1]

بدین ترتیب، هر هنر تابع الزامات خاص خود است و روش‌های بیانی آن به نسبت سایر هنرها محدودیت‌های ویژه‌ای دارد. از همین‌رو، هر هنر باید بتواند توانایی‌های اختصاصی خودش را کشف کند و آن‌ها را به کار گیرد. اگر رویکرد لسینگ را با دیدگاه کلمنت گرین‌برگ، یکی از سرشناس‌ترین منتقدان امریکایی، مقایسه کنیم آن را بهتر درک خواهیم کرد. گرین‌برگ از مدافعان جکسن پالک بود و پالک بی‌وجود نقدهای گرین‌برگ هرگز به آوازه‌ی کنونی‌اش دست نمی‌یافت (نگاه کنید به ۳.۲.۱). جالب آن‌که گرین‌برگ یکی از مقالاتش را «به‌سوی لائوکُئونی جدیدتر» (۱۹۴۰) نام گذاشته است زیرا لسینگ پیش از گرین‌برگ به اختصاصی‌بودن رسانه‌ی هر هنر، مرز میان هنرها، استقلال‌طلبی هنرها و تکامل درونی هر هنر اشاره کرده بود. جالب است که دفاع بعضاً متعصبانه‌ی گرین‌برگ از مدرنیسم هنری به طور پارادکسی و البته ضروری با زیباشناسی عصر روشنگری همسو می‌شود.

۲.۵ مسائل طبقه‌بندی

همان‌گونه که دیدیم، به لحاظ تاریخی مقایسه‌ی هنرها بدون طبقه‌بندی آن‌ها بسیار دشوار است. اما وقتی تقریباً از نیمه‌ی قرن هجدهم حدود قلمرو «هنر» مشخص شد، مرحله‌ی بعدی در قرن نوزدهم این بود که به‌جای مقایسه کردن به طبقه‌بندی هنرها پرداخته شود. در این‌جا نیز مسائل لاینحلی وجود داشت زیرا طبقه‌بندی‌کردن بر مبنای تفاوت و تطابق صورت می‌پذیرد، و به نظر می‌رسد تلاش‌های نظام‌مند برای طبقه‌بندی هنرها دست‌کم همیشه با یکی از

1. *Ibid.*, ch. XVI, p. 120.

این تفاوت‌ها به مشکل برمی‌خورد. از همین رو، وقتی اَبه باتو می‌خواست همه‌ی هنرها را بر اساس اصل تقلید طبقه‌بندی کند، در مورد موسیقی و معماری با مشکل روبه‌رو شد. بنابراین چگونه و بر اساس چه معیاری می‌توان هنرها را طبقه‌بندی کرد؟

۱.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس مکان و زمان

تقابل کلاسیک مکان و زمان ما را به‌سوی نوعی طبقه‌بندی ساده هدایت می‌کند: معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی هنرهای مکانی (یا هنرهای تجسمی)اند و رقص، موسیقی و شعر هنرهای زمانی (یا هنرهای ریتمیک) هستند. هنرهای گروه نخست، چه در آفرینش و چه در ارتباط با مخاطبان، در مکان روی می‌دهند همچنان‌که هنرهای گروه دوم در زمان (یا به قول آنری برگسون در استمرارِ زیسته[1]) بسط می‌یابند. اما همین‌جاست که مسائل نظری بی‌شماری قد علم می‌کنند زیرا، برای مثال، همان‌گونه که مکان در موسیقی نقش دارد زمان هم در نقاشی حضور دارد. مسئله‌ی پیوستگی طبیعی زمان و مکان در این‌جا به‌خوبی هویدا می‌شود (در برخی از فرهنگ‌ها، زمان و مکان از یکدیگر تفکیک نمی‌شوند. مثلاً در فرهنگ ژاپنی، «ما» نام حد فاصل زمان و مکان و نشانگر جدایی‌ناپذیری این دو است). این مسائل، که به طور خاص در بحث رقابت و طبقه‌بندی هنرها اهمیت دارند، جلوتر و به‌تفصیل به بحث گذاشته خواهند شد (نگاه کنید به ۱.۳.۵).

۲.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس ماده و روح

نظام فلسفی هگل این امکان را به وجود می‌آورد که بتوان هنرها را بر اساس نظمی روشن و در عین حال جزءنگر طبقه‌بندی کرد. کلیت طرح پیشنهادی هگل ساده است: معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و شعر یکی پس از دیگری از مادیت دور می‌شوند. در گذار از معماری به مجسمه‌سازی، از قوانین سودمند مادی به قواعد ناب صوری می‌رسیم؛ در گذار از مجسمه‌سازی به نقاشی، از ماده‌ی عینی و سه‌بعدی به نمودِ معنوی[2] می‌رسیم؛ در گذار از نقاشی به موسیقی، از امر مکانی به

---

1. durée vécue 2. apparence spirituelle

امر زمانی و از حضور در مقابل تصویر به صدای درون‌ذهنی می‌رسیم؛ و سرانجام در گذار از موسیقی به شعر، از صدای نامتعین به نشانه‌های دقیق و بارزی برمی‌خوریم که وظیفه دارند معنایی را بیان کنند. این طبقه‌بندی را به صورت دیگری نیز می‌توان مطرح کرد: اگر معماری و شعر بیش‌ترین فاصله را از یکدیگر دارند (فاصله‌ی میان مادی و معنوی) پس می‌توان نتیجه گرفت هنرهایی که حد فاصل این دو قرار می‌گیرند و به‌ویژه نقاشی هنرهایی اعتدال‌یافته‌اند. بدین ترتیب نقاشی در طبقه‌بندی هگل جایگاه ممتازی می‌یابد زیرا تعادل میان مادی و معنوی را به بهترین صورت متجلی می‌کند.

اما این طبقه‌بندی با دو مشکل روبه‌روست: اولاً، همه‌ی هنرها در آن حضور ندارند؛ ثانیاً، هنر از دید هگل صرفاً فرم خاصی است که روح در قالب آن خود را تجلی می‌بخشد؛ این تجلی کم‌وبیش هویدا[1] است و میزان این هویدایی متناسب با هنر و دوره‌ی زمانی (سمبولیک، کلاسیک، رمانتیک) تغییر می‌کند. همان‌گونه که پیش‌تر دیدیم (نگاه کنید به ۲.۲.۱ و ۱.۲.۴) غایت نظام فلسفی هگل آن است که هنر همواره باید بر بنیادِ اندیشه استوار باشد (سه‌گانه‌ی هنر-دین-فلسفه از همین تفکر نشأت می‌گیرد). نظام هگل در نهایت به ایده‌ی پایان هنر ختم می‌شود، هرچند مرگ هنر در این‌جا معنایی منطقی دارد تا زمانی: «هنر دیگر انتظارات معنوی‌ای را که پیشینیان به دنبالش بودند و آن را فقط در هنر بازمی‌یافتند، برآورده نمی‌کند [...]. هنر، یا دست‌کم والاترین رسالت هنر، در چنین شرایطی برای ما امری است تاریخی و متعلق به گذشته. از همین‌رو، هنر حقیقت راستین و طراوتش را برای ما از دست داده است.»[2] بدین ترتیب انقیاد هنر به فلسفه تا مرز تدفین هنر پیش می‌رود. اما چنین رویکردی بیرون از نظام فلسفی هگل معنای فعلی‌اش را از دست می‌دهد و قابل نقد می‌شود.

۳.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس حواس

در چنین شرایطی یکی از طبقه‌بندی‌های به‌ظاهر طبیعی‌ترِ هنرها بر مبنای ادراک حسی ما از آن‌ها شکل خواهد گرفت. بدین ترتیب، قدما هنرهای اصلی را بر اساس

---

1. transparente 2. G.W.F. Hegel, *Esthétique, op. cit.*, t. I, p. 23.

حواس پنج‌گانه طبقه‌بندی کرده‌اند: هنرهای لامسه‌ای و ماهیچه‌ای (ورزش و رقص)؛ هنرهای دیداری (معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی)؛ هنرهای شنیداری (موسیقی و ادبیات) و هنرهای ترکیبی سمعی و بصری (تئاتر و سینما) ــ حتی تحت شرایطی می‌توان به این طبقه‌بندی، هنرهای بویایی و چشایی را نیز افزود.

اما مسئله این‌جاست که هنرها لزوماً فقط با یکی از حواس سر و کار ندارند. در واقع، بنا بر سه دلیل نمی‌توانیم بگوییم که برای هریک از حواس پنج‌گانه یک هنر اختصاصی وجود دارد. اولاً، حواس به‌طور سنتی بر اساس نزدیکی‌شان به عقل طبقه‌بندی می‌شوند (از این دیدگاه، بینایی و شنوایی در رتبه‌ی نخست جای می‌گیرند) و نیز نوع ادراک حواس بویایی و چشایی (ماده‌ی فرّار و بلعیدن) سبب می‌شود که هنرهای مرتبط با عطرسازی و آشپزی احتمالاً جزو هنرها، حتی هنرهای کم‌اهمیت، قرار نگیرند. ثانیاً، یک حس می‌تواند با هنرهای مختلف ارتباط بیابد، مثلاً حس لامسه علاوه بر رقص در مجسمه‌سازی نیز نقش دارد. ثالثاً، ممکن است یک هنر با حواس مختلفی ادراک شود، مثل تئاتر یا سینما که با همکاری حواس مختلفی برای ما ادراک‌پذیر می‌شوند. بنابراین، مسئله در این‌جا تطابق حواس با یکدیگر است تا تطابق هنرها. از سوی دیگر، نسبت حواس هنرمندان با ابزار و آثارشان به‌هیچ‌وجه با نسبت حواس مخاطبان و اثر هنری یکسان نیست. برای مثال آرتور رمبو حروف صدادار را رنگی تصور می‌کرد (A سیاه، E سفید، I قرمز، U سبز، O آبی)، اما چه‌کسی می‌تواند ادعا کند این حروف را همچون رمبو به همین رنگ‌ها می‌بیند؟

۴.۲.۵ طبقه‌بندی بر اساس میزان بازنمایی

اِتی‌ِین سوریو برای این‌که به مسئله‌ی بغرنج تلاقی حواس گرفتار نشود، پیشنهاد می‌کند هنرها را بر اساس میزان بازنمایی طبقه‌بندی کنیم.[1] او برای هر «کیفیت محسوس»[2] (یا *qualia*) [شامل خطوط، احجام، رنگ‌ها، روشنایی، حرکت، اصوات زبانی و اصوات موسیقایی] یک سطح اولیه (شامل هنرهای غیربازنما و ناب) و یک سطح ثانویه (شامل هنرهای بازنما یا «تقلیدی») در نظر می‌گیرد. در

1. Cf. E. Souriau, *La correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, 1969, ch. XXI. 2. qualité sensible

سطح اولیه‌ی هنرهای خطی، نقوش اسلیمی جای می‌گیرند و در سطح ثانویه نقوش فیگوراتیو؛ در مورد احجام، معماری و سپس مجسمه‌سازی؛ در مورد رنگ‌ها، نقاشی ناب[1] و سپس نقاشی فیگوراتیو؛ در مورد روشنایی، نخست رقص نور و نورپردازی و سپس سینما و عکس؛ در مورد حرکت، رقص و سپس پانتومیم؛ در مورد اصوات زبانی، نوای گفتار و سپس ادبیات و شعر؛ در مورد اصوات موسیقایی، موسیقی و سپس موسیقی نمایشی یا توصیفی. طبقه‌بندی نسبتاً پیچیده‌ی سوریو امکان می‌دهد تفاوت‌ها و شباهت‌های هنرهای بصری، موسیقایی و غیره را همزمان در نظر بگیریم. شاید بتوان گفت در این تقسیم‌بندی، تحولات و شکل‌های نوین برخی هنرها نادیده گرفته شده‌اند، مثلاً علاوه بر سینمای روایتگر نوعی سینمای غیرروایتگر (مثل آثار نورمن مک‌لارِن) هم وجود دارد. از جمله نقص‌های این تقسیم‌بندی این است که معماری را در سطح غیربازنما و مجسمه‌سازی را در سطح بازنمای احجام قرار می‌دهد و، بدین ترتیب، مجسمه را ضرورتاً بازنما در نظر می‌گیرد (بنابراین نمی‌دانیم آثار کالدر را کجای این تقسیم‌بندی جای دهیم...). نظام هنرهای زیبای سوریو نیز مانند سایر طبقه‌بندی‌ها ــ اگر نگوییم همه‌شان ــ به بن‌بست می‌رسد.

۵.۲.۵ سایر معیارها

معیارهای متعدد دیگری نیز برای طبقه‌بندی هنرها وجود دارند که البته در رسیدن به هدف خود ناکام می‌مانند. برای شناخت تفاوت‌ها و تطابق‌های هنرها مثلاً می‌توان آن‌ها را بر اساس موضوعشان طبقه‌بندی کرد (سوریو در این‌جا نیز مثال جالب توجهی مطرح می‌کند: بر اساس واقعه‌ی «نبرد مارینیان»، کلمان ژانکن موسیقی تصنیف کرده است، پیِر بُنتان مجسمه ساخته، فراگُنار (پسر) نقاشی کشیده و میشله داستان نوشته است). همچنین می‌توان هنرها را بر اساس ماده طبقه‌بندی کرد (حال که گاستُن باشلار کتاب بوطیقای مکان را نوشته است، پس می‌توان برای دریا اثر کلود دِبوسی و نیلوفرهای آبی اثر مونه، همچنین کاربرد آب در نقاشی آبرنگ و مجسمه‌ـ‌چشمه‌های پُل بوری زیباشناسی آب را مطرح کرد). می‌توانیم هنرها را

---

1. peinture pure

بر اساس مقولات زیباشناختی مثل تراژیک، حماسی، طنز، دراماتیک، حزن‌انگیز، تخیلی و غیره طبقه‌بندی کنیم (برای مثال در مورد مقوله‌ی تخیلی، در ادبیات می‌توان به آثار ادگار پو، در موسیقی به سمفونی برلیوز و در نقاشی به وسوسه‌ی قدیس آنتوان اثر گرونه‌والد اشاره کرد). البته مواردی را که تا این‌جا برشمردیم دقیقاً به معنای معیارهایی برای طبقه‌بندی هنرها نیستند بلکه صرفاً برخی نقاط تلاقی هنرها را نشان می‌دهند.

روش‌های متعدد دیگری نیز برای طبقه‌بندی هنرها وجود دارد که ما وارد بحثشان نمی‌شویم زیرا این روش‌ها از دید ما بسیار از تنوع و پیچیدگی آثار واقعی دورند (از این دست طبقه‌بندی‌ها می‌توان به رویکرد کانت در بخش ۵۱ **نقد قوه‌ی حکم** اشاره کرد که آثار هنری را بر مبنای کلمه، ژست و لحن تقسیم‌بندی می‌کند و البته خودش هم یادآور می‌شود که این تقسیم‌بندی ضرورتاً ناکامل است. همچنین آلن در انتهای بخش نخست نظام **هنرهای زیبا**، هنرهای اجتماعی و هنرهای فردی را از یکدیگر تفکیک می‌کند و برای هریک از آن‌ها زیرمجموعه‌هایی در نظر می‌گیرد). خلاصه، اگرچه همه‌ی تقسیم‌بندی‌ها نسبت میان تفاوت‌ها و تطابق‌ها را در نظر می‌گیرند، هیچ‌کدام جامع و مانع به نظر نمی‌رسند زیرا یا به برخی هنرها اولویت می‌دهند و برخی دیگر را نادیده می‌گیرند، یا به نوعی تقسیم‌بندی ذهنی ختم می‌شوند که نسبت کاملی با واقعیت مادی هنرها برقرار نمی‌کند. در هر دو حال، باید بگوییم هنر همواره از هر تقسیم‌بندی و طبقه‌بندی‌ای فراتر می‌رود.

۳.۵ راه‌حل‌های بیناهنری

در برابر این دشواری‌های پیاپی برای ایجاد سلسله‌مراتب یا طبقه‌بندی، برخی‌ها به‌جای طبقه‌بندی هنرها بر مبنای یک دیدگاه بیرونی ترجیح می‌دهند هنرها را از دیدگاهی درونی طبقه‌بندی نمایند، یعنی هنرها را عملاً در برابر هم قرار دهند و به لحاظ نظری و عملی آن‌ها را با هم روبه‌رو کنند. منظور ما از اصطلاح «بیناهنری»[1] همین روش است، یعنی هنری را از منظر یک هنر دیگر بنگریم، تنش‌ها و

---

1. transartistique

برخوردهای میان هنرها را در نظر بگیریم و، در یک کلام، تفاوت را از چشم تطابق نگاه کنیم. روش «بیناهنری» نسبت به روش «درون‌هنری» که بسیار ایستا و میانه‌رو است، تمام گستره‌ی هنر را در نظر می‌گیرد و یگانگی هر یک از هنرها را در عین وحدت کل هنرها مورد توجه قرار می‌دهد. این روش، سه نوع راه‌حل در اختیار ما می‌گذارد: تلاقی‌ها، مفاهیم و هنرمندان.

۱.۳.۵ طبقه‌بندی بر اساس تلاقی‌ها

زمان در هنرهای مکانی و مکان در هنرهای زمانی. انواع دیگری از چنین تلاقی‌هایی در هنرها وجود دارد، برای مثال کاربرد چشم در هنرهای شنیداری، گوش در هنرهای بصری و غیره. در این روش، هدف آن نیست که فهرست کامل تفاوت‌ها و تطابق‌هایی از این دست تهیه شود بلکه ترغیب مخاطب به انجام برخی تجربه‌های عمومیِ زیباشناختی هدف اصلی است. در این رابطه چند موضوعِ قابل بررسی وجود دارد که در ادامه بیش‌تر درباره‌شان بحث خواهیم کرد.

۱.۱.۳.۵ زمان در هنرهای مکانی

باید زمانی را که نقاش برای نقاشی یک تابلو صرف می‌کند (زمان «تولید»)، زمانی را که برای تماشا و فهم این تابلو صرف می‌شود (زمان «مصرف»)، زمانی که در تابلو به وقوع می‌پیوندد (یک لحظه، یک صحنه، یک موقعیت، مقطعی از یک رویداد و زمان ماجرایی را که تابلو روایت می‌کند)، زمانی که اثر از لحظه‌ی «آفرینش»اش پشت سر گذاشته است تا به دید بیننده درآید (زمان چرخش اثر) و سرانجام شاید زمانی که اثر طی آن اثربودنِ خودش را به ظهور می‌رسانَد، از یکدیگر متمایز کرد.[1]

ژان-فرانسوا لیوتار با این عبارات مسئله را به‌روشنی مطرح می‌کند؛ در یک هنر

---

1. J.-F. Lyotard, "L'instant, Newman", *L'art et le temps, Regards sur la quatrième dimension*, dir. M. Baudson, Albin Michel, 1985, p. 99.

در همین رابطه نگاه کنید به:

B. Lamblin, *Peinture et temps*, Klincksieck, 1987; M. Ribon, *L'art et l'or du temps*, Kimé, 1997.

مکانی همه‌ی این زمان‌ها حضور دارند: زمان اجرای اثر (زمانی که هنرمند در حال کار است)، زمان تماشا (نگاه بیننده)، زمانی که تابلو بدان ارجاع می‌دهد (زمانی که در تابلو نشان داده می‌شود)، زمان گردش اثر (زمانی که در طول تاریخ صرف پذیرش اثر می‌شود) و بالاخره زمان اثربودن اثر (برای درک روشن‌تر این زمان می‌توان آن را چکیده‌ی همه‌ی زمان‌هایی دانست که تا این‌جا برشمردیم. همچنین ژُرژ دیدی-اوبِرمن نیز زمان را عنصر اصلی هرگونه بررسی تصویر می‌داند). در میان این پنج نوع زمان، دو زمان نخست از همه مهم‌ترند. پل کِله در اعتقادنامه‌ی آفریننده (۱۹۲۰) درباره‌ی اهمیت متقابل زمان آفریدن و زمان نگریستن چنین می‌نویسد:

> هر دگرگونی و تحولی بر حرکت مبتنی است. لسینگ در لائوکئون (که وقت زیادی صرف خواندنش کردیم) میان هنرهای زمانی و هنرهای مکانی تمایز می‌گذارد. اما اگر خوب دقت کنیم درمی‌یابیم لسینگ اشتباه می‌کند زیرا مکان نیز مفهومی زمانمند است.
>
> به‌محض آن‌که یک نقطه به حرکت درمی‌آید و به خط مبدل می‌شود، زمان وارد عمل می‌شود. همچنین است وقتی یک خط ضمن حرکت به سطح تبدیل می‌شود. همچنین در حرکت از سطوح به فضاها زمان به جریان می‌افتد.
>
> آیا یک تابلو به‌یکباره زاده می‌شود؟ هرگز! تابلو همچون خانه طبقه به طبقه ساخته می‌شود. آیا بیننده اثر را به‌یکباره می‌بیند؟ (افسوس که بله).[1]

بدین ترتیب پل کِله میراث برجامانده از لسینگ را نمی‌پذیرد و تقابل هنرهای مکانی و هنرهای زمانی را بنا بر دو دلیل نادرست می‌داند. اولاً، اثر هنری همواره یک فرایند تکوینی است نه یک محصول. قطعاً اثر بدایتاً در مکان تقرر دارد اما نباید فراموش کنیم اثر یک شکل‌گیری است تا یک شکل (نگاه کنید به ۱.۳.۲). کِله

---

1. P. Klee, "Credo du créateur", *op. cit.*, p. 37.

در مورد عمل «نگریستن»، آرزو می‌کند بیننده‌ای پیدا شود که همچون حیوانی در چراگاه، بتواند با چشمانش تابلو را چرا کند (برای مثال آنری میشو از «ماجراهای بی‌شمار خطوط» در آثار کِله سخن می‌گوید). کِله از ما می‌خواهد تابلو را به‌یکباره و بی‌تأمل ننگریم بلکه همچون زمان ممتدی که به موسیقی گوش می‌سپاریم، در تابلو سیر و سیاحت کنیم. مخالفت کِله با تفکیک زمان و مکان به دو امر مجزا، به پیوند هنرها منجر نمی‌شود چه رسد به اختلاط آن‌ها؛ زیرا اگرچه کِله موسیقیدان هم بود و برای خلق تابلوهایش از موسیقی الهام می‌گرفت ــ نام بسیاری از تابلوهای او از موسیقی برگرفته شده‌اند ــ اما او هنر نقاشی را آگاهانه برگزیده بود (در ۱۶ آوریل ۱۹۱۴ در دفتر روزانه‌اش نوشت: «من و رنگ یکی هستیم. من نقاشم»). در واقع، می‌توانیم بگوییم او بیش‌تر به صورت غیرحرفه‌ای به موسیقی می‌پرداخت.

در این شرایط، موسیقی و نقاشی چه نوع رابطه‌ای با یکدیگر دارند؟ آیا توازی ساده‌ای میان آن‌ها برقرار است؟ آیا همواره می‌توان آن‌ها را به یکدیگر ترجمه کرد؟ یا باید نوعی رابطه‌ی پیچیده‌تر میان موسیقی و نقاشی متصور شد؟ آخر، تفاوت‌های موسیقی و نقاشی کاملاً بارزند زیرا نقاشی یکباره دیده و سپس درک می‌شود اما موسیقی در طول زمان به ادراک ما درمی‌آید: همبودی[1] در برابر تدام. در واقع، تابلو یک نمای فراگیرِ واقعی[2] و در نتیجه یک نمای منقسم مجازی[3] را نشان می‌دهد؛ اما موسیقی محصول یک استماع منقسم واقعی و در نتیجه یک استماع فراگیر مجازی است. چشم می‌تواند از راست به چپ حرکت کند اما گوش فقط در طول زمان چیزی را می‌شنود. زمان در موسیقی یک‌سویه است، درحالی‌که مکان در نقاشی چندسویه است. بنابراین، ترجمه‌ی مستقیم و بی‌واسطه‌ی عناصر سازنده‌ی موسیقی به نقاشی یا بالعکس هم ناممکن است و هم بیهوده. جهان بصری و جهان موسیقایی ویژگی‌های خاص خود را دارند و «رابطه‌ی میان آن‌ها فقط می‌تواند رابطه‌ای ساختاری باشد»[4]. در این‌جا باید مواضع پیر بولز را در این رابطه بررسی کنیم: بولز می‌گوید کِله برای او «بهترین استاد آهنگسازی» است، اما تأثیر کِله بر بولز صرفاً تأثیری غیرمستقیم و ضمنی بوده است. رابطه‌ی موسیقی/نقاشی همچون ترجمه‌ی موبه‌موی یکی به دیگری نیست، بلکه این رابطه با درک متقابل

---

1. simultanéité 2. vue globale réelle 3. vue divisée virtuelle
4. P. Boulez, *Le pays fertile, Paul Klee*, Gallimard, 1989, p. 44.

مسائل مربوط به ترکیب‌بندی شکل می‌گیرد و به نوعی تناظر[1] منتهی می‌شود. به بیان دیگر، میان موسیقی و نقاشی توازی برقرار نیست بلکه می‌توان مسائل مربوط به ترکیب‌بندی در هر دو هنر را با یکدیگر مقایسه کرد. از این طریق می‌توانیم همگرایی‌های ساختاری (ترتیب و توالی، برهم‌نهی و کنارهم‌نهی) آثار آهنگساز امریکایی، استیو ریچ، و نقاش فرانسوی، فرانسوا مورولِه، را به‌خوبی مشاهده کنیم.[2] آدورنو به‌طور کلی معتقد بود همگرایی هنرها ــ به‌ویژه همگرایی موسیقی و نقاشی ــ ویژگی بنیادی هنر مدرن است. پیش‌تر به نقش موسیقی شوینبرگ در گرایش کاندینسکی به نقاشی انتزاعی اشاره کردیم (نگاه کنید به ۲.۲.۲.۲). اما یک‌بار دیگر یادآور می‌شویم که تلاقی هنرها، به نحو پارادکسی، فقط در جدایش آن‌ها از یکدیگر متحقق می‌شود. سخن‌گفتن از یک «موسیقی تصویری» یا «نقاشی موسیقایی» بی‌معناست چون «به‌محض آن‌که هنری از یک هنر دیگر تقلید کند، از آن دور می‌شود زیرا بدین طریق الزامات مواد و مصالح اختصاصی خودش را نادیده می‌گیرد. [...] نقطه‌ی اشتراک هنرها دقیقاً در تفاوتشان نهفته است».[3]

۲.۱.۳.۵ مکان در هنرهای زمانی

با توجه به آنچه پیش‌تر گفتیم، در این بخش می‌توانیم به‌اجمال سخن بگوییم. برای مثال، اگر موسیقی را صرفاً هنری زمانی در نظر بگیریم فقط کافی است به یاد بیاوریم که علاوه بر اهمیت فضای لازم برای نت‌نویسی، مفهوم فضای صوتی و آکوستیک برای آهنگسازان معاصر (برای مثال ادگار وارِز، اشتوک‌هاوزن و یانیس گزناکیس) مفهومی بسیار اساسی است و مکان آفرینش با مکان دریافت اثر توأمان می‌شود. کل ادراک صدا در فضایی فراگیر صورت می‌گیرد (در فضایی ۳۶۰ درجه و برخلاف فضای بصری یا مرئی که نهایتاً ۱۸۰ درجه است). در این‌جا باید از روش پدیدارشناسی یاری بگیریم: من همیشه در برابر امر مرئی اما همواره درون صدا هستم، در نتیجه تأثیر این فضای محاط کننده برای شنوایی بسیار اساسی است. باید

---

1. trans-duction

2. Cf. J. Parrat, *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Z'éditions, 1987.

3. T.W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*. La Caserne, 1995, p. 32-33.

بیفزاییم که در موسیقیِ چندصدایی (چندآهنگی یا چندسازی)، آگاهی از استمرار موسیقایی حداقل بر دو محور متکی است: محور افقی ملودی و محور عمودی هارمونی. این دو محور به برداشت خاصی از فضای ذهنی اشاره دارند که در فرایند شنیدن موسیقی نقش ایفا می‌کند.[۱]

سرانجام، در رابطه با شعر که به‌طور سنتی به زمانمندی درونی[۲] وابسته است نباید فراموش کنیم که علاوه بر فضای ویژه‌ای برای خواندن و احیاناً شنیدن شعر، مکانی هم برای وجود شعر لازم است. افزون بر کالیگرام[۳]های گیوم آپولینر، که از فضای بصری اطرافشان جدایی‌ناپذیرند، یا شعر پرتاب تاس مالارمه، که به واژگان و فضای خالی اطرافش خصلتی کاملاً تجسمی می‌بخشد، هر شعری، بنا بر تعریف، نیازمند فضاست، بدین معنا که برای نفس‌کشیدن و طنین‌انداختن در روح خواننده‌اش به حاشیه‌های سفید کنار صفحه نیاز دارد.

۲.۳.۵ طبقه‌بندی بر اساس مفاهیم

۱.۲.۳.۵ ریتم

اکنون می‌خواهیم به این موضوع بپردازیم که برخی اصطلاحات در هنرهای مختلف نه‌تنها برای منتقدان، مورخان، زیباشناسان، فیلسوفان و نظریه‌پردازان بلکه برای خود هنرمندان نیز معنای مشابهی دارند. ریتم[۴] از جمله‌ی این اصطلاحات است. همه‌ی هنرمندان تقریباً در همه‌ی زبان‌ها ــ لااقل وقتی در مورد کارشان توضیح می‌دهند ــ از «ریتم» حرف می‌زنند. موسیقیدان و شاعر به جای خود، حتی نقاشان، مجسمه‌سازان، معماران، طراحان رقص، رقصندگان، کارگردانان، بازیگران

---

۱. ما در این‌جا وارد بحث فلسفه‌ی موسیقی نمی‌شویم اما اثر جالب توجهی در این زمینه وجود دارد که خواندنش می‌تواند راهگشا باشد:

B. Sève, *L'altération musicale*, Seuil, 2002.

2. temporalité intérieure

۳. calligramme؛ لفظاً به معنی نوشتار زیباست و می‌توان آن را به «واژه‌آرایی تصویری» ترجمه کرد. در این روش شاعر واژگان را به شیوه‌های گوناگون کنار هم می‌چیند و از چینش واژگان شکلی پدید می‌آید که عموماً با محتوای خود شعر در ارتباط است. این روش را گاهی شعر بصری هم نامیده‌اند. سرشناس‌ترین چهره‌ی این روش شاعر فرانسوی، گیوم آپولینر، است. م.

۴. در این رابطه خواننده را به یکی دیگر از آثارم ارجاع می‌دهم:

P. Sauvanet, *Le rythme et la raison*, t. I: "Rythmologiques", t. II: "Rythmanalyses", Kimé, 2000.

و غیره نیز از ریتم سخن می‌گویند. با این مثال ساده همزمان تفاوت‌ها و تطابق‌ها را مشاهده می‌کنیم، بدین معنا که یک اصطلاح واحد آشکارا به دو چیز متفاوت دلالت می‌کند. البته بدیهی است که یک اصطلاح لزوماً در همه‌ی هنرها به یک معنا نیست و کاربرد یک لفظ واحد نباید ما را دچار خطای روش‌شناختی کند. ریتمِ یک تابلو با ریتم یک موسیقی تفاوت دارد و ریتم یک موسیقی با ریتم یک شعر همسان نیست. با این‌همه، اگر دقیقاً چیزی به نام «تطابق هنرها» وجود ندارد، اما هنرها در عین تفاوت با یکدیگر لااقل یک مجموعه را شکل می‌دهند. آیا در این مجموعه چیزی وجود دارد که مورد توجه زیباشناسی قرار بگیرد؟ بله، «ریتم» نه‌تنها مفهومی است مشترک در بین همه‌ی هنرها، بلکه مفهومی است که همه‌ی هنرها را به یکدیگر پیوند می‌زند و، در یک کلام، مفهومی است «بیناهنری».

در اصل، کاربرد دقیق اصطلاح ریتم را متعلق به حوزه‌ی موسیقی می‌دانند. این دیدگاه درست و در عین حال نادرست می‌نماید. درست است از آن‌رو که معنای امروزی ریتم از موسیقی و پدیده‌های ریتمیک سرچشمه می‌گیرد. نادرست است بدان سبب که وقتی به ریشه‌ی یونانی این اصطلاح رجوع می‌کنیم درمی‌یابیم ***rhuthmos*** به معنای «فرم سیال» و «پیکربندی ویژه‌ی شیء متحرک»[1] بوده است. به بیان دیگر، ریتم در زبان یونانی به نوع خاصی از فرم و در نتیجه به پدیده‌ای مکانی دلالت می‌کند (و درست به همین دلیل در اتمیسم فیلسوفان یونان باستان مثل لوکرس و دموکریتوس حضور دارد. از دید آنان، ***rhuthmos*** شکلی است که اتم‌ها هنگام حرکت به خود می‌گیرند). بنابراین می‌توان گفت تعبیر «ریتم یک تابلو»، «ریتم یک مجسمه» یا «ریتم یک معماری» بیش از «ریتم یک موسیقی» یا «ریتم یک شعر» بامعناست. با توجه به ریشه‌شناسی اصطلاح ریتم، درمی‌یابیم واژه‌ی یونانی ***rhuthmos*** در تقابل با ***skhèma*** یا همان فرم قرار می‌گیرد. جایی که ***skhèma*** به معنای فرم ثابت و نامتغیر است، ***rhuthmos*** فرم متحرک و پیکربندی ناپایدار معنا می‌دهد. به بیان دیگر، ریتم همواره فرمی است مستقر در مکان و درآمیخته با زمان، بدین معنا که ریتمْ یکپارچگیِ مکان و زمان، و همزمان ثابت و سیال، و ایستا و پویاست.

---

۱. در این مورد مرجع من آثار امیل بنونیست بوده است. برای توضیحات تکمیلی نگاه کنید به:
P. Sauvanet, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, PUF, 1999.

به بیان ساده، بر اساس دو محور می‌توان به ریتم در هنر اندیشید: محور عدد و محور زندگی. ریتم از یک سو به ایده‌ی ساختار، ترکیب‌بندی، تکرار و تناسب و در نتیجه به یک عدد ارجاع می‌دهد، حتی اگر این عدد همیشه در اثر حضور نداشته باشد (*numerus* [عدد] در زبان لاتین به معنای ریتم است). از سوی دیگر، ریتم یکی از داده‌های قویاً حسیِ تجربه‌ی زیباشناختی است و دشوار می‌توان آن را به چیز دیگری تقلیل داد. در واقع، ریتم تداومِ زنده‌ی گسستگی اعداد و جنباننده‌ی درونی آن‌هاست. حتی می‌توان برای توصیف این تنش نقیض‌گویی کرد و در تعریف ریتم گفت ریتم نوعی «عدد زنده» است. از این‌رو همیشه عدد در همه‌ی انواع ریتم حضور دارد اما این عدد جزئی از پدیده‌ی ریتمیک نیست بلکه، اگر بتوان گفت، در ناخودآگاه این پدیده جای گرفته است. این منطق پارادکسیِ ریتم از دید لایب‌نیتس به موسیقی و از دید کلودل به شعر تسری می‌یابد. لایب‌نیتس می‌گوید موسیقیْ ریاضیات روح است اما روح متوجه نیست که با شنیدن موسیقی درگیر محاسبات می‌شود. کلودل نیز درباره‌ی ریتم چنین سروده است: «شعر باید عددی داشته باشد که به محاسبه درنیاید». خلاصه‌ی کلام آن‌که ریتم‌شناسی (ریتمولوژی) بر عددشناسی (آریتمولوژی)[1] استوار است و در عین حال می‌کوشد این عددشناسی را به عرصه‌ی عمل درآورد. به بیان دقیق‌تر و برای تعمیق مطلب، در تعریف ریتم می‌توان از سه پارامتر نام برد: ساختار[2] که اساساً مکانی است، تناوب[3] که اساساً زمانی است، و جنبش[4] که باید به دو مفهوم پیشین افزوده شود. جنبش در محدوده‌های همواره مشخص، ساختار را از شکل می‌اندازد و تناوب را به هم می‌ریزد اما با باقی‌ماندن در درون همین محدوده‌ها از ورود به مرز بحرانی اغتشاش (آریتمی) اجتناب می‌کند. البته می‌توان از جنبش ناب هم سخن گفت که در یک اثر هنری خودش را به شکل ساختار و/یا تناوب متجلی می‌کند. جنبه‌ی عقلانی یک ریتم و تأثیر عمیق ریتم بر قوه‌ی حساسیت فرد از طریق جنبش به یکدیگر پیوند می‌خورند. بدین ترتیب، پدیده‌ی ریتمیک نیز همواره جایی میان اندیشه و حس، فعل و انفعال جای دارد. این پدیدهْ قابل اندازه‌گیری و بنابراین عقلانی است زیرا بر اساس اعداد و ارقام و تناسبات و عدد طلایی به وجود می‌آید و، در عین حال،

---

۱. از ریشه‌ی یونانی آریتموس به معنای عدد. م.

2. structure 3. périodicité 4. mouvement

غیرعقلانی است چون تصادفی و یک رویداد اساساً غیرقابل پیش‌بینی است و، در بعضی موارد، عقل را از خود بی‌خود می‌کند.

ژیل دُلوز در کتابی درباره‌ی فرانسیس بیکن، ریتم را همچون مفهومی بیناهنری مطرح می‌کند. از این دیدگاه ریتم نام دیگری برای منطق ادراک حسی است. جای آن نیست که به جزئیات این کتاب بپردازیم و فقط به مرور بخش کوتاهی از آن بسنده می‌کنیم:

> بنابراین، وظیفه‌ی نقاش است که وحدت سرآغازین حواس را نشان دهد و یک **فیگور** چندحسی[1] را به نحو بصری پدیدار کند. اما این عمل فقط زمانی ممکن می‌شود که ادراکات حسی (در این‌جا ادراک بصری) مستقیماً از یک نیروی حیاتی نشأت بگیرند، نیرویی که بر همه‌ی حواس مسلط است و همه‌شان را به کار می‌گیرد. این نیرو ریتم نام دارد و از بینایی، شنوایی و غیره بسیار ژرف‌تر است. وقتی ریتم وارد حوزه‌ی شنوایی می‌شود همچون موسیقی به نظر می‌آید و وقتی به حوزه‌ی بینایی پا می‌گذارد همچون نقاشی پدیدار می‌شود. [...]
>
> مسئله‌ی تفکیک هنرها، خودمختاری متقابل و طبقه‌بندی احتمالی‌شان همه‌ی اهمیت خود را از دست می‌دهد زیرا جامعه‌ی هنرها[2] و یک مسئله‌ی مشترک برای همگی آن‌ها وجود دارد. در هنر، و در نقاشی و موسیقی، مسئله‌ی اصلی بازتولید یا ابداع فرم‌ها نیست بلکه به‌دام‌انداختن نیروهاست.[3]

۲.۲.۳.۵ سایر مفاهیم

قطعاً اصطلاحات بیناهنری دیگری مثل ریتم وجود دارد که البته با وضوح کم‌تری به چشم می‌آیند زیرا یا جایگاه نظری‌شان متفاوت است یا بارها مورد استفاده قرار گرفته‌اند و به اصطلاحاتی معمولی بدل شده‌اند. در این‌جا مثلاً می‌توان از سبک نام برد که هم نشان‌دهنده‌ی تفاوت‌هاست و هم تطابق‌ها (سبک همزمان ابزاری برای

---

1. Figure multisensible
2. communauté des arts
3. G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, La Différence, 1984, t. I, p. 31 et 39.

عمومیت‌بخشیدن و تشخص‌بخشیدن است؛ اگر برای اشاره به ویژگی‌های صوری مختص به یک دوره به کار رود، کارکرد تعمیمی می‌یابد مثل سبک رایج در دوره‌ی لویی پانزدهم؛ اما وقتی برای اشاره به شیوه‌ی منحصربه‌فرد یک هنرمند استفاده می‌شود، تشخص‌بخش می‌شود مثل سبک سلین یا کافکا). یکی دیگر از این اصطلاحات فیگور است که در رقص، نقاشی یا موسیقی حضور دارد. این مفاهیم جایگاه منحصربه‌فردی دارند زیرا نه بسیار عمومی‌اند (مانند زمان و مکان) و نه بسیار جزئی (مانند طراحی یا ملودی). به‌واقع این مفاهیم حتی جزو مقولات زیباشناختی هم نیستند و نیز در پیچ و خم مسئله‌ی رابطه‌ی هنرها و حواس پنجگانه درنمی‌مانند. جذابیت مفاهیم بیناهنری در این است که بحث مقایسه‌ی هنرها را کنار می‌گذارند و در عوض به یک پیوند واقعی درون خودِ زبان اتکا می‌کنند. بدین ترتیب این مفاهیم اشتراکات ماهوی هنرهای مختلف را به ما نشان می‌دهند، هنرهایی که گرچه اغلب در قالب زبان نمی‌گنجند، اما خودشان نظامی دیگر از نشانه‌ها را ایجاد می‌کنند که در عین ناهمخوانی با نظام معمول زبان، به قدر کافی رساست و مجالی فراهم می‌آورد که این هنرها با زبانی مشترک سخن بگویند. مسئله‌ی روابط میان هنرها به روشن‌ترین شکل در کانون همین مفاهیم ساده و در عین حال ریشه‌ای متمرکز است که همزمان تفاوت‌ها و تطابق‌های هنرها را نشان می‌دهند.

۳.۳.۵ طبقه‌بندی بر اساس هنرمندان

اگر تفاوت و تطابق در یک نفر گرد آیند چه روی خواهد داد؟ این پرسش چندان هم عجیب و دور از انتظار نیست... . البته نمونه‌های چنین هنرمندان بیناهنری ــ «چندهنری»، «فراهنری»؟ ــ در تاریخ هنر نادرند؛ البته کم‌تعدادبودن چنین هنرمندانی شاید بیش‌تر ناشی از دلایل تاریخی، جامعه‌شناختی و حتی اقتصادی بوده است تا فقدان استعداد در همه‌ی هنرها. آخر، شاید هنرمندان صرفاً بنا بر دلایل زیباشناختی تصمیم نمی‌گیرند فعالیت خود را بر فلان هنر متمرکز کنند و بر سایر هنرها چشم بپوشند... . آیا، به قول روسو، انسان در آغاز به همه‌ی هنرها می‌پرداخته است؟ هنرمندی مثل آنری میشو شاعر، نقاش و موسیقیدان بود اما ما فقط او را به نام شاعر می‌شناسیم زیرا نقاشی‌های اندکی از وی به‌جا مانده و او عمداً هیچ

اثر موسیقایی‌ای تصنیف نکرده است (البته از طریق نوشته‌هایش می‌دانیم که او موسیقیدان هم بوده است). آثار موسیقایی او غالباً بداهه بوده‌اند و جایی ثبت نشده‌اند. با این‌همه، آنری میشو همزمان سه ویژگی ریتمیک دارد زیرا شاعر-نقاش-موسیقیدان است. او می‌گوید به یاری موسیقی از قید و بندهای زبان، یعنی در واقع از دست خودش، رهایی یافته است:

> ممکن است برای مدتی طولانی به موسیقی بداهه ادامه ندهم و بالاخره از این بداهه‌سازی‌هایی که به آثار هنری تبدیل نخواهند شد خسته شوم. اما هرگز نباید فراموش کنم که داشتم خفه می‌شدم، که در هجوم واژه‌ها از پا درمی‌آمدم. در برابر دیوارها فلج شده بودم. اما اکنون به یاری موسیقی رهایی یافتم و دیگر هرگز به آن دوران بازنخواهم گشت.[1]

ماتیس نیز گفته بود وقتی از نقاشی خسته می‌شود به مجسمه‌سازی روی می‌آورد:

> وقتی از نقاشی خسته می‌شدم به مجسمه‌سازی روی می‌آوردم تا شیوه‌ای دیگر را بیازمایم. [...] آنچه مجسمه می‌گوید متفاوت است از آنچه نقاشی بیان می‌کند. آنچه نقاشی می‌گوید همانی نیست که موسیقی می‌گوید. این‌ها راه‌هایی موازی‌اند که نباید با یکدیگر آمیخته شوند.[2]

از این گفته‌های مشابه چنین برمی‌آید که هنرمند شیوه‌های بیانی مختلفی را به کار می‌گیرد و از اسارت در یک شیوه‌ی بیانی واحد رنج می‌کشد. همین رنج از یک هنر واحد و خستگی ناشی از احساس اسارت است که اهمیت دارد، چندان‌که گویی نیروی آفرینش چنان قوی است که باید به چندین شکل و چندین ریتم (اما همواره به یک سبک) متجلی شود. جان کیج آهنگسازی شناخته‌شده است اما می‌دانیم که او نقاش هم بود و با مِرس کانینگهام در زمینه‌ی رقص نیز همکاری می‌کرد[3]

---

1. H. Michaux, "Premières impressions", *Passages*, Gallimard, 1963, p. 131.
2. H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1989, p. 70.
3. Cf. J.-Y. Bosseur, *Le sonore et le visuel*, Dis voir, 1992, ch. VI: "John Cage et le visuel".

از هنرمندان بی‌شماری می‌توان مثال آورد که همزمان در چندین رشته‌ی هنری فعالیت می‌کردند. در این مثال‌ها می‌توان تطابق هنرها را به‌خوبی مشاهده کرد اما آنچه مسئله می‌آفریند، تفاوت هنرهاست. باری، می‌بینیم که یک هنرمند می‌تواند به هنرهای کاملاً متفاوتی بپردازد و در عین حال سبک خود را نیز در هریک از آن‌ها متجلی کند.

آیا هنرمندانی که چندین هنر دارند، مثل خود لئوناردو داوینچی، بهترین پاسخ‌ها را به مسائل مربوط به تفاوت‌ها و تطابق‌های هنرها نخواهند داد؟ امروزه می‌توانیم هنرمندان را همه‌کاره بنامیم (مثل لوری اندرسِن) زیرا آن‌ها قادرند از هنری به هنری دیگر بروند بی‌آن‌که آن‌ها را با هم بیامیزند. اما باید پدیده‌ی چندرسانه‌ای (مولتی مدیا) را ادامه‌دهنده‌ی تکنیکی و تاریخی مسائل مربوط به تطابق هنرها دانست. ترکیب و هدایت صدا، تصویر و متن به یاری تکنولوژی‌های نوین دیجیتالی ــ که قطعاً برای داوینچی هم جذابند ــ مسئله‌ی کلاسیک رقابت هنرها را دوباره پیش می‌کشد. این بازگشت البته خالی از خطر نیست و مارک ژیمنز به‌درستی می‌گوید: «به نظر می‌رسد آموزه‌ی شعر همچون نقاشی است و نظریه‌های لسینگ در لائوکُون در دو مقطع مختلف و برخلاف آنچه انتظار می‌رفت هنرهای زیبا را شناساندند یا به ظهور مفهوم مدرن هنر یاری رساندند و بدین طریق خودمختاری زیباشناسی را یاری کردند. اما آیا پدیده‌ی چندرسانه‌ای (مولتی مدیا) که هنر و زیباشناسی را با جهان ارتباطات و نظام فرهنگی ــ دو حوزه‌ی شدیداً متأثر از اقتصاد و سیاست ــ پیوند می‌زند، توانسته است به همان میزان به خودمختاری زیباشناسی یاری برساند؟»[1]

کتاب‌نامه

Adorno, Theodor, W., *Sur quelques relations entre musique et peinture*, La Caserne, Paris, 1995.

Kristeller, Paul Oskar, *Le système moderne des arts, Étude d'histoire de*

1. M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, coll. "Folio Essai", 1997, p. 112.

l'esthétique, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

Lauxerois, Jean, Peter Szendy (dir.), *De la différence des arts*, L'Harmattan, Paris, 1997.

Lessing, G.E., *Laocoon, Sur les frontières de la peinture et de la poésie*, Hermann, Paris, 1990.

Nancy, Jean-Luc, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994.

Souriau, Étienne, *La correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969.

۶
داوری زیباشناختی

پس از پرداختن به جوانب مختلف آفرینش هنری (تقلید، هنرمند و غیره) به نظر منطقی می‌رسد که حداقل یک فصل را هم به مسئله‌ی دریافت[1] [آثار هنری] اختصاص دهیم. البته این مسئله پیش‌تر و به اقتضای بحث مورد توجه قرار گرفته بود (مثلاً پذیرفته‌شدن هنرمند از سوی جامعه و نهادها و نیز دریافت اثر هنری نزد مخاطبان و غیره)؛ اما فقط در بحث از داوری زیباشناختی حق مطلب درباره‌ی دریافت اثر هنری به طور کامل ادا می‌شود. در زیباشناسیِ فلسفی، مفهوم داوری [زیباشناختی] تاریخی طولانی دارد و سرآغازش به عصر روشنگری و اختصاصاً زمان انتشار نقد قوه‌ی حکمِ کانت بازمی‌گردد. خواهیم دید که حتی امروز نیز بدون درنظرگرفتن کانت، اندیشیدن به شرایط امکان‌پذیرشدن داوری [زیباشناختی] ناممکن می‌نماید. در واقع، باید بدانیم که اگرچه تقریباً همه‌چیز در جهان هنر دگرگون شده، بالاخره هنوز انسان است که آثار هنری را حس می‌کند و درباره‌ی آن‌ها به داوری می‌پردازد. مونرو بیردزلی با مطایبه می‌گوید: «اگر کسی هرگز درباره‌ی آثار هنری بحث نکرده بود مسائل زیباشناسی هم، که از نظر من باید حدود مشخصی داشته باشند، مطرح نمی‌شدند. تا آن زمان که در خلوت خود از خواندن داستان، شنیدن ترانه یا از دیدن فیلم لذت می‌بریم ــ و گاهی غُر می‌زنیم و بد و بیراه می‌گوییم یا به‌به و چه‌چه می‌کنیم ــ کسی سراغ فلسفه

---

1. réception

نمی‌رود. اما به‌محض آن‌که درباره‌ی اثر اظهار نظر می‌کنیم، پرسش‌های مختلفی سر برمی‌آورند.»[1]

در این‌جا می‌توان دو محور متمایز و در عین حال مکملِ ذوق و ارزش را از یکدیگر متمایز کرد. محور نخست نسبت به محور دوم بسیار وسیع‌تر است زیرا هرآنچه به حواس مربوط می‌شود در محور ذوق جای می‌گیرد، اما محور ارزش اساساً فقط به اشیای هنری محدود می‌شود. بنابراین، اولاً ذوق اصطلاحی منحصربه‌فرد است زیرا گستره‌ی معنایی آن از مادی‌ترین امور آغاز می‌شود و به معنوی‌ترین آن‌ها پایان می‌یابد. ذوق پیش از هر چیز یکی از حواس پنجگانه است، حسی که کاملاً به حیات مادی آدمی ربط می‌یابد [حس ذائقه] (به‌طور سنتی، حس بینایی، شنوایی و بویایی در رده‌ای بالاتر از حس بساوایی و چشایی قرار می‌گیرند و حس چشایی نسبت به همه‌ی این حواس فرومرتبه‌تر است زیرا به خوراک و خوردنی مربوط می‌شود). در مقابل، ذوق معنای والایی هم دارد و یکی از قوای شریف [نفس] است، قوه‌ای که وظیفه دارد «خوش‌ذوقی» را بازشناسد و متمایز کند. ذوق از نظر کانت قوه‌ی داوری و ارزشیابی زیبایی است و حکم زیباشناختی یک حکم تأملی به شمار می‌رود بدین معنا که سوژه از طریق چنین حکمی احساس خود را بازمی‌شناسد و احساس خود از تصور شیء مورد تأملش را درمی‌یابد. حکم ذوقی همچنین مسئله‌ی مهم سوبژکتیو و ابژکتیو را پیش می‌کشد (قول معروف آن است که هرکسی ذائقه‌ی ویژه‌ی خودش را دارد و از یک رنگ بخصوص خوشش می‌آید و غیره). بنابراین پرسش این است: حکم ذوقیِ ضرورتاً سوبژکتیو من، تحت چه شرایطی می‌تواند ارزشی کلی داشته باشد؟

ثانیاً، چه بخواهیم چه نخواهیم، حکم ذوقی یک حکم ارزشی نیز هست، بدین معنا که موضوعش را به نحو مثبت یا منفی ارزشگذاری می‌کند. حتی خودداری از ارائه‌ی حکم ذوقی نیز خود همپای یک حکمِ منفی است (درست به همین دلیل منتقدان در گذشته ابایی نداشتند از این‌که هنرمندان ناشی را «کله‌پا» کنند حال آن‌که امروز سکوت کافی است...). اما همین‌جاست که باید پرسش را با جدیت بیش‌تری مطرح کرد زیرا بالاخره باید بدانیم ارزش حکم ارزشی در چیست؟ افراد بر چه

1. M. Beardsley, "Le discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique", trad. D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, p. 71.

مبنایی به خود حق داوری می‌دهند؟ این افراد را می‌توان به ترتیب اهمیت چنین طبقه‌بندی کرد: هنرمندان، منتقدان، تاجران آثار هنری و مخاطبان. به‌خوبی می‌دانیم که میان داوری کارشناسان هنری و افراد معمولی شکافی عظیم است. اما اکنون باید پرسید داوری ارزشی بر اساس چه معیارهایی صورت می‌گیرد؟ آیا می‌توان در مورد خودِ داوری هم داوری کرد و اگر آری، بر اساس چه معیارهایی؟ معیارهای داوری ارزشی بر اساس چه معیارهایی تعیین می‌شوند؟ و غیره. در یک کلام باید بگوییم تا پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، زیباییْ معیار ارزش [هنری] بوده است (نگاه کنید به ۱.۱.۴). اما امروزه دیگر نمی‌گوییم «این زیباست، آن زشت است» بلکه می‌گوییم «این هنری است، آن غیرهنری است». پرسش نهایی همین‌جا رخ می‌نماید: داوری ارزشی بی‌وجود معیارهای ارزشی چگونه ممکن می‌شود؟ پرسشی بی‌پاسخ... شاید از همین رو است که امروزه هر چیزی می‌تواند هنر قلمداد شود، از بدترین‌ها گرفته تا بهترین‌ها.

۱.۶ تولد داوری زیباشناختی

در این‌جا منظور ما از «تولد» داوری چیزی شبیه به تولد میمه‌سیس نیست (نگاه کنید به ۱.۲). ما تولد را در گیومه گذاشتیم زیرا اگرچه مفهوم داوری هنری در نیمه‌ی قرن هجدهم متولد شده است، این بدین معنا نیست که انسان‌ها در این تاریخ تصمیم گرفتند درباره‌ی اثر هنری داوری کنند. به یک معنا می‌توان گفت افلاطون درباره‌ی آثار هنری «داوری می‌کرد» بدین معنا که منتقد هنرِ زمانه‌اش بود. در قرون وسطا و دوران رنسانس کسی که به هنرمندان کار سفارش می‌داد می‌توانست به نقد اثر نهایی هم بپردازد. در دوران کلاسیک، پاسکال فاصله‌ی انتقادی مناسب را با استفاده از مثال نقاش چنین شرح می‌داد: «من نمی‌توانم همزمان که اثری می‌نویسم درباره‌اش داوری هم بکنم بلکه باید همچون نقاشان از اثر فاصله بگیرم، اما چقدر؟ شما حدس بزنید...»[1] واقعیت آن است که باید تا فرارسیدن لحظه‌ی تاریخی‌ای که داوری به یک پرسش نظری دقیق مبدل شد، صبر کنیم. در این مقطع، پرسش مورد نظر در سه زمینه‌ی هنری، زیباشناختی و تاریخی مطرح شد.

---

1. Pascal, *Pensée*, B114.

۱.۱.۶ زمینه‌ی هنری

در این‌جا باید اندکی به جزئیات بپردازیم و درباره‌ی تولد نخستین «سالن»های هنریِ گشوده به روی عموم مردم سخن بگوییم. سالن در اصل نام بخشی از لوور بود که آثار هنری در آن به نمایش درمی‌آمد، اما از سال ۱۷۲۵ به نمایشگاه‌هایی اطلاق شد که در پاریس برای عموم برگزار می‌شد. سالنِ چهارسوی لوور در اصل برای نمایش آثار هنرمندانی در نظر گرفته شده بود که در قید حیات بودند و بدین طریق آن‌ها را از سایر بخش‌های موزه جدا می‌کردند. باید یادآور شویم که سالن معنای سومی هم دارد و به ژانر ادبی نقد هنری که با دیدرو به وجود آمد دلالت می‌کند (او از نخستین سال برگزاری سالن در ۱۷۵۹ تا آخرین آن‌ها در سال ۱۷۸۱ نزدیک به هزار صفحه نقد هنری نوشت) و پس از او هم بودلر در قرن نوزدهم همین راه را ادامه داد. مثلاً دیدرو درباره‌ی یکی از تابلوهای سالن ۱۷۶۷ چنین می‌نویسد:

> در این تابلو، حضور پرقدرت رنگ‌های خارق‌العاده، هماهنگی همه‌جانبه، تأثیر تکان‌دهنده و حقیقی شکل‌های زیبا چشم را می‌نوازد؛ اثری جادویی و بی‌مانند، سرشار از هماهنگی و نظم. چه دور شوید چه نزدیک، افسون را می‌بینید، نه آشفتگی، نه تقارن بلکه تصویری چشم‌نواز را مشاهده می‌کنید. چشم همواره شادابی و طراوتش را بازمی‌یابد زیرا آرامش و آسایش را به تماشا می‌نشیند. لحظه‌ای روبه‌روی تابلویی از شاردَن می‌ایستیم، همچون مسافری خسته از راه که گوشه‌ای می‌نشیند تا نفسی تازه کند بی‌آن‌که بداند در سبزه‌زاری آرام و روح‌انگیز در سایه‌سار و کنار جویباری روان نشسته است.[1]

از سال ۱۷۳۷ ابتدا هر سال و سپس از ۱۷۴۶ هر دو سال یک‌بار، سالن‌ها (نمایشگاه‌ها) مرتباً برای بازدید عموم گشایش می‌یافت. به‌نوعی می‌توان گفت این سالن‌ها «ویترین» آکادمی نقاشی بود و خیل عظیم جمعیت را به‌سوی

---

1. D. Diderot, "Salon de 1767", *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, 1988, p. 493-494.

خود می‌کشاند (در خصوص تعداد افراد از پانصد تا هزار بازدیدکننده در هر روز سخن گفته‌اند). افتتاح سالن رویداد هنری و اشرافی بسیار مهمی در پاریس قرن هجدهم بود و هنرمندان در همین سالن‌ها با یکدیگر رقابت می‌کردند. منتقدان نیز با جانبداری از برخی هنرمندان به این رقابت دامن می‌زدند (برای مثال، دیدرو هوادار شاردَن و مخالف بوشه بود و درباره‌ی او نوشت: «این آقا قلم‌مو را به دست می‌گیرد تا فقط تن برهنه‌ی زنان را به ما نشان دهد. من از دیدن تن برهنه‌ی زنان خوشم می‌آید اما دلم نمی‌خواهد کسی آن را برایم نقاشی کند.»[1]). از این زمان بود که تابلوها از دایره‌ی محدود سفارش‌دهندگانشان (صاحب‌منصبان، ثروتمندان، اولیای کلیسا) بیرون آمدند و در معرض دید عموم مردم (یا، به بیان دقیق‌تر، طبقه‌ی بورژوا) قرار گرفتند و بدین ترتیب مخاطبان جدیدی یافتند. بنابراین، اهمیت تولد سالن‌ها را باید در مقایسه با سایر دوره‌های تاریخی در نظر گرفت. پیش از این دوران، هنر فقط در اختیار عده‌ی بسیار معدودی قرار داشت و برای مثال در کلیساها، دیرهای قرون وسطا، دربار شاهزادگان دوران رنسانس و فقط در دسترس افراد اندکی بود. اما با گشایش سالن‌ها و طی چند سال، تابلوها تقریباً در معرض دید همگان قرار گرفت. بنابراین، مسئله‌ی حکم ذوقی در قرن هجدهم با مفهوم فضای عمومی در ارتباط بود. البته روشن است که در نخستین نمایشگاه‌ها مردم عادی مشتری آثار هنری نبودند اما با حضور در نمایشگاه و ابراز علاقه به آثار بر احتمال فروش آن‌ها می‌افزودند. در واقع، در این دوران مردم به‌نوعی به واسطه‌ی میان هنرمند و سفارش‌دهنده‌اش تبدیل شدند. این انقلاب نگاه حقیقتاً بسیار مهم بود زیرا زمینه‌ی داوری همگانی ــ یا به‌اصطلاح امروز «دموکراتیک» ــ آثار هنری را فراهم آورد.

۲.۱.۶ زمینه‌ی زیباشناختی

می‌دانیم که زیباشناسی در میانه‌ی قرن هجدهم با کتاب استِتیکا اثر باومگارتن متولد شد (نگاه کنید به ۱.۱.۱)، یعنی همان زمانی که از تفکیک نوین و صریح علوم، هنرها و حرفه‌ها سخن گفته می‌شد (عنوان فرعی دایرةالمعارف (۱۷۵۱) به

1. D. Diderot, "Salon de 1765", *ibid.*, p. 459.

این تفکیک اشاره داشت. نگاه کنید به ۱.۱.۵). در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم و پیش از آن‌که کانت نظریه‌اش درباره‌ی داوری را مدون کند، هنر و زیباشناسی آرام‌آرام تخصصی و خودمختار می‌شدند و تأمل درباره‌ی ذوق نیز در همین بستر صورت می‌گرفت. این عصر از چرخشی تعیین‌کننده خبر می‌دهد: چرخش از کائنات به‌سوی ذهن اندیشنده. در نتیجه زیباشناسی کلاسیکِ به‌یادگارمانده از روزگار باستان که بر مقوله‌ی زیبایی فی‌نفسه استوار بود کنار گذاشته شد و سرانجام شکل سوبژکتیو حکم ذوقی مدون شد. بر اساس نظریه‌ی لوک فِری این چرخش از طرز تفکر مدرن‌ها خبر می‌دهد: «درحالی‌که اثر هنری از دید قدما همچون یک عالم صغیر در نظر گرفته می‌شد ــ بدین معنا که بیرون از اثر و در عالم کبیر یک معیار ابژکتیو یا جوهری برای زیبا وجود داشت ــ، اثر هنری از دید مدرن‌ها فقط بر مبنای سوبژکتیویته معنا می‌یافت و برای معاصران، به بیان ناب فردیت مبدل شد. این سبکِ مطلقاً جزئی و فردی به‌هیچ‌رو دیگر نمی‌خواهد خود را همچون آینه‌ی بازتاب‌دهنده‌ی جهان جلوه‌گر کند بلکه می‌کوشد آفرینشگر یک جهان باشد.»[1]

یکی از بهترین نمایندگان این اندیشه‌ی بدیع و «مدرن» فیلسوف انگلیسی، دیوید هیوم، است. جستارهای زیباشناسی او در سال ۱۷۵۵ تحت نام «درباره‌ی معیار ذوق» منتشر شد، اما پیش از آن‌که بتوان به این قاعده‌ی احتمالی ذوق دست یافت، نخست باید ناب‌ترین شکل نسبی‌گرایی را توضیح داد: «زیبایی کیفیتی در خود اشیا نیست، بلکه فقط در ذهنی وجود دارد که درباره‌ی اشیا می‌اندیشد و هر ذهنی زیبایی متفاوتی را درک می‌کند.»[2] البته هیوم نخستین کسی نیست که از این نسبی‌گرایی تجربی سخن می‌گوید زیرا اسپینوزا در سال ۱۶۷۴ در نامه‌ای به هوگو باکسِل نوشت: «زیبایی کیفیتی در شیء مورد نظر نیست بلکه حالت کسی است که به زیبایی می‌اندیشد. اگر چشمانمان قوی‌تر یا ضعیف‌تر بودند، اگر ترکیب بدنمان به‌گونه‌ی دیگری بود، چیزهایی که زیبا به نظرمان می‌رسند زشت می‌بودند و آن‌هایی که زشت به نظر می‌رسند زیبا می‌شدند. زیباترین دست را اگر از درون میکروسکوپ بنگریم وحشتناک به نظر می‌رسد.» همچنین ولتر در ۱۷۶۴ و در مقاله‌ی «زیبا» در فرهنگنامه‌ی فلسفی می‌نویسد: «از یک وزغ بپرسید زیبایی،

1. L. Ferry, *Homo Aestheticus*, Grasset, 1990, p. 19.

2. D. Hume, "De la norme du goût", *Essais esthétiques*, Garnier-Flammarion, 2000, p. 127.

زیبایی بزرگ، *to kalon*[1]، چیست. به شما خواهد گفت وزغ ماده.» اما مسئله دقیقاً این بود که چگونه می‌توان بدون نوشتن رساله‌ای درباره‌ی زیبایی از این بن‌بست بیرون آمد. مفهوم ذوق راه‌حل واسطی را گشود. هیوم به حکایتی از رمان سروانتس متوسل می‌شود. سانچو پانسا برای دن‌کیشوت تعریف می‌کند:

> از دو نفر از خویشاوندانم خواسته بودند نظر خود را در مورد شرابی اعلام کنند که گفته می‌شد خوب، کهنه و از انگورهای اعلا تهیه شده است. نفر اول آن را چشید و بعد از تأملی دقیق گفت طعم شراب خوب می‌بود اگر این طعمِ اندک چرم در آن احساس نمی‌شد. نفر دوم هم با رعایت همه‌ی احتیاط‌ها مزه‌ی شراب را خوب اعلام کرد البته با ذکر این‌که در شراب طعم آهن احساس کرده است. باور نمی‌کنید آن‌ها چه‌قدر به خاطر قضاوتشان مسخره شدند. اما وقتی بشکه را خالی کردند در ته آن کلیدی پیدا شد که تسمه‌ای چرمی به آن آویزان بود.[2]

معنا و مفهوم این حکایت طعم‌دار (!) چیست؟ این حکایت درباره‌ی جایگاه حساس افرادی است که می‌توان «کارشناس» نامیدشان، کسانی که در این حکایت مورد تمسخر قرار گرفتند اما سرانجام حرف آخر را بیان کردند. هیوم همچنین این حکایت را نقل می‌کند تا به حس قوی این افراد اشاره کند، زیرا اگرچه ممکن است میان آرا و نظرات کارشناسان اختلاف وجود داشته باشد، اظهار نظرشان بر نوعی از عینیت مبتنی است. به همین سبب «حتی در دوران‌های بسیار متمدن کسانی که شایسته‌ی عنوان داور حقیقی در هنرهای زیبا باشند بسیار نادرند زیرا تنها داشتن حسی قوی همراه با احساسی لطیف که با ممارست پخته‌تر شده و با قدرت تحلیل و قیاس کمال یافته و از همه‌ی پیش‌داوری‌ها عاری شده است می‌تواند منتقد را شایسته‌ی تبدیل‌شدن به چنین شخصیت والایی کند. حکم مشترک[3] این افراد در هر زمان و مکانی، معیار حقیقیِ ذوق و زیبایی است.»[4] در واقع، دو معیار برای

---

۱. به معنای زیبا در زبان یونانی. م.

2. D. Hume, "De la norme du goût", *op. cit.*, p. 132.

3. verdict

4. *Ibid.*, p. 140-141.

ذوق وجود دارد: از یک سو در داوری‌های کارشناسانی که بی‌وقفه می‌کوشند حواس خود را تلطیف و مصفا کنند و، از دیگر سو، در نقطه‌ی برآیند همه‌ی داوری‌ها، یعنی تقریباً همه‌ی آن چیزهایی که در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی سرزمین‌ها برای انسان‌ها خوشایند و لذت‌بخش بوده‌اند (مثل آثار هومر، تابلوی لبخند ژوکوند، موسیقی باخ و غیره). می‌دانیم که هیوم فیلسوفی شکاک بوده است، بنابراین تلاش او برای جست‌وجوکردن ــ و تا حدودی یافتن ــ یک معیار کلی برای ذوق اصلاً متناقض به نظر نمی‌رسد. رویکرد هیوم جایگاه زیباشناسی در قرن هجدهم را به‌خوبی نشان می‌دهد: جایی بین ذهنیت [سوبژکتیویسم] و کلیت [اونیورسالیسم]. کانت نیز در زیباشناسی و متافیزیک دقیقاً میراث‌دار همین رویکرد است، زیرا به قول خودش با آثار هیوم از خواب جزمی بیدار شد.

۳.۱.۶ زمینه‌ی تاریخی

علاوه بر این دو زمینه‌ی هنری و زیباشناختی که منطقاً باید بدان‌ها اشاره می‌شد، مشخصاً باید به زمینه‌ی بسیار وسیع‌تر تاریخی نیز اشاره کنیم. جای آن نیست که درباره‌ی این زمینه مانند زمینه‌های پیشین به‌تفصیل سخن بگوییم اما همین بس که به سال ۱۷۸۹ اشاره کنیم. این تاریخ بسیار پراهمیت است زیرا خبر فتح زندان باستیِ به دست انقلابیان فرانسه سبب شد کانت پیاده‌رَوی روزانه‌اش زیر درختان زیزفون در کوینیکس‌بِرگ را استثنائاً ناتمام رها کند. ضمناً نباید از یاد ببریم که کانت نقد قوه‌ی حکم را یک سال بعد یعنی در ۱۷۹۰ منتشر کرد. همین بس که اشاره کنیم کلیت قرن هجدهم معروف به قرن روشنگران را می‌توان به تحقق تدریجیِ شکلی از عقلانیتِ منطقی و دموکراسی سیاسی (به معنای قدرت مردمی، رژیمی که در آن حاکمیت متعلق به همه‌ی شهروندان است) تعبیر کرد. گشایش سالن‌ها به آزادسازی (نسبی) داوری ذوقی منجر شد و همین امر به خودمختاری (نسبی) هنر و اتفاقاً به تولد زیباشناسی انجامید. بنابراین، قرن هجدهم زمینه‌ی تاریخی مساعدی برای پیدایش نظریه‌ی داوری[1] بود. ایو میشو این بحث را چنین خلاصه می‌کند:

---

1. théorie du jugement

از نیمه‌ی قرن هجدهم هنر خودمختاری خود را متحقق کرد، از پیشه‌وری و هنرهای کاربردی فاصله گرفت و به معنای حقیقی کلمه به هنر مبدل شد. اما این همه بنا بر دلایل اجتماعی رخ داد نه به خاطر دلایل زیباشناختی، زیرا در این دوران بود که هنر مورد توجه توده‌ی هنردوستان قرار گرفت و مورد بحث و نظر آنان واقع شد. علی‌رغم تناقض ظاهری، هنر برای هنر نخست و پیش از هر چیز هنر برای مردم است. زیباشناسی (که امروز از نظر ما حوزه‌ی تجربیات اختصاصاً زیباشناختی معنا می‌دهد) هنر را به خودمختاری نرساند، بلکه ورود هنر به حوزه‌ی عمومی بود که مسئله‌ی زیباشناختی را به وجود آورد. این‌چنین بود که تکثر و رویارویی داوری‌های ذوقیِ مردم در یک حوزه‌ی عمومی، مسئله‌ی معیارهای ذوقی را پیش کشید.

به‌طور قطع نمی‌توان گفت که ما در رابطه با این مسئله پیشرفت قابل توجهی داشته‌ایم.[1]

۲.۶ نقد داوری

در واقع همین مسئله بود که توجه کانت را به خود جلب کرد و امروزه نیز فعلیت دارد و همچنان درباره‌ی آن بحث می‌شود و ما در بخش سوم همین فصل درباره‌اش سخن خواهیم گفت. شروع تأملات «زیباشناختی» کانت (نگاه کنید به ۲.۱.۱) بازمی‌گردد به ۱۷۶۴، سال انتشار *ملاحظاتی درباره‌ی احساس زیبا و والا* که البته در ۱۷۹۰ و با انتشار *نقد قوه‌ی حکم* شکل یکپارچه‌ای به خود گرفت. البته در این‌جا نباید اصطلاح نقد [*critique*] را به شکل منفی و شکاکانه و فقط به معنای خرده‌گیری تعبیر کنیم زیرا بر مبنای ریشه‌ی یونانی این واژه (*krinein*) نقد به معنای سنجیدن، برگزیدن و در یک کلام اندیشیدن است. نقد همچون دادگاه عقل است، جایی که عقل را به‌وسیله‌ی و برای عقل می‌سنجند، جایی که عقل هم قاضی است و هم متهم. بنابراین نقد فعالیتی عقلانی است که ریشه در خودآگاهی دارد و محدودیت‌هایش را خود برای خود تعیین می‌کند. *نقد قوه‌ی حکم* که به نقد سوم مشهور است پس از

---

1. Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 230-231.

نقد عقل محض و نقد عقل عملی نوشته شده و به‌نوعی کلید فهم آن‌هاست و به موضوعی که در آن‌ها معلق مانده بود می‌پردازد. در واقع، نقدهای اول و دوم دو نظام مجزا را برای دو جهان مکمل ارائه کرده بودند، بدین معنا که نخستین نقد برپاکننده‌ی یک فلسفه‌ی نظری بود و دومین، به فلسفه‌ی اخلاق می‌پرداخت؛ اولین نقد درباره‌ی حوزه‌ی طبیعت بود و دومین درباره‌ی آزادی، یکی به قوه‌ی فاهمه مبتنی بود و دیگری به قوه‌ی عاقله. پس آیا بین این دو حوزه یک شکاف، یک دره‌ی واقعی به چشم نمی‌خورد؟ چگونه می‌توان از حوزه‌ی فوق محسوس آزادی به حوزه‌ی محسوس طبیعت گذر کرد؟ از همین‌رو کانت جست‌وجو برای یافتن حوزه‌ی واسطه را آغاز کرد و آن را داوری یا قوه‌ی حاکمه نامید که حد واسطی است میان قوه‌ی فاهمه و قوه‌ی عاقله. او نخست می‌باید حکم زیباشناختی (حکم تأملی) و حکم غایت‌شناختی (به معنای تبعیت طبیعت از نظامی از غایات و اهداف) را از یکدیگر متمایز می‌کرد. ما در این‌جا تنها به حکم زیباشناختی می‌پردازیم و بحثمان را با نگاه به طرح کانت در جزء نخست نقد سوم (تحلیل امر زیبا، تحلیل امر والا، دیالکتیک قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی) پیش خواهیم برد. به‌طور خلاصه، پارادکس داوری زیباشناختی از تنش میان ذهنیت [سوبژکتیویته] و کلیت [اونیورسالیته] نشأت می‌گیرد زیرا لذت حاصل از مشاهده‌ی زیبایی فقط برای فرد اعتبار دارد اما همین فرد ادعا می‌کند داوری او درباره‌ی زیبایی برای همگان معتبر است. به بیان دقیق‌تر، می‌توان استدلال کانت را در سه بخش خلاصه کرد: ۱. زیباییْ خصوصیت خودِ شیء نیست بلکه خاستگاهش داوری [زیباشناختی] فرد است؛ ۲. اما همین داوری به قالب مفاهیم درنمی‌آید زیرا زیباییْ ما را به حوزه‌ی شناخت راهبر نمی‌شود؛ ۳. با این حال، این داوری داعیه‌ی کلیت دارد و به همین سبب باید از طریق یک حس مشترک به همگان انتقال‌پذیر باشد.

۱.۲.۶ تحلیل امر زیبا

برای شروع باید به دقایق چهارگانه‌ی این نخستین تحلیل اشاره کنیم. شاید این دقایق از دید برخی‌ها نامفهوم و سرگیجه‌آور باشد اما این دقیقاً از آن رو است که آن‌ها مفاهیم پرمغزی را بازگو می‌کنند. باید معنای ضمنی آن‌ها را بازگشایی کرد و ضمن وفاداری به روح متن گاه اندکی از واژگان روی کاغذ فاصله گرفت.

۱.۱.۲.۶ کیفیت

«ذوقْ قوه‌ی داوری و ارزشگذاری درباره‌ی یک شیء یا یک نحوه‌ی تصور آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، به‌دور از هرگونه علاقه‌ای است. متعلق چنین رضایتی را زیبا می‌نامیم»[۱] (§ ۵). ما به‌طور معمول این عبارت را چنین می‌فهمیم: زیبا متعلقِ یک حکم ذوقی بی‌علاقه است (که البته برای ما رضایت هم به دنبال می‌آورد). درباره‌ی این تعبیر بسیار بحث شده است و برای مثال پرسیده‌اند که یک حکم ذوقی چگونه می‌تواند نسبت به متعلقش بی‌علاقه باشد؟ آیا حکم ذوقی، بنا بر تعریف، همواره غرض‌مند نیست؟ پاسخ منفی است زیرا حتی در دادگاه‌های قضایی نیز قاضی می‌کوشد بی‌طرف باشد و البته این بدین معنا نیست که او نسبت به موضوع مورد داوری‌اش بی‌توجه است. آخر، یک حکم ذوقیِ حقیقی باید بتواند تا حد امکان بی‌طرف باشد. برای روشن‌ترشدن موضوع مثالی می‌آوریم که البته از خود کانت نیست. یک تابلوی نقاشی از بدنی برهنه را در نظر می‌گیریم (مثلاً اثری از اِگُن شیله). اگر بخواهیم درباره‌ی کیفیت این اثر داوری کنیم باید منطقاً میلی را که این بدن برهنه احتمالاً در ما برمی‌انگیزد در پرانتز بگذاریم و فقط به ویژگی‌های شکلی و «تجسمی» اثر مورد نظر توجه داشته باشیم. کانت در همین بخش از نقد قوه‌ی حکم می‌نویسد: «هیچ علاقه‌ای، خواه حسی خواه عقلی، در این مورد خود را بر رضایت ما تحمیل نمی‌کند» (نگاه کنید به ۲.۱.۱). علاقه‌ی عقلی شامل همه‌ی عناصر موجود در شیء خواهد بود که ما را به نحو عقلانی وادار می‌کنند شیء را زیبا بیابیم، برای مثال ــ و این بار نیز مثالی غیرکانتی ــ اثر هنری‌ای که بازتاب‌دهنده‌ی منطق ریاضیاتی مجموعه‌ی فیبوناچی است یا اثر هنری‌ای که پیامش اجباراً ما را وادار می‌کند برای رعایت خیر همگانی بر برجسته‌بودنش نظر دهیم. لذت حاصل از زیبا را می‌توان لذتی «ناب» نامید زیرا از مطبوع و معقول، و از شکل افراطی حس و عقل به‌دور است. در واقع، این بی‌غرضی و بی‌علاقگیِ [لذت حاصل از زیبا] ضامن آزادی حکم ذوقی خواهد بود. بی‌آن‌که بخواهیم اهمیت ذاتی چنین نتیجه‌گیری‌ای را کمرنگ کنیم، باید به لحاظ تاریخی بر اهمیت این دگرگونی عظیم فکری تأکیدی دوچندان بگذاریم زیرا برای نخستین بار در

---

۱. همه‌ی نقل قول‌های ما از نقد قوه‌ی حکم، مأخوذ از نسخه‌ای است که زیر نظر اف. آلکیه چاپ شده است.

تاریخ، زیبا از مطبوع، حقیقی و خیر منفک شد و وحدت سنتی زیبا (*kalos*) و خیر (*agathos*)، که ریشه‌اش به یونان باستان بازمی‌گشت، از میان رفت. ایده‌ی مدرنِ زیباشناسی از همین جدایش متولد شد بدین معنا که زیبا، بدان سبب که متعلق داوری فردی قرار گرفت، به خودمختاری رسید. این‌چنین بود که «زیباشناسی به‌مثابه‌ی نظریه‌ی فلسفی امر زیبا و هنر، با نظریه‌ی امر حقیقی (متافیزیک و معرفت‌شناسی) و با نظریه‌ی امر خیر (اخلاق) هم‌مرتبه شد.»[1]

۲.۱.۲.۶ کمیت

«زیبا چیزی است که بدون [نیاز به] مفهوم، به نحو کلی خوشایند است» (§ ۹). این جمله بی‌شک مشهورترین جمله‌ی کل زیباشناسی کانت است، آنچنان مشهور که غالباً سوءتفاهم ایجاد می‌کند. گاهی اوقات برخی‌ها می‌گویند کانت در این جمله از زیبای کلی[2] سخن می‌گوید و تفاوت‌های ظریف زیبایی را نادیده می‌گیرد، اما واقعیت آن است که کانت هدفی کاملاً برعکس را دنبال می‌کند زیرا این تفاوت‌ها در تنش شدید بین قید «کلی» و «بدون مفهوم» نهفته‌اند. علت وجود این تنش چیست؟ علت آن است که کلیت قاعدتاً مفهومی است، برای مثال یک معادله‌ی ریاضی کلی است زیرا در قالب مفاهیم عرضه می‌شود. اما وضعیت زیبایی کاملاً خاص و متفاوت است، زیرا لذتی که از زیبایی حاصل می‌شود باید بتواند کلی باشد اما هرگز نباید به هیچ نوع مفهومی فروکاسته شود. به بیان دیگر، در این‌جا با دو نکته‌ی متمایز روبه‌روییم که مجموعاً تعریف کمیت حکم ذوقی را مشخص می‌کنند: ۱. [در حکم ذوقی] کلیتْ ضروری است (بدین معنا که حکم ذوقی وجهی کلی و همگانی دارد و همگان را وادار می‌کند در هر حالت به زیبایی آنچه زیباست حکم دهند. کانت درست به همین سبب وجود یک حس مشترک را فرض می‌گیرد (§ ۲۰))؛ ۲. اما این کلیت در قالب مفهوم یا مفاهیم نمی‌گنجد (بدین معنا که حکم ذوقی، حکمی معرفتی[3] نیست و امر زیبا، برخلاف امر حقیقی، در زمره‌ی امور عقلانی نمی‌گنجد و از بازی آزاد قوای مختلف انسان به‌ویژه بازی آزاد متخیله

---

1. P.O. Kristeller, *Le système moderne des arts, Étude d'histoire de l'esthétique*, Jacqueline Chambon, 1999, p. 103.
2. beau universel
3. jugment de connaissance

و فاهمه نشأت می‌گیرد). از همین‌روست که گاه می‌گویند: زیبا خود را نشان می‌دهد اما خود را ثابت نمی‌کند؛ زیبا احساس می‌شود اما تصدیق نمی‌شود. برای فهم بهتر این ویژگی کافی است بار دیگر زیبا را از حقیقی و مطبوع تفکیک کنیم: حقیقیْ کلی است (با مفهوم)، اما خوشایند نیست؛ مطبوعْ خوشایند است اما [این خوشایندی] کلی و همگانی نیست؛ فقط زیباست که می‌تواند کلی (بدون مفهوم) و لذت را وحدت ببخشد. کانت تقابل مطبوع و زیبا را به‌روشنی توضیح می‌دهد:

> رنگ بنفش برای یک نفر ملایم و دوست‌داشتنی است و برای فردی دیگر مرده و بی‌جان. یکی صدای سازهای بادی را دوست دارد و یکی دیگر صدای سازهای زهی را. مناقشه برای اثبات نادرستی قضاوت شخص دیگر که متفاوت از قضاوت ماست، به‌گونه‌ای که گویی این قضاوت‌ها به نحو منطقی در تقابل‌اند، عملی احمقانه است. بنابراین درباره‌ی امر مطبوع این قضیه‌ی بنیادی معتبر است که: هر کس ذوق (ذوق حسی) مخصوص خود را دارد. در مورد امر زیبا مسئله به کلی متفاوت است. (کاملاً برعکس) مضحک است اگر شخصی که چیزی را موافق ذوق خود تصور می‌کند بخواهد خود را با گفتن این جمله توجیه کند که «این شیء (خانه‌ای که می‌بینیم، لباسی که شخصی به تن دارد، کنسرتی که می‌شنویم، شعری که درباره‌اش داوری می‌کنیم) برای من زیباست. زیرا اگر آن چیز صرفاً برایش مطبوع است نباید آن را زیبا بنامد» (§ ۷).

وقتی می‌گوییم فلان چیز زیباست، قضاوتمان را برای دیگران هم صادق می‌دانیم. ما قضاوت سوبژکتیومان را برای همگان معتبر می‌دانیم. به مثال‌های کانت بازگردیم: هرکس به‌طور کلی نسبت به رنگ بنفش نظری دارد، قبول، اما برخی از رنگ‌های بنفش تابلوهای گوگن مورد پسند همگان است؛ هرکس نظری نسبت به سازهای زهی دارد، قبول، اما آخرین کواتورهای بتهوون را همگان دوست دارند. این‌که من کارپاچو[1] دوست دارم و دوستم از آن متنفر است در نهایت چندان مهم

---

۱. carpaccio: خوراکی که از برش‌های بسیار نازک گوشت گاو تهیه می‌شود. م.

نیست؛ اما این‌که من آثار ویتورِه کارپاچو را دوست دارم هم برای من مهم است و هم برای دوستانم زیرا من مایلم آن‌ها هم نظری همانند من داشته باشند و آثار این نقاش را بپسندند. برخی‌ها از [خوردن] گوشت خام خوراک کارپاچو متنفرند و این تنفر غالباً همیشگی است؛ در مقابل، می‌توان از بی‌اعتنایی به نقاش به‌ظاهر کم‌اهمیتی مثل کارپاچو دست برداشت، برای دیدن آثارش به ونیز سفر کرد و به مطالعه‌ی کتاب‌هایی پرداخت که میشل سِر درباره‌ی آثار او نوشته است و غیره. به همین ترتیب، این‌که من دوست ندارم در صبحانه خوراک بیکن بخورم مسئله‌ای است که فقط به من مربوط می‌شود، اما کسی که تابلوهای فرانسیس بیکن را دوست دارد می‌کوشد به من بفهماند چرا و چگونه آثار این نقاش را دوست دارد (و مثلاً برای متقاعدکردن من از مفاهیمی که ژیل دُلوز از فیگور و ریتم ارائه می‌دهد یاری می‌گیرد) و غیره. بنابراین، می‌توان گفت درباره‌ی آنچه به امر مطبوع مربوط می‌شود «هرکسی ذوق مخصوص خود را دارد»؛ اما درباره‌ی داوری زیباشناختی به‌طور عمومی و داوری هنری به‌طور خاص نمی‌توان چنین گفت.

۳.۱.۲.۶ نسبت

«زیبایی: صورت غایتمندی یک شیء است تا جایی که این صورت بدون تصور غایتی، در شیء دریافت شود» (§ ۱۷). آنچه کانت در این‌جا می‌گوید متناقض به نظر می‌آید و می‌توان این تعریف را بدین شکل بازنویسی کرد: زیبا یک غایتمندی بی‌غایت است، بدین معنا که دو نوع غایتمندی وجود دارد: غایتمندی درونی[1] و غایتمندی بیرونی[2]. غایتمندی بیرونی، هدفی است بیرون از شیء و راهی است برای رسیدن به یک غایت. اما یگانه غایتمندیِ یک اثر هنری خودِ اثر هنری است؛ به بیان دقیق‌تر، در هنر غایتمندی بیرونی وجود ندارد و هرچه هست غایتمندی درونی است. برخی چیزها می‌توانند واجد یک غایتمندی بیرونی باشند و به‌سوی این غایتمندی حرکت کنند. این غایتمندی می‌تواند خیر، مطبوع یا سودمند و غیره باشد. برای همین، در این بخش از تعریف کانت صورتِ غایتمندی یک شیء باید همچون غایتمندی بی‌غایت فهمیده شود. همه‌چیز به فهم ما از این غایتمندی

1. finalité interne 2. finalité externe

بستگی دارد زیرا از این طریق درمی‌یابیم آن چیزی زیباست که بدون معیار عینی کمال[1]، غایتش فی‌نفسه و در درون خودش باشد، و نیز اثری زیبا به شمار می‌رود که هماهنگی ساختاری‌اش فقط در درون خود اثر قابل فهم باشد و مابه‌ازای خارجی نداشته باشد. (از همین‌رو زیبایی چنین اثری فقط از خود اثر نشأت می‌گیرد، یعنی غایت این زیبایی خود زیبایی است). همین‌جا خاطرنشان می‌کنیم که کانت چنین زیبایی‌ای را هم در هنر می‌یابد و هم در طبیعت:

> بسیاری پرندگان همچون طوطی‌ها، مرغ مگس‌خوار، مرغ بهشتی، و بسیاری از صدف‌های دریایی زیبایی‌های فی‌نفسه‌اند که به هیچ شیئی که غایتش به‌وسیله‌ی مفاهیم تعیین شده باشد ارتباط ندارند بلکه آزادانه و فی‌نفسه خوشایندند. پس بنابراین نقوش یونانی، شاخ و برگ‌های تزئینی حاشیه‌ها یا کاغذهای دیواری و غیره فی‌نفسه هیچ معنایی ندارند؛ آن‌ها هیچ‌چیز ــ هیچ شیئی تحت مفهومی معین ــ را بازنمایی نمی‌کنند و زیبایی‌های آزادند. همچنین می‌توانیم آنچه را موسیقی بداهه نامیده می‌شود (قطعات فاقد تِم) و در واقع هر موسیقی بدون کلام را از همین دست بدانیم» (§ ۱۶).

به بیان دقیق‌تر، کانت در این‌جا دو نوع زیبایی را از یکدیگر متمایز می‌کند: زیبایی آزاد و زیبایی مقید. زیبایی آزاد نوعی زیبایی صوری و از هرگونه محتوای ازپیش‌معین تهی است و چیزی را بازنمایی نمی‌کند. اما زیبایی مقید محتوا دارد و پاسخگوی مجموعه‌ای از معیارهاست (برای مثال به معیار سودمندی التزام دارد)، تابع قواعد بازنمایی است و خلاصه به معیارهایی به‌غیر از داوری ناب زیباشناختی متعهد است. بدین ترتیب، می‌توان از چهار گونه زیبایی سخن گفت: زیبایی آزاد طبیعی (که طبق مثال‌های کانت می‌توان از گل‌ها، پرندگان، صدف‌ها نام برد و مثلاً ابرها را هم بدان افزود)؛ زیبایی آزاد هنری (مثال کانت: نقوش یونانی، بداهه‌نوازی؛ و مثال‌هایی دیگر: نقوش اسلیمی، هنر انتزاعی که از بازی آزاد فرم‌ها

---

1. critère objectif de perfection

و رنگ‌ها تشکیل شده است)؛ کانت انسان را مثال زیبایی مقید طبیعی می‌داند (هر موجود زنده‌ای را می‌توان مثالی از زیبایی مقید طبیعی دانست)؛ زیبایی مقید هنری (کانت از ساختمان‌ها مثال می‌زند. طراحی صنعتی را نیز می‌توان به مثال‌های او افزود). خلاصه، زیبایی (آزاد) همچون غایتمندی (درونی) بی‌غایت (بیرونی) و به‌نوعی همچون ابژه‌ای مطلق درک می‌شود که فقط با خود و برای خود و به نحو فی‌نفسه وجود دارد. در این‌جا می‌توان مثالی از این نوع زیبایی به میان آورد که البته به عصر کانت مربوط نمی‌شود: ژان تَنگلی ماشین‌هایی ساخته است که به شکل پارادکسی به هیچ دردی نمی‌خورند اما بسیار جالب توجه‌اند. آیا این ماشین‌ها تجسم کامل زیبایی آزاد و غایتمندی بی‌غایت نیستند؟

۴.۱.۲.۶ جهت

«زیبا چیزی است که بدون مفهوم به‌مثابه‌ی متعلق رضایتی ضروری شناخته می‌شود» (§ ۲۲). کانت در این تعریف، که تا حدودی با تعریف دوم همراستاست، دوباره و این بار از دیدگاهی دیگر بر بی‌مفهومی زیبایی تأکید می‌کند. در این‌جا نیز تنش را در ساختار درونی تعریف بازمی‌یابیم: زیبا فاقد مفهوم است، با این حال رضایت حاصل از زیبا «ضروری» تلقی می‌شود ــ قید «ضروری» در این‌جا اهمیت بسیاری دارد. هر تصوری می‌تواند لذت بیافریند اما کانت تأکید می‌کند زیبا باید لذت‌آفرین باشد. زیبا باید بتواند به‌خودی‌خود نوعی لذت خاص بیافریند. این لذت ضرورتاً سوبژکتیو است اما باید بتواند کلی و ابژکتیو هم باشد. کانت درست به همین دلیل وجود یک حس مشترک را بین انسان‌ها فرض می‌گیرد: «فقط با پیش‌فرض وجود یک حس مشترک (که توسط آن نه یک حس خارجی، بلکه اثر حاصل از بازی قوای شناختی خودمان را درک می‌کنیم) و می‌گویم فقط با پیش‌فرض چنین حس مشترکی است که حکم ذوقی می‌تواند وضع شود» (§ ۲۰). بنابراین، ضرورت داوری زیباشناختی نوعی ضرورت نمونه‌وار[1] است بدین معنا که همگان باید تابع داوری‌ای باشند که به نظر می‌رسد نمونه‌ای است از یک قاعده‌ی نانوشته. شاید امروزه بتوان با لحنی ملایم‌تر و به شکل یک ضرورتِ

1. exemplaire

مشروط گفت که همگان می‌توانند تابع این داوری باشند و این مسئله‌ای اساسی است که ما جلوتر بدان خواهیم پرداخت (نگاه کنید به ۲.۳.۶). اما تا آن زمان، باید بدانیم کانت به دو نوع داوری زیباشناختی معتقد است: داوری درباره‌ی زیبا ــ که دقایق چهارگانه‌ی آن را مرور کردیم ــ و داوری درباره‌ی والا. هریک از این داوری‌ها اختصاصات خاص خود را دارند زیرا متعلقشان کاملاً از دیگری متفاوت است.

۲.۲.۶ تحلیل امر والا

۱.۲.۲.۶ امر والا

به طور کلی والا (*sublime*) از ریشه‌ی لاتین *sublimis* مشتق می‌شود و «عالی» معنا می‌دهد: عالی هم به معنای لفظی کلمه یعنی بلندمرتبه و بزرگ و هم به معنای مجازی کلمه (دینی یا اخلاقی برای مثال: یک عمل عالی). کانت که خود در این رابطه وامدار مطالعات افرادی همچون لونگینوس و برک است، والا را احساسی تعریف می‌کند که از مواجهه با چیزهای عظیم و مهیب و خارق‌العاده به انسان دست می‌دهد، چیزهایی که یا عظمت طبیعت را تصویر می‌کنند (مثل والای ریاضی که در قیاس با آن هر چیز دیگری کوچک است)، یا قدرت طبیعت را نشان می‌دهند (مثل والای پویا که روح را به تکان درمی‌آورَد). در نگاه نخست، والا را می‌توان در طبیعت یافت؛ فوران آتشفشان، گردبادهای دهشت‌زا و اقیانوس پرتلاطم مناظری چنان شگفت‌انگیز را به وجود می‌آورند که می‌توانیم بدون احساس خطر به تماشایشان بنشینیم و ناچیزی خود در برابر قدرت قاهر طبیعت را دریابیم. اما در واقعیت، منشأ احساس امر والا غالباً فرد احساس‌کننده است تا خودِ طبیعت. در نهایت، «والا نه در هیچ‌یک از اجزای طبیعت بلکه در ذهن ما جای دارد» (§ ۲۸). والا تحت شرایطی می‌تواند در هنر هم بروز یابد و در چنین شرایطی است که برخی آثار هنری در بیننده احساس عظمت یا قدرت به وجود می‌آورند. کانت از عظمت اهرام مصر و تحیر و سردرگمی فرد از دیدن کلیسای پطرس مقدس در رم سخن می‌گوید که «در واقع مؤید این احساس است که قوه‌ی متخیله‌ی شخص از تصور ایده‌ی یک کل ناتوان است» (§ ۲۶). ژاک دریدا در کتاب حقیقت در نقاشی برای ارائه‌ی نمونه‌ای از والا در هنر تابلوهای غول اثر گویا را مثال می‌زند. می‌توان

مجسمه‌های میکل‌آنژ، شعر دانته، نمایش‌نامه‌های شکسپیر و غیره را نیز به مثال دریدا افزود.

۲.۲.۲.۶ نبوغ

چنین به نظر می‌رسد که گویی زیبایی به زیباشناسی کلاسیک فرم مربوط می‌شود و والا تا حدی به زیباشناسی «پیشا رمانتیکِ» امر بی‌نهایت و امر بی‌شکل ربط می‌یابد. بدین ترتیب، مسئله‌ی نبوغ از نگاه کانت تجسم‌بخش رابطه‌ی میان هنر و طبیعت است: «نبوغ قریحه‌ای (موهبتی طبیعی) است که به هنر قاعده می‌بخشد. چون قریحه، به‌مثابه‌ی قوه‌ی خلاقه‌ی فطری هنرمند، خود از طبیعت نشأت می‌گیرد می‌توان تعریف نبوغ را بدین شکل بیان کرد: نبوغ یک استعداد فطری ذهنی (*ingenium*) است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد» (§ ۴۶). کانت در این اظهار نظر مشهور و بارها تفسیرشده‌اش به چهار نکته اشاره می‌کند: ماهیت نبوغْ بی‌بدیل، سرمشق، توصیف‌ناپذیر و الگوبودن است. نابغه بی‌بدیل است بدان معنا که صاحب قریحه‌ای فراتر از قواعد و هنجارهاست؛ سرمشق است بدان سبب که پیش از او هیچ نمونه‌ای یافت نمی‌شود اما پس از او هزاران تن راهش را ادامه می‌دهند؛ توصیف‌ناپذیر است از آن رو که خودش نمی‌تواند تشریح کند یا به شکل علمی توضیح دهد چگونه اثرش را به وجود می‌آورد؛ و سرانجام الگو است بدان سبب که نابغه نه برای علم بلکه برای هنر یا، به بیان دقیق‌تر، برای هنرهای زیبا قاعده تعیین می‌کند. از این‌رو نبوغ جایگاه کاملاً ممتازی در نظام فلسفی کانت دارد و همچون بیان ناب و طبیعی آزادی خلاق[1] توصیف می‌شود؛ از این‌رو فیلسوف و دانشمند نمی‌توانند همچون نابغه‌ها این هماهنگی را تحقق ببخشند (و خودشان هم این را خوب می‌دانند)؛ هنرمند نابغه خود نمی‌داند چگونه این هماهنگی را تحقق می‌بخشد و از نحوه‌ی آفرینش آثارش ناآگاه است.

بار دیگر به مثالی اشاره می‌کنیم که با دوره‌ی حیات کانت بی‌ارتباط است: بی‌توجه به علاقه‌ی فردی‌مان نسبت به آثار مارسل دوشان، تحت چه شرایطی می‌توانیم او را نابغه بدانیم؟ او قطعاً هنرمندی بی‌بدیل است (هرچند از نقطه‌نظر

---

1. liberté créatrice

کانت آثارش مهملات تلقی می‌شوند)؛ او آشکارا سرمشق است زیرا بی‌اتکا به نمونه و مثال، راهی نو گشود و هنرمندان بی‌شماری را به پیروی از خود واداشت (وقتی در ۱۹۱۳ چرخ دوچرخه را به نمایش گذاشت هیچ نمونه‌ای در اختیار نداشت درحالی‌که برتران لاویه راهی را می‌پیماید که با دوشان گشوده شده است)؛ کارهای دوشان توصیف‌ناپذیرند و خود او نیز بر این امر صحه می‌گذارد: «هنرمند نمی‌داند چه می‌کند و من بر این نکته تأکید دارم زیرا هنرمندان مایل نیستند این نکته را بر زبان بیاورند.»[1] سرانجام دوشان هنرمندی الگو است زیرا حتی امروزه نیز نام او «محور»[2] چرخ هنر معاصر است. اصالت و بی‌مانندی ــ یا شاید نبوغ ــ کانت را باید در این دانست که نه‌تنها خود را به تأمل صِرف درباره‌ی داوری زیباشناختی محدود نکرد، بلکه توانست در رابطه با آفرینش هنری نیز یک زیباشناسی اصیل ارائه دهد (هرچند نیچه کانت را متهم می‌کند به این‌که آنچنان‌که باید و شاید به هنرمند و مسئله‌ی آفرینش هنری نپرداخته است).

۳.۲.۶ دیالکتیک قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی

برای به‌پایان‌رساندن بحث درباره‌ی زیباشناسی کانت، به تعارض مستتر در قلب داوری زیباشناختی بازمی‌گردیم. در واقع، دیالکتیک قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی نشان‌دهنده‌ی وجود تعارض در مسئله‌ی ذوق است. به‌طور کلی، تعارض صرفاً به معنای تضاد نیست بلکه نشان‌دهنده‌ی وجود یک کشمکش منطقی میان دو جزء متقابل است که هر یک به‌تنهایی صحیح، حقیقی و قابل اثبات تلقی می‌شوند. قدرت تعارض از فقدان راه چاره برای حل آن نشأت می‌گیرد زیرا در نگاه نخست برای برطرف‌کردن تعارضِ گزاره‌هایی که متضاد یکدیگرند هیچ راه‌حلی به نظر نمی‌رسد. برای مثال به این تعارضِ عقل محض توجه کنید: «وجود برخی چیزها در جهان مطلقاً ضروری است» در مقابل «چیزی که وجودش مطلقاً ضروری باشد هیچ‌کجا وجود ندارد». قطعاً در مقایسه با چنین مسائل متافیزیکی، تعارض احکام ذوقی کاملاً به حوزه‌ی زیباشناسی محدود می‌شود. اما

---

1. Cité en couverture de *Marcel Duchamp*, par J.-L. Chalumeau, Editions Cercle d'Art, 1995.

2. A. Cauquelin, *L'art contemporain*, PUF, coll. "Que sais-je?", 1996, p. 64.

کانت معتقد است ذهن به لحاظ ساز و کار منطقی، به یک نحو با این تعارضات برخورد می‌کند.

۱) تز. حکم ذوقی بر مفاهیم مبتنی نیست؛ زیرا در غیر این صورت می‌توانستیم درباره‌ی آن محاجه[1] کنیم (تصمیم‌گیری بر اساس دلایل).
۲) آنتی‌تز. حکم ذوقی بر مفاهیم مبتنی است؛ زیرا در غیر این صورت و علی‌رغم تنوع محتوای چنین حکمی، حتی نمی‌توانستیم بر سر آن به منازعه[2] بپردازیم (توافق ضروری دیگران با این حکم را ادعا کنیم) (§ ۵۶).

بدین ترتیب، کانت دو نقطه‌ی اشتراک ذوق را برمی‌شمارد، نقاطی که تقریباً همه‌جا یافت می‌شوند و گزینش یکی از آن‌ها در نگاه نخست دشوار به نظر می‌رسد. تزی که در بالا مشاهده کردیم به‌اصطلاح یک تز تجربی است بدین معنا که نقطه‌نظر تجربه‌ی روزمره را نشان می‌دهد و بر تنوع احکام تأکید می‌کند (درباره‌ی تنوع ذائقه‌ها و علاقه به رنگ‌ها هیچ‌کس بحثی ندارد). اما آنتی‌تز مطرح‌شده از نوع عقلانی است بدین معنا که به‌وضوح عقل را برای قضاوت‌کردن به خدمت می‌گیرد. بنابراین، می‌توانیم درباره‌ی ذائقه‌ها و علاقه به رنگ‌ها بحث کنیم و مدعی شویم قضاوتمان کلی و همگانی است. پیش از آن‌که جلوتر برویم، باید سخن کانت را با دقت بررسی کنیم زیرا او مسائلی را که ما به نحو مبهم احساس می‌کنیم آشکارا پیش چشمانمان می‌گذارد. چگونه می‌توان درباره‌ی زیبایی یا هنر سخن گفت؟ چه مباحث قابل قبولی را می‌توان درباره‌ی آثار هنری مطرح کرد؟ آیا مسئله‌ی اصلی زیباشناسی ارائه‌ی بحثی قابل قبول (و در غیر این صورت سکوت) نیست؟ در این مورد، تز مطرح‌شده از سوی کانت می‌گوید که نمی‌توانیم [درباره‌ی آثار هنری] حرفی بزنیم (سکوت مطلق)؛ اما آنتی‌تز ما را بر آن می‌دارد تا درباره‌ی آن‌ها بحث کنیم (بحث مطلق). بنابراین شاید حقیقت جایی میان این دو حد نهایی جای داشته باشد. چگونه می‌توان راه‌حلی برای این تعارض پیدا کرد؟ شیوه‌ی

---

1. disputer 2. discuter

معروف کانت به ما می‌گوید که این دو حکم دقیقاً همراستا نیستند، از یک دیدگاه واحد نشأت نمی‌گیرند و، بنابراین، دقیقاً به یک مسئله‌ی واحد نمی‌پردازند. این دو گزاره صرفاً در ظاهر متعارضند اما در واقع با یکدیگر سازش‌پذیرند، به شرط آن‌که بدانیم دقیقاً چه می‌گویند. برای مثال، اصطلاح مفهوم در تز و آنتی‌تز ابهام‌آفرین است زیرا در هر گزاره معنای متفاوتی دارد. در واقع، در حکم ذوقی قطعاً نوعی مفهوم وجود دارد اما این مفهوم کاملاً اثبات‌پذیر نیست. قطعاً می‌توان این مفهوم را به فرد دیگری هم منتقل کرد اما اثبات صدق آن مطلقاً ناممکن است. تفاوت ظریف معنایی «محاجه» و «منازعه» همین‌جا مشخص می‌شود زیرا محاجه در فلسفه‌ی مَدرسی به معنای حجت‌آوردن است و منازعه به معنای مباحثه‌ای استدلالی است که البته در نهایت نمی‌توان حجت مطلقی برای صدق استدلال ارائه کرد. بنابراین، می‌توان تز را چنین بازنویسی کرد: «حکم ذوقی بر مفاهیم متعین[1] مبتنی نیست» و آنتی‌تز: «حکم ذوقی قطعاً بر یک مفهوم مبتنی است، اما مفهومی نامتعین[2]» (§ ۵۷). به بیان دیگر، چیزی را نمی‌توان اثبات کرد، اما همیشه می‌توان درباره‌اش بحث کرد.

اگر مسئله را به‌خوبی درنیافته باشیم، این راه‌حل پیش‌پاافتاده و حتی مأیوس‌کننده به نظر می‌آید. کانت از یک سو آشکارا علیه تجربه‌گرایی محض موضع می‌گیرد ــ این نوع تجربه‌گرایی، امر زیبا را به امر مطبوع تقلیل می‌دهد و باب مباحثه درباره‌ی امر زیبا را می‌بندد (هر آنچه برای من خوشایند و لذت‌بخش است، زیباست؛ نتیجتاً تحلیل هنر به معنای کشتن هنر است و غیره)؛ از سوی دیگر او علیه عقل‌گرایی ناب موضع می‌گیرد، عقل‌گرایی‌ای که امر زیبا را به امر معقول فرو می‌کاهد و به هر قیمت می‌کوشد امر زیبا را [به شیوه‌های عقلانی] ثابت کند (بنابراین امر زیبا را مقید به قواعد مطلق و ازپیش‌معین می‌داند و غیره). بدین ترتیب، راه‌حل میانه آن است که بگوییم اگرچه ذائقه، رنگ مورد علاقه‌ی افراد و آنچه برای آنان مطبوع است اموری غیرقابل بحث‌اند (نگاه کنید به ۲.۱.۲.۶)، می‌توان درباره‌ی زیبا به بحث پرداخت ولی در نهایت نمی‌توان چیزی را اثبات کرد زیرا زیبا از جنس امور ناب عقلانی نیست. کانت از این طریق نشان داد که تحلیل

---

1. déterminé 2. indéterminé

هنر به کشتن هنر منتهی نمی‌شود و از سوی دیگر همه‌ی ماجرا هم به تحلیل هنر ختم نمی‌شود. به بیان دیگر، درباره‌ی آنچه دوست می‌دارم هرچه بیش‌تر بدانم، به همان نسبت آن را بیش‌تر دوست خواهم داشت. اما عشق من به هنر صرفاً به این شناخت (لازم اما ناکافی) هم تقلیل‌پذیر نیست. نگریستن بدون دانستن بیهوده است. بنابراین، می‌توان و حتی باید درباره‌ی زیبایی سخن گفت اما در عین حال باید برخی محدودیت‌ها را نیز پذیرفت: زیبایی همواره در برابر این‌که به قالب مفاهیم درآید مقاومت می‌کند. برای مثال، نابغه مشخصاً کسی است که به قواعد پایبند نیست یا، به بیان دقیق‌تر، کسی است که خود قواعد جدیدی برای هنر وضع می‌کند اما نمی‌تواند چرایی و چگونگی ایجاد این قواعد را توضیح دهد. خلاصه‌ی کلام آن‌که زیباشناسی کانت و بحث او درباره‌ی داوری زیباشناختی کلیه‌ی تعارض‌ها را مورد توجه قرار داد و برای بیان دستاوردهای خود از مطالبی به‌ظاهر متعارض کمک گرفت: لذت‌بردن از زیبا بدون دخالت‌دادن علاقه، کلیت در عین سوبژکتیویته، غایتمندی بی‌غایت، بی‌مفهوم اما ضروری و غیره. نقطه‌ی قوت اندیشه‌های کانت مشخصاً آن است که توانست ضمن حفظ جنبه‌ی «رازآمیز» هنر و زیبایی، بر برخی نکات مبهم و مسئله‌سازِ داوری زیباشناختی پرتویی روشنگر بیفکند.

۳.۶ قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی و وارثان کانت

دقیقاً از همین رو است که نظریات کانت درباره‌ی داوری زیباشناختی همچنان فعلیت دارند و بحث روزند، زیرا در واقع او توانست شرایط امکان‌پذیری حکم ذوقی را معین کند بی‌آن‌که از حوزه‌ای بیرون از قلمرو زیبایی دلیل و استدلال بیاورد. همان‌گونه که در مقدمه‌ی همین کتاب اشاره کردیم، حتی اگر همه‌ی جنبه‌های هنر دستخوش تحول شده باشد، حتی اگر دیگر معیار و قاعده‌ای وجود نداشته باشد، انسان‌ها همواره احساس‌کردن و قضاوت‌کردن را ادامه می‌دهند و مسئله‌ی داوری زیباشناختی همچنان به قوت خود پابرجاست. به‌طور کلی، در مواجهه با تحولات اخیر هنر معاصر باید چه موضع زیباشناختی‌ای اتخاذ کرد؟ آیا باید میراث کلاسیک زیباشناسی (برای مثال باومگارتن و کانت) را یکسره به فراموشی سپرد و به‌جای آن‌ها بر اندیشمندان تازه‌وارد (از نیکُلا بوریو گرفته تا نظریه‌ی

کویر[1]) متمرکز شد و استدلال آورد که باید درگذشتگان را فراموش کرد و به زندگان پرداخت؟ یا می‌توان از این ایده دفاع کرد که امور معاصر را می‌توان از طریق امور قدیمی درک کرد و حتی استدلال آورد که ارزش «رنگ‌باخته»ی امور قدیمی برای درک امور معاصر مطلقاً ضروری است؟ ما در این‌جا راه‌حل دوم را برگزیده‌ایم و در آخرین بخش این کتاب پیامدهای صوری و ریشه‌ای آن را به بحث گذاشته‌ایم.

۱.۳.۶ پیامدهای صوری

برای درک پیامدهای زیباشناسی کانت در گستره‌ی هنر معاصر باید احتیاطی روش‌شناختی را در دستور کار قرار دهیم و به مرگِ ایده‌ی زیبایی اذعان کنیم و به زنده‌بودنِ ایده‌ی هنر نظر دهیم. امروزه داوری زیباشناختی دیگر آن داوری «ذوقیِ» مبتنی بر یک مفهوم بسیار محدود از زیبایی نیست (در این شرایط آیا نمی‌توان به‌جای داوری ذوقی از داوری کراهت[2] سخن گفت؟). داوری زیباشناختی در روزگار ما معنایی وسیع‌تر یافته است و مشخص می‌کند چه چیزی هنر است و چه چیزی هنر نیست. امروزه حوزه‌ها، گروه‌ها و شبکه‌های هنری جای معیارهای زیبایی را گرفته‌اند. بدین ترتیب، به‌جای آن‌که بپرسیم آیا اثر هنری معیارهای زیبایی را رعایت کرده است یا نه، باید بدانیم اثر به چه حوزه و گروه و شبکه‌ی هنری‌ای تعلق دارد. تی‌یِری دودوو دراین‌باره می‌نویسد:

> در بازخوانی نقد قوه‌ی حکم و به‌ویژه در خوانش تعارض داوری زیباشناختی، باید واژه‌ی «هنر» را به‌جای واژه‌ی «زیبا» نشاند و نتیجه را مشاهده کرد:
>
> تز: جمله‌ی «این هنر است» بر مفاهیم مبتنی نیست.
>
> آنتی‌تز: جمله‌ی «این هنر است» بر مفاهیم مبتنی است.[3]

بدین ترتیب، همچون کانت درمی‌یابیم که این تعارضْ به‌ویژه بن‌بستی بدیهی را نشان می‌دهد و برای برون‌رفت از آن باید منطقی متفاوت را به خدمت گرفت.

---

1. queer theory 2. dégoût

3. T. de Duve, "Kant (d')après Duchamp", *Au nome de l'art*, Minuit, 1989, p. 80.

همچنین درمی‌یابیم که کانت به‌حق اعلام کرد «مفهوم» در تز و آنتی‌تز دو معنای متفاوت دارد و نباید در هر دو گزاره به‌یکسان فرض شود. تی‌یِری دودوو همچنین می‌توانست با ارجاع به آثار حاضر-آماده‌ی دوشان، بر اهمیت حیاتی ایده‌ی هنر و نام و امضای هنرمند نیز تأکید کند زیرا وقتی دوشان یک بطری‌آویز را همچون مجسمه به نمایش گذاشت، این کار را به‌عنوان یک فروشنده‌ی اجناس دست دوم انجام نداد بلکه او هنرمند پرآوازه‌ای بود که اگرچه اثر جنجال‌برانگیز چشمه را با نام مستعار به نمایش گذاشته بود، جهان هنر در آن زمانِ به‌خوبی نام و آثار او را می‌شناخت. از همین‌رو وقتی تز را چنین بازنویسی کنیم: «هنر یک مفهوم نیست، یک نام خاص است»، این تز تا حدی با آنتی‌تز خود سازگار خواهد شد: «هنر یک مفهوم است، ایده‌ی هنر یک نام خاص است.»[1] مَتیو کِسلر اخیراً در کتاب تعارض‌های هنر معاصر بحث کانت درباره‌ی تعارض حکم ذوقی را چنین بررسی کرده است:

در رابطه با اثر هنری با چنین تعارضی روبه‌رو می‌شویم:

۱. تز. اثر هنری تابع معیارهای تولید است و از تعامل دوسویه‌ی فرم و ماده به وجود می‌آید و در قالب یک کلیت واحد و غیرقابل تقلید بیان می‌شود. همچون اشیای حاضر-آماده، هر چیزی نمی‌تواند صرفاً بنا بر گزینشی هنری در قلمرو مختص آثار هنری جای گیرد. یک فرد به‌واسطه‌ی توانایی خلق آثار هنری به هنرمند مبدل می‌شود و نه برعکس.

۲. آنتی‌تز. تنها معیار اثر هنریْ نومایه‌بودن آن است. دلیلی وجود ندارد که یک اثر هنری، به معنای مورد نظر در تز، را از شیء معمولی‌ای که به تصمیم هنرمند و به‌واسطه‌ی اقدامات او در قلمرو هنر جای داده می‌شود متمایز کنیم. تشخص هنری صرفاً بنا بر خواست هنرمند به یک شیء افزوده می‌شود. این تشخص‌بخشی مشروعیت خود را از عمل مقتدرانه و یگانه‌ی هنرمند اخذ می‌کند. هنرمند تعیین می‌کند چه چیز یک اثر هنری است و نه برعکس.[2]

---

1. T. de Duve, "Kant (d')après Duchamp", *op. cit.*, p. 86.

2. M. Kessler, *Les antinomies de l'art contemporain*, PUF, 1999, p. 64-65.

در این‌جا نیز بار دیگر درمی‌یابیم که نکته‌ی اساسی فراسوی یک تقابل ظاهراً بی‌راه‌حل جای دارد و هدف باید هویداکردن تنش واقعی میان دو سوی تقابل باشد. در واقع، به نظر می‌رسد بحران هنر معاصر به یک میدان جنگ مبدل شده است که در آن باورهای بعضاً متخاصم و تشنج‌زا با یکدیگر رویارو می‌شوند. اما کم‌ترین فایده‌ی تعارض این است که تقابل‌ها را به لحاظ منطقی با یکدیگر ترکیب می‌کند: سنت در برابر نوآوری، اثر هنری در برابر اشیای حاضر-آماده، آفریدن در برابر یافتن. این همه حکایت از آن دارد که نظریه‌ی مؤلف (اثر هنری همچون «محصول اندیشه») لزوماً به حل تعارض منجر نمی‌شود چه رسد به این‌که بحران را برطرف کند. همین‌جا باید پرسید بر مبنای این نظریه سرنوشت واسطه‌ها، فروشندگان و خلاصه همه‌ی کسانی که به‌نوعی در بازار هنر فعالیت می‌کنند چه خواهد شد؟ آخر، اثر هنری علاوه بر این‌که محصول اندیشه است در بازار هم خرید و فروش می‌شود. بنابراین، به نظر می‌رسد راه‌حل تعارض را باید همچون کانت در چشم‌اندازی متکثر و کثرت‌گرا جست‌وجو کرد و با التقاط گرایی پست‌مدرن همسو شد. بد نیست همین‌جا اشاره کنیم اصطلاح «پست‌مدرن» نخست در حوزه‌ی معماری مطرح شد (در دهه‌ی ۱۹۶۰ برخی از معماران جوان خواستار به‌کارگیری مجدد عناصر تزئینی سبک‌های مختلف قدیمی در آثار معماری شدند). این اصطلاح که بعدها از سوی ژان-فرانسوا لیوتار در معنایی وسیع‌تر به کار رفت و همگانی شد، بر مرگ کلان‌روایت‌هایی اشاره دارد که جهان را در چارچوب‌های مشخص خود تعریف کرده بودند و تمامی بنیادهای اسطوره‌ای آدمی را نادیده می‌گرفتند. پست‌مدرنیسم هوادار یکسان‌سازی ارزش‌ها و التقاط گرایی است. البته مسئله این نیست که چیزی پس از مدرنیته وجود دارد یا نه، زیرا مدرن‌بودن به معنای معاصربودن نیست و از این‌رو در هر زمان می‌توان مدرن بود؛ بلکه مسئله‌ی پست‌مدرن این است که توافق کنیم هر دوران را با توجه به دوران پیش از خودش بسنجیم و تعریف کنیم...

۲.۳.۶ پیامدهای ریشه‌ای

ادامه‌دهندگان نگرش کانت به‌جای تمرکز بر شکل تعارض حکم ذوقی مشخصاً بر ذهنی‌بودن این حکم تأکید دارند. گویی «انقلاب کوپرنیکی» کانت، که بر اساس آن

ابژه باید خودش را با سوژه وفق بدهد، شکافی به وجود آورده است که همه‌چیز را درون خودش می‌بلعد. در واقع، حکم ذوقی نخست و پیش از هر چیز محصول یک سوبژکتیویته‌ی ریشه‌ای است و زیباشناسی کانت فرض را بر این می‌گذارد که این سوبژکتیویته خصلتی کلی و همگانی دارد. درست از همین‌جا و با به‌پرسش‌کشیدن همین خصلت کلی و همگانی است که مباحثه آغاز می‌شود. ژِرار ژُنت، که موضع خود را «فوق‌کانتی»[1] معرفی می‌کند، دراین‌باره می‌نویسد:

> آنچه کانت واقعاً نشان داده این است که در نهایت امر، داوری زیباشناختی ادعا می‌کند ضروری و کلی است؛ اما او مشروعیت این ادعای دوگانه را اثبات نمی‌کند؛ من تردید دارم که این مشروعیت اثبات‌پذیر باشد، تردید دارم راه‌هایی را که کانت برای اثبات این مشروعیت در پیش می‌گیرد مطمئن‌ترین راه‌ها باشند، و باز تردید دارم که این راه‌ها حقیقتاً با نقطه‌ی حرکت او، که از دید من شک و تردیدی بر آن وارد نیست، همخوان باشند. این نقطه‌ی حرکت، سوبژکتیویته‌ی ریشه‌ای داوری زیباشناختی است که یک احساس لذت یا عدم لذت را بیان می‌کند و وجود خارجی می‌بخشد. بار دیگر خاطرنشان می‌کنم به نظرم می‌رسد کل این استدلال، که به طرز قابل قبولی حقیقی می‌نماید، چیزی نیست مگر تلاشی از سر استیصال برای رهایی از پیامد اجتناب‌ناپذیر این حقیقت که داوری زیباشناختی نسبی است.[2]

بنابراین، امروزه همگان طبیعتاً از اساس نسبی‌بودن حکم ذوقی را می‌پذیرند و ضمن ردِ خصوصیت کلی و همگانی حکم ذوقی، آن را «محوری‌ترین اسطوره‌ی زیباشناسی فلسفی» (تعبیری از ژان‌ـماری شافِر) می‌نامند. بدین ترتیب، زیباشناسی کانت ناچار است به‌جای سوبژکتیویته‌ی استعلایی به یک سوبژکتیویسم روان‌شناختی تن بدهد و در نهایت از این سوبژکتیویسم به نسبی‌گرایی برسد. به نظر می‌رسد این موضع به انتخاب افراد احترام می‌گذارد، بنابراین قابل قبول‌تر است و

---

1. hyperkantien
2. G. Genette, *l'œuvre de l'art*, t. II, *La relation esthétique*, Seuil, 1997, p. 84-85.

نسبتاً راحت‌تر می‌توان آن را پذیرفت. در دوران پست‌مدرنیته هر نوع داوری زیباشناختی امکان‌پذیر می‌شود و چه خوب است که این داوری‌ها مستدل و معقول باشند (برای مثال هکتور اوبالک با استدلال‌هایی کاملاً محکم ثابت کرده است که اندی وارهول هنرمند بزرگی نیست...) اما آیا می‌توان دو قطب سوژه و ابژه را به این راحتی از یکدیگر جدا کرد؟ از دید کانت ــ و شاید افرادی دیگر ــ تنشی که از تقابل ذهنیت [سوبژکتیویته] و کلیت [اونیورسالیته] به وجود می‌آید، بخشی جدایی‌ناپذیر از خود سوبژکتیویته است. چه روی خواهد داد اگر در این تنش جانب قطب نخست را بگیریم؟ در چنین حالتی، سوبژکتیویسم به یک نسبی‌گرایی بی‌حد و مرز مبدل می‌شود. آیا باید این نسبی‌گرایی را پذیرفت و به ذائقه‌ی تک‌تک افراد احترام گذاشت (هرکس به ذوق خودش) یا باید هنر را یاری‌گر ما در زندگی یا شاید فراهم‌آورنده‌ی یک زندگی بهتر جمعی در نظر گرفت؟ در این‌جا مسئله بر سر مشارکت و انتقال است: وقتی چیزی را به نحو زیباشناختی دوست می‌داریم، مایلیم این عشق را به دیگری نیز منتقل کنیم...

به بحثمان بازگردیم. مطمئناً نسبیت حکم ذوقی یک واقعیت انکارناپذیر تاریخی و جغرافیایی است (مورخ هنر، فرانسیس هَسکل، این واقعیت را به‌خوبی در قاعده و هوس (با نام اصلی *Rediscoveries in art*) نشان داده است). درست به همین سبب، ورمیر، که امروزه به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نقاشان طول تاریخ شناخته می‌شود، در زمان خود (شهر دلفت هلند و بین سال‌های ۱۶۳۲ تا ۱۶۷۵) نقاش کم‌آوازه‌ای بود و نام او در قرن نوزدهم دوباره در تاریخ هنر مطرح شد. در مقابل، امروز چه‌کسی می‌داند پل دولارُش در سال‌های ۱۸۴۰ مشهورترین نقاش فرانسه بوده است و در هنرستان هنرهای زیبای پاریس نقاشی دیواری عظیمی با نام هِمی‌سیکل اجرا کرده است؟ از همین رو باید این پرسش بی‌پاسخ و در نتیجه بیهوده و سرگیجه‌آور را مطرح کرد که آیا ورمیرهای دیگری نیز بوده‌اند که هرگز کشف نشده‌اند؟ برای به‌شهرت‌رسیدن یکی دو نابغه، چند تن دیگر در سایه مانده‌اند درحالی‌که شایسته‌ی نام‌آورشدن بوده‌اند؟ حتی امروز نیز می‌توان چنین پرسش‌های آزاردهنده‌ای را درباره‌ی آینده مطرح کرد: طی یکی دو قرن آینده از هنر امروز چه باقی خواهد ماند؟ کدام اثر، کدام هنرمند و کدام جریان هنری از آزمون تاریخ سربلند بیرون خواهد آمد؟ شاید حتی نتوانیم حدس بزنیم... اگر زمان

بزرگ‌ترین داور است پس شاید نسبیت با نسبی‌گرایی فرق داشته باشد. بنابراین، وقتی می‌توان نسبیت حکم ذوقی را همچون یک واقعیت پذیرفت بی‌آن‌که به نسبی‌گرایی افراطی گرفتار آمد، پس می‌توان سوبژکتیویته را پذیرفت بی‌آن‌که لزوماً به سوبژکتیویسم فرو افتاد. خلاصه، مسئله‌ی ریشه‌ای آن است که بدانیم آیا تنش میان ذهنیت [سوبژکتیویته] و کلیت [اونیورسالیته] از زندانی‌شدن در سوبژکتیویته‌ی فردی پربارتر است یا خیر. این تنش نه‌تنها در اندیشه‌های زیباشناختی و رابطه‌ی حسی ما با آثار هنری حضور دارد، بلکه در زندگی جمعی همه‌ی ما نیز مؤثر است. همزمان می‌توان به نسبیت باور داشت و همواره بر حق جامعه نیز پای فشرد.

در چنین شرایطی، مسئله‌ی غایی این است که بدانیم امروزه حدود این ایده‌ی جامعه تا کجاست. در واقع به نظر می‌رسد کتاب‌هایی که در چند دهه‌ی اخیر (به‌ویژه در فرانسه) درباره‌ی زیباشناسی منتشر شده، نسبت به این ایده نگاه خوبی ندارند و برخی از ویژگی‌های آن را آزاردهنده می‌دانند. برای مثال، چرا مردم روز به روز از هنر دور می‌شوند درحالی‌که هنر همواره آن‌ها را به‌سوی خود فرا می‌خواند؛ چرا مفهوم اقتصادی «بحران» به‌یکباره عرصه‌ی هنر را درنوردید؛ معیارهای داوری زیباشناختی چگونه یکسره ناپدید شدند؛ چگونه کمک مالی دولت به نابودی [هنر] انجامید (دیدگاه راینر روشلیتز) و غیره. درست از همین رو ایو میشو توانسته است همزمان یک خوانش کانتی از بحران هنر معاصر و پاسخی احتمالی به سبک و سیاق دیوید هیوم برای این بحران ارائه کند. او در بحران هنر معاصر می‌نویسد بحران نه از خود هنر بلکه از تصور ما از هنر و آنچه ما واقعاً از این تصور توقع داریم ناشی می‌شود. به یک معنا، ما همواره همچون کانت بر این باوریم که گویی هنر می‌توانسته است «جامعه‌پذیری انسان‌ها» را کمی قوت ببخشد، اما این باور بی‌شک به تصوری ناممکن و حتی موهوم مبدل شده. هنر نمرده است و سرزنده و فعال به حیات خود ادامه می‌دهد، اما آرمانشهر اجتماعی هنر مرده است. از همین‌رو معیارهای زیباشناختی و حکم ذوقی باید بازتعریف شوند؛ به همین دلایل بازگشت به هیوم جایگاهی تعیین‌کننده یافته است، البته بازگشتی به‌دور از نوستالژی. در زمانه‌ی تکثر معیارها (که همواره محلی و نسبی‌اند و در همین رابطه ایو میشو از بازار مکاره‌ای یاد می‌کند که نقاشی شاردَن، موسیقی رَپ

نیویورکی، زیبایی اسب اسپانیایی، موسیقی بازاری، حاضر-آماده‌های به سبک دوشان، آشپزی چینی و غیره در آن یافت می‌شود، و البته هم‌ارزش‌بودن همه‌ی این‌ها می‌تواند دوباره مسائلی را ایجاد کند)، توسل به «کارشناسان» (نگاه کنید به ۲.۱.۶) بیش از هر زمان دیگر ضروری می‌نماید.

خلاصه آن‌که چرا نباید به‌جای دومین تعریفی که کانت از امر زیبا ارائه می‌دهد («زیبا چیزی است که بدون [نیاز به] مفهوم به نحو کلی خوشایند است») بگوییم: «هنر آن چیزی است که در محدوده‌ای خاص و با [نیاز به] مفهوم خوشایند است؟» آخر، باید هر یک از واژه‌های مورد استفاده‌ی کانت را با معادل امروزی‌اش جانشین کرد زیرا در زمانه‌ی ما امر زیبا از میان رفته، امر کلی در حد یک ایدئال باقی مانده است و مفهوم همه‌جا دیده می‌شود.

کتاب‌نامه

Brugère, Fabienne, *Le goût. Art, passions et société*, PUF, Paris, 2000.

Diderot, Denis, *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, Paris, 1988.

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, t. II, *La relation esthétique*, Seuil, Paris, 1997.

Hume, David, *Essais esthétiques* (notamment "De la norme du goût"), trad. R. Bouveresse, Garnier-Flammarion, Paris, 2000.

Kant, Emanuel, *Critique de la faculté de juger*, éd. F. Alquié, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris, 1985.

Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

پی‌نوشت

۷. درباره‌ی آنچه نمی‌توان سخن گفت باید سکوت کرد.
(ویتگنشتاین، رساله‌ی منطقی- فلسفی)

شاید خواننده در انتهای این کتاب و با مطالعه‌ی مفاهیم مطرح‌شده در آن، به این نتیجه رسیده باشد که زیباشناسی حوزه‌ای محدود از مسائل و آموزه‌هاست. چنین احساسی، لااقل درباره‌ی زیباشناسی فلسفی مورد نظر ما در این کتاب، کاملاً نادرست است. زیباشناسی رشته‌ای محقر و محدود و درخودبسته نیست، بلکه می‌باید نگرشی فلسفی با درهایی گشوده به روی جهان و زندگی باشد. چهارمین و آخرین معنای نهفته در عنوان این کتاب دقیقاً از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد، بدین معنا که مبانی زیباشناسی همواره مبانیِ حوزه‌ی وسیع‌تری را شکل می‌دهند، خود بخشی از این حوزه‌اند و مقدمات ورود به آن را فراهم می‌کنند. با ذکر چند مثال می‌کوشیم این رابطه را به‌اجمال توضیح دهیم.

زیباشناسی و علوم هنر[1]: از یک سو کاملاً پیداست که زیباشناسی از جمله‌ی علوم دقیق نیست اما می‌تواند برخی از دستاوردهای علمی را به حوزه‌ی کاری خود بیاورد و از آن‌ها استفاده کند (از عدد طلایی و هندسه‌ی فرکتال گرفته تا بررسی

---

1. sciences de l'art

برخی آثار هنری به کمک رادیوگرافی)؛ از سوی دیگر، زیباشناسی یکی از شاخه‌های علوم انسانی است و دقت و روش و مباحث خاص خود را دنبال می‌کند، با این حال از سایر علوم انسانی نیز جدایی‌ناپذیر است و با انسان‌شناسی (در بررسی هنرهای «بدوی»)، جامعه‌شناسی (در مطالعه‌ی بازار هنر)، روان‌کاوی (پژوهش‌های فروید درباره‌ی داوینچی) و غیره ارتباطی تنگاتنگ دارد. علوم هنر همواره بخشی از علوم انسانی‌اند و از آن‌جا که هنر بر مفهوم ویژه‌ای از انسان مبتنی است، علوم هنر را باید در قلمرو علوم «انسان‌گرا» [اومانیست] گنجاند.

زیباشناسی و اخلاق: حتی اگر اخلاق، بنا بر دلایل نه‌چندان موجه، همچنان اصطلاحی باب روز باقی مانده باشد، هنوز می‌تواند از زیباشناسی پرسش‌های جدی بپرسد. برای مثال: آیا هنرمند، بدان سبب که هنرمند است، حق دارد هر کاری بکند؟ شاید امروز پاسخ ما به این پرسش مثبت باشد اما باید توجه داشته باشیم که همیشه اوضاع به همین منوال نبوده است. به بیان دیگر، آیا میان اخلاق و زیباشناسی نوعی سلسله‌مراتب برقرار است؟ یعنی آیا اخلاق می‌تواند از جایگاهی برتر بر زیباشناسی فرمان براند یا برعکس، زیباشناسی بر اساس چه ارزش‌هایی می‌تواند بر اخلاق پیشی بگیرد؟ آیا همچنان می‌توان از وحدت سرآغازین اخلاق و زیباشناسی (وحدت امر زیبا و امر خیر در فلسفه‌ی فلوطین، امر زیبا همچون نماد اخلاق در فلسفه‌ی کانت، تزبیت زیباشناختی انسان از دید شیلر و غیره) دفاع کرد؟ ما در این کتاب فرصت پرداختن به چنین مسائلی را نداشتیم و در این‌جا فقط بدان‌ها اشاره می‌کنیم.

سرانجام، زیباشناسی و فلسفه: زیباشناسی به‌طور سنتی یکی از شاخه‌های درخت فلسفیِ معارف بشر منظور می‌شود؛ شاخه‌ای کوچک از دید برخی، شاخه‌ای تناور از دید عده‌ای و شاخه‌ای خشکیده برای برخی دیگر. اما درهرحال زیباشناسی، لااقل از زمان باومگارتن بدین سو، پرسش دردناکی را از فلسفه می‌پرسد، پرسشی که فلسفه نمی‌خواهد یا نمی‌تواند بدان گوش فرادهد و آن، مسئله‌ی امر محسوس است. به‌واقع فلسفه همواره به امر معقول ارجحیت داده و امر محسوس را از یاد برده است. بدین ترتیب، زیباشناسی به عنوان بخشی از فلسفه به نحوی سوءنیت فلسفه نسبت به امر واقعی را نمایان می‌کند. پرسش این است: چگونه می‌توان به امر محسوس اندیشید بی‌آن‌که آن را به امر معقول فروکاست؟

چگونه می‌توان ضمن حفظ حسیتِ امر محسوس آن را به امر معقول مبدل ساخت؟ برای چنین پرسشی که همواره بر محور «منطق ادراک حسی» (دُلوز) یا لااقل «اعاده‌ی سهم امر محسوس» (تعبیری از ژاک رانسی‌یر) می‌چرخد، پاسخی قطعی و نهایی وجود ندارد. هر بار که کتابی نوشته می‌شود باید پاسخی برای این پرسش ابداع کند و یک بار دیگر یادآور می‌شویم که این کتاب فقط می‌کوشید مبانی را در اختیار خوانندگانش بگذارد.

نمایه

آپل [Apelle] ۴۲
آپولینر، گیوم [Guillaume Apollinaire] ۱۴۰
آتنای پارتنوس (فیدیاس) ۷۳، ۱۱۵
آتنودور [Athénodore] ۱۲۹
آدورنو، تئودور [Theodor Adorno] ۱۱۱، ۱۳۹
آگساندر [Agésandre] ۱۲۹
آلبرتی، لئون باتیستا [Leon Battista Alberti] ۷۹، ۸۱
آلن (نام مستعار امیل شارتیه) [Alain (Émile Chartier)] ۷۴، ۷۵، ۸۴، ۱۳۵
آنچه می‌بینیم و آنچه ما را می‌نگرد (دیدی-اوبرمن) ۱۱۰

آبه باتو [Abbé Batteux] ۱۲۶، ۱۳۱
آبه دوبو [Abbé Dubos] ۱۲۶
اتاقی در آرل (ون‌گوک) ۷۳
اثری هنری (ژنت) ۹۸، ۱۱۳، ۱۱۵
اخلاق نیکوماخوس (ارسطو) ۷۱
ارسطو [Aristote] ۴۸-۵۵، ۶۳، ۶۷، ۷۱، ۷۴، ۷۹، ۸۶
اسپوری، دنیل [Daniel Spoerri] ۶۶
اسپینوزا، باروخ [Baruch Spinoza] ۱۵۴
امپتیکا (باومگارتن) ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۲۶، ۱۵۳
استلا، فرانک [Frank Stella] ۱۱۰
اسمیت، تونی [Tony Smith] ۱۱۰
اشتوک‌هاوزن، کارل هاینتس [Karlheinz Stockhausen] ۱۳۹
اصل یگانه‌ی هنرهای زیبا (آبه باتو) ۱۲۶
اعتقادنامه‌ی آفریننده (کِله) ۱۳۷
افلاطون [Platon] ۱۲، ۱۵، ۱۸، ۴۱-۵۶، ۶۷، ۷۳، ۷۵، ۷۸، ۷۹، ۹۸، ۱۰۰-۱۰۲، ۱۰۵، ۱۵۱
اقلیدس [Eukleides] ۱۰۰
اِکو، اومبرتو [Umberto Eco] ۱۱۵

امپدوکلس [Empédocle] ۵۲
امپرسیون: طلوع خورشید (مونه) ۵۸
امپرسیونیسم ۵۷، ۵۸، ۶۱
اندرسن، لوری [Laurie Anderson] ۱۴۶
اندی وارهول هنرمند بزرگی نیست (اولباک) ۱۷۵
اوانز، بیل [Bill Evans] ۳۳
اوبالک، هکتور [Hector Obalk] ۱۷۵
اولیپو [Oulipo] ۲۸
ایدئا (پانُفسکی) ۱۰۱
این یک پیپ نیست (مگریت) ۶۵

باخ، یوهان سباستین [Johann Sebastian Bach] ۱۵۶
بارت، رولان [Roland Barthes] ۲۶
بارتوک، بِلا [Béla Bartók] ۱۰۰
بازی سه‌طرفه‌ی هنر معاصر (هاینیش) ۱۱۹
باشلار، گاستُن [Gaston Bachelard] ۱۲، ۱۳۴
باکسل، هوگو [Hugo Boxel] ۱۵۴
باومگارتن، الکساندر [Alexander Baumgarten] ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۳۶، ۳۸، ۱۲۶، ۱۵۳، ۱۷۰، ۱۸۰
بتهوون، لودویگ فن [Ludwig van Beethoven] ۱۶۱
بحران هنر معاصر (میشو) ۲۹، ۱۷۶
بدون عنوان (کاندینسکی) ۵۹
براک، ژرژ [Georges Braque] ۱۲۱
برک، ادموند [Edmund Burke] ۱۶۵
برگسون، آنری [Henri Bergson] ۱۳۱
برلیوز، هکتور [Hector Berlioz] ۱۳۵
بروتُن، آندره [André Breton] ۳۲
برهنه از پلکان پایین می‌آید (دوشان) ۳۵
بطری سودا (پیکاسو) ۶۶
بُنتان، پیر [Pierre Bontemps] ۱۳۴
بنونیست، امیل [Émile Benveniste] ۱۴۱
بنیامین، والتر [Walter Benjamin] ۱۱۰ـ۱۱۳
بوالو، نیکُلا [Nicolas Boileau] ۵۱
بودلر، شارل [Charles Baudelaire] ۱۲۶، ۱۵۲
بوران، دنیل [Daniel Buren] ۳۵
بوری، پل [Pol Bury] ۱۳۴
بوریو، نیکُلا [Nicolas Bourriaud] ۱۷۰
بوشه، فرانسوا [François Boucher] ۲۹، ۱۵۳
بوطیقا (ارسطو) ۴۹
بوطیقای مکان (باشلار) ۱۳۴
بولز، پیر [Pierre Boulez] ۱۳۸
بونار، پیر [Pierre Bonnard] ۶۱
«به‌سوی لاتوکتونی جدیدتر» (گرین‌برگ) ۱۳۰

بیردزلی، مونرو [Monroe Beardsley] ۱۴۹
بیکن، فرانسیس [Francis Bacon] ۱۳۴، ۱۶۲

پاپ ژول دوم [Pope Jules II] ۱۲۹
پاچولی، لوکا [Luca Pacioli] ۹۹
پارهازیوس [Parrhasios] ۴۲
پاسکال، بلز [Blaise Pascal] ۴۷، ۱۵۱
پالک، جکسن [Jackson Pollock] ۳۰، ۸۴، ۱۳۰
پانُفسکی، اروین [Erwin Panofsky] ۲۸، ۱۰۱، ۱۱۶
پدیدارشناسی ادراک حسی (مرلوپونتی) ۱۰۴
پدیدارشناسی تجربه‌ی زیباشناختی (دوفرِن) ۱۰۵
پدیدارشناسی روح (هگل) ۱۰۵
پدیدارشناسی (لامبر) ۱۰۵
پست‌مدرنیسم ۱۷۳
پُلی‌دور [Polydore] ۱۲۹
پلین [Pline] ۴۲
پوآنتالیسم ۵۸
پو، ادگار آلن [Edgar Allan Poe] ۱۳۵
پویی‌وِه، روژه [Roger Pouivet] ۹۸، ۱۱۵
پیسارو، کامی [Camille Pissarro] ۸۰
پیش‌درآمدی بر روش لئوناردو داوینچی (والری) ۸۷
پیشگوی دهکده (روسو) ۲۵
پیکاسو، پابلو [Pablo Picasso] ۳۴، ۳۵، ۵۸، ۶۶، ۹۹
پینون‌ـارنست، ارنست [Ernest Pignon-Ernest] ۶۴

تاپی‌یِس، آنتونی [Antony Tapiès] ۲۷
تاریخ طبیعی (پلین) ۴۲
تأملات فلسفی درباره‌ی موضوعات مرتبط با ماهیت شعر (باومگارتن) ۱۷
تأملاتی درباره‌ی شعر و نقاشی (کروزا) ۱۲۶
تخت‌خواب عمودی (راشنبرگ) ۷۳
ترنر، جوزف مالورد ویلیام [Joseph Mallord William Turner] ۶۴
تعارض‌های هنر معاصر (کسلر) ۱۷۲
تَنگلی، ژان [Jean Tinguely] ۱۶۴
تودوروف، تزوتان [Tzvetan Todorov] ۸۷
تولوز‌ـلوترک، آنری دو [Henri de Toulouse-Lautrec] ۶۱

جاکومتی، آلبرتو [Alberto Giacometti] ۷۰
جستارهایی درباره‌ی تصویرشناسی (پانُفسکی) ۱۱۶
جمهوری (افلاطون) ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۴۹، ۷۲، ۷۸

چرخ دوچرخه (دوشان) ۱۶۷
چشم و ذهن (مرلوپونتی) ۳۶، ۱۰۸

چشمه (دوشان) ۱۷۲
چنین گفت زرتشت (نیچه) ۹۲، ۹۳

حقیقت در نقاشی (دریدا) ۱۶۵

«خدمتکارم را از دست داده‌ام» (روسو) ۲۵
خرمن‌کوب (مونه) ۶۱

داتوم [Daum] ۷۷
داگر، لویی [Louis Daguerre] ۴۰
دالامبر، ژان لو رُن [Jean Le Rond d'Alembert] ۱۲۵
دالی، سالوادور [Salvador Dali] ۶۶
دامیش، اوبِر [Hubert Damisch] ۲۸
دانتو، آرتور [Arthur Danto] ۳۰، ۱۱۸
دانته آلیگیری [Dante Aligieri] ۱۶۶
دانش شاد (نیچه) ۹۱
داوینچی، لئوناردو [Leonardo da Vinci] ۴۸، ۵۵، ۷۱، ۸۵ـ۸۷، ۹۹، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۴۶، ۱۸۰
دایرةالمعارف ۲۹، ۱۲۵، ۱۵۳
دبوسی، کلود [Claude Debussy] ۱۳۴
درباره‌ی حدود نقاشی و شعر ← لائوکئون
«درباره‌ی معیار ذوق» (هیوم) ۱۵۴
درباره‌ی نقاشی (آلبرتی) ۷۹
دربی اپسام (ژریکو) ۵۶
دریا (دبوسی) ۱۳۴
دریدا، ژاک [Jacques Derrida] ۹۳، ۱۶۵، ۱۶۶
دعای پیش از غذا (شاردن) ۱۱۴
دُلوز، ژیل [Gilles Deleuze] ۳۷، ۸۸، ۹۳، ۱۴۳، ۱۶۲، ۱۸۱
دموکریتوس [Démocrite] ۱۴۱
دُنی، موریس [Maurice Denis] ۱۲۰، ۱۲۱
دوبور، گی [Guy Debord] ۷۰
دودوو، تی‌یِری [Thierry de Duve] ۱۷۱، ۱۷۲
دورِر، آلبرشت [Albrecht Dürer] ۱۰۰
دوساپَن، پاسکال [Pascal Dusapin] ۲۸
دوسه، ژاک [Jacques Douset] ۱۲۱
دوشان، مارسل [Marcel Duchamp] ۳۵، ۶۶، ۷۷، ۸۰، ۸۱، ۹۴، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۷
دوشیزگان آوینیون (پیکاسو) ۳۴، ۵۸
دوفرِن، میکل [Mikel Dufrenne] ۱۰۵، ۱۰۹
دولارُش، پل [Paul Delaroche] ۱۷۵
دومَشو، گیوم [Guillaume de Machaut] ۲۸
دیدرو، دُنی [Denis Diderot] ۲۲، ۲۹، ۱۲۵، ۱۵۲، ۱۵۳
دیدی‌ـاوبِرمن، ژرژ [Georges Didi-Huberman] ۲۸، ۱۱۰، ۱۳۷
دیکی، جورج [George Dickie] ۱۱۸

دیور، کریستیان [Christian Dior] ۱۲۱
دیویزیونیسم ۵۸
دیویس، میلز [Miles Davis] ۳۳

راشنبرگ، رابرت [Robert Rauschenberg] ۷۳
رافائل [Raphaël] ۵۵
رامبرانت [Rembrandt] ۲۷، ۵۱
رانسی‌یر، ژاک [Jacques Rancière] ۱۸۱
رساله درباره‌ی زیبا (کروزا) ۱۲۶
رمانتیسم ۷۰، ۱۲۶
رمبو، آرتور [Arthur Rimbaud] ۱۳۳
رودَن، اوگوست [Auguste Rodin] ۵۶
روژه، آلن [Alain Roger] ۶۴
روسو، ژان-ژاک [Jean-Jacques Rousseau] ۲۵، ۲۶، ۱۴۴
روشلیتز، راینر [Rainer Rochlitz] ۱۷۶
ریچ، استیو [Steve Reich] ۱۳۹
ریطوریقا (ارسطو) ۷۹
ریلکه، راینر ماریا [Rainer Maria Rilke] ۱۱

زئوکسیس [Zeuxis] ۴۲، ۴۸، ۵۵
زایش تراژدی (نیچه) ۸۸
زندگی‌های بهترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران (وازاری) ۶۹
زیباشناسی (هگل) ۲۰
«زیبا» (فرهنگنامه‌ی فلسفی) (ولتر) ۱۵۴

ژانکن، کلمان [Clément Janequin] ۱۳۴
ژریکو، تئودور [Théodore Géricault] ۵۶
ژُنت، ژرار [Gerard Genette] ۹۸، ۱۱۳-۱۱۶، ۱۲۰، ۱۷۴
ژُنکن، یوهان بارتولد [Johan Barthold Jonkind] ۸۰
ژُوانه، ژان-ایو [Jean-Yves Jouannais] ۹۸
ژیمنز، مارک [Marc Jimenez] ۹۲، ۱۴۶

سالن‌ها (دیدرو) ۲۹
«سرآغاز کار هنری» (هایدگر) ۱۰۳
سر، میشل [Michel Serres] ۱۶۲
سروانتس، میگوئل دو [Miguel de Cervantès] ۱۵۵
سزان، پل [Paul Cézanne] ۳۷، ۱۰۹
سقراط [Socrate] ۴۴، ۴۶، ۷۲، ۸۹
سکستوس اِمپیریکوس [Sextus Empiricus] ۴۲
سِلین، لویی-فردینان [Louis-Ferdinand Céline] ۱۴۴
سمبولیسم ۵۲، ۶۲
سورا، ژرژ [Georges Seurat] ۵۸

سوریو، اِتی‌ین [Étienne Souriau] ۲۶، ۱۳۳، ۱۳۴
سوفیست (افلاطون) ۴۸
سولاژ، پیر [Pierre Soulage] ۸۳، ۸۴
سونات برای دو پیانو و ساز کوبه‌ای (بارتوک) ۱۰۰
سینیاک، پل [Paul Signac] ۵۸

شاپیرو، میر [Meyer Schapiro] ۸۶، ۱۰۴
شاردَن، ژان باپتیست سیمئون [Jean Baptiste Siméon Chardin] ۲۹، ۱۱۴، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۶
شار، رنه [René Char] ۱۳
شافر، ژان‌ـماری [Jean-Marie Schaeffer] ۱۷۴
شکسپیر، ویلیام [William Shakespeare] ۱۶۶
شوپنهاور، آرتور [Arthur Schopenhauer] ۹۰، ۱۲۳
شِورول، میشل‌ـاوژن [Michel-Eugène Chevreul] ۵۸
شوینبرگ، آرنولد [Arnold Schönberg] ۳۵، ۶۱، ۱۳۹
شیشه‌ی بزرگ (دوشان) ۷۷
شیلر، یوهان کریستف فریدریش فن [Johann Christoph Friedrich von Schiller] ۲۲، ۱۸۰
شیله، اِگُن [Egon Schiele] ۱۵۹

طبیعت بی‌جان و صندلی حصیری (پیکاسو) ۶۶

عروسی که به دست عزب‌ها برهنه شده است (دوشان) ۳۵
عصر یکشنبه در گراند ژات (سورا) ۵۸
عناصر (اقلیدس) ۱۰۰

غول (گویا) ۱۶۵

فایدروس (افلاطون) ۴۷، ۱۰۲
فراسوی نیک و بد (نیچه) ۸۳
فراگُنار، ژان‌ـاونوره [Jean-Honoré Fragonard] ۱۳۴
فروید، زیگموند [Sigmund Freud] ۸۶، ۱۸۰
فرهنگ ترتیبی علوم، هنرها و حرفه‌ها ← دایرةالمعارف
فرهنگنامه‌ی فلسفی ۱۵۴
فری، لوک [Luc Ferry] ۱۵۴
فلوطین [Plotin] ۹۸، ۱۰۱ـ۱۰۳، ۱۸۰
فلوکسوس [Fluxus] ۳۷، ۱۲۰
فورماجو، دینو [Dino Formaggio] ۱۲۵
فوکو، میشل [Michel Foucault] ۶۵، ۹۳
فوویسم ۵۸
فیبوناچی، لئوناردو [Leonardo Fibonacci] ۱۰۰، ۱۵۹
فیچینو، مارزیلو [Marsile Ficin] ۱۰۱
فیدیاس [Phidias] ۴۸، ۷۳، ۱۱۵
قاعده و هوس (هسکل) ۱۷۵

قرارداد اجتماعی (روسو) ۲۵
قطار به ایستگاه سیوتا وارد می‌شود (لومیر) ۴۳
قوطی‌های بریلو (وارهول) ۳۰، ۶۶، ۱۱۸

کاپرو، آلن [Allan Kaprow] ۷۰
کارپاچو، ویتوره [Vittore Carpaccio] ۱۶۲
کاسوت، جوزف [Joseph Kosuth] ۵۳
کاسیرر، ارنست [Ernst Cassirer] ۱۱۷
کافکا، فرانتس [Franz Kafka] ۱۴۴
کالترین، جان [John Coltrane] ۳۳
کالدر، الکساندر [Alexander Calder] ۱۳۴
کانت، ایمانوئل [Immanuel Kant] ۱۲، ۱۷ـ۲۲، ۲۶، ۳۲، ۳۶، ۳۸، ۵۱، ۸۱، ۸۲، ۸۸، ۹۳، ۱۰۵، ۱۱۲، ۱۳۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۶ـ۱۸۰
کاندینسکی، واسیلی [Wassily Kandinsky] ۳۳، ۳۵، ۵۳، ۵۹ـ۶۲، ۱۳۹
کانودو، ریچوتّو [Ricciotto Canudo] ۱۲۴
کانینگهام، مرس [Merce Cuningham] ۱۴۵
کروزا، ژان‌ـپیر دو [Jean-Pierre de Crousaz] ۱۲۶
کریز، ارنست [Ernst Kris] ۸۵
کریستوفک، اِلکه [Elke Krystufek] ۹۵
کِسلر، متیو [Mathieu Kessler] ۱۷۲
کلودل، پل [Paul Claudel] ۱۴۲
کِله، پل [Paul Klee] ۳۳، ۵۳، ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۸۷، ۱۳۷، ۱۳۸
کوبیسم ۴۰، ۴۶، ۵۸، ۵۹
کونی، لوران [Laurent Cugny] ۱۱۴
کوه سن ویکتوار (سزان) ۱۰۹
کوهن، تِد [Ted Cohen] ۱۱۸
کویر [queer] ۱۷۱
کِیج، جان [John Cage] ۱۴۵

گاله، امیل [Émile Gallé] ۷۷
گامبریچ، ارنست [Ernst Gombrich] ۴۳، ۵۷
گاو سلاخی‌شده (رامبرانت) ۵۱
گرونه‌والد، ماتیاس [Matthias Grünewald] ۱۳۵
گرین‌برگ، کلمنت [Clement Greenberg] ۳۰، ۱۳۰
گزناکیس، یانیس [Iannis Xenakis] ۱۳۹
گوئو‌ـچیان، چای [Cai Guo-Qiang] ۹۵
گوته، یوهان ولفگانگ فن [Johann Wolfgang von Goethe] ۱۲۶
گودمن، نلسن [Nelson Goodman] ۱۲، ۵۶، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۲۰
گوگن، پل [Paul Gauguin] ۵۹، ۱۶۱
گویا، فرانسیسکو [Franciosco de Goya] ۱۶۵

لائوکئون (لسینگ) ۱۲۶ـ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۴۶

لاسکو [Lascaux] ۲۷
لالیک، رنه ژول [René Jules Lalique] ۷۷
لامبر، ژان-آنری [Jean-Henri Lambert] ۱۰۵
لاویه، برتران [Bertrand Lavier] ۱۶۷
لایب‌نیتس، گوتفرید [Gottfried Leibniz] ۱۷، ۱۴۲
لبخند ژوکوند (داوینچی) ۱۵۶
لژه، فرنان [Fernanad Leger] ۵۸
لسینگ، گوتهولد [Gotthold Lessing] ۲۲، ۱۲۶، ۱۲۸-۱۳۰، ۱۳۷، ۱۴۶
لوکرس [Lucrèce] ۱۴۱
لوکوربوزیه [Le Corbusier] ۱۰۰
لومیر، اوگوست و لویی [Auguste & Louis Lumière] ۴۳
لونگینوس [Longin] ۱۶۵
لویزو، شارل [Charles Loyseau] ۷۴
لیوتار، ژان-فرانسوا [Jean-François Lyotard] ۱۳۶، ۱۷۳

ماتیس، آنری [Henri Matisse] ۱۴۵
مارکوزه، هربرت [Herbert Marcuse] ۱۱۱
ماره، اِتی‌ین-ژول [Étienne-Jules Marey] ۵۶
مالارمه، استفان [Stéphane Mallarmé] ۱۴۰
مالدینه، آنری [Henri Maldiney] ۱۰۹
مالرو، آندره [André Malraux] ۳۱، ۳۲، ۱۲۰، ۱۲۱
مالویچ، کازیمیر [Kasimir Malévitch] ۶۰
مالیخولیا (دورر) ۱۰۰
مانه، ادوار [Édouard Manet] ۸۰، ۱۲۱
مایبریج، ادوارد [Eadweard Muybridge] ۵۶
محراب آیزنهایم ۳۱
مدرنیسم ۱۳۰
مربع سفید روی زمینه‌ی سفید (مالویچ) ۶۰
مربع سیاه روی زمینه‌ی سفید (مالویچ) ۶۰
مردی در حال راه‌رفتن (رودن) ۵۶
مرلوپونتی، موریس [Maurice Merleau-Ponty] ۳۶، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۲
مریم باکره (رافائل) ۵۵
مک‌لارن، نورمن [Norman McLaren] ۱۳۴
مگریت، رنه [René Magritte] ۶۵، ۶۶
ملاحظاتی درباره‌ی احساس زیبا و والا (کانت) ۱۵۷
مورولِه، فرانسوا [François Morellet] ۱۳۹
مور، هانری [Henry Moore] ۱۰۹
موریس، رابرت [Robert Morris] ۱۱۰
موندریان، پیت [Piet Mondrian] ۳۳، ۶۲
مونه، کلود [Claude Monet] ۵۷، ۵۸، ۶۱، ۱۳۴
میشله، ژول [Jules Michelet] ۱۳۴
میشو، آنری [Henri Michaux] ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۴۵

میشو، ایو [Yves Michaud] ۲۹، ۱۵۶، ۱۷۶
میکل‌آنژ [Michel-Ange] ۱۶۶
میهمانی (افلاطون) ۴۷، ۱۰۰

نئوپلاستیسیسم ۳۳، ۶۲
نئورئالیسم ۶۵
نادار (اسم مستعار گاسپار-فلیکس تورناشون) [Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)] ۵۸
نانسی، ژان-لوک [Jean-Luc Nancy] ۱۲۴
ناهار در سبزه‌زار (مانه) ۸۰
«نبوغ» (دایرةالمعارف) (دیدرو) ۲۹
نظام هنرهای زیبا (آلن) ۷۴، ۱۳۵
نقاشی ناشیانه (اسپوری) ۶۶
نقد سوم ← نقد قوه‌ی حکم
نقد عقل عملی (کانت) ۱۵۸
نقد عقل محض (کانت) ۱۷، ۱۹، ۱۵۸
نقد قوه‌ی حکم (کانت) ۱۸، ۲۰، ۵۱، ۸۱، ۱۳۵، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۷۱
نمک‌فروش (دوشان) ۸۱
نیچه، فریدریش [Friedrich Nietzsche] ۲۵، ۲۶، ۸۳، ۸۷-۹۳، ۱۲۱، ۱۶۷
نیلوفرهای آبی (مونه) ۱۳۴
نیوتن، ایزاک [Isaac Newton] ۲۷
نی‌پس، ژوزف نیسه‌فور [Joseph Nicéphore Niépce] ۴۰

واربورگ، آبی [Aby Warburg] ۲۸
وارز، ادگار [Edgar Varèse] ۱۳۹
وارهول، اندی [Andy Warhol] ۳۰، ۶۶، ۶۷، ۱۱۸
وازاری، جورجو [Giorgio Vasari] ۵۵، ۶۵، ۶۹، ۸۱
واگنر، ریشارد [Richard Wagner] ۲۵
والری، پل [Paul Valéry] ۸۷، ۹۲، ۹۹
وایلد، اسکار [Oscar Wilde] ۶۴
ورمیر، یوهانس [Johannes Vermeer] ۱۷۵
وسوسه‌ی قدیس آنتوان (گرونه‌والد) ۱۳۵
وضعیت بشر (مگریت) ۶۵
ولتر، فرانسوا-ماری آروئه [François-Marie Arouet Voltaire] ۱۵۴
ولفلین، هاینریش [Heinrich Wölfflin] ۱۱۸
ون‌گوک، ونسان [Vincent Van Gogh] ۷۳، ۹۴، ۱۰۳، ۱۰۴
وولف، کریستین [Christian Wolff] ۱۷
ویتگنشتاین، لودویگ [Ludwig Wittgenstein] ۱۷۹
ویرژیل [Virgile] ۱۲۹
ویسلر، جیمز [James Whistler] ۸۰
ویون، فرانسوا [François Villon] ۲۷

هایپررئالیسم ۶۵

هایدگر، مارتین [Martin Heidegger] ۸۸، ۱۰۲ـ۱۰۴، ۱۲۳
هاینیش، ناتالی [Nathalie Heinich] ۹۴، ۱۱۹
هستی‌شناسی اثر هنری (پویی‌وه) ۹۸
هسکل، فرانسیس [Francis Haskell] ۱۷۵
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش [Georg Wilhelm Friedrich Hegel] ۱۲، ۱۸، ۲۰ـ۲۳، ۲۸، ۳۶، ۳۸، ۵۳ـ۵۵، ۶۷، ۹۳، ۱۰۵ـ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۳۲
همی‌میکل (دولاروش) ۱۷۵
هنر شاعری (بوالو) ۵۱
هنر شاعری (هوراس) ۱۲۶
هوراس [Horace] ۱۲۶
هوسرل، ادموند [Edmund Husserl] ۱۰۴
هومر [Homère] ۴۷، ۱۵۶
هیوم، دیوید [David Hume] ۱۵۴ـ۱۵۶، ۱۷۶

یاس، هانس روبرت [Hans Robert Jauss] ۱۱۸
یک و سه صندلی (کاسوت) ۵۳

کتاب حاضر می‌کوشد با تحلیل مهم‌ترین مفاهیم زیباشناسی، چشم‌اندازهای گوناگون این رشته را برای خواننده ترسیم کند. اگرچه پیدایش «زیباشناسی» به قرن هجدهم بازمی‌گردد، اما بررسی مفاهیمی چون تقلید، هنرمند، اثر هنری و ... نشان می‌دهد که برای شناخت گستره‌ی زیباشناسی باید به سرچشمه‌های فلسفه‌ی غرب بازگشت. به همین منظور، نویسنده با تحلیل دیدگاه‌های افلاطون، ارسطو، کانت، هگل، نیچه، هایدگر و ... خواننده را با بسیاری از مباحث زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر آشنا می‌کند. این کتاب می‌تواند به نگرش هنرمندان و علاقه‌مندان به مباحث نظری هنر ژرفا ببخشد و شناخت آنان از زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر را ارتقا دهد.

پیر سوانه استاد زیباشناسی در دانشگاه بوردو فرانسه است.

۱

نشر ماهی

ISBN 978-964-209-045-7

۴۰۰۰ تومان

"Head of a Man", Paul Klee