

# فلسفۀ تاریخ هنر

آرنولد هاووزر

ترجمۀ محمد تقی فرامزی

Download from: [aghalibrary.com](http://aghalibrary.com)



# فلسفۀ تاریخ هنر



# فلسفۀ تاریخ هنر

آرنولد هاووزر

ترجمۀ: محمد تقی فرامرزی

انتشارات نگاه

تهران، اردیبهشت ۱۳۶۳



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

### انتشارات نگاه

---

فلسفه تاریخ هنر  
نوشته: آرنولد هاووزر  
ترجمه: محمد تقی فرامرزی  
چاپ اول: ۱۳۶۳  
حروفچینی: یگانه  
تیراژ: ۴۰۰۰ نسخه  
چاپخانه: نوبهار  
حق چاپ محفوظ

## درباره نویسنده

دکتر آرنولد هاووزر در سال ۱۸۹۲ در مجارستان چشم به جهان گشود و در سال ۱۹۲۸ به تابعیت کشور بریتانیا درآمد. او به گروه پژوهندگان و اندیشمندان برجسته‌ای در اروپای مرکزی تعلق دارد که تحقیقات و آثارشان بردانش فلسفی، هنری، و تاریخی نسلهای پس از اوایل نیمه دوم سده بیستم افزوده است.

آرنولد هاووزر در دانشگاههای بوداپست، پاریس، و برلین مطالعات خویش را در زمینه ادبیات، فلسفه، و هنر آغاز کرد و ادامه داد. پس از این دوره، چندین سال در ایتالیا اقامت گزید و تحقیقات و مطالعات پر دامنه‌ای درباره هنر کلاسیک و هنر ایتالیا انجام داد و در همان مدت به تدریس تاریخ هنر در بوداپست و وین اشتغال داشت.

آرنولد هاووزر در سال ۱۹۳۸ به بریتانیا رفت و مدتی در دانشگاه لیذر تدریس کرد. در سال ۱۹۵۷ راهی کشور امریکا شد و در دانشگاه برانڈیز ماساچوست به تدریس تاریخ هنر پرداخت. از جمله آثار وی می‌توان به تاریخ اجتماعی هنر (ترجمه فارسی در چهار جلد. ترجمه دیگری از آن به زودی منتشر خواهد شد)، شیوه‌گزینی، و فلسفه تاریخ هنر اشاره کرد.



## فهرست

صفحه	موضوع
۹	پیشگفتار
۱۳	فصل اول: آغاز سخن: گسترده‌نگی و محدودیت‌های جامعه‌شناسی هنر
۳۲	فصل دوم: نگرش جامعه‌شناختی: مفهوم ایلده‌تولوژی در تاریخ هنر
۵۷	فصل سوم: نگرش روان‌شناختی: روانکاوی و هنر
۵۷	۱. تلطیف و نمادپردازی
۷۱	۲. رمانتی‌سیسم و ازدست دادن واقعیت
۷۲	۳. هنر در مقام وسیله لذت‌جانشین
۹۲	۴. روان‌گرایی و فرم‌های معنوی
۹۹	۵. روانکاوی، جامعه‌شناسی، و تاریخ
۱۰۷	۶. مسائل پاسخ‌دادنی و پاسخ‌ندادنی هنر توسط روانکاوی
۱۱۲	۷. هنر، ذهن ناآگاه، بیماری، و رویاها
۱۲۸	۸. صورتهای ذهنی و ابهام آنها
۱۳۴	۹. روانکاوی و تاریخ هنر
۱۳۸	۱۰. ویرانگری و بازسازی به کمک هنر
۱۴۷	فصل چهارم: استنباطات فلسفی تاریخ هنر: «تاریخ بی‌نام هنر»
۱۴۷	۱. ولفلین و تاریخ‌گرایی
۱۷۰	۲. «مفاهیم بنیادی تاریخ هنر» و مقوله‌های تفکر تاریخی
۲۰۳	۳. اعتبار منطقی و زیبایی‌شناختی
۲۲۸	۴. ضرورت تاریخی و آزادی فردی

<u>صفحه</u>	<u>موضوع</u>
۲۵۲	۵. سبک و تغییرات آن
۲۸۶	۶. تفاهم و سوء تفاهم
۳۰۷	۷. نگرش جامعه‌شناختی
۳۳۷	<b>فصل پنجم: لایه‌های تحصیلی در تاریخ هنر: هنر قومی و هنر مردمی</b>
۳۳۷	۱. هنر مردمی، توده‌ها و تحصیلکردگان
۳۲۲	۲. هنر قومی، هنر دهقانی، هنر ولایتی
۳۵۵	۳. تئوری دریافت و تئوری تولید
۳۶۲	۴. بدیهه سازی و طرح اندازی
۳۷۱	۵. مقدمات هنر قومی
۳۸۱	۶. درباره تاریخ شعر قومی
۳۹۲	۷. شکفتگی و زوال هنر قومی
۴۰۰	۸. مفهوم هنر مردمی: همسان سازی و سوداگری
۴۱۳	۹. گریز از واقعیت
۴۲۱	۱۰. سرچشمه‌های هنر مردمی
۴۲۷	۱۱. هنر مردمی بورژوازی معاصر
۴۳۲	۱۲. سینما
۴۴۲	<b>فصل ششم: نیروهای سنیزنده در تاریخ هنرها: اصالت و میثاقها</b>
۴۴۲	۱. زبان هنر
۴۵۴	۲. ناپیوستگی اثر هنری
۴۶۳	۳. احساسها و میثاقها
۴۶۸	۴. میثاقهای تناثر
۴۷۷	۵. درباره زبان فیلم
۴۸۱	۶. جعلیات مربوط به وفاداری به طبیعت در هنرهای بصری
۴۸۹	۷. خودانگیختگی و میثاق
۴۹۷	کتابشناسی و منابع
۵۱۱	فهرست راهنما

## پیشگفتار

این کتاب دربارهٔ شناخت روشهای تاریخ هنر و بررسی مسائل مربوط به تفکر تاریخی به رشتهٔ تحریر درآمده است؛ و پژوهشی است در خصوص آنچه تاریخ علمی هنر می‌تواند انجام دهد، در بارهٔ امکانات و محدودیتهای آن. این کتاب حاوی اندیشه‌هایی فلسفی در بارهٔ تاریخ است، ولی اشاره‌ای به فلسفهٔ تاریخ به معنای طرح تئوریک تاریخ جهان، یا منطق روند تاریخی و حتی پیش‌گویی تاریخی ندارد؛ در اینجا کوششی برای استنباط روند تاریخ از اندیشه‌ای والا یا گنجاندن همهٔ رخدادهاى گذشته و آینده در يك قالب واحد به عمل نمی‌آید. از این لحاظ، به اصول راهنمای من در نگارش کتاب تاریخ اجتماعی هنر (۱۹۵۱) وفادار است. لیکن، دیدگاه و شکل تشریح موضوع، از پایه با کتاب یاد شده متفاوت خواهد بود. در آن کتاب، روش توصیفی را برای خود برگزیدم و هدفم این بود که پیشنهادشهای تئوریک و قوانینی را که گمان می‌کردم کشف کرده‌ام به‌طور کامل تابع توصیف و تفسیر پدیده‌های تاریخی گردانم. در آنجا وظیفهٔ برگزیدن و انتقاد کردن از مقوله‌هایی که مبنای ادامهٔ تفسیر بودند به خوانندهٔ کتاب واگذار شده بود. عمداً از نوشتن پیشگفتاری به منظور توضیح مستقیم دربارهٔ هدفها و روش کارم خودداری کردم. در يك معنا، کتاب

کنونی می‌خواهد جای آن پیشگفتار نانوشته را بگیرد. در اینجا پیشپنداشتهای فلسفی نظریه من درباره تاریخ هنر، روشن و کامل مطرح شده‌اند و از مدارک تاریخی فقط برای نمایاندن مفاهیم بنیادی ماهیتاً انتظام یافته سود جسته‌ام. این بار، خواننده می‌تواند در پرتو تجربه‌های شخصی‌اش در زمینه هنر و با یاری گرفتن از نگرش تاریخی خویشتن، این نظریه‌ها را محک بسزند. هر جا عدم توافقی احساس کند، ممکن است نویسنده یا خواننده در خطا بوده باشند؛ نویسنده، در صورتی که واقعیات مشخص تاریخی را که موضوع کارش هستند از نظر انداخته باشد، و خواننده در صورتی که نتوانسته باشد از عهده تجربه لازم برای هر پژوهش انتظام یافته و اصولی بر آید.

نظرم در باره ماهیت روند تاریخ، که هنر نیز در تار و پودش آشیانه دارد، همان نظر پیشین است و مخصوصاً معتقدم که روش جامعه شناختی برای بررسی تاریخ هنر و تاریخ دیگر آفریده‌های معنوی نوع بشر، ضرورتی بی‌چون و چرا دارد. امروز نیز همچون گذشته، به خوبی، از محدودیت‌های روش جامعه شناختی آگاهم. اصل راهنمای مرا، چه در کتاب پیشین چه در این کتاب، به بیان مختصر، می‌توان چنین فرمول‌بندی کرد: هر آنچه در تاریخ روی می‌دهد دستاورد افراد است؛ افراد همیشه در شرایط زمانی و مکانی خاصی به سر می‌برند؛ رفتارشان محصول مشترک تواناییهای فطری و محیط است. این، در حقیقت، هسته اصلی نظریه ماهیت دیالکتیکی رویدادهای تاریخی است. مخالفان روشی که من پیش گرفته بودم مرا متهم کردند که کلاف سردرگم پیشپنداشتهای نظریه دیالکتیکی تاریخی را بیش از اندازه به دست و پسای خود پیچیده‌ام. خوانندگان این کتاب متوجه شرطهایی خواهند شد که مجبورم برای فرمول‌بندیهای کلاسیک این نظریه قائل شوم؛ همچنین، متوجه خواهند شد بزرگترین نقصی که اکنون خودم

در کتاب پیشین می بینم این است که در آنجا نتوانسته بودم روش دیالکتیکی را با آگاهی لازم به کار گیرم - وقتی آن کتاب را می نوشتم به قدر کافی در نیافته بودم که معنا و کارکرد گرایش خاصی در هر سبک خاص، اصولاً تغییر ناپذیر نیستند، و به سختی می توان در انعطاف پذیری پیوند آن سبک با گروههای مختلف اجتماعی تأکید بیجا کرد. ماهیت تکامل تاریخی می گوید گام نخست، جای گام دوم را نشان می دهد و این دو بر روی هم جای گام سوم را نشان می دهند، والی - آخر. هیچ کس نمی تواند بابر داشتن يك گام، مسیر تمام گامهای بعدیش را پیش بینی کند؛ بدون شناخت تمام گامهای پیشین، هیچ گام واحدی را نمی توان تبیین کرد، حتی با شناختن آنها، نمی توان جای گام مزبور را پیش بینی کرد.

مسائل مطرح شده در این کتاب، از زمان انتشار تاریخ اجتماعی هنر به این سو، پیوسته ذهن مرا به خود مشغول داشته اند؛ تمام این مسائل بر محور همان چند نقطه ای می چرخند که اشاره کردم. منشاء مشترك مسائل بررسی شده در اینجا، وحدتی به این کتاب بخشیده است. بخشهای مختلف کتاب در اوضاع و احوال متفاوتی نوشته شده اند ولی من از نتیجه گیری نهایی مورد نظرم منحرف نشده ام. ارتباط نزدیک میان مسائلی که در چندین بخش متفاوت کتاب تکرار می شوند - هر چند در چشم اندازهایی متفاوت - تکرار برخی تزیهای بنیادی مرا اجتناب ناپذیر کرده است. این نقص را می شد با پیراستن کتاب از میان برد، ولی ترجیح دادم به چند مورد تکراری دست نزنم تا مبادا لطمه ای به یکپارچگی و مسیر طبیعی اندیشه کتاب وارد شود.

دو فصل نخست، با مختصر تغییراتی، از دو سخنرانی مؤلف برگرفته شده اند. به همین علت، اطلاعات کتاب شناسی و یادداشتهای کمی در آنها دیده می شد، که بعداً بر آنها افزوده شد. گذشته از این،



خود متن این دو فصل نیز تا اندازه‌ای چکیده مانند ویرنامه‌ریزی شده است. در این دو فصل به مسائلی اشاره می‌شود که در فصلهای بعد با دقت بیشتری فرمول‌بندی شده‌اند. فصل مربوط به موضوع « تاریخ بی نام هنر » ، مفصل‌ترین فصل کتاب است و در مرکز بقیه فصلها جای دارد. در این فصل، نگرش فلسفی بنیادی کل کتاب، جامع‌تر از همه فصول مورد بحث قرار گرفته است. فصل مربوط به روانکاوی را کسی نوشته که به موضوع علاقه‌مند است و لسی از لحاظ حرفه ، تعهدی در آن زمینه ندارد و نسبت به آن بیگانه است. فصل مربوط به هنر قومی و هنر مردمی، نتیجه مطالعه‌ای طولانی و دست و پاگیر و حاصل آن اضطراب ناگسسته درباره آینده‌ای است که هم‌نسلان من در آغوشش بزرگ شده‌اند. فصل مربوط به میثاق در تاریخ هنر، شاید اختصاصی‌ترین فصل کتاب باشد، که در آن گویاتر از هر فصل دیگری فکر مطرح شده، نوید رشد بیشتر می‌دهد و خواستار آن می‌شود.

## فصل اول

# آغاز سخن: گستردگی و محدودیتهای جامعه‌شناسی هنر

کار هنری، گونه‌ای تلاش است: ما تبیینش نمی‌کنیم بلکه خود را با آن سازگار می‌گردانیم. در تفسیر کار هنری، به هدفها و تلاشهای خودمان توجه داریم و معنایی به آن می‌دهیم که از شیوه‌های زندگی و تفکر ما سرچشمه می‌گیرد. به بیان کوتاه، هر هنری که بتواند تأثیری زنده بر ما بگذارد، به همان اندازه، هنر امروزی یا هنر مدرن شمرده می‌شود.

لیکن، کارهای هنری، به‌قللی دست‌نیافتنی می‌مانند. راه ما به آنها یکر است نیست بلکه مسیری دایره‌وار دارد. هر نسلی، کارهای هنری را از دیدگاهی متفاوت با نسلهای دیگر و با چشمی تازه می‌نگرد؛ لیکن نمی‌توان چنین فرض کرد که آخرین دیدگاه، لزوماً از دیدگاه پیشین درست‌تر است. هر جنبه‌ای، در زمان خود، به چشم می‌آید، و این را نمی‌شود پیش‌بینی کرد یا زمانش را طولانی‌تر کرد؛ با وجود این، اهمیت این جنبه از دست نمی‌رود زیرا معنایی که هر کار هنری

در نظر نسل بعدی پیدا می کند نتیجه در آمیختگی کل تفسیرهای پیشین است.

اکنون ما در روزگار تفسیر جامعه شناختی دستاوردهای فرهنگی زندگی می کنیم. این روزگار، ابدی نخواهد بود، و حرف آخر نیز از زبانش شنیده نخواهد شد. این روزگار، چشم اندازهای تازه ای را می گشاید، به ژرف نگریهای تازه و شگفت آوری دست می یابد؛ لیکن این دیدگاه نیز آشکارا محدودیتها و نارسائیهای خاص خود را دارد. بهترین ثمره این دیدگاه، شاید این باشد که پیش از به سر آمدن روزگار کنونی، بتوانیم پاره ای از انتقادهای آتی را پیش بینی کنیم و بدون نادیده گرفتن ژرف نگریهایی که در این چهارچوب به دست آمده است و ممکن است با هم به دست آید، بر نارسائیهایش آگاه شویم.

هنوز کسانی یافت می شوند که وقتی می بینند پدیده های معنوی، بابه بیان ایشان ارزشهای والای معنوی به نحوی با تنازع بقا، ستیز طبقاتی، رقابت، حیثیت و مانند اینها ارتباط پیدامی کنند، آزرده خاطر می شوند. پرداختن به این مسائل، ما را از موضوع بحث دور خواهد کرد؛ در اینجا فقط می توان تذکر داد که توقع بر کنار ماندن عنصر معنوی از عنصر مادی، غالباً گونه ای دفاع از امتیازات است.

آنچه بیش از این درخور بررسی است، کسانی هستند که در برابر تفسیر جامعه شناختی دستاوردهای معنوی با تکیه بر این اعتقاد ایستادگی می کنند که هر ساختار مهم و معنی دار و مخصوصاً کار هنری، یک کل مستقل و دستگاہ بسته و فی نفسه مستقلی است که عناصر تشکیل دهنده اش را تماماً بر حسب همبستگی درونیشان و بدون اشاره به شرایط پیدایش یا تأثیر این همبستگی درونی، می توان تبیین کرد. زیرا تردیدی نیست که هر کار هنری منطق درونی خاصی دارد و کیفیت ویژه اش روشن تر از همه در روابط ساختاری درونی میان درجات گوناگون سازمان-

یافتگی و ویژگیهای برجسته گوناگون و قابل تشخیص در آن دیده می‌شود. در این نیز تردیدی نیست که بررسی روابط علت و معلولی، یعنی مراحل حرکت هنرمند از یک پندار یا اندیشه اصلی به پندار یا اندیشه اصلی دیگر، نه فقط به معنای تأکیدی دگرگونه است بلکه احتمالاً چشم مارا بردیدن روابط درونی می‌بندد و ارزشهایی را که مبنای تأثیر استتیک هنر هستند نیز دگرگون می‌کند. عواملی که بیش از همه در تولید عملی کار هنری اهمیت دارند، در تعیین ارزش هنری و تأثیری گذاری آن از همان اهمیت برخوردار نیستند. باز، هدفهای عملی هنرمند، یعنی هدفهای برونی - که کار هنری ممکن است برای خدمت بدانها آفریده شده باشد - همیشه با ساختار استتیک درونی کار هنری که مشاهده می‌شود، سازگار نیستند. ولی مدافعان نظریه « هنر برای هنر » - موضوعی که در اینجا مورد بحث ماست - فقط به این رضایت نمی‌دهند که بگویند کار هنری، یک دنیای کوچک است و مستقلاً بر انسانها تأثیر می‌گذارد؛ آنها معتقدند که هر اشاره‌ای به واقعتهای فراتر از کار هنری، تصور استتیک آن را به طرز جبران ناپذیر نابود می‌کند. این ممکن است درست باشد، و با آنکه این تصور تمامی مطلب نیست، پدید آوردن آن نیز یگانه هدف منحصر بفردی مهمترین هدف تلاشهای هنری نیست. حتی اگر درست باشد که ما مجبوریم کمی از چسبیدن به واقعیت دست برداریم تا بتوانیم تحت تأثیر هنر قرار بگیریم، این نیز درست است که هر هنر اصیل، در پایان، مارا از راهی فرعی که ممکن است کوتاهتر یا درازتر باشد، دوباره به واقعیت می‌رساند. هنر بزرگ و اصیل، زندگی را برای ما چنان تفسیر می‌کند که به کمکش می‌توانیم با موفقیت بیشتری از آشفتگیهای پیرامونمان سردر آوریم و معنایی بهتر یعنی متقاعد کننده‌تر و قابل اعتمادتر، از زندگی دریابیم.

قوانین صرفاً صوری هنر، تفاوتی ماهوی با قواعد بازی ندارند این قواعد هر قدر پیچیده و ظریف باشند و هر قدر اسنادانه تدوین شده باشند، اگر بدور از هدف پیروزی در بازی بررسی شوند. فی نفسه چندان اهمیتی ندارند. مانورهای بازیکنان فوتبال را اگر همچون پاره‌ای حرکات محض در نظر بگیریم، اعمالی نامفهوم، و در نهایت خسته کننده، خواهند نمود. شخص تا مدتی می‌تواند از سرعت عمل و چابکی بازیکنان لذت ببرد - ولسی این صفات، در مقایسه با آنچه يك تماشاگر خبره می‌بیند و از هدف تمامی این دویدن‌ها، پریدن‌ها و هل دادن‌ها سر درمی‌آورد، چه بی‌معناست! اگر هدفی را که هنرمند در جریان آفرینش اثرش دنبال می‌کرده است - هدفی مانند آگاهانیدن، متقاعد کردن و تأثیر گذاردن بر مردم - شناسیم یا حتی نخواهیم بشناسیم، در اینصورت، در تلاش برای درک هنر او، از آن تماشاگر ناوارد که فقط از روی زیبایی حرکات بازیکنان درباراً فوتبال داوری می‌کند، چیزی فراتر نخواهیم رفت. کار هنری، گونه‌ای ارتباط است؛ هر چند این تماماً درست است که انتقال موفقیت آمیز این کار، مستلزم وجود شکلی ظاهری و در همان حال مؤثر، گیرا و بی‌نقص است، این نیز حقیقت دارد که این شکل، جدا از پیامی که منتقل می‌کند، چیزی بی‌معنی است.

کار هنری را به باز شدن پنجره‌ای به روی جهان تشبیه کرده‌اند اما پنجره ممکن است توجه ما را تماماً جلب کند یا اصلاً جلب نکند می‌گویند یکی می‌تواند بدون کوچکترین توجهی به کیفیت، ساختن یارنگ شیشه پنجره، منظره را نظاره کند. بر اساس این قیاس، کار هنری را می‌توان صرفاً محملی برای انتقال تجربه، شیشه‌ای بی‌رنگ، یا نوعی عینک دانست که صاحبش متوجه وجودش در برابر چشمانش نیست و فقط به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی، به کار گرفته می‌شود

ولی همچنانکه شخص می‌تواند دقتش را بر جام شیشه پنجره و ساخت آن متمرکز کند و کاری به منظره پشت آن نداشته باشد، به همین طریق نیز می‌تواند کار هنری را یک ساختار صوری مستقل و «پشت‌ناما» تلقی کند که در حالت جمع و انفراد و بر کنار از هر آنچه بیرون از آن است کامل است. تردیدی نیست که شخص تا هر مدتی که دلش بخواهد می‌تواند بر شیشه پنجره خیره شود؛ ولی پنجره را برای این ساخته‌اند که به بیرون از آن نگریسته شود.

فرهنگ در خدمت بقای جامعه است. آفریده‌های معنوی، سنتها، میثاقها و نهادهای اجتماعی، فقط راهها و وسایلی برای سازماندهی جامعه‌اند. دین، فلسفه، علم و هنر، همگی مقام خاصی در مبارزه برای بقای جامعه دارند. محدود ساختن خود به هنر، در درجه نخست ابزار کار جادوگران و وسیله‌ای برای تأمین معاش رمة شکارگران اولیه است. پس از آن به وسیله‌ای در اختیار دینهای روح‌گرای تبدیل شد و برای تأثیر گذاشتن در ارواح خیر و شر به نفع جمع به کار گرفته شد. رفته رفته، به ستایش از خدایان قهار و نمایندگانشان در زمین - از طریق سرودهای روحانی و دینی، تندیسهای خدایان و شاهان - استحاله یافت. سرانجام، به شکل آوازه‌گری کم و بیش آشکار، در جهت منافع یک گروه بسته، دارودسته، حزب سیاسی یا طبقه اجتماعی به کار گرفته می‌شود.<sup>۱</sup> فقط گاهگاهی، در زمانهای آرامش نسبی یا غرابت اجتماعی هنرمندان، از جهان عقب نشینی می‌کند و نوعی بی تفاوتی در برابر هدفهای علمی از خود نشان می‌دهد و ادعا می‌کند که محض خاطر خودش و زیبایی به زندگی ادامه می‌دهد.<sup>۲</sup> اما در همین حالت نیز، با فراهم آوردن وسیله نمایش قدرت و «فراغت آشکار»<sup>۳</sup> برای آدمیان، وظیفه اجتماعی مهمی را انجام می‌دهد. در واقع، به چیزی بیش از این دست می‌یابد و باتکیه بر تجسم صرف و تأیید ضمنی معیارهای ارزشی اخلاق و زیبایی شناسی

فلان قشر خاص اجتماعی، از منافع آن پشتیبانی می‌کند. هنرمند که زندگیش، باتمام امیدها و آرزوهایش به یک چنین گروه اجتماعی بستگی دارد، ناخواسته و نا آگاهانه، سخنگوی خریداران آثار و حامیان خودش می‌شود.

کشف ارزش تبلیغاتی آفریده‌های فرهنگی، و مخصوصاً آفریده‌های هنری، در سپیده دمان تاریخ بشر صورت گرفت و به طور کامل مورد استفاده واقع شد، حال آنکه هزاران سال گذشت تا انسان برای تأیید ماهیت ایده‌ئولوژیک هنر بر طبق یک تئوری آشکار آمادگی پیدا کند و این فکر را به زبان آورد که هنر، آگاهانه یا نا آگاهانه، به دنبال هدفهای عملی می‌رود، یا تبلیغ آشکار است یا در پس پرده. فیلسوفان عصر روشنگری در فرانسه و حتی فیلسوفان عصر روشنگری در یونان، نسبی بودن معیارهای فرهنگی را کشف کردند و تردیدهای مربوط به عینیت و معنویت ارزش‌گذارهای انسان، بارها و بارها در طی چند صد سال به زبان آورده شدند؛ لیکن مارکس نخستین اندیشمندی بود که علناً این نظریه را که می‌گوید ارزشهای معنوی سلاحهای سیاسی‌اند، فرمول بندی کرد. او می‌پنداشت هر آفریده معنوی، هر نظریه علمی و هر تجسم واقعیت، اگر از زاویه منافع اجتماعی نگریسته شود، از فلان جنبه خاص حقیقت مشتق می‌شود و به همین علت محدود و تحریف شده است. لیکن مارکس به این نکته توجه نکرد که مایوسه در برابر چنین گرایش-های منحرف کننده‌ای در ذهن خود مان سرگرم بیکاریم و علی‌رغم جانبداری-های اجتناب‌ناپذیر نگرش ذهنی‌مان، قدرت و ارسی انتقادی اندیشه خودمان را نداریم و تا اندازه‌ای می‌توانیم یک‌جانگی و خطای نظرات مان را اصلاح کنیم. هر تلاش صادقانه برای کشف حقیقت و تجسم صادقانه اشیا و مسائل، مبارزه‌ای است با ذهنیت و جانبداری خویشتن، منافع فردی و طبقاتی خود. شخص می‌تواند برای آگاهی یافتن از وجود

اینها به عنوان سرچشمه خطا بکوشد و در همان حال دریابد که آنها را هرگز نمی‌تواند به‌طور نهایی از میان بردارد. انگلس، وقتی از «پیروزی رئالیسم» در آثار بالزاک<sup>۵</sup> سخن می‌گفت، معنای این روند بیرون کشیدن خویشتن از میان لجن، بی‌یاری دیگران، رامی‌دانست لیکن تردیدی نیست که این گونه اصلاح تحریف ایده‌ئولوژیک حقیقت، درچار-چوب آنچه از جایگاه ما در این جهان قابل تفکر و تصور است عمل می‌کند، نه درخلاء آزادی مجرد. و اینکه می‌بینیم چنین حدودی برای عینیت وجود دارد، دلیل موجهی غایی و قطعی برای وجود جامعه‌شناسی فرهنگ است؛ این حدود آخرین روزه‌ای را که احتمالاً برای گریز از تأثیر علت‌های اجتماعی به‌روی مان گشوده بود، می‌بندد.

جامعه‌شناسی هنر، گذشته از محدودیت‌های بیرونی، پاره‌ای محدودیت‌های درونی هم دارد. هنر، تماماً تابع عوامل اجتماعی است، اما هر آنچه در هنر دیده می‌شود قابل تعریف با عبارات جامعه‌شناختی نیست. مخصوصاً، شایستگی هنری را بسدینگونه نمی‌توان تعریف کرد؛ زیرا معادل جامعه‌شناختی ندارد. در شرایط همسان اجتماعی، ممکن است آثاری پرارج یا سراپا بی‌ارج پدید آیند، و این آثار هیچ اشتراکی جز گرایش‌های بیش‌و کم نامربوط از دیدگاه هنری، ندارند. تنها کاری که جامعه‌شناسی می‌تواند انجام دهد تبیین سرچشمه واقعی نگرشی است که در هر کار هنری نسبت به زندگی متجلی می‌شود، در حالی که برای ارزیابی کیفیت همین کار هنری، همه چیز به نمایش خلاقانه و روابط متقابل میان عناصر بیان‌کننده آن نگرش بستگی دارد. این عناصر ممکن است متنوع‌ترین کیفیت‌زیبائی شناختی را بخود بگیرند و در اینجا نیز علی‌رغم تنوع بسیار گسترده موجود در نگرش، معیارهای کیفی، ممکن است ثابت باشند. اگر فرض کنیم که عدالت اجتماعی و ارزش هنری به نحوی ممکن است برهم منطبق شوند، یا شخص



می تواند درباره موفقیت یا شکست يك کار هنری از روی شرایط اجتماعی آفرینش آن به نتایجی برسد، کاری جز خیال پردازی بیهوده انجام نداده ایم. اتحاد بزرگی که لیبرالیسم سده نوزدهم بین ترقی سیاسی و هنر اصیل، بین احساس دموکراتیک و هنری، بین منافع بشریت بطور کلی و قواعد معتبر هنر در سراسر جهان پیش بینی می کرد، رؤیائی بی پایه در واقعیت بود. حتی ارتباط ادعا شده موجود میان حقیقت هنر و هنر در سیاست، همانند انگاری ناتورالیسم با سوسیالیسم، که از همان آغاز تز بنیادی تئوری هنر سوسیالیستی بود و هنوز هم بخشی از اعتقاد نامه آن بشمار می رود، بسیار سست و تردید آمیز است. شاید دانستن این نکته تا اندازه ای ارضا کننده باشد که بیعدالتی اجتماعی و ستم سیاسی با عقیم گذاری معنوی پاداش داده می شدند، ولی همیشه چنین نیست. در واقع، دوره هائی مانند دوره امپراتوری دوم وجود داشته است که در آن، سلطه يك تیپ اجتماعی نه چندان احساسی، با بدسلیقه گی و فقدان اصالت در هنر مشخص می شد؛ ولی در کنار آن هنر فروتر، بسیاری کارهای ارزشمند هنری نیز تولید می شد. گوستاو فلوپو بر در کنار اوکتا و فویه، و هنرمندانی همپایه دلاکروا و کوربه نیز در کنار بوگروها و باودری ها بودند. اما شاید این نکته قابل توجه باشد که از لحاظ اجتماعی، فاصله دلاکروا با کوربه و بوگرو تقریباً یکسان بود و هدفهای هنری مشترك میان این دو هنرمند، بر هیچ گونه انسجام سیاسی متکی نبود.

ولی با وجود این، بر روی هم، شخص می تواند بگوید که بورژوازی فزونخواه در دوره امپراتوری دوم، هنرمندانی را که شایسته شان بود بدست آورد. ولی درباره دوره هائی چون دوره شرق باستان یا دوره سده های میانه چه می توان گفت که در آن سخت ترین استبدادها نابردبارترین دیکتاتوری نه فقط جلوی آفرینش آثار بزرگ هنری

را نمی گرفت بلکه چنان شرایطی برای زندگی هنرمند فراهم می کرد که به نظر نمی رسید کوچکترین ناگواری در آن وجود داشته باشد و در صورت وجود، مطمئناً به پای رنجی که هنرمند معاصر حتی از آزاد منشانه ترین شکل حکومت در خود احساس می کند نمی رسد؟ آیا این نشان نمی دهد که پیش شرطهای کیفیت در هنر، از حدود دوشوق آزادی یا ناآزادی فراتر نمی روند و چنین کیفیتی را نمی شود باروشهای جامعه شناختی درک کرد؟

اما درباره نمونه‌هایی که منظره متضادی از خود نشان می دهند چه می توان گفت: هنر کلاسیک یونان، که بندرت پیوندی با مردم عادی داشت و پیوندش بادموکراسی درنازترین سطح بود؟ یا «دموکراسی» رنسانس ایتالیا، که می شد هرنامی جز دموکراسی واقعی بر آن نهاد؟ با مواردی از روزگار خودمان که برخورد توده های مردم با هنر را نشان می دهد؟

می گویند مدتی پیش از این يك شرکت انگلیسی کتابی از نقاشیهای بسیار گوناگون - خوب و بد، نمونه‌های مناسب سلیقه عوام و خواص، تابلوهای مذهبی، تجسمهایی از قصه‌های کوتاه و آفریده‌های مصوراصلی که یکجا آورده شده بودند - انتشار داد. از خریداران کتاب درخواست شده بود عکسهایی را که بهتر می پنداشتند مشخص کنند. هرچند خریداران این کتاب به عنوان پاسخ دهندگان به این درخواست، اشخاص کم و بیش فرهیخته بودند و با آنکه هشتاد درصد از تابلوهای چاپ شده مزبور در مقوله «هنر خوب» قرار می گرفتند و کفه ترازو را به نفع این هنر سنگین می کردند، نتیجه این شد که هیچ يك از شش تابلویی که بیشترین رأی را بدست آوردند به این مقوله تعلق نداشتند.<sup>۶</sup>

اگر این گونه پاسخ را دلیلی بر آن بدانیم که اکثریت عظیم

توده مردم قطعاً مخالف «هنر بهتر» است و نوع بدتر را ترجیح می‌دهد، به هیچ وجه نمی‌توانیم قانونی جامعه شناختی برای تعیین رابطه‌ای - هر چند معکوس - بین کیفیت هنری و درجه محبوبیت کار هنری تنظیم کنیم؛ ولی در این مورد، نشانی از برخورد منطقی با کیفیت هنری دیده نمی‌شود. بدون تردید، همیشه مختصر اختلافی بین کیفیت و درجه محبوبیت کار هنری وجود دارد، که گاهی - مانند آنچه در هنر معاصر می‌بینیم - به صورت ستیزی آشکار درمی‌آید. هنری که از کمترین ارزشی برخوردار باشد کسانی را مخاطب قرار می‌دهد که به درجه یا سطح معینی از رشد فرهنگی رسیده باشند نه «انسان طبیعی» روسو را؛ درک این هنر به پاره‌ای شرایط تحصیلی بستگی دارد و محبوبیتش بطرز اجتناب ناپذیری محدود است. از طرف دیگر، مردم تحصیل نکرده، هنر بد را قطعاً بر هنر خوب ترجیح نمی‌دهند؛ آنان با ملاک‌هایی کاملاً غیر هنری درباره موفقیت اظهار نظر می‌کنند. آنها نه در برابر آنچه از لحاظ هنری خوب باشد بلکه در برابر ویژگی‌هایی واکنش نشان می‌دهند که تأثیری اطمینان بخش یا برهم زننده در مسیر زندگی‌شان دارند؛ آنها آماده‌اند هر آنچه را که از لحاظ هنری با ارزش است بپذیرند مشروط بر آنکه این چیز با تجسم آرزوها، خیالها و رؤیاهای ایشان ارزشی حیاتی برایشان فراهم آورد و از نگرانی‌هایشان بکاهد و بر احساس امنیت‌شان بیفزاید. لیکن نباید از یاد برد که هر چیز شگفت - انگیز، نامأنوس و دشوار، تأثیری برهم زننده در زندگی عوام تحصیل نکرده دارد.

بدین ترتیب، جامعه‌شناسی از عهده تبیین پیوندهای میان کیفیت هنری و درجه محبوبیت آن بر نمی‌آید؛ و پاسخ‌هایی که به پرسش‌های مربوط به شرایط مادی آفرینش کارهای هنری می‌دهد، بر روی هم، رضایت‌بخش و برآورنده نیاز نیستند. زیرا جامعه‌شناسی تابع پاره‌ای

محدودیت‌های مشترك میان تمام رشته‌هایی مانند روان‌شناسی است که از روش ژنتیک برای بررسی شکل‌های فرهنگ استفاده می‌کنند، و محدودیت‌های مزبور نیز از همین روش برخاسته‌است. گاهگاهی این احتمال وجود دارد که روش مزبور، کار هنری را بدین سان از نظر می‌اندازد و آن را در حکم سابقه چیزی بمراتب مهمتر از خود اثر هنری بشمار می‌آورد. و درست همچنان که عوامل تعیین‌کننده روان‌شناختی در روند خلاقیت، همواره با مهمترین عوامل هنری در کار مورد نظر یکسان نیستند، ویژگی‌های مهم جامعه‌شناسی يك اثر یا مکتب نیز همیشه ویژگی‌های مهم و مربوط از لحاظ زیبایی‌شناختی نیستند. از نگر گاه جامعه‌شناختی، هنرمند درجه دو یا درجه سه می‌تواند مقامی کلیدی و عمده در يك جنبش خاص هنری اشغال کند. تاریخ اجتماعی هنر، بجای تاریخ هنر نمی‌نشیند یا آن را از اعتبار نمی‌اندازد، یا بر عکس؛ هر يك از این دو، کارش را از مجموعه اطلاعات و ارزش‌های متفاوتی آغاز می‌کند. وقتی تاریخ اجتماعی هنر را با معیارهای تاریخ هنر مورد قضاوت قرار دهیم، حقایق، تدریجاً تحریف شده به نظر خواهند آمد. برای مقابله با این فکر، می‌توان متذکر شد که حتی تاریخ هنر، معیارهایی چنان متفاوت با معیارهای انتقاد ساده هنر و متفاوت با معیارهای تجربه مستقیم زیبایی‌شناختی اتخاذ می‌کند که غالباً تنشی قطعی بین ارزش‌های تاریخی و زیبایی‌شناختی پدید می‌آید. نظریه جامعه‌شناسی هنر را فقط در صورتی باید رد کرد که مدعی شود تنها دیدگاه برحق است، و اهمیت جامعه‌شناختی کار هنری را با ارزش زیبایی‌شناختی اشتباه بگیرد.

جامعه‌شناسی هنر، گذشته از این جابجا کردن موارد تاکید، که با وجود امکان بروز آشفتگی، می‌توان بسادگی جبران‌ش کرد، از لحاظ نارسائی دیگری در نظر دوست‌داران هنر، با دیگر رشته‌هایی

که از روش ژنتیک استفاده می کنند وجه مشترك دارد: مدعی است که صفات خاص و بی بدیل کارهای هنری را از چیزی سراپا دیگر گونه، کلی و از لحاظ هنری بی تفاوت می گیرد. بدترین نمونه این گونه حد شکنی در هر کوششی که برای نشان دادن وابستگی کیفیت هنری یا استعداد هنری به شرایط اقتصادی به عمل می آید دیده می شود. اگر کسی ادعا کند که فقط چند ساده لوح جزمی اندیش گفته اند می توانند شکل های غیر مادی را مستقیماً از واقعیات اقتصادی استخراج کنند، و شکل گیری ایده تئولوژیها روندی طولانی، بفرنج، تدریجی و بسی متفاوت با روند پیش بینی شده در ماتریالیسم عامیانه است، پاسخی بسیار سطحی به این پرسش داده است. راهی که از پاره های شرایط اجتماعی به آفرینش ارزشهای معنوی می انجامد، مثلاً از سرمایه داری طبقه متوسط هلند به کارهای رامبرانت، بفرنج و سرشار از گسستگی و تضاد است؛ با این حال، در پایان راه، آدمی باید تشخیص دهد که شرایط مزبور ارتباطی با کارش دارند یا ندارند. شخص می تواند از این تصمیم صرف نظر و موضع یا مقام خویش را پنهان کند، ازدوالبسم و دیالکتیک، کنش و واکنش و بستگی متقابل روح و ماده سخن بگوید؛ ولی بر روی هم، شخص یا ایده ایست است یا رئالیست. و مجبور است به این مسأله که نبوغ از آسمان نازل می شود یا در روی همین کره خاکی ساخته می شود، پاسخ دهد.

تصمیم شخص درباره این مسأله نهائی هر چه باشد، بر گردان شرایط اقتصادی به ایده تئولوژی های گوناگون، همچنان به شکل روندی برجای می ماند که هیچگاه بطور کامل قابل توضیح نخواهد بود؛ این روند، در نقطه ای، باشکاف یا جهش همراه می شود. ولی نباید چنین فرض کنیم که گذار از شرایط مادی به معنوی، مارا در جهشی اینچنین در گیر می کند؛ هر نوع گذار از يك شکل معنوی به شکلی دیگر، تغییر

سبك ومد، زوال سنتی کهنه و پیدایش سنتی نو، تأثیر يك هنرمند بر هنرمندی دیگر، باحتی تغییر جهت‌های يك هنرمند واحد - تمامی این دگرگونی‌ها به يك اندازه از هم گسسته و توضیح ناپذیرند. هر تغییری، چنانچه از خارج بدان نگریسته شود، ناگهانی به نظر می‌رسد و به بیان دقیق‌تر، نامفهوم برجای می‌ماند. تغییر پیوسته تدریجی، چیزی است که ما فقط تجربه‌ای ذهنی و درونی از آن بدست می‌آوریم؛ نمی‌توانیم آن را از روی اطلاعات عینی بازسازی کنیم.

جهش از مادی به معنوی، قابل اندازه‌گیری نیست، و باوجود این، ماهمین جهش را در عرصه زندگی اجتماعی، حتی در چار-چوب عرصه اقتصادیات، انجام می‌دهیم. ابتدائی‌ترین شکل اقتصاد، سازمانی انسانی دارد و در وضعی طبیعی نیست؛ طبیعت به محض آنکه از انسان عقب افتاد، انسان دیگر در هیچ‌جائی با عنصر صرفاً مادی روبرو نمی‌شود؛ شاید گمان کنیم که از شرایط مادی حرف می‌زنیم ولی جهش به قلمرو مفاهیم معنوی، پیشتر صورت گرفته است. بدین سان، فاصله میان رویدادهای طبیعی با ابتدائی‌ترین شکل اقتصاد، به نحوی، از فاصله میان اقتصاد ابتدائی بابلندترین پروازهای روح بشر بیشتر است، هر چند در قطعه‌ای از این راه چندین گسستگی وجود دارد. یکی از مسلم‌ترین نواقص جامعه‌شناسی هنر، مانند کل تبیین ژنتیک ساختارهای معنوی، از تلاش برای تجزیه چیز ماهیتاً پیچیده‌ای به عناصر ساده ناشی می‌شود. بدون تردید، تبیین علمی مستلزم ساده‌سازی و تجزیه موضوع پیچیده به اجزائی است که در دیگر موضوعات پیچیده نیز وجود دارند. واقعیت آن است که این طرز کار در خارج از گستره هنر، هیچ‌چیزی از جوهرشی<sup>۱</sup> را نابود نمی‌کند، ولی بمحض آنکه در مورد هنرها بکار بسته شود، شیء را با همان شکل کاملی که نسابانده شده است از میان می‌برد، و این یگانه شیوه ممکن برای نشان-

دادن آن است. اگر پیچیدگی کار هنری، موتیفهای درهم بافته، ابهام نمادها، چندگانگی صونها، وابستگی متقابل شکل و مضمون، نوسانهای تجزیه ناپذیر آهنگ و تأکید صدا را حذف کنیم یا عمدآنادیده بگیریم در این صورت بهترین بخش از آنچه هنر به ما می نمایاند از دست می رود. ولی فقط جامعه شناسی نیست که چنین صدمه ای وارد می آورد، زیرا هر گونه بررسی علمی هنر باید بهای دانش بدست آمده را با از میان بردن تجربه مستقیم و در نهایت برگشت ناپذیر زیبائی شناختی بپردازد. حتی در ظریف ترین و آگاهانه ترین تحلیلهای تاریخی هنر، آن تجربه مستقیم و اصیل از دست رفته است. البته این همه، بهانه ای برای توجیه نواقصی نیست که احتمالاً در کار جامعه شناس راه می یابند، یا او را از وظیفه اش در قبال تصحیح دیدگاههایش به بهترین شکل ممکن یادست. کم در قبال آگاهی یافتن از وجود آنها خلاص نمی کند.

کار هنری فقط سرچشمه تجربه شخصی پیچیده ای نیست، بلکه پیچیدگی نوع دیگری دارد و گره گاه چندین خط متفاوت علت و معلولی بشمار می رود. این کار، دست کم حاصل فراهم آمدن سه شرط متفاوت است: روان شناختی، جامعه شناختی و سبک. فرد به عنوان موجودی روان شناختی، فقط حق آزادی انتخاب از میان امکانات گوناگونی را که شبکه علت های اجتماعی میسر می گرداند برای خود محفوظ نگه نمی دارد؛ بلکه پیوسته برای خودش نیز امکانات تازه ای می آفریند که جامعه به هیچ وجه مجاز ندانسته است، حتی اگر این امکانات را شرایط زندگی خود هنرمند محدود سازد. فرد خلاق، شکلهای تازه ای برای بیان ابداع می کند، و کسی این شکلهای را حاضر آماده در اختیارش نمی گذارد. آنچه او به عنوان امری مسلم می پذیرد، ماهیتی منفی دارد نه مثبت: کل آن چیزی که در آن لحظه تاریخی خاص نمی تواند در باره اش اندیشید، احساسش کرد، بیانش کرد یا حتی فهمیدش. بدون تردید

این گونه «نقطه‌های کور» در هر دوره تاریخی را فقط در دوره‌های بعد می‌توان مشخص ساخت؛ حالت بالفعل امور، همیشه منظره‌ای آشفته دارد، گوئی فرد می‌تواند هر کاری را که از تخیلش می‌گذرد با آن انجام دهد. نتیجتاً آدمی با قانونی اجتماعی روبرو می‌شود که گزینشهای فرد را موافق جریانی وحدت جویانه قالب‌گیری کرده است. به همین طریق، خط سبک نیز تدریجاً باز شناخته می‌شود در کنار آن، شیوه‌های ویژه بیان که ظاهر نتیجه‌گزینش آزادانه به نظر می‌آیند، در جای خود قرار می‌گیرند. در واقع، گرایشهای سبکی، حتی بیش از گرایشهای جامعه‌شناختی، شکل ظاهر قواعدی عینی را دارند که خود را بر گزینشهای فرد تحمیل می‌کنند؛ اگر به گذشته بنگریم، خواهیم دید که افراد، بندرت ممکن است چیزی بیش از حاملان این گرایشهای ناشناخته سبک بوده باشند.

ولی تاریخ سبک هنری، نمی‌تواند شبکه‌علتهای روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی را از میان بردارد. هیچگاه این امکان پیش نخواهد آمد که با استفاده از ملاحظات صرفاً صوری و سبک‌شناسانه بتوانیم بگوئیم چرا فلان خط تکامل هنری در نقطه خاصی پاره می‌شود و بجای پیشرفت و گسترش بیشتر، میدان را برای خط تکامل سراپا متفاوتی خالی می‌کند - یعنی بطور خلاصه نمی‌توانیم بگوئیم چرا فلان تغییر در فلان لحظه خاص رخ داد. «قله» یا نقطه اوج فلان خط تکامل را صرفاً با استفاده از معیارهای صوری نمی‌توان پیش‌بینی کرد؛ انقلاب زمانی رخ می‌دهد که فلان سبک خاص دیگر مناسب بیان روح زمانه نباشد، و این به شرایط روان‌شناختی و جامعه‌شناختی بستگی دارد. تردیدی نیست که تغییر سبک در مسیری صورت می‌گیرد که از درون تعیین شده است؛ ولی همیشه چندین مسیر ممکن وجود دارد و به هر حال، «بلوغ» گزینش، هیچگاه پیشاپیش تثبیت نمی‌شود یا از تأثیر عوامل غیر قابل پیش‌بینی



مصون نیست. در میان شرایط حاکم بر وقوع این تغییر، شرایط اجتماعی، احتمالاً از همه برجسته‌ترند؛ ولی اشتباه است اگر فرض کنیم که شرایط اجتماعی، این تغییر را به شکلهائی پدید می‌آورند که انقلاب هنری نیز خود را بدان وسیله بیان می‌کند؛ این شکلهای به يك اندازه محصول عوامل روان شناختی، سبکی و جامعه شناختی اند. وقتی به بررسی علیت اجتماعی می‌پردازیم، روان‌شناسی همچون گونه‌ای جامعه‌شناسی ابتدائی و عقیم به نظر می‌رسد؛ وقتی به بررسی انگیزش روانی می‌پردازیم به نظر می‌رسد که جامعه‌شناسی از ردیابی رویدادها و رسیدن به سرچشمه‌های نهائی آنها در ساخت روح آدمی خودداری می‌کند. از دیدگاه سبک، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، هر دو مرتکب يك خطا می‌شوند: آنچه را که برای هنر جنبه اختصاصی دارد از انگیزه‌هائی ماهیتاً ناهمگن مشتق می‌کنند، شکلهای هنری را بر حسب چیزی بیان می‌کنند که هیچ ربطی به «شکل» ندارد. خود-ویژگی و پیچیدگی اثر هنری فقط در تحلیل توصیفی حفظ می‌شود؛ سرانجام، تلاشهایی که در جهت تبیین پراگماتیک - اعم از ژنتیک یا غایت‌گرایانه - به عمل می‌آیند، آن را نابود می‌کنند. از این لحاظ، روان‌شناسی و تاریخ هنر با جامعه‌شناسی در يك مرتبه قرار دارند.

ولی گونه‌ای نارسائی که غالباً به نظر جامعه‌شناس در هنر دیده می‌شود صرفاً نتیجه روش تحقیق مشترك جامعه‌شناسی با روان‌شناسی و تاریخ هنر نیست. این تا حدودی نتیجه زبان رشد نیافته‌ای است که جامعه‌شناس در بررسی دنیای ظریف و متفاوت هنر بکار می‌گیرد، زبانی که شدیداً از زبان پالوده و متناسب روان‌شناس و مورخ هنر، پائین‌تر است. مفاهیمی که جامعه‌شناس در کارش از آنها بهره می‌گیرد به طرز اندوه‌باری برای بررسی غنا و ظرافت آفریده‌های هنری نارساست. مقوله‌هائی چون «درباری»، «بورژوائی»، «سرمایه‌داری»، «شهری»، «محافظة‌کار»

و «لیبرال» چنان محدود و خلاصه و چنان خشک‌اند که نمی‌توانند در بیان ماهیت ویژه هر کار هنری، جانب عدل را رعایت کنند. هر مقوله، نظرات و هدفهای هنری چنان متفاوتی را در برمی‌گیرد که در واقع حرفی چندان مربوط به موضوع از آن شنیده نمی‌شود. برآستی دربارهٔ مسائلی که میکل‌آنژ مجبور از دست و پنجه نرم کردن با آنها بود، دربارهٔ فردی و خاص بودن وسائل و روشهای کار او، وقتی متذکر شده‌ایم که او در دوران اجرای فرمول شورای ترانت، آغاز رنالیسم نوین و پیدایش سرمایه‌داری و استبداد جدید به سر می‌برد، چه می‌دانیم؟ وقتی مطالبی دربارهٔ این همه بدانیم شاید بهتر بتوانیم روحیهٔ بی‌قرار او و چرخشی را که هنرش در جهت سبک‌گزینی پیدا کرد، و احتمالاً حتی تا اندازه‌ای نارسائی حیرت‌آور آخرین کارهایش را بشناسیم و از آن سردر آوریم. عظمت او و کیفیت بی‌مانند هدفهایش بگونه‌ای که نبوغ رامبرانت محصول شرایط اقتصادی و اجتماعی تشکیل‌دهندهٔ بنیان‌زندی هنری و شکفتگی وی پنداشته می‌شود، قابل تبیین نیست. در اینجا است که با حدود مشخص تحقیق جامعه‌شناختی روبرو می‌شویم.

اما اگر چنین حدودی وجود دارند، آیا واقعاً اهمیتی هم دارند؟ حال اگر جامعه‌شناسی قادر به‌رخنه کردن در رمز نهائی هنر رامبرانت نباشد، آیا باید یکسره از آنچه این هنر به ما می‌گوید صرف‌نظر کنیم؟ مثلاً آیا باید از تلاش برای شناختن مقدمات و پیش‌شرطهای اجتماعی هنر او و اختصاصات سبکی که آن را از هنر نقاشان فلاندری معاصرش مخصوصاً روبنس متمایز می‌گرداند خودداری کنیم؟ این به معنای نادیده گرفتن یگانه وسیلهٔ پرتو افکندن بر واقعیتی است که نشان می‌دهد دو هنر متفاوت مانند باروک فلاندری و ناتورالیسم هلندی، تقریباً همزمان، و با داشتن رابطهٔ مستقیم جغرافیائی بایکدیگر و بر اساس سنتهای مشابه فرهنگی و تجربهٔ سیاسی طولانی و مشترک اما در شرایط متفاوت اقتصادی

و اجتماعی به ظهور رسیدند. بدون تردید، در اینجاستبیینی برای عظمت روبنس یا رمز نهانی هنر رامبرانت نداریم. اما در این صورت، سوای این تبیین جامعه شناختی که می گوید روبنس آثارش را در اجتماعی درباری-اشرافی، و رامبرانت در جهانی بورژوائی با گرایش به درون آفریدند چه تبیین دیگری دربارهٔ تکوین این تفاوت در سبک می تواند وجود داشته باشد؟ اینکه روبنس برخلاف رامبرانت به ایتالیا رفت و روح باروک ایتالیایی را جذب کرد، فی نفسه يك علامت است نه تبیین. سبک گزینی، در پایان سده شانزدهم و آغاز سده هفدهم در ایالت های شمالی و جنوبی رواج داشت و در آغاز، گرایش های پروتستانی در شمال و جنوب به يك اندازه دیده می شدند. ولی در فلاندر بر اثر حاکمیت اسپانیاییها يك دربار متظاهر، اشرافیت خو گرفته به خود-نمائی در برابر مردم، و يك کلیسای پرشکوه وجود داشت - اما در هلند پروتستان و میانه رو که اسپانیاییها را عقب رانده بود اثری از اینها نبود. برعکس، در این سرزمین با سرمایه داری بورژوائی، لیبرال و کم علاقه به حیثیت اندوزی و تظاهر روبرو می شویم که در اثر همین ویژگیها به هنرمندانش اجازه می دهد بدلخواه خودشان کار کنند و هر طور که خوش دارند گرسنگی بکشند. رامبرانت و روبنس، بی مانند و غیر قابل مقایسه اند؛ ولی سبکها و سرنوشتهاشان چنین نیستند. چرخشها و تغییرات گونا گونی که در مسیر تکامل هنری ایشان ردیابی می کنیم و داستان زندگی ایشان به هیچ وجه بی بدیل نیستند و ما را بر آن نمی دارند که تفاوت در نوع هنرشان را صرفاً به روحیهٔ فردی و نبوغ شخصی ایشان نسبت دهیم.

جامعه شناسی صاحب هیچ کیمیائی نیست، معجزه نمی کند و حلال همهٔ مشکلات نیست. با این حال، در میان بسیاری از دانشها، چیزی بیش از يك رشتهٔ اختصاصی است. جامعه شناسی امروزی مانند

الهیات در سده های میانه، فلسفه در سده هفدهم و اقتصاد در سده هجدهم به رشته ای چنان محوری تبدیل شده است که کل جهان‌نگری سده کنونی بر آن بنیان گرفته است. پذیرفتن ادعا های جامعه‌شناسی، به معنی طرفداری کردن از سازماندهی منطقی زندگی و مبارزه با تعصبات گوناگون است. نظریه‌ای که این اصل بنیادی جامعه‌شناسی بر آن استوار شده، کشف ماهیت ایده‌تولوژیک تفکر است که در یکصد سال گذشته، چه در تشریح خود فریبی توسط نیچه و فروید و چه در تشریح ماتریالیسم تاریخی توسط مارکس، در لباسهای بسیار گوناگون صورت گرفته است. خود را شناختن و آگاهی یافتن به پیش‌پنداشتهای شخصیت، تفکر و اراده خود، شرطی است که همه این اندیشمندان گوناگون بر آن پای می‌فشارند. جامعه‌شناسی می‌کوشد به درون پیش‌شرطهای تفکر و اراده که از پایگاه اجتماعی شخص سرچشمه می‌گیرند راه یابد. اعتراضاتی که به‌چنین پژوهشی می‌شود بیشتر بدان سبب است که ارزیابی درست این پیوندهای اجتماعی، یک مسأله صرفاً تئوریک نیست؛ مردم مایلند این پژوهشها را به دلایل ایده‌تولوژیک یا بپذیرند یا انکار کنند. بسیاری از کسانی که نمی‌خواهند به حرفهای جامعه‌شناسی گوش دهند، در نواقص اغراق می‌کنند تا نیازی به آگاه شدن از تعصبات خودشان نداشته باشند. عده‌ای دیگر در برابر تفسیر جامعه‌شناختی همه‌چیز در عرصه معنویات ایستادگی می‌کنند و مایل نیستند از افسانه‌ ازل و ابدی اعتبار تفکر و قائل شدن به سرنوشت ماورای تاریخی برای انسان دست بردارند. از طرف دیگر، کسانی که جامعه‌شناسی را صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به دانشی کاملتر می‌پذیرند دلیلی برای به حداقل رساندن محدودیتهای انکار ناپذیر یا دامنه امکانات ناکاویده آن ندارند.

## فصل دوم

### نگرش جامعه‌شناختی: مفهوم ایده‌ئولوژی در تاریخ هنر

مفهوم ایده‌ئولوژی، که از اندیشه «شعورکاذب» گرفته شده است، شباهتهای چشمگیری با مفهوم «دلیل‌تراشی» در روانکاوی دارد. فرد برای نگرش، اندیشه‌ها، احساسها و اعمالش «دلیل‌تراشی» می‌کند؛ یعنی می‌کوشد آنها را چنان تفسیر کند که از دیدگاه میثاقهای اجتماعی، پذیرفتنی باشند و اعتراضی را برنیا نگیرند. به همین طریق، گروههای اجتماعی که توسط افراد نماینده خویش سخن می‌گویند، رویدادهای تاریخی و طبیعی مخصوصاً عقاید و ارزش‌گذاریهای خودشان را موافق منافع مادی خویش، اشتیاقشان به قدرت، ملاحظات مربوط به حیثیت و دیگر هدفهای اجتماعی تفسیر می‌کنند. و درست همانطور که فرد در انگیزه‌ها و هدفهایش ناگاهانه دلیل‌تراشی می‌کند، بیشتر اعضای يك گروه اجتماعی نیز بر این واقعیت آگاهی ندارند که تفکرشان مشروط است به شرایط مادی زندگی. در غیر این صورت، بگفته انگلس، «کل ایده‌ئولوژی سقوط می‌کند.»<sup>۱</sup> قیاس با روانکاوی، ما را يك گام جلوتر می‌برد. درست همانطور که فرد نیازی به دلیل‌تراشی

برای کل رفتارش ندارد و بخش بزرگی از افکار، احساسات و اعمالش از لحاظ اجتماعی غیر قابل اعتراض هستند، محصولات فرهنگی گروه‌ها نیز شامل بازنمائیها و تفسیرهایی از واقعیت می‌شوند که «بی‌ضرر» و «عینی» اند زیرا پیوند مستقیمی با منافع گروه‌های مربوط ندارند و با منافع گروه‌های دیگر نیز برخورد نمی‌کنند. مثلاً احکام ریاضی و تئوریهای علوم طبیعی، بر روی هم، عینی‌اند و از اصولی پیروی می‌کنند که می‌توان معیارهای ازلی و ابدی و تغییر ناپذیر حقیقت بشمار آوردشان. ولی دامنه این گونه احکام عینی تا اندازه‌ای محدود است، و با آنکه شخص نوعی بی‌میلی در خودش برای تبدیل کردن تاریخ ریاضیات یا علم مکانیک به زائده‌ای از تاریخ اقتصادی احساس می‌کند، تردیدی نمی‌توان داشت که حتی علمی طبیعی چون پزشکی، رشته‌هایی از وابستگی به شرایط اقتصادی و اجتماعی دارد، بنحوی که نه فقط در پیدایش مسائل بلکه غالباً در جهتی که راه حل مسائل را در آن می‌جوئیم نیز وابستگی به شرایط اجتماعی دیده می‌شود. از طرف دیگر، رشته‌های انسانی نیز، مخصوصاً رشته‌های مختلف پژوهش تاریخی، با مسائل بسیار متعددی مواجهند که هیچ ارتباطی با تفسیر ایده‌تولوژیک عنصر مادی ندارند یا ارتباطشان بسیار کم است، و راه حل این مسائل را عمدتاً می‌توان با استفاده از معیارهای عینی مورد قضاوت قرارداد.

با کنار گذاشتن مسائل جزئی، روشن می‌شود که هر يك از ساختهای گوناگون فرهنگی مانند دین، فلسفه، علم و هنر، فاصله‌دقیقی با منشاء اجتماعی خود دارند؛ این ساختها سلسله‌ای مرکب از چندین گام پدید می‌آورند که مظهري از «اشباع ایده‌تولوژیک» تصاعدي است. این سلسله، از ریاضیات که از دیدگاه جامعه‌شناختی تقریباً خنثی است و احکام ویژه‌اش کمتر به کسی امکان می‌دهد که تاریخ یا محل‌یسا

شرایط پیدایش آنها را حدس بزند و به نتیجه‌ای برسد، آغاز می‌شود و به هنر می‌رسد، که در آن از دیدگاه تاریخی و اجتماعی بندرت می‌توان کوچکترین اثری از بی‌تفاوتی پیدا کرد. در این سلسله، هنر به واقعیت اجتماعی از همه نزدیکتر است و فاصله‌اش با عرصه آنچه عموماً اندیشه‌های معتبر ازلی و ابدی پنداشته می‌شود از همه بیشتر است. دست کم، هنر به شیوه‌ای بمراتب علنی‌تر و بی‌پروایانه‌تر در سمت هدفهای اجتماعی پیش می‌رود و آشکارا تر و قاطعانه‌تر از علوم عینی به عنوان سلاحی ایده‌ئولوژیک، مدح یا آوازه‌گری بکار گرفته می‌شود. اینکه می‌گویند گرایشهای اجتماعی بکارگیرنده هنر را بندرت می‌توان بشکل علنی و نامتعال دید - از ماهیت شیوه بیان ایده‌ئولوژیک برخوردار است و اگر بخواهد به هدفهایش برسد نمی‌تواند از عهده نامیدن کودکی به اسم خاص خودش برآید.

در سلسله‌ای که از هنر تا علوم دقیق و ریاضیات کشیده می‌شود، استقلال درونی ساختهای فرهنگی به نسبت معکوس با فاصله‌شان از تجربه مستقیم فردزنده و افعلاً موجود که در زندگی روانیش اندیشه و احساس، تأمل و عمل، تئوری و پراتیک از هم متمایز نمی‌گردند رشد می‌یابد - فردی که ویلهم دیلتی عنوان «انسان کامل» بدو داده است. هر اندازه تطابق «موضوع» رشته‌های گوناگون خلاقیت فرهنگی با انسان مشخص و افعلاً موجود بیشتر باشد، این موضوع به همان اندازه کمتر به عنوان چیزی غیر شخصی و غیر تاریخی در نظر گرفته می‌شود و درجه مشروطیت اندیشه او به شرایط اجتماعی و ایده‌ئولوژیک بیشتر دیده می‌شود. بدون تردید، هم «شعور بطور کلی» به عنوان همبسته علوم طبیعی هم «انسان کامل» دیلتی، صرفاً مفاهیمی محدودکننده‌اند و فقط به عنوان «تیپهای ایده‌ال» مفید واقع می‌شوند. «شعور بطور کلی» در حالت انتزاعی و ازلی و ابدیش، حتی در یک عمل ریاضی به حالت

خالص یافت نمی‌شود؛ و «انسان کامل» مبرا از هر گونه نشان تخصص، حتی در آثاری که بیش از همه توجه جهانیان را بخود جلب می‌کنند، بچشم نمی‌خورد - زیرا هر کار هنری برای آنکه ادراک شود به درجه معینی از یکجانبگی و وساطت، و تحمیل محدودیتی بر کلیت فرد زنده نیاز دارد.

حتی در آثار مارکس و انگلس از وجود فاصله متغیر میان ساختهای گوناگون فرهنگی و زیر ساخت اقتصادی آنها صحبت می‌شود؛ و انگلس در عبارت معروفی از کتابی که درباره فوئرباخ نوشته است می‌گوید که «همبستگی میان اندیشه‌ها و شرایط مادی موجودیت‌شان» در ایدئولوژی‌های عالی، «پیچیده‌تر و پیچیده‌تر می‌شود و حلقه‌های میانجی بیشتر و بیشتری مانع راهشان می‌شوند». این نظر درباره ماده، اساساً درست است. مضمون هنر، دین و فلسفه به مراتب سرشارتر و ساختارشان به مراتب تاریک‌تر از مضمون و ساختار علوم طبیعی و ریاضیات است؛ حتی در مقایسه با مضمون قانون و دولت نیز که در شرایط اقتصادی با صراحت بیشتر یعنی به طرز نامتعال‌تری بیان می‌شود، چنین است. ولی اینکه می‌بینیم اوضاع مالی فلان نظام اقتصادی در مقایسه با گرایشهای فلسفی یا هنری معاصر با صراحت بیشتری در مواد قانونی و نهادهای سیاسی کنونی بازتاب می‌یابد بدین معنائیست که هنر و فلسفه از دستگاه قضائی یا اندیشه سیاسی شرایط واقعاً موجود زندگی مستقل‌ترند. به بیان دقیق‌تر، هنر و فلسفه روز بروز بیشتر از دستگاه قضائی با مقررات تصویب شده یا از دولت بانهادهای کلیشه‌ایش به واقعیت دست اول اجتماعی-تاریخی نزدیک می‌شود. در مورد هنر و فلسفه، شیوه‌های تأثیر گذاری علیت اجتماعی را می‌توان پوشیده نگه داشت ولی در اینجا قطعی‌تر و دور رس‌تر از دیگر عرصه‌های فرهنگی‌اند.



ولی مسأله ایده‌تولوژی در عرصه هنر، شکلی متفاوت با علوم بخود می‌گیرد و مفهوم حقیقت در هنر تفاوت چشمگیری با مفهوم حقیقت تئوریک پیدا می‌کند. کار هنری، همانند یک تئوری علمی، «درست» یا «نادرست» نیست؛ به بیان دقیق‌تر، نمی‌توان آن را حقیقی یا دروغین نامید. مفهوم اعتبار لاینفیر و ماورای تاریخی را فقط با قید و شرط‌های بسیار خاصی می‌توان بکار گرفت، و در اینجا هر گونه صحبت از «شعور دروغین» یا شعور درست، موردی ندارد. به بیان دیگر: وقتی حقیقت، آن چیز مورد نظر نباشد صحبت کردن از تطابق با آن یا طفره رفتن از آن بیهوده است. هنر، سر به سر، جانبدار است و چون هر نگرشی به واقعیت بازتاب دیدگاه خاصی نبود از هر گونه کیفیت هنری تهی می‌شود، مسأله نسبت در هنر پیش نمی‌آید. هر جنبه‌ای از هنر، یک پرسپکتیو است؛ فقط آن جنبه‌ای را که تضادی درونی داشته باشد بدرستی می‌توان «دروغین» نامید.

با این حال اگر بخواهیم هنر را از ادعای دستیابی به حقیقت محروم گردانیم و منکر این واقعیت شویم که هنر می‌تواند کمک بسا ارزشی به گسترش شناخت ما از جهان و انسان کند، مرتکب اشتباه شده‌ایم. شاید نیازی به دلیل بیشتری برای اثبات این نکته نباشد که آثار ادبی از سرچشمه‌های بی‌پایان معرفت بشمار می‌روند؛ نافذترین دستاوردهای انسان در زمینه ژرف‌نگری روان‌شناختی، که در اختیار ما قرار دارند از استادان رمان و درام به ما رسیده‌اند. ولی تردیدی نمی‌توان داشت که هنرهای بصری نیز تا حد قابل توجهی ما را در اتخاذ کردار درست در محیط مان یاری می‌کنند. البته اشاره به تفاوت بین شناخت علمی و بازنمایی هنری، و مثلاً تأکید بر این واقعیت که صحبت کردن از گرایشهای «سبک» در هنر کاملاً بجا و مشروع ولی در علم بسیار قابل بحث است<sup>۱</sup>، اهمیت فراوان دارد. اما جامعه‌شناس فقط می‌تواند از

جداسازی افراطی هنر و علم، احساس ناراحتی کند. زیرا، بر روی هم، جهان‌نگری هنرسل - با به بیان دقیق‌تر جهان‌نگری گروهی که از لحاظ تاریخی و اجتماعی مستقل است - يك كل تفكيك ناپذیر است. کوششهایی که برای متمایز ساختن عرصه‌های تظاهر این جهان‌نگری به عمل می‌آید، ممکن است از دیدگاه معرفت‌شناسی بسیار امیدوار کننده باشد ولی در نظر جامعه‌شناس، حکم برشهای خشونت آمیزی را دارد که در واقعیت مورد مطالعه او ایجاد می‌شود. در نظر او فلسفه، علم، حقوق، رسوم و هنرها جنبه‌های متفاوتی از يك نگرش واحد به واقعیت هستند: در همه این شکلها، انسانها در جستجوی پاسخ يك سؤال و راه حل مسأله واحد چگونه زندگی کردن هستند. اینان در نهایت علاقه‌ای به فرمول‌بندی حقایق علمی، آفریدن آثار هنری یا حتی تدوین اصول اخلاقی ندارند بلکه در صددند به يك شیوه جهان‌نگری مؤثر و اصل‌راهنمای قابل اعتماد برای زیستن دست‌یابند. اینان همواره و در همه جا به دنبال يك هدف می‌روند و آن به انقیاد در آوردن شگفتی و ابهام حیرت‌آور اشیاء است.

اشاره به سهم هنر در شکل‌گیری جهان‌نگریها به این معنایست که بگوئیم هنر پیوسته با نیازهای عمل در ارتباط است یا بخواهیم منکر این واقعیت شویم که يك ویژگی هنر دقیقاً آزاد بودن آن از واقعیت معاصر است. اگر کسی بخواهد بیش از حد معمول بر شرایط واقعی آفرینش هنری تأکید کند، بدرستی می‌توان متذکر شد که تکامل شکل‌های سبک، منطق‌دزونی مختص خود را دارد. هنر پیگیرانه در صدد پیدا کردن راه حل پاره‌ای مسائل مربوط به شکل است، و در دوره تسلط هر سبک معین، پیشرفتی نسبتاً پیوسته در جهت آن هدف را می‌توان تشخیص داد. لیکن گفته‌اند پدیده ماندگاری از این نوع نه فقط در مراحل اولیه از تاریخ که از لحاظ سبک با وحدت و یکپارچگی

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

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

کردن آنها پدید می‌آید. بطور کلی برای به حرکت در آوردن یا تکان دادن يك سنت ریشه‌دار و محکم هنری و دامن زدن به تغییری بنیادی در ذوق مردم، ظهور عامه‌نویسی از مردم ضرورت دارد. زوال تدریجی سبك روکوکو به هیچ وجه زائیده‌علتهای درونی و ساده و نامهیج شدن آفریده‌هایش نبود بلکه عمدتاً معلول گروه حمایت‌کننده تازه‌ای بود که در دوره انقلابی پا به میدان نهاد. ولفین معتقد بود که محرك بیرونی در زوال سبك، بابر جستگی و روشنائی بیشتری از فراز و نشیبهای بك خط پیوسته تکاملی بچشم می‌خورد. در واقعیت، هیچ‌گونه تفاوت اصولی بین این دو مرحله یا گونه متعلق به يك روند وجود ندارد. در مورد تکامل ناپیوسته، تأثیرات بیرونی، سرنوشت سازتر نیستند بلکه فقط آشکارترند. اگر از نزدیک به این پدیده بنگریم، خواهیم دید که عوامل بیرونی، چه تغییر سبك در کار باشد چه نباشد، همیشه فعال و در کارند. واقعینهای اجتماعی - آنچه ولفین «شرایط بیرونی»<sup>۲</sup> می‌نامید - در تأثیر گذاردن بر گزینش شکل، همواره نقش ثابتی دارند؛ زیرا هر گونه فرمول بندی، مستلزم گزینش شکل است. در هر لحظه‌ای از تکامل، این مسأله که آدمی چه باید بکند و چه نگرشی نسبت به امکانات جاری باید اتخاذ کند، مسأله‌ای است که می‌بایست از نو بدان پاسخ داده شود. آدمی به سمتی که دیگران در آن گام برداشته‌اند و خودش نیز تا این لحظه در آن گام برداشته است «بلی» یا «نه» می‌گوید؛ و پذیرش، مکانیکی‌تر یا غیر ارادی‌تر از رد کردن نیست. هواداری کردن از سنت پایدار، غالباً درست به همان اندازه يك تصمیم و نتیجه‌یک‌روند دیالکتیکی سرشار از تضاد و دارای پیش-شرطهای ویژه درونی و برونی بشمار می‌رود که تصمیم به تغییر دادن آن سنت نیز چنین پنداشته می‌شود. مثلاً تلاش برای جلوگیری از حرکت جربایی که در سمت ناتورالیسم رشد یا بنده‌ای پیش می‌رود

نیازی به اصول انگیزشی متفاوت با اصول حاکم بر اشتیاق مغایری یعنی پیشبرد و تسریع این ناتوریسم ندارد. آدمی همواره با يك مسأله روبرو می‌شود: آیا سبك پذیرفته شده، همچنان به عنوان راهنمای زندگی در جهانی تغییر یافته مفید است؟ آیا همچنان سلاح مناسبی برای مبارزه در زندگی هست؟ آیا از آنچه که باید عیان شود پرده برمی‌دارد و آنچه را که باید پوشیده شود در پرده نگاه می‌دارد؟

هنرمند، هرگز این سؤالها را با این همه واژه برای خودش مطرح نمی‌کند. و بسیار به ندرت اتفاق می‌افتد که آگاهانه یا مستقیماً به آنها پاسخ گوید؛ حتی کارگزاران خاصی از اجتماع نیز این سؤالها را برایش مطرح نمی‌کنند. اشتباه و فلین، فقدان حس جامعه‌شناختی در نزد وی و تصور منطقی انتزاعی‌اش از تاریخ، عمدتاً نتیجه متفاوت انگاری بنیادی تأثیر بیرونی و منطق درونی توسط خود اوست. خطای طرز فکر او، نمونه‌وار است؛ ناتوانی مشابهی در درك علیت اجتماعی، شالوده‌عدم ادراك عمومی روشهای جامعه‌شناختی و مخصوصاً تفسیر نادرست ماتریالیسم تاریخی را تشکیل می‌دهد. جوهر فلسفه ماتریالیستی تاریخ، با نظریه آن درباره ماهیت ایده‌تولوژیک تفکر، این‌تر است که می‌گوید گرایشهای معنوی از همان آغاز وابسته شرایط تولیدند و در چارچوب منافع، هدفها و چشم اندازهای مشخص کننده اینها حرکت می‌کنند؛ نه بدین معنا که گرایشهای مزبور بطور پیامد، از بیرون و عمداً با شرایط اجتماعی و اقتصادی سازگار می‌شوند. عبارت « نخست زندگی کردن، آنگاه فلسفه بافتن»، حقیقتی است که پذیرفتنش به تئوری ماتریالیسم تاریخی یا ایده‌تولوژی خاصی نیاز ندارد. نکته قابل توجه این است که حتی اندیشمندان پرسابقه در این عرصه، وابستگی اقتصادی هنر را به شکل يك پیوند صرفاً بیرونی نشان می‌دهند. حتی نویسندگانی مانند ماکس شلر، وقتی از شرایط مادی آفرینش هنری سخن می‌گوید،

گرفتار يك چنین طرز تفکری می‌شود. او می‌نویسد: «رافائل يك قلم‌مو لازم دارد. اندیشه و ژرف‌نگری‌های او نمی‌توانند این قلم را تهیه کنند. او به حامیانی پرتوان از لحاظ سیاسی احتیاج دارد تا او را مأمور شکوه و جلال بخشیدن به آرمانهای خود کنند؛ بدون وجود این حامیان، او نمی‌تواند نبوغش را متجلی گرداند.»<sup>۴</sup> جای بسی شگفتی است که جامعه‌شناس بلند پایه‌ای چون ماکس شرلر نتوانسته است متوجه این نکته شود که هنرمند «آرمانهای» حامیان بالقوه و بالفعل را شکوه و جلال می‌بخشد؛ و ماهیت مقاومت ناپذیر ایده‌تولوژی - تاجائی که واقعاً مقاومت ناپذیر است - نقاش را، حتی وقتی کسی را به عنوان حامی در پشت سر ندارد، یا به بیان بهتر وقتی حامیان مناسبی ندارد یا نماینده گروه‌هایی از جامعه است که واقعاً با ایشان احساس هماهنگی می‌کند، به بازنمایی اندیشه‌ها و هدفهای طبقات مسلط و فرهیخته جامعه هدایت می‌کند. عدم درک این واقعیت، از آن هم چشمگیرتر است زیرا انگلس در تز خود درباره «پیروزی رئالیسم» و ماهیت روش بالزاک، منظور از ایده‌تولوژی در هنر را روشن کرد و جائی برای تردید باقی نگذاشت.<sup>۵</sup> آدمی، طبیعتاً گمان می‌کند ابهامی در این نکته نبوده است که هنرمند نیازی به آگاه بودن از اندیشه‌های اجتماعی بیان شده در آثارش ندارد، و تا آنجا که شعورش اجازه دهد می‌تواند خودش را در نقطه مقابل اندیشه‌ها و آرمان‌هایی احساس کند که مجسم یا توجیه می‌کند یا حتی بدانها شکوه و جلال می‌بخشد. همچنان که می‌دانیم، بالزاک هوادار سلطنت استبدادی، کلیسای کاتولیک و اشرافیت فرانسه بود؛ ولی این در نوشتن مؤثرترین مدافعات از بورژوازی، جلوی او را نگرفت.

هنر می‌تواند هدفهای اجتماعی را به دو طریق متفاوت بیان کند. مضمون اجتماعی آن می‌تواند به شکل اعتراف آشکار - اعتراف به اعتقاد، بیان آئینها، تبلیغات صریح - یا به شکل کنایه صرف درآید

یعنی به‌قالب نگرشی بیان شود که بطور ضمنی در آثار ظاهراً تهی از اشارات اجتماعی وجود دارد. این مضمون می‌تواند صریحاً جهت‌دار باشد یا محتمل یک ایده‌تولوژی ناآگاهانه و ناشناخته باشد. مضمون اجتماعی یک اعتقاد معین یا پیام صریح را سخنران یا معرفی کننده‌اش آگاهانه درک می‌کند و شنونده نیز آگاهانه می‌پذیرد یا رد می‌کند؛ از طرف دیگر، مضمون اجتماعی نهفته در پس هر بیانیه شخصی می‌تواند آگاهانه باشد و می‌تواند بی‌آنکه انسانها از آن خبر داشته باشند به عملکردش ادامه دهد؛ این مضمون هر قدر با آگاهی کمتری بیان شود و هر قدر کمتر هدف آگاهانه‌اش را جلب تحسین و تصویب همگانی قرار دهد، همان قدر مؤثرتر واقع خواهد شد. هنر آشکارا جهت‌دار، هر جا که ایده‌تولوژی نهان با مقاومتی روبرو نشود، غالباً عقب‌نشینی می‌کند. نمایشنامه‌های دیدرو، لینگ، ایسن و برناردشاو، آشکارا جهت‌دار هستند؛ پیامی که این نمایشنامه‌ها می‌کوشند تصویب همگانی را برایش جلب کنند، برخلاف معنی نمایشنامه‌های سوفوکلس، شکسپیر، یا کرنی، الزاماً در لابلای سطرهای متن آنها نوشته نشده است؛ این پیام در لفاف یک ایده‌تولوژی نیز پیچیده نشده است؛ ولی فقط برای کسی متقاعد کننده است که خودش تقریباً نیمه متقاعد باشد. و در هنر، شیوه بیان غیر مستقیم ایده‌تولوژیک، شکل مؤثرتر و روشنگرتری از بیان یک دیدگاه تاریخی است زیرا در حقیقت، نگرش اجتماعی فقط زمانی خالق سبک می‌شود که نتواند مستقیماً به‌قالب بیان درآید. بیان آشکار نگرش اجتماعی، با بیشتر شکلهای گوناگون سبک، سازگار است زیرا در آن صورت مضمون اندیشه فقط بر ساختار شکلی معینی منطبق می‌شود؛ دیگر نیازی به تبدیل این مضمون به شکلهای تازه بیان نیست. در آثار دیدرو، لینگ و شاو، نماهائی از لیبرالیسم با سه سبک مختلف بیان شده‌اند، حال آنکه سبکهای سوفوکلس و شکسپیر و کرنی،

هر يك بيان شرایط اجتماعی و سیاسی متفاوتی هستند. در يك مورد ، گرایش اجتماعی ، استقلال انتزاعی معینی از شکل هنری دارد؛ در مورد دیگر ، به شکل سبکی مناسب آن تجسم می‌یابد . بر گردان نگرش اجتماعی به سبک ، ظاهراً به مکانیسمی احتیاج دارد که سراپا با مکانیسم لازم برای بیان بی‌پرده آن در يك برنامه سیاسی یا بیانیه سیاسی متفاوت است. هنرمند در مقام نماینده يك سبک ، فقط سخنگوی جامعه نیست و نقش او را به عنوان نماینده يك گروه اجتماعی نمی‌توان فقط با عبارات روان شناختی تشریح کرد؛ این نقش فقط زمانی مفهوم و روشن می‌شود که درباره ماهیت روابطی که موضوع ماتریالیسم تاریخی بشمار می‌روند به پژوهش پردازیم.

ماتریالیسم تاریخی يك تئوری روان شناختی نیست؛ ایده‌تولوژی را مشتقی از انگیزه‌های شخصی نمی‌داند بلکه زائیده شرایطی عینی می‌داند که غالباً بدون دخالت شعور فراهم می‌آیند و غالباً با نیات انسانهای شرکت‌کننده در این شرایط نیز مغایر است. حتی صحبت کردن از «منافع» در این جا بر روی هم بیجاست زیرا افکار ، احساسات و اعمال انسانها همیشه با آن چیزی که از دید گاه روان‌شناختی می‌توان به عنوان منافع ایشان مشخص ساخت سازگار نیست . انسانها عموماً مطابق نوعی آگاهی طبقه‌ای می‌اندیشند و عمل می‌کنند که هدف اصلی ولی نه همواره تأیید شده‌اش حفظ فلان طبقه معین است. تفکر انسانها به این آگاهی بستگی دارد ، هر چند وحدتی که بر سرش به توافق می‌رسند همیشه طبقه اجتماعی خاستگاه ایشان نیست و خودشان نیز همیشه از پایگاه طبقه‌ای خویش آگاه نیستند . مثلاً انگیزه‌هایی که شخصی را به مشارکت او طلبانه در فلان جنگ هدایت می‌کنند ممکن است از دید گاه ذهنی ، تماماً ایده‌یستی باشند؛ با این حال جنگ را نه فقط از لحاظ اقتصادی می‌توان مشروط کرد بلکه ممکن است در پس



انگیزه‌های ایده‌یستی این شخص‌ها و طلب، عوامل ناآگاهانه‌ای با ماهیت ماتریالیستی، جانبدارانه و طبقه‌ای نیز در کار باشند. شعور طبقاتی، یک واقعیت روان‌شناختی نیست؛ این شعور فقط تا آنجائی تجسم مادی پیدا می‌کند که افراد، در واقعیت، مطابق موقعیت طبقه‌ای خویش رفتار کنند. تاجائی که شعور طبقاتی به قالب بیان درآید، می‌توان به زبان رمانتیکها از نیات عالی گروهی - یا به زبان هگل از نوعی «مهارت»، در این مورد از مهارت جنگ طبقاتی - سخن گفت. این سخن به‌زبانی نه‌چندان رمانتیک و نظری، بدین معنی است که موقعیت یا پایگاه اجتماعی انسانها تأثیری بسیار قطعی‌تر از تخیلات یا تأملات آگاهانه‌ی ایشان درباره‌ی وضع خودشان دارد - هر چند شرایط موجود اجتماعی، از قرار معلوم، فقط از طریق انگیزشهای روانی تأثیر می‌گذارند یا بگفته‌ی انگلس «هر آنچه آدمیان را به حرکت درآورد باید از مجرای ذهن ایشان بگذرد.»<sup>۱</sup>

در وهله‌ی نخست، مؤثرترین استدلال علیه پذیرش عوامل ایده‌تولوژیک در تاریخ هنر، از این اعتقاد سرچشمه می‌گیرد که ویژگیهای ثابت در سبک غالباً در هنرهای متفاوت بطور همزمان ظاهر نمی‌شوند، فلان سبک ممکن است در یک شاخه‌ی هنری دورانی طولانی‌تر از همان سبک در شاخه‌ای دیگر دوام آورد، و یک سبک بجای آنکه با بقیه‌ی سبکها همگام شود ممکن است از آنها عقب بیفتد. مثلاً در موسیقی تا اواسط سده‌ی هجدهم یعنی تا مرگ باخ، می‌بینیم که سبک باروک هنوز راه شکوفائی می‌پوید حال آنکه در هنرهای بصری، سبک روگورکو به اوج خود رسیده است. لیکن اگر به این استدلال ادامه دهیم، باید گفت که شرایط اجتماعی همانند، موجب پیدایش نتایج همانند در تمام عرصه‌های هنر و فرهنگ نمی‌شوند، پس ظاهراً دلیل موجهی برای سخن گفتن از عامل ایده‌تولوژیک یا انواع قوانین

جامعه‌شناختی در میان نخواهد بود، و جنبشهای هنری از تأثیر علیت اجتماعی مبرا هستند.

راه حل این مشکل ظاهری، آسان است. در هر تمدن نسبتاً پیشرفته، شرایط اجتماعی، هیچگاه تماماً یکسان نیستند؛ این شرایط در عرصه‌های گوناگون هنر و فرهنگ، موقعیت یا وضع یکسانی برای انسان پدید نمی‌آورند. در نیمه نخست سده هجدهم، قشرهای میانی بورژوازی، بر نقاشی و ادبیات تأثیری به مراتب بیشتر از موسیقی داشتند. اینان بخش بسیار متنفذی از مصرف‌کنندگان در عرصه ادبیات و نقاشی بشمار می‌رفتند، حال آنکه در موسیقی، سلیقه مقامات دربار و کلیسا همچنان مسلط بود. نهادی که در عرصه موسیقی می‌بایست کار ناشران کتاب و نمایشگاههای هنری و سازماندهی تجارتهای انواع کنسرت برای عامه طبقه متوسط را بر عهده می‌گرفت، هنوز در دوران کودکی بسر می‌برد. در واقع، اختلاف مشابهی که زائیده تفاوت میان عامه مصرف‌کنندگان بود، در سراسر تاریخ فرهنگ غرب میان هنرهای بصری و شکل‌های ادبی به حیات خود ادامه می‌دهد. محفل خریداران هنر نقاشی و پیکر تراشی و مخصوصاً معماری، به دلایل بارز، به مراتب از محفل خریداران آثار ادبی کوچکتر و محدودتر است. این بدان معنی نیست که تغییر در سبک، همیشه از ادبیات آغاز می‌شود؛ ادبیات فقط زمانی پیشگام می‌شود که رهبری جامعه به دست بورژوازی بیفتد، و این فقط در عصر روشنگری، انقلاب فرانسه و دموکراتیک شدن مطالعه کتاب و گسترش سواد در سده‌های هجدهم و نوزدهم میسر می‌شود. روشن است که این مقام والای ادبیات در تکامل سبک، و مقام والای موسیقی در یک دهه پس از آن، فقط به دنبال تغییر در بازار هنر آفریده می‌شود.

مفهوم ایده‌تولوژی را فقط در ارتباط با گروه اجتماعی خاصی می‌توان بطرز قابل قبولی بکار گرفت؛ صحبت کردن از ایده‌تولوژی

يك دوران تاریخی، بدون کوشش برای متمایز ساختن طبقات یا گروهها از یکدیگر، از لحاظ جامعه‌شناختی، بی‌معنی است. فقط وقتی پدیده‌های ایده‌ئولوژیک را به واحدهای ویژه اجتماعی نسبت دهیم می‌توانیم از ثبت صرف توالی تاریخی فراتر رویم؛ فقط در آن صورت است که مفهوم جامعه‌شناختی مفید و مشخصی از ایده‌ئولوژی بدست می‌آوریم. در يك دوران پیشرفته تاریخی، نه يك ایده‌ئولوژی تنها بلکه چندین ایده‌ئولوژی وجود دارند، همچنان که نه يك هنر تنها بلکه هنرهای گوناگون یا چندین گرایش مشخص هنری وجود دارند که جملگی برقرهای متفرد و گوناگون اجتماعی متناظرند. این وضع باعث تغییری در این واقعیت نمی‌شود که در هر دوران تاریخی يك طبقه مسلط است، بلکه یادآوری می‌کند که این تسلط از رقابت رقیبان در عرصه معنوی یا عرصه اقتصاد و سیاست برکنار نمی‌ماند. معمولاً نیروهای جدید تولیدی در قالب «اندیشه‌های نو» خود نمائی می‌کنند و تنشهایی دیالکتیک در عرصه تفکر پدید می‌آورند که فقط پس از مدتی، در سازماندهی اقتصادی جامعه متجلی می‌شوند؛ ولی این به معنی بی‌اعتبار شدن آن سخن مارکس و انگلس نیست که می‌گویند اندیشه‌های نو فقط علامتی هستند و نشان می‌دهند «که در درون جامعه کهنه، عناصر جامعه نوینی آفریده شده‌اند.»<sup>۶</sup> به بیان دقیق‌تر، ما غالباً با وضعی روبرو می‌شویم که گرایشهای معنوی آن از گرایشهای اقتصادی به مراتب پیچیده‌تر و به مراتب سرشارتر از تضادهای ریشه‌دارند؛ و مثلاً مانند عصر روشنگری، طبقه حاکم از لحاظ معنوی به دوازدوی متخاصم تقسیم شده بود ولی از لحاظ اقتصادی، ظاهراً متحد و یکپارچه بود.

ترکیب متغیر عامه مردم در کشورهای مختلف، بدون تردید یگانه دلیل برای تبیین سرعتهای متفاوت تغییر در هنرهای مختلف نیست. در شاخه‌های گوناگون هنر، قواعد صوری و سنتی که شیوه‌های بازنمائی

را تجویز می‌کنند و بر آنچه ممکن است بازنمایی شود حدودی قائل می‌شوند، می‌توانند شدت و ضعف داشته باشند و در برابر تأثیر شرایط جاری اجتماع بیشتر یا کمتر ایستادگی کنند. در یک فرم هنری مانند موسیقی کلبسائی، که تولید آثار هنری تابع سنتهای نسبتاً خشک است و در خدمت هدفهای دقیقاً مشخصی قرار دارد و اجرا کنندگانش معمولاً به گروه حرفه‌ای بسته‌ای تعلق دارند و توقع و انتظار نوآوری در آن از فرمها ورشته‌های دیگر کمتر است، سرعت تغییر نسبتاً کند خواهد بود و شکل‌های سبک نیز آشکارا جنبه‌ایده‌ئولوژیک کمتری خواهند داشت. مگر آنکه ما بخواهیم خود قاعده سنت را یک نشانه‌ایده‌ئولوژیک بشمار آوریم، همچنان که در یک معنا چنین است. ولی همچنان که مارکس و انگلس گفته‌اند برای شکل‌گیری ایده‌ئولوژیهای نو، کل سنت، یک عامل خنثی است. مارکس می‌گوید: «سنت تمام نسلهای مرده بر مغزهای تمام زندگان سنگینی می‌کند»<sup>۸</sup>، و انگلس با نظری نسبتاً مساعدتر ولی باز با مختصر هراسی، از سنت به عنوان یک «نیروی محافظه‌کار بزرگ در تمام عرصه‌های ایده‌ئولوژیک» سخن می‌گوید.

سنت، هستی‌اش را مدیون این واقعیت است که ساختهای فرهنگی دورانی درازتر از شرایط اجتماعی-تاریخی پیدایششان عمر می‌کنند و حتی بی‌آنکه ریشه‌ای داشته باشند می‌توانند به هستی خویش ادامه دهند. میان عوامل گذرا و پایدار، پیوند چشمگیری وجود دارد و گویا مارکس نیز نخستین بار وقتی به بررسی تجربه‌های هنری پرداخت، متوجه خصلت مسأله‌آفرین آن شد. عبارتی از او در پیشگفتار نقد اقتصاد سیاسی، که در آن از دشواری تشریح علل تأثیر حماسه یونانی بر نسل‌هایی که در جهانی سراپا متفاوت با دنیای هومر به سر می‌بردند، مشهور است. مارکس در اینجا درنگ می‌کند تا به بررسی مسأله پیدایش و اعتبار [حماسه] بپردازد، ولی نمی‌تواند مسأله را

دقیقاً و بدرستی فرمول بندی کند. بسختی می توان پذیرفت که او می دانست به بررسی يك ویژگی مشترك میان تمام شکلهای فعالیت معنوی، یعنی مسأله مرکزی و دشوارترین مسأله کل دکتربین ایده ثولوژی پرداخته است: این شرط که باصطلاح روساخت برای خودش مستقل است و ساختهای معنوی، ظرفیت و گرایش لازم برای بریدن از سرچشمه های خود و درپیش گرفتن راهی مستقل را دارا هستند. به سخن دیگر، ساختهای مزبور به سرچشمه ساختهای تازه ای مبدل می شوند که مطابق قوانین درونی خودشان تکامل می یابند و ارزشی مختص خود دارند که اعتبارش یکروزه نیست. ساختهای فرهنگی پیشین که از ابزارها و سلاحهای حیاتی، وسیله تسلط بر طبیعت و سازماندهی اجتماع بشمار می رفتند تدریجاً در اثر این پدیده به صورت رسمی و خنثی در می آیند و سرانجام به هدفهائی در خود تبدیل می شوند، و آن پدیده نیز بدون تردید پیوند فشرده ای با روند «شیء پرستی» (Verdinglichung) که توسط خود مارکس کشف و به زبان گوبائی تشریح شده است دارد. ساختهای معنوی، با آن استقلال، خودپویندگی و درون بودیشان، ارزشهای صوری و ماورای تاریخی شان، به شکل «نیروه های بیگانه طبیعی» - یا بگفته مارکس به شکل نهاد های جامعه سرمایه داری - با ما رو در رومی شوند. حتی در هنر یعنی انسانی ترین شکل انسانی بیان، هر گاه هنر به عنوان شکل ناب در نظر گرفته شود این خصلت بیگانه احساس می شود. اثر هنری، به عنوان آفریده ای صرفاً صوری و در آمیختگی صرف خطها و رنگها، و تجسم ارزشهای ازلی و ابدی فاقد ارتباط با چیزهای تاریخی یا اجتماعی، رابطه هنریش با هنرمند و مفهوم انسانیش را برای شخصی که آن را نظاره می کند از دست می دهد. در هنر، مخصوصاً در هنر، برپاداشتن یا مسلم پنداشتن ارزشهای فوق زمانی و فوق شخصی، چیزی از «بت پرستی» در خود

دارد، و مارکس این را جوهر «شیء پرستی» می‌نامید. با برپا داشتن اینگونه ارزشهای انتزاعی و مشخص ساختن قوای خاص ذهنی که جزئی از شیء پرستی است، آن وحدتی که فلسفه رمانتیک تاریخ در فرهنگهای باصطلاح «ارگانیک» تشخیص می‌داد، سرانجام نابود می‌شود. مارکس متلاشی شدن این حالت طبیعی را که به نظر وی با آغاز سرمایه‌داری جدید هم‌زمان است، با عباراتی نسبتاً رمانتیک، به عنوان «پایان معصومیت انسان» توصیف می‌کند. انجیل مسیحائی او با مضمون غالب «گناهکاری مطلق» دوران سرمایه‌داری، و پیشگویی‌ش دربارهٔ جامعه بی‌طبقه، بدون تردید، میراثی رمانتیک است.

درواقعیت، شکل‌دهی به نیروها و دستاوردهای معنوی، اختراع «علم ناب» و «هنر برای هنر»، همانند ماهیت کالائی تولیدات صنعتی، آفریدهٔ سرمایه‌داری جدید نیست. این روند از سدهٔ هفدهم پیش از میلاد در جزیرهٔ یونانی ایونا آغاز شد و جزء لاینفک استعمارگری یونانیان بشمار می‌رود<sup>۱</sup>. در اینجا مانه فقط با مفهومی سراپا تازه و غیر پراگماتیک از علم بلکه با تصور سراپا تازه‌ای از هنر نیز مواجه می‌شویم که دیگر به صورت یک هدیهٔ جادویی، طلسمی یا نذری یا تبلیغات صرف جلوه نمی‌کند بلکه کوششی است در راه درک زیبایی برای خود زیبایی. همچنانکه از بطن دانشی که متوجه هدفهای صرفاً عملی شده باشد «پژوهشی» سربرمی‌آورد که تا اندازه‌ای بی‌هدف است، از بطن هنر به مثابه وسیلهٔ جلب نظر لطف خدایان، ارواح، یا صاحبان زر و زور نیز تدریجاً شکل‌ناب، بی‌غرض و تعصب پدیدار می‌گردد. بدون تردید، این پدیدد، لازمهٔ تماس یونانیان با ملتهای بیگانه، کشف گونه‌گونی و نسبت ارزشها توسط ایشان که مستلزم از هم‌پاشیدگی حکمت باستانی آنان، یعنی آن وحدت کم‌وبیش بی‌تفاوتی است که در آن دین، علم و هنر را به ندرت می‌توان از هم باز شناخت.

روند شکل‌یابی وجدائی‌پذیری شاخه‌های فرهنگ، با مقدمات معاصر اقتصاد پولی‌جور درمی‌آید و با توسل به این نظر که استفاده از وسائل انتزاعی مبادله موجب تشویق و گسترش سازگاری‌پذیری و قدرت انتزاع می‌شود، می‌توان آن را تبیین کرد؛ اما اینهمه، وجه مشترک چندانی با پیدایش سرمایه‌داری معاصر ندارد.

با وجود روند جدائی روزافزون عرصه‌های فرهنگی، که تقریباً از آن زمان تا کنون لاینقطع ادامه یافته است، قطعی‌تر شدن استقلال درونی هنر، در هیچ مرحله‌ای از تاریخ هنر حتی در روزگار هنرپرستی و شکل‌گرائی افراطی نیز نمی‌بینیم که تکامل هنر یکسره مستقل از شرایط جاری اقتصادی و اجتماعی صورت گرفته باشد. پیوند آفریده‌های هنری با زمانه خود به مراتب از پیوندشان با اندیشه هنر بطور کلی یا تاریخ هنر به‌عنوان یک‌روند یکپارچه فشرده‌تر است. آثار هنرمندان گوناگون، یک‌هدف مشترک یا معیار مشترک ندارند؛ هر یک از ابتدا آغاز می‌شود و به بهترین شکل ممکن به هدفش می‌رسد. در هنر، واقعاً پیشرفتی وجود ندارد؛ آثار متأخر الزاماً ارزشمندتر از آثار متقدم نیستند؛ به بیان دقیق‌تر، آثار هنری قابل‌مقایسه نیستند. همین است که فاصله بسیاری میان حقیقت در هنر با حقیقت در علم می‌اندازد؛ نیز، همین است که به ما می‌گوید چرا ارزش دانش بدست آمده و انتشار یافته توسط هنر، به هیچ وجه همراه خصلت‌ایده‌تولوزیک هنر انتقال نمی‌یابد. این واقعیت که دانشهای بدست آمده توسط هنر غالباً در مدتی کوتاه از رواج می‌افتند و هرگز تمام و کمال با اقبال عامه روبرو نمی‌شوند، کوچکترین مشکلی برای ما ایجاد نمی‌کند. ما این دانشها را تفسیرهای استثنائی و غالباً بی‌مانند و پرازشی درباره زندگی بشمار می‌آوریم و احکام عینی جبری، اثبات‌کردنی یا حتی به زبان دقیق‌تر، احکام قابل‌بحث تلقی نمی‌کنیم. هدف پیامهای هنرمند

دربارهٔ واقعیت این است که به موضوعش مربوط باشد و باید هم مربوط باشد؛ لزومی ندارد که پیامهای مزبور حتماً درست یا بی‌چون و چرا باشند. ما می‌توانیم سراپا در يك کار هنری غرق شویم و در همان حال این واقعیت را نیز بپذیریم که همین‌اثر، انسانهای دیگر را که همسایگان معنوی ما هستند، ذره‌ای تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. یکی از نخستین دانشهای زیبایی‌شناختی این است که در داوری سلیقه، هیچ چیز اجباری وجود ندارد، و عبارت سلیقه چون و چرا ندارد امروزه تقریباً بصورت يك ضرب‌المثل در آمده است. نکتهٔ قابل توجه این است که با این حال، داوریهای سلیقه، هر چند مدعی اعتبار عام نیستند، جنبه‌ای معیاری دارند؛ شخص داوری‌کننده، خودش را چنان می‌پندارد که گوئی به ارزشی عینی پی‌برده که بگونه‌ای، حداقل برای او، الزامی است. این پیچیدگی، شایستهٔ توجه است ولی تغییری در این واقعیت نمی‌دهد که اعتبار در هنر، از بنیان با اعتبار در علم تفاوت دارد و در این نیز تناقضی دیده نمی‌شود که هنر ایده‌ئولوژیک باشد و در عین حال ارزشی عینی داشته باشد.

ولی مسألهٔ نسبت ارزشها، که ما از پرداختن به آن در بررسی آفرینش واقعی هنر و لذت بردن از آن اجتناب می‌کنیم، وقتی رویاروی ما قرار می‌گیرد که به بررسی تاریخ هنر به عنوان يك علم بادشواریهائی به بزرگی دشواریهای هر رشتهٔ تحقیق دیگر بپردازیم. در تکامل تاریخ هنر حتی آن عنصر نسبتاً کوچک پیشرفت لاینقطع که در دیگر رشته‌های تألیفات تاریخی می‌توان ردیابی‌اش کرد، دیده نمی‌شود. در مورد هنر، پذیرفتن تفسیرهای تاریخی و ارزش‌گذاریهای يك نسل نه فقط برای نسل بعد الزامی نیست، بلکه غالباً باید بطرز قاطعی نادیده گرفته شوند و حتی با آنها مبارزه شود تا آنکه نسل جدید بتواند مستقیماً به آثار هنری گذشته دستری پیدا کند. ما از این گونه‌گونی و چند جانبگی



تفسیر تاریخی لذت می‌بریم، و احساس می‌کنیم در اثر این همه جابجائیهای پیوسته در دید گاهمان بی‌نهایت توأمند و سرزنده شده‌ایم، و همین سرچشمه تحقیقات و اندیشه پردازیهای محققان حساس و راستگو درباره آثار استادان هنراست؛ سرانجام، مسأله اعتبار همه این تفسیرهای گوناگون که نسلهای پیاپی درباره آفریده‌های هنری گذشته به عمل می‌آورند، بی‌آنکه ما خواسته باشیم مطرح می‌شود و مارا به پژوهش بیشتر فرا می‌خواند. البته مشاهده تغییر پیوسته رتبه هنرمندانی که مهم بشمار می‌رفتند، یا مشاهده اینکه هنرمندانی چون رافائل و روبنس پیوسته از نو ارزیابی می‌شوند و هنرمندانی چون ال‌گرکو، بروگل و تینتورتو می‌بایست از ورطه خاموشی یا فراموشی مطلق نجات داده می‌شدند، یا گونه‌هایی از هنر که تا دیروز به عنوان خوفناک‌ترین کجراهیها به مسخره گرفته می‌شدند امروز به عنوان جالب‌ترین و تحریک‌بخش‌ترین هنرها معرفی می‌شوند، یا مشاهده اینکه شخصی به نام بورگهارت با نظر حقارت آمیز درباره سبک باروک می‌نوشت و شخصی به نام ولفلین با نظر حقارت آمیز درباره سبک گزینی، آدمی را تا اندازه‌ای برمی‌آشوبد. آیا اینگونه تفسیرها درستند یا نادرست؟ آیا یکی درست‌تر از دیگری است؟ آیا هر تفسیر متأخر از هر تفسیر متقدم درست‌تر است؟ یا آنکه توالی زمانی داوریه در این مورد هیچ ربطی به پیشرفت یا کشف مترقبانه حقیقت ندارد؟ آیا نسبی‌گرایی در تاریخ هنر، اجتناب‌ناپذیر و غیر قابل اعتراض است؟ یا آنکه به عنوان آخرین چاره باید به سخنانی متوسل شویم که بشکل درست یا دروغ قابل تشخیص نیستند، بلکه برای تشخیص‌شان معیارهایی سراپا متفاوت مانند درجه تناسب پیوندهای مذکور در بالا مورد نیاز است، یا به درجه ژرفش و غنی‌تر شدن تجربه زیبایی شناختی خودمان که ممکن است نتیجه شود باید متوسل شویم؟ بدون تردید دیده می‌شود

که نه فقط مسیر هنر بلکه مسیر تاریخ هنرنیز - یعنی نه فقط پراتیک هنر بلکه تفسیر هنرنیز - تابع قوانین پدیده‌ای مانند نظریهٔ آلفرد وبر در بارهٔ «تکامل فرهنگی» است، تکاملی که برخلاف روند پیوستهٔ پیشرفت درهم شده‌ای که وی نام «تمدن» بر آن می‌نهد یک حرکت مترقیانه نیست. داوریهائی را که دربارهٔ تاریخ هنر می‌شود نه می‌توان یکسره عینی دانست نه مطلقاً اجتناب‌ناپذیر؛ زیرا تفسیرها و ارزش‌گذاریها چندان درزمرهٔ شناخت بشمار نمی‌روند بلکه جزو آرزوها، خواستها و آرمانهای ایده‌تولوژیکی هستند که آدمی مایل است شاهد تحقق‌شان باشد.

آثار یا مکتبهای هنری گذشته موافق دیدگاهها و معیارهای جاری زمان حال تفسیر، کشف و ارزیابی می‌شوند یا نادیده گرفته می‌شوند. هر نسلی، تلاشهای هنری سده‌های گذشته را کم و بیش در پرتو هدفهای هنری خودش مورد داوری قرار می‌دهد؛ و فقط زمانی باعلاقه‌ای تازه و چشمی تازه به آنها می‌نگرد که با هدفهایش جور در آیند. بدینسان، تقریباً در اواسط سدهٔ گذشته، نسلی از لیبرالهای طبقهٔ متوسط بسرکردگی میشله و بورکهارت، هنر عصر رنسانس را کشف یا از نو ارزش‌گذاری کرد؛ نسل امپرسیونیستهای پیرو ولفلین و ریگل، همین کار را برای سبک باروک کردند؛ نسل خودما با آن اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم، سینما و روانکاوی، همان وظیفه را در مورد هنر زوشنفکرانه، پر مسأله و ازدرون‌متلاشی شدهٔ سبک گزینی انجام می‌دهد.

ارزش‌گذاریها و ارزش‌گذاریهای مجدد تاریخ هنر، بدون تردید، تابع ایده‌تولوژی‌اند نه منطق. این ارزش‌گذاریها به شرایط مشابه زندگی مربوط می‌شوند، و مانند گرایشهای هنری معاصر بر بنیاد-های اجتماعی مشابهی استوار گشته‌اند و مانند این گرایشها جهان‌نگری

ویژه‌ای را بیان می‌کنند و از رویش پرده برمی‌دارند. جامعه‌شناسی تاریخ هنر هنوز نوشته نشده است؛ این کار می‌تواند کمک‌پرارزشی به تاریخ اجتماعی هنر بکند. جامعه‌شناسی هنر باید مسائلی همچون مسأله اهمیت متغیر عصر کلاسیک در طی سده‌های گذشته را بررسی کند: تفسیر ناتوریستی - ترفیخواهانه آن توسط اشراف فرهیخته رنسانس ایتالیا، تفسیر شکل گرایانه - محافظه‌کارانه آن توسط اشراف درباری فرانسه سده هفدهم، و تفسیر قویاً آکادمیک آن توسط روشنفکران بورژوازی دوران انقلاب.

بدون تردید، تاریخ هنر، و تفسیر و ارزش‌گذاری آن، چندوظیفه دیگر دارد که ماهتاً با وظایف پژوهش تاریخی مبتنی بر اسناد و مدارک بطور کلی متفاوت نیستند. در این زمینه، حقیقت عینی یافته‌های تاریخ هنر، مسأله‌ای است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. این وظایف به تعیین تاریخ آفرینش و انتساب آنها به مکتبهای گوناگون، دسته‌بندی آنها بطرزیکه بازتاب درستی از تکامل مکتبها یا تک تک شخصیتها در آن دیده شود، تعیین آن چیزی که به عنوان «اسناد»ی درباره گروهای اجتماعی و افراد می‌توان از آنها استنباط کرد، کشف هویت شخص حامی و درجه تأثیرش بر شکل اثر، بررسی تغییرات بازار هنر و شیوه‌های سازماندهی آفرینش هنری مربوط می‌شوند. تمام اینها مسائلی هستند که طرح و حلشان ذره‌ای تحت تأثیر هیچ ایده‌تولوژی خاص نیست، هرچند در اینجا نیز آن جنبه‌ها و شیوه‌هایی برای بیان ترجیح داده خواهند شد که با شرایط زندگی در زمان حال تناسب داشته باشند. مثلاً ارزیابی وضع کنونی بازار و ارتباط میان هنرمند و شخص حامی، بر روی هم، هرگز از تأثیر موقعیت اجتماعی و چشم‌انداز اقتصادی کسانی که حرفه تاریخ هنر را بردوش گرفته‌اند بر کنار نخواهد بود.

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

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

تحلیل پیش‌پنداشتهای ایده‌تولوژیک تاریخ هنر، امکان می‌دهد که تصور در ست‌تری از مسأله ایده‌تولوژی، مقام آن در زندگی معنوی خودمان و اهمیتش در قابلیت زیست و نیروی حیات بخش تفکرمان بدست آوریم. چنین تحلیلی، یادآوری می‌کند که درگیری ایده‌تولوژیک شعورما جنبه مثبت نیز دارد. این تحلیل، بر این بدگمانی ما انگشت ناید می‌گذارد که آرزوی آزادی از قید هر گونه ایده‌تولوژی، فقط شکل دیگری از آن اندیشه قدیمی رستگاری فلسفی است که می‌گفت روح انسان در آینده به دنیای ماورای تاریخی، فوق طبیعی و مطمئن ارزشهای مطلق و ابدی دست خواهد یافت. به سخن دیگر،

این تحلیل ما را یاری می‌دهد تا دریابیم که ایده‌نولوژی فقط يك خطا ، توهم یا سفسطه نیست بلکه بیان يك ضرورت، نیاز ، اراده یا کوششی است که خود را در ردای احکام ظاهراً عینی و متین پیچانده است.

انسان موجودی سراپا تضاد است : او نه فقط زندگی می‌کند بلکه برهستی خویش نیز آگاه است؛ نه فقط برهستی اش آگاه است بلکه مایل است آن را دگرگون کند . تاریخ، مشاجره‌ای دیالکتیکی بین ایده‌نولوژی و کمال مطلوب حقیقت ، بین خواستن و دانستن ، اشتیاق به دگرگون ساختن اشیاء و آگاهی از حالت لختی اشیاء است.

مادر فضائی که شرایط مادی زندگی و هدف‌ایمان بر ایمان تعیین کرده‌اند، تا ابد پس و پیش می‌رویم. هر گونه صحبت از پایان یافتن این حرکت، چه از دیدگاه هگل چه از دیدگاه مارکس ، خیال‌پردازی محض است. از دیدگاه تفکر منطقی ، حدود تاریخ بر محدودیت‌های انسان منطبق است .

## فصل سوم

# نگرش روان‌شناختی: روانکاوی و هنر

### ۱. تلطیف و نمادپردازی

نظرات بنیادی فروید در باره هنر، که در چند صفحه از کتاب سخنرانیهای مقدماتی وی مطرح شد با این حکم آغاز می‌شود که هنرمند شخصی درون‌گرای است که به علت کششهای فزون از اندازه‌فریزی نمی‌تواند با خواستهای واقعیت موجود به سازگاری برسد و برای ارضای خودش به دنیای خیال‌پناه می‌برد و در آنجا جان‌شین بلاواسطه‌ای برای تحقق آرزوهایش پیدا می‌کند. او به مرحله تبدیل خواستهای غیر واقع‌بینانه‌اش به هدفهایی می‌رسد که تحقق‌شان دست‌کم از لحاظ معنوی، با آن‌چیزی امکان‌پذیر است که فروید عنوان «قدرت تلطیف» بر آن نهاده است. این، گونه‌ای مکانیسم دفاعی است که او را از کیفر یا بیماری نجات می‌دهد، ولی به دنیائی ساختگی محدودش می‌کند که در آن «فاصله‌چندانی تا روان‌نژندشدن» ندارد و در واقع همانند کسانی که به اختلال عصبی یا روانی مبتلا هستند بطرز ناپایداری از واقعیت برکنار می‌مانند. ولی هنرمند، برخلاف شخص روان‌نژند یا دیوانه، راه برگشتی به واقعیت پیدا می‌کند؛ یعنی او به هیچ‌وجه در

دنیای خشک توهمات محبوس نمی‌شود بلکه درجه‌ای از انعطاف پذیری را حفظ می‌کند و همین به او امکان می‌دهد که فاصله‌اش با دنیای واقعیات را کم و زیاد کند و تماس با آن را از دست ندهد. اما فروید بجای ادامه پژوهش در این انعطاف پذیری خود فریبانه، که بدون هیچگونه خلاقیت هنری قابل تصور نیست، مخصوصاً به يك راه رهائی - راه خیال صرف تا اثر هنری به عنوان محمل همپیوندی اجتماعی - توجه دارد. هنرمند، با کار خود، دنیایی می‌آفریند که از قلمرو اختصاصی ذهن شخص او فراتر می‌رود و دیگران نیز در آن مشارکت دارند و از آن لذت می‌برند. او این شیوه را صرفاً بدان علت می‌تواند اجرا کند که بیشتر مردم، تا حدودی، به همان گونه‌ای از سرخوردگی مبتلایند که هنرمند کوشیده است از چنگش خلاص شود و آزادی را در کار خود یافته است. اما چون کسانی که هنرمند نیستند فقط رؤیاهائی متوسط، بی‌پایه و غیر قابل انتقال می‌آفرینند و در اشتیاق دلداری مؤثرتری هستند، و چون هنرمند با آن احساس شکست و سست شدن تماسش با واقعیت، خود را همانند این رؤیابافان تنها احساس می‌کند، راه دلجوئی از خودش را در دلداری دادن به آنها می‌یابد؛ یعنی، درست همانطور که گروه تماشاگر نیابتاً در نقش اجرا شده در اثر هنری مشارکت می‌جوید او یعنی هنرمند نیز به دنبال موفقیت اثرش، از بر آورده شدن آرزوهایش، که تاکنون برایش میسر نبوده است، لذت می‌برد و صاحب احترام، قدرت، و شهرت می‌شود و عشق زنان را به خود جلب می‌کند. توهم در نظر او به واقعیت ملموس تبدیل می‌شود. ولی فروید در اینجا فقط آن چیزی را ادعا می‌کند که به عنوان نکته حساس و بحرانی استدلالش، شاید بهتر باشد بیشتر بشکافد. و آن این است که هنرمند می‌داند خیالاتش را چگونه معرفی کند تا برای ما لذتبخش شوند، و بر خلاف رؤیابافان عادی

می‌تواند این واقعیت را که خیالات مزبور از آرزوهای سرکوفته سرچشمه گرفته‌اند تحریف کند تا ما از یاد ببریم که در ازای آنها باید بهایی پردازیم.

مهمترین نکته‌ای که فروید به این گفته می‌افزاید تأکید بعدی‌اش بر ماهیت جایگزین شونده رضایت خاطر به دست آمده از کار هنری، و این اصرار اوست که می‌گوید زیبایی صوری، چیزی جز يك «پاداش تحريك»، طعمه یا رشوه‌ای نیست که ما را بامختصر «پیش لذتی» آشنا می‌سازد و راه را برای رسیدن به هدف واقعی هنر و لذت راستینی که فراهم می‌آورد یعنی رهائی از تنشهای آگاهانه روانی، آماده می‌کند. به گفته فروید، این بخش نهائی و صرفاً نهفته تأثیر گذاری اثر هنری، از لحاظ اهمیت و قوت، بمراتب از بخش آشکار فراتر می‌رود. شکل و زیبایی، محصولات جنبی برنامه‌ای هستند برای رسیدن به هدفهائی که ارتباط چندانی بالذت بیطرفانه با هنر برای هنر ندارند. زیبایی در زمره هدفهای مستقیم هنرمند نیست: آنچه هنرمند بدان توجه دارد، در درجه نخست، مسائل زندگی است؛ زیبایی فقط يك سلاح، وسیله دفاع یا وسیله‌ای برای گریز از دست و پنجه نرم کردن با واقعیت است. تئوری فروید بسیاری از جنبه‌های نوین و روابط ناملموس پیشین را بر ما روشن می‌گرداند، ولی فقط يك مفهوم سراپا اصیل را در بر می‌گیرد و آن مفهوم «تلطیف» یا «برتر ساختن» است. مؤقتیت نگرش روانکاوانه به هنر تا حد زیادی وابسته مفیدیت این مفهوم در تفسیر خلاقیت هنری است. چنین به نظر می‌رسد که مفهوم «تلطیف»، در نگاه نخست، چشم‌اندازهای نوین تازه‌ای به روی ما می‌گشاید، و از اشارات مهم و نتایج ناخواسته‌ای سرشار است. لیکن اگر از نزدیک به مسأله بنگریم، می‌بینیم که مفهوم یاد شده چیزی جز يك جنبه از گرایش روانی بطور کلی نیست. به بیان دقیق‌تر، مفهوم «تلطیف» بسختی



ممکن است حتی يك ویژگی مثبت داشته باشد؛ كل تعريف این مفهوم، از سر تا پا منفی است، مفهوم مذکور عبارت است از منحرف-ساختن يك سائقه از هدف مستقیم ولی قابل اعتراض به رضایت خاطر غیر مستقیم و پذیرفتنی تر از لحاظ اجتماعی. ما پی می بریم که در روند آفرینش هنری، يك کشش زیست شناختی از مسیر عادی اش منحرف می شود ولی در شکل تلطیف شده رفتار، می توانیم فقط آن هدفی را تشخیص دهیم که این نیرو در جهتش به حرکت درآمده بوده است؛ اثری از خود دروند انحراف نمی بینیم، و حتی کوچکترین اثری از چگونگی وقوع این تغییر یعنی از نیروئی که سائقه زیست شناختی مورد بحث را از يك مسیر به مسیر دیگری کشاند یا وسایل و روشهایی که این انحراف به کمک آنها تحقق می یابد به چشمان نمی خورد.

این کافی نیست که بپذیریم هنر شکل دگرسان شده ای از سائقه های حیاتی یا دیگر سائقه های غریزی است؛ ما باید شناخت و دانش بیشتری درباره مقدمات «تلطیف» موفقیت آمیز، شرایطی که موجب تحقق یا مانع تحقق آن می شوند، و به بیان دیگر درباره علل «تلطیف» برخی از سائقه ها، سرکوب شدن برخی و برآورده شدن مستقیم برخی دیگر، به دست آوریم. باید بدانیم که این تلطیف تابع و نتیجه ماهیت خود سائقه های غریزی است یا از کل ساخت روانی هنرمند، تاریخچه زندگی و شرایط اجتماعی - تاریخی روزگار او، میراث فرهنگی و مباحثاتی نتیجه می شود که با شکل های بیان و معرفی او توسط خودش ارتباط دارند. اگر يك نقاش اکسپرسیونیست و يك قصاب، هر دو سادستهائی تلطیف یافته باشند با اگر يك نقاش و يك خدمتکار زن، هر دو به يك اندازه از کامجویی مقعدی لذت ببرند، در این صورت، دست کم، تفاوت میان سادیسمی که به اکسپرسیونیسم می انجامد و سادیسمی که با کشتن گاو و گوساله ارضا می شود نیازمند توضیح است

و ما باید اطلاعات و دانش بیشتری دربارهٔ بنیاد های زیستی با تمایل گسترده به دربر گرفتن تفاوت میان جارو و پاک کردن کف اتاقها با پوشاندن پرده‌های نقاشی باشکلهای رنگ آمیزی شده به دست آوریم. مخصوصاً تا زمانی که ندانیم چرا يك سائقه غریزی واحد در يك مورد به عمل جنسی و در موردی دیگر به فعالیت هنری می انجامد، یا تا زمانی که تفاوتی اصولی بین انحراف صرف و نسخه برداری هنری از سائقه غریزی کشف نکرده ایم، کل تئوری «تلطیف» در نقد هنری، چیزی بی ربط به نظر خواهد رسید.

کار هنری، صرفاً حاصل انتقال قدرت نیست. تلطیف ممکن است عاملی در خلاقیت هنری باشد ولی با خلاقیت هنری واقعی یکی نیست؛ حتی اگر ثابت شود که یکی از پیش شرطهای اجتناب ناپذیر شکلهای مقدماتی کار هنری است - و این به هر حال فرضیه ای مشکوک است - کار هنری، پیش شرطها و مقدمات بسیار دیگری نیز دارد. در کنار اشتیاق به ارضای کششهای حیاتی، ارادهٔ معطوف به آفرینندگی نیز وجود دارد که با اشتیاق به انتشار و پخش آن یکی نیست؛ اشتیاق به بیان خویشتن نیز داریم که الزاماً یک مکانیسم صرف نیست؛ تلاش برای جلب تأیید همگانی هم داریم که هرگز قابل تبدیل به اشتیاق برای عشق ورزیدن از سوی هنرمند نیست.

فروید در نخستین تعریفهایی که از مفهوم تلطیف به عمل آورده بود می کوشید با تأکید اضافی بر هدایت سائقه‌ها در جهت «هدفی عالی»، کیفیت احساسی هنر را از دیده‌ها پنهان دارد. لیکن بعدها دیگر به نظر نمی رسد که این تأکید را مهمترین ویژگی دانسته باشد؛ قوام کیفیت حیاتی اشتیاق در شکل تلطیف شده و ارضای چنین اشتیاقی در عالم خیال، بمراتب ضرورتر گردید. طبق آخرین فرمول فروید، معنی تلطیف، گرفتن طبیعت تهاجمی سائقه بدون محروم کردنش از

کیفیت لذت جوئی و لذت دهی است. بدین ترتیب، فروید نه فقط به ارزیابی یکنواخت‌تری از تجربه هنری بلکه به توافق تقریباً کامل‌تری بین تئوری هنری و بقیه بخشهای تئوری خودش دست پیدا می‌کند. معلوم می‌شود که تلطیف در موارد بسیاری با نشانه مرضی روان نژندی ویژگیهای مشترك دارد؛ هر ویژگی نماینده سازشی است که در آن اصل لذت به هیچ‌وجه کنار گذاشته نمی‌شود؛ تنها تفاوت در این است که روان نژندی، شکست «من» در پیکار با «خود»، و «تلطیف»، پیروزی «من» با همدستی «خود» بر «من برتر» است، گرچه با اطمینان می‌توان گفت که این به معنی پیروزی «من برتر» نیست؛ زیرا این پیروزی ضرورتاً به ازدگی یا سرکوبی می‌انجامد. این بار نیز با آنکه شکل‌گیری واکنش و تلطیف می‌توانند کشش غریزی را از هدف اصلی اش منحرف کنند، تحقق شکل‌گیری واکنش مستلزم ازدگی است ولی تحقق تلطیف مستلزم دفع آن است. ولی در اینجا باید بین تلطیف و نمادپردازی فرق بگذاریم؛ زیرا احتمال می‌رود که این دو را نیز با هم اشتباه بگیریم. ارنست جونز می‌گوید: «فقط آن چیزی که سرکوب شده باشد به صورت نماد در می‌آید؛ فقط آن چیزی که سرکوب شده باشد نیازمند تبدیل شدن به نماد است.»<sup>۱</sup> برای این گفته می‌توان افزود: فقط آن چیزی را که سرکوب نشده است می‌توان تلطیف کرد؛ فقط آن چیزی که سرکوب نشده است به تلطیف شدن نیاز دارد. با وجود این، نمادها و تلطیفها، نتیجه پویائی روانی واحد، ستیزی واحد بین کششهای غریزی و سانسور اخلاقی «من» هستند؛ هر دو، شکل‌هایی از تغییر قیافه و سازشی هستند که خواستها و آرزوهای تأیید شده به خود می‌گیرند تا دست کم، ارضا شدن خود را به حالتی غیر مستقیم و از راهی دیگر بیان کنند. کارکردهای پویای تلطیف و نمادپردازی هر قدر هم که مشابه باشند، باز از دیدگاه شکل، تفاوتی ماهوی دارند. تلطیف عبارت است

از انتقال صرف گرایشها و فعالیتها، تغییر صرف رسانه‌ها و محیطها؛ اگر پیوندی با تغییر ساختار داشته باشد، روانکاوی چیزی برای گفتن در آن خصوص ندارد. از طرف دیگر، نمادپردازی کیفیات اصیل بسیاری به بار می‌آورد و روانکاوی در جریان توصیف نمادها نه فقط از کل گستره نقد هنری و ادبی - که تفسیر نمادها در آن نقش بسیار مهمی دارد - بلکه از تجربه های بالینی و نتیجه گیریهای تئوریک خودش نیز بهره می‌گیرد. از دیدگاه روانکاوی، ذهن يك عامل مولد نماد است و در رؤیاها خودش را تقریباً یکسره با استفاده از نمادهای گوناگون بیان می‌کند. می‌دانیم که بسیاری از روشهای فنی «رؤیابینی» در آفریدن شکلهای نمادین بطور کلی نیز به کار می‌آیند، و تعیین چند جانبه، به معنای مورد استفاده در رؤیا گذاری روانکاوانه، در جمع نمادهای هنری نیز عامل تعیین کننده است. نماد، به بیان دقیق‌تر، تصویری از تعیین چند جانبه‌ای است؛ قدرتش زائیده کثرت و پایان‌ناپذیری ظاهری مفهوم است.

نماد، شکلی از بازنمایی غیر مستقیم است که هیچ شبی را به نام خودش صدا نمی‌کند بلکه از توصیف صریح خودداری می‌کند تا یا قیافه آن شیء را تغییر دهد یا به طرزی برجسته‌تر بنمایاند، یا حتی در آن واحد قیافه‌اش را تغییر دهد و بنمایاندش. نماد شخصیت دادن و مشخص کردن شیء است، که در زمینه های گوناگون می‌گنجد: نخست، در رشته‌ای از تفکر که هم منطقی است هم غیر منطقی، در تداعی معانی که هم آگاهانه است هم ناآگاهانه یا دست کم همیشه به يك اندازه آگاهانه نیست، می‌گنجد. و باز در متن تجربه‌های گوناگون فردی می‌گنجد: ممکن است در نظر پدید آورنده يك معنی و در نظر گروه مخاطب معنی دیگری داشته باشد؛ برای یکی از اعضای آن گروه نماینده يك چیز و برای عضو دیگر نماینده چیزی دیگر باشد.

اینهمه فقط نشان می‌دهد که نماد با مفهوم نمادین بسختی می‌تواند از يك لایه واحد سرچشمه گیرد با در سطح واحدی از روان به حرکت درآید؛ بلکه می‌تواند از چند جهت تعیین شود و ریشه‌هایی داشته باشد که نه هنرمند بطور کامل از وجودشان آگاه است نه گروه مخاطب. ولی اطمینان دادن به ما در این مورد که گویا نمادها « به طریزی خود انگیخته، خود بخودی و به معنای گسترده‌تر، ناآگاهانه<sup>۲</sup> » آفریده می‌شوند، همچنانکه دکتر جونز معتقد است، به معنی سفسطه کردن در خلاقیت هنری است. نیروی هر کار هنری برای انتقال يك مفهوم نمادین، در درجه نخست، برخی پیش شرطهای صوری دارد که فقط در اثر دقت و مهارت بیشتر می‌توان فراهم آوردشان. در ذهن هیچ عنصر هنری یافت نمی‌شود که آگاهانه اکتساب، تجربه یا تکمیل نشده باشد؛ حتی اگر برخی از حلقه‌های رابط میان منشاء و شکل‌های نهائی این عناصر از منابعی سرچشمه بگیرند که شخص موقتاً از وجودشان بی‌خبر باشد؛ عناصر مزبور، آفریده‌های ضمیر ناآگاه نیستند.

دکتر جونز از این واقعیت که نماد حسی‌تر و مشخص‌تر از اندیشه نمادین شده است، چنین استنباط می‌کند که نماد در تکامل ذهن بشر نماینده مرحله‌ای ابتدائی تر از تفکر انتزاعی، منطقی و استدلالی است.<sup>۳</sup> ولی همچنانکه می‌دانیم انسان اولیه درست به اندازه انسان متمدن یا حتی پیش از او منطقی است؛ زیرا بسختی می‌تواند لذت غیر منطقی بودن را تحمل کند. به بیان دقیقتر، مفهوم روانکاوانه تکامل روانی هنوز بر اصول مردم‌شناسی لوی-برول، با آن مرحله «ماقبل منطقی» که برای اندیشه بشر قائل می‌شود، متکی است؛ این مفهوم به معادله رمانتیک عنصر غیر منطقی و اصیل از لحاظ معنوی چنگ می‌اندازد.

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

دشوارتر بجای راهی کوتاه‌تر و صاف‌تر دیده می‌شود؛ اما بسختی می‌شود پذیرفت که هدف هر نماد، پوشیده‌نگه‌داشتن و پنهان ساختن است، نه روشن ساختن و آشکارا نمایاندن. هر شکلی از هنر که چیزی بالاتر از يك لطیفه یا جلوه‌ای از دیوانگی باشد می‌کوشد سخنان معتبری دربارهٔ واقعیت بگوید. اعلام اینکه هنرمند از نمادها صرفاً بجای يك نوع بازی قایم موشک یا وسیله‌ای برای بیان خویشتن بر طبق اصول اخلاقی معینی استفاده می‌کند، به این معنی است که ما بر آنچه او برای گفتن دارد نگاهی بسیار سطحی انداخته‌ایم. آنچه در نمادناپیدا می‌نماید نه اندیشهٔ بنیادی بلکه زمینهٔ اشارات و کنایات نهفته در آن اندیشه است. اندیشه در تخیل هنرمند به عرصهٔ روابطی چنان متنوع و چنان بفرنج و پیچاپیچ پای می‌نهد که فقط تعداد انگشت شماری از روابط مزبور در آن واحد بصورت شفاف در می‌آیند. بنابراین، ویژگی‌های واقعی بیان نمادین، ناپیدائی و رازآمیز بودنشان نیست بلکه گنگی و گونه‌گونی تفسیرهای احتمالی یعنی جابجائی لاینقطع در مفهوم نمادهاست.

از مهمترین کشفیات روانکاوی این است که فعالیت شدید روانی را کوششی برای پنهان ساختن انگیزه‌های واقعی رفتار شخص به‌شمار می‌آورد؛ کوششی مشابه این را نیز عامل برخی ویژگی‌های کار هنری دانسته است. تفسیر نادرست دستاوردهای هنری توسط روانکاوی، در يك طرف، از تمایل به پنداشتن کار هنری در حد چیزی پائین‌تر از گونه‌ای معما، که معنی‌اش را هرگز نمی‌توان مستقیماً فهمید، و در طرف دیگر، از عادت به پنداشتن نمادها در حد نشانه‌هایی انتزاعی، خشک و قراردادی همراه با توضیحی که معنی‌اش را باید دروازه‌نامه، کتاب مرجع یا، به بیان درست‌تر، در يك کتاب رؤیا گذاری پیدا کرد ناشی می‌شود. بدون تردید روانکاوی روش بینهایت با ارزشی برای

پژوهش در سرچشمه‌های روان شناختی نماد های هنری، ریشه های عاطفی آنها و علل واکنشهای سرگشته ما به کیفیت نیمه آشکارکننده و نیمه پنهان کننده آنهاست؛ ولی متأسفانه کل هنر را نمادین و کل نمادپردازی را جنسی می‌پندارد. ولی هنر تا حد بسیار زیادی بیان صرف، تبلیغ مستقیم یا غیر مستقیم یا تفسیری صوری است که احتمال دارد با مفهومی نمادین ترکیب بشود یا نشود. هر تئوری هنر، که فقط در بیان غیر مستقیم سائقه‌های سرکوفته یا احتمالاً پرخاشگرانه جنسی مصداق پیدا می‌کند، بدین ترتیب دامنه‌ای بینهایت محدود دارد. ولی روانکاوی در بررسی آن شکل‌های هنری که با بیان این سائقه‌ها متفاوت هستند هیچ توضیحی نمی‌دهد و وسیله‌ای نیز برای این کار در اختیار ندارد.

مطالعه آثار هنری به عنوان محمل نمادپردازی جنسی، از آغاز، رشته فرعی جالب توجهی در پژوهش‌های روانکاوانه بوده است. این مطالعه، کاری ثمربخش بود که می‌شد به طرزی کم و بیش مکانیکی انجامش داد، و ظاهراً برای خیالپردازیهای جسارت آمیز و نتایج شگفت‌انگیز آن نیز حدودی تعیین نشده بود. لیکن با گذشت زمان از تأثیر شگفتی کاسته شد و سرانجام مردم به این سخن که می‌گویند هر شیء مادی می‌تواند نمادی از اندامهای تناسلی باشد، تقریباً تمام روابط میان انسانها را می‌توان با قضیه عقده اودیپ مربوط دانست، دنیای هنر پر از تصاویر صادران است، و قهرمانان از چیزی جز اخته شدن بیم نداشته‌اند خو گرفتند و کم کم از آن دلزده شدند.

تاجائی که هنر شامل بیان سائقه‌های ناآگاهانه غریزی و آرزوهای سرکوفته شود، الزاماً به زبان نمادینی سرشار از تصاویر جنسی سخن خواهد گفت؛ و هیچ کسی انکار نخواهد کرد که کششهای افراطی حیاتی، علاقه به روابط جنسی با محارم، تجربه های جنسی و دل بستگیها یا تثبیت‌های دوران کودکی، از مضامین ثابت هنر و ادبیات است. شعر به

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

آنچه احتمالاً معروفترین نمونهٔ تفسیر روان‌کاوانهٔ يك اثر هنری به شمار می‌رود، تحلیل نمایشنامهٔ هملت توسط ارنست جونز است که تواناییها و ناتوانیهای این روش را یکجا در خود دارد و نشان می‌دهد. معمای این نمایشنامهٔ شکسپیر، که هرگز به طرز رضایت بخشی برای کسی حل نشده، همچنانکه می‌دانیم، تردید هملت در انتقام گرفتن از عمویش به دنبال قتل پدرش است. دکتر جونز می‌گوید که هملت نمی‌تواند



قاتلی را به علت ارتکاب جنایتی بکشد که خودش در اثر دل‌بستگی جنسی به مادرش ناآگاهانه می‌خواسته است مرتکب شود. ولی این تحلیل مطمئناً فقط پاسخ مناسبی به مسأله واقعی نیست بلکه به تبیین یکی از بفرنج‌ترین ویژگی‌های این نمایشنامه یعنی رابطه زشت و ناآگاهانه هملت و مادرش و فضای صحنه‌های بسیار گرم، خفه‌کننده، و گیج‌کننده میان آنها نیز کمک می‌کند. اینکه ما سرانجام می‌توانیم ماهیت این صحنه‌ها، حتی کمی بیش از آن ماهیت اسرارآمیز و معماتی‌حادثه‌آفلیا و روان‌نژندی کل درام را نشان دهیم، نتیجه نگرش روانکاوانه است؛ لیکن حق با منتقدانی است که می‌گویند عقده اودیپ ارتباطی با این نمایشنامه ندارد. هیچ‌کسی که تا کنون واقعیت‌عظیم‌شخصیتهای شکسپیر، کیفیت متقاعدکننده موقعیت محیط اینان، و قدرت و زیبایی زبانی را که اینان به کار می‌برند تجربه نکرده باشد نخواهد پذیرفت که انگیزه نزدیکی جنسی با محارم، مفهوم حقیقی، سرشت یا سرچشمه واقعی این اثر است یا آنکه موفقیت هنری، تأثیرگذاری همیشگی‌اش در صحنه و جادوی آهنگها و تصویرهایش نتیجه جذابیت عقده اودیپ است. ولی اگر این جذابیت، یا چیزی از این دست، نتواند قدرت نمایشنامه را تبیین کند چه چیزی می‌تواند؟

دلیل بسیار شناخته شده‌ای که می‌گوید اگر شکسپیر اصولاً چیزی مانند عقده اودیپ را در ذهن می‌داشت حتماً به خوانندگانش می‌گفت، تفسیر روانکاوانه نمایشنامه هملت را رد نمی‌کند. می‌دانیم که معیار تفسیر «درست» از این مسأله که آیا هنرمند مفهوم نسبت‌داده شده به اثرش را در ذهن داشته یا آنکه مفهوم مزبور در جریان آفرینش آن اثر در ذهن وی بوده است یا نه، مستقل است. روانکاوی پس از آنکه سرچشمه‌های ناآگاهانه‌گرایشهای معنوی را از هزاران راه نشان داده است، بدون تردید از لحاظ برخوردش با هنر یعنی از لحاظ به حداقل

رساندن شعور به‌عنوان سرچشمهٔ مستقیم خلاقیت هنری، دلایل موجه دارد و پذیرفته شده است. ولی آیا عقدهٔ اودیپ در اذهان گروه تماشاگرانی که از این اثر هنری لذت می‌برند و آنرا می‌ستایند نیز وجود دارد؟ پاسخ چنین است که تماشاگران نیز ممکن است تحت تأثیر نیروهایی باشند که خودشان کاملاً از وجود آنها آگاه نیستند. ولی آیا در چنین صورتی، نویسنده مسئول است؟ آیا مسئولیت او در قبال این وضع هنگامی که تأثیری در آنها می‌گذارد که عمدی بودنش ثابت می‌شود یکسان است؟ نخست باید پذیریم که هر کار هنری، همیشه بیش از يك معنی دارد. احتمال دارد که هیچ‌يك از تفسیرهای گوناگون نمایشنامهٔ هملت بامعنی یا مفهومی که شکسپیر به هنگام تکمیل این نمایشنامه، آگاهانه در ذهن خود داشته است تطبیق نکنند. ولی در مدتی که شکسپیر موضوع این نمایشنامه را در ذهن خود می‌پرورانده، احتمالاً معنی‌های بسیاری، ناآگاهانه در ذهنش وجود داشته‌اند. باید توجه داشته باشیم که امکان پی‌بردن مابه‌اشارات و کنایات معنایی که نویسنده از وجودش آگاه بوده، از تبیین معنایی که در ذهنش به‌حالت نهفته وجود داشته، بیشتر نیست. تفسیر ما دربارهٔ اثری که در زمان گذشته آفریده شده، ضرورتاً متضمن سوء تفاهماتی است - سوء تفاهم بر سر انگیزه‌های آگاهانه و ناآگاهانه در روند خلاقیت نویسنده. وقتی می‌خواهیم تفسیر تازه‌ای به‌عمل آوریم، غالباً از يك انگیزهٔ آگاهانه ادعائی به‌يك انگیزهٔ ظاهر آنا آگاهانه برگشت می‌کنیم؛ پیش خودمان فرض می‌کنیم که از وجود معنایی آگاه شده‌ایم که احتمالاً خود نویسنده نمی‌توانسته است از وجودش آگاه باشد؛ حتی ممکن است در این راه ناجائی پیش برویم که فلان اثر هنری را باچنان معنایی تفسیر کنیم که خود نویسنده نیز نمی‌توانسته است تصوری از آن داشته باشد، و همچنانکه در مورد سروانتس و اثرش دون‌کیشوت عمل شده است، پیش خودمان

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

ولی اگر منتقدی معتقد باشد که عقده اودیپ ارتباطی با معنی واقعی نمایشنامه هملت ندارد، و منظورش صرفاً این نباشد که این همان معنایی نیست که شکسپیر می‌خواسته است به ما انتقال دهد، در چنین صورتی غالباً مایل است بگوید که این معنی بجاترین و مربوط‌ترین معنی نمایشنامه نیست؛ و در واقع، تفسیرهای روانکاوانه غالباً در نمایاندن کیفیت ویژه تجربه هنری، در نامربوط بودن از حد نارسائی نیز فراتر می‌روند. ربط یا تناسب، شکل ویژه‌ای است که حقیقت در رشته‌های انسانی و تاریخی بخود می‌گیرد. وقوع هر رویداد تاریخی، علت‌های بسیار دارد؛ در هر کوششی که برای تفسیر رویداد مزبور به عمل می‌آید به برخی از این علت‌ها خیلی ساده بهائی داده نمی‌شود و در ارزش برخی دیگر اغراق می‌شود، و هر نسلی برای تفسیر تاریخ، انگیزه‌های خاصی را برمی‌گزیند و این کار سراپا اختیاری است. بنابراین، توصیف فلان شخصیت تاریخی یا تشریح فلان کار هنری، صرفاً درست یا نادرست نیست بلکه مربوط یا نامربوط، بجا یا نابجا است، امکان نگرشی نو و مستقیم به موضوع را فراهم می‌آورد یا جلوی چنین نگرشی را می‌گیرد. در هر دوره خاص، یگانه معیار معتبر برای تفسیر «احتمالی» یا «ممکن» را باید در تجربه خود بخودی معاصران یعنی هم‌عصران تفسیر کننده بجوئیم نه هم‌عصران نویسنده؛ لیکن میان تجربه مستقیم و تفسیر تئوریک، تأثیر گذاری متقابل ناگسسته‌ای برقرار است؛ حتی تجربه اساساً خود-انگیخته‌ای ممکن است تا اندازه‌ای نتیجه نظرپردازی و پیوندهای ظریف میان بخش‌های گوناگون ذهن باشد. بدین ترتیب، تبیین روانکاوانه خود هنر، که ممکن است غالباً با کیفیت ویژه تجربه هنری مستقیم مابین ربط باشد، تازه بر عرصه حساسیت ما گام می‌نهد و کیفیات تازه‌ای بر آثار

هنری می‌افزاید، و این آثار همچنانکه می‌دانیم فقط آفریده‌های هنرمندان منفرد نیستند بلکه آفریده‌های سده‌های گذشته و سده‌های آینده‌اند. عقده اودیپ ممکن است معنی نمایشنامه هملت نباشد ولی تدریجاً جزئی از آن می‌شود، و دست‌کم تا آینده نزدیک، در هیچ تفسیر بجائی از این نمایشنامه، احتمالاً نگرش روانکاوانه نادیده گرفته نخواهد شد.

### ۳. رمانتی‌سیسم و ازدست دادن واقعیت

منتقدانی که از تئوری روانکاوانه هنر ایراد می‌گیرند، غالباً از فرمالیسم‌سنیزی و زیبایی‌سنیزی فروید بیشتر آشفته می‌شوند. آنها نمی‌توانند پذیرند که هنر در مبارزه انسان با زندگی، فی‌نفسه یک هدف نیست بلکه فقط وسیله‌ای برای رسیدن به یک هدف است، و نمی‌توانند بدرستی دریابند که چرا فروید هنرمند را با بیمار روان نژند در یک مقوله گنجانده است. البته آنها وجود ویژگی‌های حاکی از روان نژندی در ساخت روحی هنرمند را می‌پذیرند ولی در نمی‌یابند که چه چیزی به نظر فروید جنبه‌ای حساس و تعیین‌کننده در کل عقده را دارد که هنرمند و شخص روان نژند، هر دو یک غفلت از واقعیت را بروز می‌دهند و از یک فقدان واقعیت در عذابند. هنر و روان نژندی، هر دو، در نظر فروید، بیان شکست در سازگار شدن با نظام اجتماعی‌اند. چون هنرمند نمی‌تواند سائقه‌های خودش را مهار بزند و با مقامی که در جامعه به‌ویژه اختصاص داده شده است کنار بیاید، رابطه‌اش با واقعیات زندگی رابطه‌ای بی‌نهایت آشفته و تحریف شده است. او خود را از واقعیت موجود بیگانه می‌کند و به عرصه غیر واقعی بیماری خودش پناه می‌برد. با این مقدمات، سرخوردگی، یکی از پیش‌شرط‌های کار هنری است؛ هیچ آفرینش هنری بدون احساس فقدان یا خطا و بدون

تجربه فریب خوردن از زندگی، میسر نمی‌شود. مفهوم هنر به عنوان جبران یا جانشینی برای فرصتهای از دست رفته، زمان یا خوشبختی از دست رفته، در واقعیت می‌تواند چنان نیرومند باشد که هر اقدامی در زندگی همچون سقط شدن يك کار هنری به نظر می‌رسد. بالزاک می‌گوید: «هرزنی که باتو هم‌بستر می‌شود رمانی است که به دست انسان نوشته نشده است»، یا همچنان که فروید خودش می‌گوید «مردمان خوشبخت هرگز خیالبافی نمی‌کنند، فقط مردمان ارضا نشده خیالبافی می‌کنند».<sup>۴</sup> هنرمند، همان فردی است که با زندگی اختلاف دارد؛ کسانی که اختلافی با زندگی ندارند حرفی هم برای گفتن درباره تجربه‌های خودشان به‌مانند دارند. به گفته ویرجینیا وولف، اینان «بی‌واژه» اند.

دون کیشوت نماد کلاسیک و فناپذیر هنرمندی است که با واقعیت اختلاف دارد. همانسان که او نمی‌تواند با جریان زندگی عادی به توافق برسد، چون حس تشخیص ضرورت عملی را از دست می‌دهد و دنیائی خیالی برای خودش می‌آفریند، هنرمند نیز چنین است. پندار هدیبانی دون کیشوت حتی کاریکاتور اغراق آمیزی از خودفریبی هنرمند نیست. به بیان دقیقتر، کل هنر، گونه‌ای دون کیشوت بازی و تلاشی است برای سازگار کردن جهان با ادعاهای فردی که با اندیشه‌هایی غیرواقع‌بینانه در برابر واقعیتی غیر قابل تحمل از خود واکنش نشان می‌دهد. هنرمند و شخص نادان، هر دو، بجای دست برداشتن از خواسته‌ها یا آرمانهای خود، جهان را فدا می‌کنند. نبود تنش میان روح و دنیای عینی، میان رؤیاهای واقعیتها، درون‌گرایی و واقعیت بیرونی، از ویژگی‌های مشخص‌کننده پندارهای هدیبانی دون کیشوت و خیالبافیهای هنرمند است. راهی که از این خیالبافیها تا آفریده شدن کار هنری پیموده می‌شود، مخصوصاً شامل بازیافت تنشی است که فقدان سرچشمه بیماری یا اختلال روانی و آفرینش هنری است. ولی هنرمند هرگز

از «آزادی» کامل شخص نادان برخوردار نمی‌شود و هنر، حتی از این لحاظ، آنچه را که فروید راه بازگشت به واقعیت - بازگشت به آسایش و قندهای آن - نامیده است، ثابت می‌کند.

بنابراین، در مورد هنرمند، نمی‌توانیم از نبود کلی واقعیت سخن بگوئیم. این نکته فقط در مورد دیوانگان صدق می‌کند. به بیان دقیقتر، جدائی هنرمند از واقعیت، حتی به شدت جدائی بیمار روان‌نژند از واقعیت نمی‌رسد، و توصیف درست این رابطه با واقعتهای زندگی بندرت می‌تواند وجود چیزی بیش از یک ستیز دیالکتیکی میان انکار و پذیرش، انهدام و ابقا، سرپیچی و اطاعت را ثابت کند، و این روندی است که در آن دو گرایش متضاد باهم درمی‌آمیزند و بصورت پاسخی غیر قابل تجزیه به کشاکش واقعیت در می‌آیند.

روان‌نژندی و هنر، هر دو، هدفمندند؛ این دونه فقط بیان شکست و تسلیم در برابر واقعیت‌اند بلکه نوعی گریز از واقعیت نیز به شمار می‌روند؛ تا حدودی نماینده بخشی از عنصر واقعی و تا حدودی وسیله‌ای برای عقب‌نشینی از آن به شمار می‌روند. فروید می‌گوید «نتیجه و احتمالاً هدف هر روان‌نژندی، بیرون‌کشاندن بیمار از زندگی واقعی و بیگانه کردن او با واقعیت است.»<sup>۵</sup> تا جایی که به کار هنری مربوط می‌شود، تردیدی در وجود یک چنین هدفی نیست. روان‌نژندی و هنر، هر دو واقعیت را به یک اندازه رد می‌کنند، ولی روان‌نژندی آن را انکار نمی‌کند بلکه می‌کوشد آن را از یاد ببرد؛ از طرف دیگر، هنر می‌کوشد هم آن را انکار کند هم برجایش بنشیند. بنابراین، نگرش هنرمند از این لحاظ، دست‌کم، به دیوانگی نزدیکتر است تا به روان‌نژندی.

زندگی روانی در نظر روان‌کاوی از ستیزها، تأثیرها و تأثرها و سازگاریهای متقابل میان سائقه‌های غریزی و ادعاهای واقعیت بشکلی

که در میناقهای اجتماعی و اصول اخلاقی بیان می‌شود، تشکیل می‌گردد. هر گاه یکی از این نیروهای محرك غالب شود و نیروی محرك دیگری را از میدان به در کند، موردی از اختلال و ناهنجاری پیش می‌آید. تمایل غریزی غیر قابل کنترل، درست به اندازه يك «من» و سواسی با ادعاهای بسیار خشك اخلاقی، حالت روانی خطرناکی به شمار می‌رود. به بیان دیگر، نادیده گرفتن خواسته‌های واقعیت با تسلیم کردن نفس به ارضای نیازهای بر آورده نشده طبیعی، چه در واقعیت چه در خیال، به پیدایش طرز فکری خطرناکتر از سرکوبی کششهای آمرانه غریزی می‌انجامد؛ لیکن مسأله این است که آیا وقتی روانکاوی فرض می‌کند فعالیت هنری نیز از رابطه‌ای نابرابر با شرایط موجود بر می‌خیزد درست می‌گوید یا خیر؟ و آیا هنر ضرورتاً مستلزم نوعی اختلاف با جهان و از دست رفتن واقعیت هست یا خیر؟ زیرا روان نژندی و روان‌پریشی مستلزم چنین اختلافی هستند. این جمله پروست که «انسان چیزی را جز آنچه مالکش است دوست نمی‌دارد»، مبین احساس رمانتیک نمونه‌واری است، و اگر روانکاوی پاسخ مشابهی به پرسشی درباره ماهیت علاقه ما به هنر بدهد، در وهله نخست باید روشن‌سازیم مدارکی که در تأیید این چنین پاسخی به کار گرفته می‌شود منشاء رمانتیک بسیار یکجانبه‌ای دارد یا ندارد.

بدون تردید توصیف فروید درباره هنر به عنوان نتیجه رابطه‌ای آشفته میان فرد و واقعیت، سخنی استثنا ناپذیر است. هنر مشغله‌ای ثابت و لایتغیر نیست، و اگر بخواهیم اشارات و کنایاتش را بدرستی بشناسانیم، باید با گرایشها و هدفهای ویژه‌اش در شرایط متفاوت تاریخی و اجتماعی پیدایش آن، سخاوتمندانه برخورد کنیم. در تاریخ هنر، دورانهای درازمدتی وجود دارند که در آنها فقط شکل فعالیت هنری، شکل عملاً هدفمند و اجتماعاً سودمند به شمار می‌رود و هر اندیشه‌ای

دربارهٔ بیگانگی هنرمند با جامعه، بی‌معنی و تهی می‌نماید. ناهماهنگی میان ادعاهای شخصی هنرمند و خواستهای نظام اجتماعی، به معنایی که فروید در نظر دارد، نخست در رمانتیسیسم به چشم می‌خورد و به بیان دقیقتر، کل مفهوم هنر به عنوان ارضای جانشین، جبران یادلداری، بر تجربهٔ هنرمانتیک و پس از رمانتیک استوار است. پیش از دوران رمانتیسیسم، هنر می‌توانسته است بیان خیالات یا رؤیاهای نمایش دنیایی بوده باشد که از تجربهٔ عادی فراتر می‌رفت؛ شاید مردم آن را گامی به جلو در واقعیت پیش‌پا افتاده یا زندگی روزمره می‌پنداشته‌اند؛ ولی هنر، جانشینی نبود که کسی آمادهٔ پذیرفتنش به عنوان جانشینی برای زندگی بوده باشد. اندیشهٔ فرار از واقعیت و پناه بردن به دامن یک نظام ساختگی زندگی، گریز از خیال باطل به خیال باطالی دیگر، چنانکه مردمان مذهبی یا معتقدان به مابعدالطبیعه می‌گویند، یکسره یا هر یک از دوره‌های پیش از رمانتیسیسم بیگانه بود. این تجربه‌گری و لاس‌زنی با جانشینها، این قماربازی با وفاداریهای پاره‌پاره، در واقعیت، حاصل نگرش رمانتیک به زندگی است. در ذهن غیر-رمانتیک، هنر ممکن است تصویری از یک زندگی کمال مطلوب، وعدهٔ خوشبختی یا پیش‌آزمونی از رستگاری باشد، ولی هرگز در نقش دلداری دهنده برای فرصتهای از دست رفته یا غیرقابل حصول ظاهر نمی‌شود.

اندیشهٔ از دست رفتن واقعیت به عنوان پیش‌شرط اجتناب‌ناپذیر آفرینش کارهای هنری، هیچ ارتباطی با شرایط پیش از رمانتیک ندارد، و پیش از پیدایش رمانتیسیسم نیز هیچ آدم عاقلی جسارت مطرح ساختن چنین اندیشه‌ای را نداشته است. تصور زندگی از دست رفته، از افق ذهنی هنرمند رمانتیک خارج بود. این تصور، نخست در ارتباط با این اندیشه به ظهور می‌رسد که میان زندگی و هنر، اثر هنری و



جهان، خود ساختگی و خود طبیعی، باید گزینشی صورت گیرد. نازمانی که هنر بجای شکلی از صنعتگری و هنرمند بجای تهیه کننده اشیا زیبا و مفید، شادی و سرگرمی، آموزش و اطلاع رسانی، مدح و تبلیغ پنداشته شوند، خطر یا به بیان دقیقتر فرصتی برای از دست رفتن تماس او با واقعیت وجود ندارد. ولی بمحض آنکه هنرمند دست اندر کار آفرینش آثار هنری برای خود آثار هنری می شود، احتمالاً دنیا و وجود خودش را یگانه ماده خام آفرینشهایش خواهد پنداشت. البته داستان دن کیشوت مدتها پیش از پیدایش رمانتیسیسم ابداع شده بود و این اثر، بشکلی که امروزه در اختیار ماست، یعنی به عنوان نمایی از تضاد میان اندیشه و واقعیت و عدم امکان تحقق بخشیدن به اندیشه در این دنیای «آسیباهای بادی»، تجسم کاملی از فلسفه رمانتیک است.

مطابق نظرات رمانتیکها، نفی واقعیت عادی از يك طرف لازمه و جزء ضرور كشمش خلاقانه و از طرف دیگر شرطی ضرور برای آفرینش مؤفقیست آمیز هنری است. به دیگر سخن، کار هنر فقط این نیست که جبران یا جانشین زندگی باشد، بلکه بالذت بردن از آن نیز ناسازگار است. هنر افسانه است، نسخه دوم زندگی نیست، بیان واقعیت است و تصاحب آن نیست - و بقول فلوبر، گفتن است و داشتن نیست. اگر بخواهیم قهرمانی، ایمان یا عشق را توصیف کنیم الزاماً نباید خودمان قهرمان، روحانی یا عاشق باشیم. قهرمان، روحانی یا عاشق واقعی، حتی در اندیشه تهیه گزارشی درباره وضع خودش نیست. فقط قهرمانان و روحانیان احتمالی آینده و عاشقان ناشاد یا خجالتی می فهند و می گویند که قهرمان یا روحانی یا عاشق چگونه موجودی می تواند باشد. هنرمند، یعنی هنرمند جدید رمانتیک، بنا گزیر تجسمی از شکست است، شخصی است که واقعا همان کسی که می خواسته است بشود

نیست، و وقتش را صرف تجسم انسانی می‌کند که خودش نمی‌تواند آنگونه بشود، گونه‌ای از زندگی را به روی پرده می‌آورد که خودش نمی‌تواند به آن دسترسی پیدا کند، و معنایی به زندگی می‌دهد که خودش نمی‌تواند آن را درک کند.

از پیدایش رمانتیسیسم به بعد، بیشتر هنرمندان، و از جمله بزرگترین هنرمندان، دستخوش این احساس هراس آور شدند که پرداختن به هنر نه فقط به معنی زیانی برگشت‌ناپذیر بلکه به معنی خیانت کردن به زندگی نیز هست زیرا از این زندگی باید لذت برده شود و یکسره هضم گردد نه آنکه صرفاً به تحلیل و توصیف کشیده شود. اینکه می‌گوئیم جداسازی هنر از زندگی و دست‌کشیدن از زندگی به‌عنوان بهای هنر، مخصوصاً بیان آزادی رمانتیک از توهمات است، وقتی روشن می‌شود که در یابیم چگونه این نگرشها احساس از دست رفتگی را به کیش پرستش تسلیم و رضایت‌بدیل می‌کنند. پروستمی گوید «فقط در صورتی می‌توان چیزی را باز آفرینی کرد که از آن دست‌برداشته شود»، و منظورش از سخن بالا این است که در کار هنری، فقط دنیائی متروک، طردشده یا نابودشده را می‌توان به زندگی فراخواند؛ لیکن واکنش رمانتیک در برابر رهایی هنرمند از قید واقعیت، از احساسی دوگانه سرچشمه می‌گیرد: نوعی احساس پیروزی و غم غربت، احساس آزادی و استقلال و اشتیاق به زندگی عادی، طبیعی و خود بخودی، و آرزوی سپری کردن یک زندگی ساده و سراسر را پدید می‌آورد. بنابراین، احساس گناه در نزد هنرمند، همچنانکه برخیا پنداشته‌اند،<sup>۲</sup> علت دست‌کشیدن او از زندگی نیست بلکه نتیجه گریز او از زندگی است.

ماهیت رمانتیک تئوری روانکاوانه هنر را برجسته‌تر از همه در نقش عمده‌ای که به قوای منطقی گریز و شهودی در خلاقیت هنری داده

شده است می‌توان دید. این قوا، که به ترتیب با نام‌هایی چون الهام، اشراق، استعداد فطری، شکوه آسمانی یا سرچشمه‌های ناپیدای ضمیر ناآگاه توصیف شده‌اند، در حقیقت چیزی جز جانشین رمانتیک برای واقعیت از دست‌رفته و رابطه‌آشفته یا خدشه‌دار شده با گروه مخاطبان‌ش نیست. مخالفان رمانتیسیسم، در درجه نخست، تأثیر و نفوذ این قوا را نفی می‌کنند و در تعریف نبوغ هنری، مهارت و قوه تشخیص را بجای آن می‌نشانند؛ مثلاً، ویلیام موریس ضمن درخواست بازگشت به معیارهای پیش از رمانتیسیسم می‌گوید تا جایی که به هنر مربوط می‌شود «آنگونه گفتگو از الهام، چرند محض است: چنین چیزی وجود ندارد؛ هنر، موضوعی است که به صنعتگری مربوط می‌شود.»

این نظر که هنر از بیماری، نقص جسمی یا ظرافت عصبی سر-چشمه می‌گیرد، به همان اندازه از ماهیتی رمانتیک برخوردار است و فرض زیرین هم به همان اندازه رمانتیک است که می‌گوید سرچشمه‌های خلاقیت هنری را باید در ژرفای ذهن یعنی در منطقه تاریک، اسرار-آمیز، و ناکاویدنی آن جستجو کرد، و این همان خود انگیختگی توصیف ناپذیری است که ظاهراً هنرمند با انسان اولیه و کودک در آن وجه مشترک دارد. ولی در درجه نخست، نظری که می‌گوید کار هنری، ساختاری رؤیاگونه، آرزوگونه، دوپهلوی، احساس‌آمیز، تقریباً ملموس و در عین حال پرت، معمائی و معنی‌دار، غریب و شگفت‌انگیز است، و چیزی جز رؤیانیست، ریشه‌ای رمانتیک دارد.

البته در همه دوران‌ها هنرمندانی با تمایلات و حالات عصبی وجود داشته‌اند ولی همینان در دوران‌های مختلف تاریخ، فرصتهای متفاوتی برای موفقیت به دست می‌آورده‌اند. اینان غالباً به عنوان شیفتگانی تهی دست شناخته می‌شدند، و فقط پس از پیدایش رمانتیسیسم است که در موضع رهبری معنوی قرار گرفته‌اند؛ زیرا این گونه هنرمندان

فقط در دورانهای متکی بر فلسفه « هنر برای هنر » است که فرصتی پیدا می‌کنند تا سخنگوی نسل خویش شوند. در دورانهایی که هنر وظیفه‌ای عملی فراروی خود دارد، اینان می‌آیند و می‌روند، ظاهر می‌شوند و در اثر فقدان واکنش اجتماعی دوباره ناپدید می‌شوند، یعنی پدیده‌هایی ناپایدار و فاقد هر گونه تناسب تاریخی با اجتماعی‌اند. طرز فکر رمانتیک و نژند، به عنوان حالت روانی غالب، به زمانی مربوط می‌شود که ادبیات دیگر سرچشمه‌هدایت عملی به‌شمار نمی‌رفت، هنرهای بصری مورد توجه همگانی نبودند و هنرمند دیگر چیز « مفیدی » برای دادن به همعصرانش نداشت، و با وظایفی که بر عهده گرفته بود پایگاه اجتماعی‌اش را از دست داد. احساس « مفیدیت » او به پیدایش تصور اغراق آمیزی از عزت نفس، کوشش آگاهانه و عمدی در جهت اصالت، ذهن‌گرایی افراطی و زیاده روی در ادعاهای خود پسندانه منجر گردید. از آن زمان تا کنون او پیوسته در برابر جامعه‌ای که ظاهراً تمایلی به شنیدن حرفهایش نداشته و قادر به فهمیدن منظورش نبوده، دست به شورش می‌زده است؛ حتی بیماری او شکلی از مقاومت انفعالی، اعتراض، و دفاع در برابر نظام حاکم اجتماعی و بورژوازی قدرتمند، ستمگر، و به طرز نفرت آوری سالم به‌شمار می‌رفت. سلامت و خوشبختی گنگ و بی‌ارزش، و بیماری و بدبختی لقبی افتخار آمیز شده‌اند. « افتخار جنبی » بیماری، بنا به تعریف روانکاوی، بی‌چون و چرا، در همه این واکنشها نتیجه‌بخش و مؤثر است. و ما در پرتو علم روانکاوی درمی‌یابیم که رمانتیکها چگونه از رنج و شادی خویش لذت می‌بردند، و سهم ترحم به خود، مازوخیسم، و کيفر دادن خود در بدبینی آنان چقدر زیاد بوده است. اینان که مایوسانه منزوی و تنها شده بودند، سوء تفاهم و بد رفتاری اجتماع با خودشان را به مایه غرور خویش مبدل کردند؛ اینان در کار و رفتارشان به دنبال پیچیدگی، ابهام،

و گزافگوئی بودند و خودشان را پیکار گران زمانه می‌پنداشتند؛ حال آنکه در واقعیت، جزو بی‌باورترین قربانیان نظام اجتماعی نوپا بودند. پیش از پیدایش رمانتیسیسم، کار هنری می‌توانسته است اعتراضی علیه فلان نهاد خاص اجتماعی یا سوء استفاده از قدرت، گروه اجتماعی یا جنبش سیاسی بوده باشد، ولی هرگز اعتراضی علیه واقعیت اجتماعی نبود و هرگز جامعه را محکوم نمی‌ساخت. این فکر که جریان عادی زندگی اجتماعی، بالضروره موجب سرخوردگی فرد می‌شود، در دوران رمانتیسیسم، تجربه تازه‌ای است و انگیزه‌هایی تاریخی و اجتماعی دارد نه روان‌شناختی. روشنگری و انقلاب، روشنفکران را در پناه بردن به امیدهای اغراق آمیز تشویق کرد؛ چیزی به آغاز عصر حاکمیت نامحدود عقل و نبوغ نمانده بود. لیکن، نتیجه انقلاب، وضع کلی را دگرگون کرد. نویسندگان و هنرمندان که پیشتر ازان فکری طبقات مرفقی بودند، این زمان، به نوبت، مسئول پیشرفت‌ها و شکست انقلاب شدند؛ یعنی، معلوم شد که یا بقدر کافی جلو نرفته‌اند یا خیلی جلو رفته‌اند. در دوران ارتجاع سیاسی و خفقان فکری بعدی، آنها توانستند حیثیت‌شان را حفظ کنند؛ آنها خودشان را به بی‌ثمری مطلق محکوم دیدند و احساس کردند که از بنیان، اضافی و غیر ضرورند. احساس سرخوردگی آنان در کوششهای بیشماری که برای گریز از اجتماع به عمل می‌آوردند خودنمایی می‌کرد. آنان به گذشته و به یوتوپیا، به ضمیر ناآگاه و عنصر خیالی غریب و اسرار آمیز، به کودکی و طبیعت، انواع رؤیاها و اغراق‌گوئیها، و در يك کلام به شکل‌هایی از زندگی و رفتار پناه بردند که اشتیاقشان به عدم مسئولیت و آرزویشان به آزاد شدن از احساس شکست را ارضا می‌کرد. نویسندگان و فیلسوفان نسل‌های پیشین پذیرفتند که در زیر حاکمیت دیگران باشند؛ زیرا خودشان حکومت می‌کردند و معتقد بودند که می‌توان بر زندگی

حکومت کرد. از طرف دیگر، رمانتیکها هیچ‌گونه پیوند بیرونی را تصدیق نمی‌کردند؛ زیرا اعتقاد به هر گونه حاکمیت را ازدست داده بودند و احساس می‌کردند جامعه‌ای که جلوی هر گونه تأثیر گذاری آنها در جریان رویدادها را گرفته است در مقایسه با یک نظام اجتماعی آزادمنشانه‌تر از لحاظ سیاسی و عقیدتی، کمتر حق دارد که مانع بروز کششهای غریزی آنان شود؛ زیرا در واقعیت، فردی که احساس امنیت می‌کند و فرصتی برای موفقیت دارد، در برابر این خواست جامعه که وی باید از ادعاهای افراطی دست بردارد، خیلی زودتر و ساده‌تر از فردی که از زندگی ناراضی، تشنه شهرت، و در برابر جامعه بطور کلی ناشکیباست، سر تسلیم فرو خواهد آورد. در اینجا، به بیان دقیقتر، روان‌شناسی به جامعه‌شناسی وابسته است؛ ستیزهای درونی، مخصوصاً مطابق پایگاه و عملکرد فرد در اجتماع، مطالعه و حل می‌شوند. تلاش در راه دستیابی به اصالت، عزت نفس اغراق آمیز، و ذهن گرائی افراطی، از نگر گاه جامعه‌شناختی چیزی نیستند جز سلاحهایی در مبارزه رقابت-آمیز میان فرد فرد نویسندگان و هنرمندانی که حامیان سابق خود را از دست داده‌اند و تدریجاً خطرات موجود در بازار بی‌حفاظ و پشتیبان را احساس می‌کنند. حالت روانی رمانتیک، از جهات بسیار، واکنشی هتسبی در برابر رقابت مستمر و ترس از تسلیم شدن در پیکاری است که به یک اندازه اجتناب‌ناپذیر و بی‌امان است. به بیان دیگر، نتیجه احساس عدم امنیت و نگرانی در مبارزه‌ای بی‌پایان برای دست یافتن به زندگی مادی، کامیابی، نفوذ، و قدرت - نخستین تجلی بارز روان-نژندی در عصر ما - است.

روانکاوی، خود، گونه‌ای رمانتیسیسم است؛ بدون داشتن طرز فکری رمانتیک و میراث رمانتیکها، نمی‌توان تصویری از آن داشت. نیاکان معنوی واقعی فرود از رمانتیکها هستند، و پیش‌پنداشتهای نگرش

رمانتیک به پدیده‌های روانی، از جمله مفاهیم بنیادی نگرش رمانتیک به زندگی هستند. روانکاوی، همچون رمانتیسیسم، ضمیر ناآگاه را سرچشمه‌ی شکلی نه بالاتر بلکه، دست کم، شکل اصیلتر و ماندگارتری از حقیقت می‌داند. اصل «تداعی آزاد» روانکاوی، که نه فقط شالوده در مانگری آن به شمار می‌رود بلکه معیار کار کرد خود انگیزه‌ی روانی آن نیز هست، شکل دگروارهای از «ندای درونی» رمانتیسیسم است. اندیشه‌ی قابلیت تبدیل انرژیها و نگرشهای روانی، که کل بنای تئوری روانکاوی با تمام واکنش‌سازیه‌ها، مکانیسمهای دفاعی، دلیل تراشیه‌ها و تلمیحات بر آن استوار گشته، بدون تجربه‌ی سرخوردگی رمانتیک و نیاز دائمی به جبران یا جانشین در دوره‌ای که خود فروید آن را دوره «ناسازگاری انسان با تمدن» نامیده است، غیر قابل تصور است - هر چند این امکان وجود دارد که او به محدودیت‌های مختص این دوره پی نبرده باشد، و به شیوه‌ی خاص خودش بر خصلت انسانی و عام‌چیزی اصرار می‌کرد که در واقعیت، یک موقعیت صرفاً تاریخی بود. در هر صورت، روانکاوی به عنوان پاسخ به پرسش تمدنی پای به عرصه نهاد که در آن، زندگی و کار فرد در نتیجه بحران رمانتیک به دو عرصه جداگانه تبدیل شده‌اند و میان خود خصوصی او و حضورش در برابر مردم شکاف بزرگی باز شده است.

### ۴- هنر در مقام وسیله لذت جانشین

هیچ انسان آگاه از پیچیدگی تجربه هنری، از توصیف فروید درباره لذت بردن از هنر به عنوان یک لذت جانشین، ماده مخدر یا مسکن خالص و ساده چندان خوشنود نخواهد بود. حتی غیر فرمالیست‌ها، تعریفی را ترجیح می‌دهند که استقلال کار هنری را دست کم به عنوان یک جنبه، و اصل هنر برای هنر را دست کم به عنوان یک نگرش ممکن

در خود بگنجانند و شامل شود؛ زیرا دامنه‌ی عملی هنر هر چه باشد، اگر پاره‌ای شایستگیها از خود نداشته باشد، نمی‌تواند به هیچ وظیفه‌ی خارجی جامعه‌ی عمل پیوشاند، ولی با وجود این، اساساً حق با فروید است: هنر، آرامش‌بخش و مسکن بزرگی است، البته در معنایی بمراتب بزرگتر از «لدت جانشین». هر کار هنری، هدفش را اصلاح زندگی و جبران نواقص آن قرار می‌دهد.

قطع نظر از شیوه‌های نسبتاً پیش‌پاافتاده‌ای که گاهی هنر برای زیبا جلوه‌گر ساختن زندگی از طریق پوشاندن مشکلات واقعی آن با نمایش آنها بشکلی که آسانتر از آنچه در واقعیت هستند قابل حل به نظر برسند، تعداد قابل توجهی وسیله در اختیار دارد که به کمک آنها می‌تواند میانه‌ی ما را - حتی برای چند لحظه - با سختیها و ناگواریهای زندگی آشتی دهد. هنر، مخصوصاً با معنی و نظم دادن به هرج و مرجی که همه‌ی ما و همراه با ما همه‌ی جهان را به فرو بردن در کام خود تهدید می‌کند، تأثیر آرامش‌بخش خود را اعمال می‌کند. هنر، بی‌رحمی زندگی را با نقشه‌ای معنی‌دار آشتی می‌دهد و بدینوسیله زندگی را از ماهیت ظاهراً ارادی آن نقشه‌می‌رهاند و لبه‌ی تیز آن را، که در ظاهر به سوی ما نشانه‌گیری شده است، به سوئی دیگر بر می‌گرداند. ولی هنر با توسل به توصیف صرف و نمایش سنجیده و آگاهانه، هر آنچه را که در درون واقعیت آشوبنده، درد آور، و غالباً غیر قابل تحمل باشد تخفیف می‌دهد. می‌تواند ما را متقاعد کند که رنجها و محنتهای ما بهای الزامی زندگی و خراجی است که ما در مقابل شرکت جستن در آنچه «خیر اعلی» نامیده شده است باید پردازیم؛ و صدور کیفر - خواست کفر آمیز علیه قدرتی که مسئول شرارت زندگی پنداشته می‌شود نیز، چنانچه هنرمند نقش هوادار بشریت را بپذیرد، می‌تواند از شدت



درد ورنج بکاهد. اما تأثیر هنر، در درجه نخست، به این علت آرامش بخش ولذت آفرین است که هنرمند می‌تواند صدایش را در برابر نیروی قهر آمیز سرنوشت بلند کند، از پریشانی و دلتنگی اش نام ببرد، و بجای آنکه در اثر فاجعه‌ای از پا در آید به توصیف فاجعه برخیزد. تمام اینها به تأثیر هنر به عنوان پیروزی بر شرارت و بی‌معنایی زندگی کمک می‌کند، تأثیری که بر روی هم عنوان نارسای «تخدیر کننده» بدان داده شده است؛ زیرا بخوبی می‌دانیم که هنر غالباً از راه شدت بخشیدن به رنج ما و آگاهانیدنمان از چند و چون آن، ژرفترین تأثیر را برجای می‌گذارد.

همچنانکه روانکاوی بدرستی ثابت می‌کند، کار هنری وجوه مشترك فراوان با رؤیا دارد. البته، کار هنری همیشه تصویری از بهشت نیست بلکه تقریباً همیشه تصویری از یوتوپیاست. به بیان دقیقتر، حتی ناتورالیستی‌ترین کار هنری، تظاهر به زندگی یا افسانه‌ای در باره زندگی است. حتی در صادقانه‌ترین بازنمایی طبیعت، عنصری از ناواقعبیت، چیزی خواست اندیشانه و ارادی وجود دارد. هر کار هنری، گونه‌ای اجرای اراده و غلبه بر جهانی سرپامعنی‌دار، سرپاقابل‌تصور، ولی غیر قابل حصول از راه‌های عادی است - دنیائی که زندگی قهرمانانش یکسره با طبیعت، حالات روانی، و امکانات بالقوه ایشان متناسب است و به همین علت، مفهوم واقعی زندگی در آن باز آفرینی می‌شود و به حاکمیت کامل و آزادانه رسانده می‌شود. هنر، گریز است: واقعیت را رها یا نابود می‌کند تا ماندگارتر و قابل کنترل ترش کند؛ زیرا حتی خشونت‌آمیزترین ناتورالیسم، گنج‌کننده‌تر و هراس‌آورتر از خود زندگی است. هنر، تصویر منطقی شده و انسانی شده‌ای از جهان فراهم می‌آورد، و برای مسائل آن نیز، اگر نگوئیم يك راه حل، دست کم يك فرمول بندی تازه ارائه می‌دهد، که در غیر این صورت

کسی را یارای بیان کردن بانزدیک شدن به آنها نمی‌بود.

هنر، دنیائی بهتر می‌آفریند؛ و شکلی نه‌چندان پرهرج و مرج و گیج‌کننده، بلکه پایدارتر به زندگی می‌دهد، در این معنی، حتی تراژدی از واقعیت «بهتر» است. و در آنچه ممکن است چیزی از هرج و مرج و آشفتگی صرف به نظر نرسد، حاکمیت ضرورت و پایداری را القا می‌کند. حتی تراژدی، یک یوتوپیاست - تخیلی است دربارهٔ جهانی که زیر سیطرهٔ قوانین تغییرناپذیر، درست، و بی‌چون و چرای اخلاقی قرار دارد. هنر، شکلی چنان یوتوپیائی به زندگی می‌دهد که در آن آدمی با سرنوشت خویش همراهی می‌شود و احساسات و عقاید و اعمالش دیگر ارتباطی به حالتهای روانی و بوالهوسیهای فردی ندارند. معیارهائی که برای داوری دربارهٔ او به کار می‌آیند و اونیز به کمک همینها دربارهٔ خودش داوری می‌کند روشن و غیر قابل تردیدند؛ کل زندگی آدمی نیز پیوستگی و ارزشش را از پایداری این معیارها به دست می‌آورد. تراژدی، قهرآمیز است ولی «غم‌انگیز»، یأس‌آور، بر آشوبنده یا تحقیرکننده نیست. قهرمان ممکن است زندگی‌اش را از دست بدهد ولی هیچگاه خودش را و آگاهی از آرمانی را که به دفاع از آن برخاسته است از دست نمی‌دهد. درام تراژیک، به گونه‌ای، الگوی کل هنر است. این درام تراژیک، عدم تطابق بین مقدار و علت غالباً بی‌اهمیت رنج، انگیزه‌ها و نتایج آنها، ادعاهای ذهنی و هدفهای عینی را از میان می‌برد؛ و پاسخ کاملی است به تقاضائی که در شالودهٔ کشش برای آفریدن کارهای هنری قرار دارد.

ولی ما چگونه باید آن لذت واقعی را که به دنبال دیدن تصویری از ترس و وحشت، مرگ و ویرانی به شکلی که تراژدی نمایش می‌دهد احساس می‌کنیم، شرح دهیم؟ وقتی فروید به تحلیل زیاده‌روی خاصی پرداخت که در تکرار حوادث ناگوار و فراموش نشدن در رؤیاهای

روان نژندهای جنگی و بازیهای کودکان یافت می‌شود، یکبار، اینگونه لذت بردن را اقرار گرفتن «در آنسوی اصل لذت»<sup>۸</sup> نامید. همچنانکه خود فروید گفت، این نگرش بر کشتی برای مواجههٔ پیاپی با مسأله‌ای حل نشده یا موقعیتی کنترل نشده و ناپایدار و تهدید کننده استوار است؛ کوششی است برای چیره شدن بر مسأله‌ای دشوار در مشاهده، مواجهه، و نظارهٔ مکرر. هنری ناخوشایند، آشوبنده، و برهم زننده چون تراژدی، گونه‌ای برخوردار روانکاوانه است؛ تراژدی ما را به پذیرفتن دشواریها، ستیزها، و خطرات موجود وامی‌دارد و فقط در صورتی امکان دستیابی به استقلال معنوی به ما می‌دهد که بتوانیم از تمامی آنها آگاه شویم و آگاه بمانیم، از هر گونه پندار باطل، تظاهر یا خود-فریبی دربارهٔ راه حل آنها پرهیزیم. تئوری ارسطو دربارهٔ تخلیهٔ هیجانی، از نو در علم روانکاوی تفسیر و تأیید می‌شود؛ و هیچ‌یک از توصیفهای روش روانکاوی، نگرشش به روان نژندی و هنر، از تعریف آن به عنوان يك روش تخلیه‌ای، رساتر نیست.

تیینهای روانکاوانهٔ هنر به عنوان وسیلهٔ تلطیف، نماد پردازی یا لذت جانشین، يك وجه اشتراك ماهوی دارند و آن خصلت پویای خلاقیت هنری است. نگرش نوین و انقلابی روانکاوی به کارکرد ذهن، در این عرصهٔ پژوهش نیز مانند هر بخش دیگری از تئوری مزبور، بخوبی دیده می‌شود. تردیدی نیست که چشمگیرترین و ثمربخش‌ترین دستاورد فروید، تصور پویای او از شخصیت، یعنی تصورش از موجودی است که پیوسته با جهان و خویشتن خود سرستیز دارد، از درون و برون به هر سو کشیده می‌شود، تابع انگیزه‌هایی است که غالباً از ضمیر آگاه او پنهانند، و خود او نیز غالباً از وجودشان بی‌خبر است و وظنی نمی‌برد، و از جهات بسیار با آنها برابر نیست - موجودی که پیوسته در صدد بر آوردن نیازهای خویش، صیانت خویش، گریز و

ادامهٔ حیات خویش است. فروید پذیرفته بود که نگرشها و فعالیتهای ذهنی از ستیزهای درونی سرچشمه می‌گیرند و در اثر وجود همین ستیزها هدفمند هستند؛ یعنی به بیان دیگر، در شالودهٔ رفتار ما نقشه، استراتژی، و عاملی هست که برنامه ریزی می‌کند، هدایت می‌کند، سانسور می‌کند، و غالباً فریب می‌دهد. روانکاوی، ذهن را شبکه‌ای از روابط متقابل و کنشهای متقابل تحت تأثیر وابستگی متقابل و وحدت کارکردی توصیف می‌کند؛ ذهن را درحالت تغییر ابدی، در حالت تضادهای آشتی‌ناپذیر و آشتیها، گرویدنها، و جبرانها در موقعیتهای دراماتیک، که بشکل ممانعت یا مهارهای درونی، سرکوبیها، تغییر قیاقه‌ها، و انحرافها بیان می‌شوند؛ مجسم می‌کند. مطابق نظرات روانکاوان، زندگی روانی ذهن زمانی آغاز می‌شود که سائقه‌های غریزی با مقاومتی - مانند مقاومت نیروهای مهارکننده - روبرو شوند. اگر مقاومتی با این سائقه‌ها نشود، هرگز کیفیت روانی به خود نمی‌گیرند؛ زندگی شکلی صرفاً گیاهی پیدا می‌کند و همواره به آن شکل ادامه می‌دهد. ولی غرایز بمحض پذیرفته شدن به ذهن، شکست‌ناپذیر می‌شوند؛ و بابرخورداری از خودرأیی و نیرنگشان بر بخش منطقی نفس مسلط می‌شوند، همچنانکه «نیرنگ عقل» در فلسفهٔ هگل بر عواطف غیر منطقی و فعالیتهای غیر عقلانی فرد مسلط می‌شود.

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

نخست، با بیرون راندن هر آن چیزی از شعور نشان داده می‌شود که با بقیه شخصیت ناسازگار و برای حفظ «من»، به عنوان عامل نظام و انضباط اجتماعی، خطرناک تشخیص داده شود. لیکن موضوع واپس-زده می‌کوشد راه بازگشتش به درون ضمیرنا آگاه را باز کند، و مطابق این حرکات، محتویات آشکار و پنهان ذهن، بی‌وقفه جابجا می‌شوند. عوامل پنهان، خود را در عناصر آشکار و به کمک آنها می‌نمایانند و به بیان دقیقتر، هر حالت روانی مشخص، ترکیب دیالکتیک هر دوی آنهاست. گرایشهای روانی، يك جنبه مثبت و يك جنبه منفي دارند. روانکاوی، با شیوه تفکر دیالکتیکی اش حتی ممکن است تا آنجا پیش برود که بگوید نگرش مثبت و نگرش منفي به واقعیتی ثابت، از لحاظ روان‌شناختی با هم برابرند. تضادهای آشتی ناپذیر میان «خود» و «من»، «من برتر»، اصل لذت و اصل واقعیت، انرژی حیاتی [= لیبدو] و پرخاشگری، سادیسم و مازوخیسم، درون‌گرایی و بیرون‌گرایی، مرحله‌دهانی و مقعدی، دوست داشتن جنس مخالف و همجنس دوستی، و بسیاری آنتی‌تزیهای دیگر از این دست، همگی مواردی از پویایی روانی به‌شمار می‌روند. خود روان‌نژندی پدیده‌ای پویا و ستیزی است در درون خود؛ هنرنیز چنین است.

روانکاوی، فعل و انفعالات روانی را نتیجه تبدیلات و تغییرات پیوسته، کار کردها و جانشینهای نیابتی توصیف می‌کند. قابلیت تبدیل - یعنی شکل‌پذیری و تغییرپذیری سائقه‌ها - فرمول اصلی پویایی-شناسی روانی است. بخش عمده زندگی روانی در شکل‌های اشتقاقی و انحرافی متجلی می‌شود: واکنش‌سازیه‌ها، دلیل‌تراشیه‌ها، عارضه‌ها، نمادها، آستیه‌ها، و جبرانها، نتیجه این تحرك و قابلیت تبدیل جریانها، پنهان‌ماندن یا ناشناخته‌ماندن ذهن، زندگی توأم با فریب و خودفریبی، و دستاویزهای روان‌شناختی است. محبت‌های گوناگونی که مردم غالباً

از خود نشان می‌دهند، نماهائی ظاهری برای پوشاندن اذهان ایشان است نه نمایاندن آنها. فلان وابستگی قابل اعتراض از لحاظ اجتماعی یا اخلاقی را درپس تنفر ظاهری، فقدان عشق و علاقه را درپس توجه و وسواس اغراق آمیز، و فقدان اطمینان به خود را درپس تکبر پنهان می‌کنند. ترس غالباً شکل دگرواره‌ای از آرزو، بیماری شکلی از دفاع، ورنج شکلی از کیفر خود خواسته است. در این نمایش فریب‌آمیز گرایشها چیزی جز دیالکتیک خواهشهای نفسانی و مانع اخلاقی موجود بر سر راه آنها، کنش متقابل غرایز و مهارهای درونی، و به بیان دیگر، کشش متقابل دو نیروی اصلی ذهن، به عنوان واقعیت بی‌چون و چرا برجای نمی‌ماند. فرد در پیکاری بی‌وقفه برای ارضای خواستها، برای لذت بردن، عشق ورزیدن، احساس امنیت، کسب حیثیت و قدرت درگیر می‌شود. هدفهای فرد در این پیکار، استراتژی رفتارش را بر او تحمیل می‌کند و هر گام او را به فعالیتی معنی‌دار و هدفدار مبدل می‌گرداند. عملیات ذهنی با وساطت منطق ضمیر ناآگاه - گونه‌ای از زیرکی یا «نیرنگت» که مقاومت ناپذیرتر با اجتناب ناپذیرتر از پیروزی «عقل» هگل یا هر اصل فلسفی انتزاعی دیگر است - صورت می‌گیرد. پی‌بردن به اینکه تفسیر مادر باره هنر و ادبیات تا چه اندازه مدیون این روان‌شناسی بساز نمودی است، چندان دشوار نیست؛ زیرا این روان‌شناسی بجای آنکه تجلیات روحی را با همان ارزش ظاهرشان بپذیرد، می‌کوشد مخصوصاً آنها را به عنوان مانوورهای پرخاشگرانه یا دفاعی تفسیر و تفهیم کند. علت یابی فعالیت هنری، چنانچه به معنی وسیله‌ای در استراتژی روانی، وسیله غلبه یا انتقام‌گیری، و شکلی از دفاع یا گریز تبیین شود، نه فقط آسانتر بلکه مفهوم‌تر نیز به نظر خواهد رسید. کمک بنیادی روانکاوی به درک هنر، ناآنجا که در تجسم فعالیت هنری به عنوان بخشی از طرح کلی دلیل‌تراشی و توجیه خویشتن که

پنهان سازی سائقه‌های حیاتی به هیچ وجه یگانه منظور و هدفش نیست دیده می‌شود، در تعریف زیست شناختی اثر هنری یعنی نمایاندن سر-چشمه‌های حیاتی آن یا تفسیر نماد پردازی جنسی‌اش دیده نمی‌شود. «دلیل تراشی» در اینجا بدون تردید توصیفی بمراتب رساتر، جامع‌تر و دقیق‌تر از تلطیف یا نمادپردازی با آن اشارات بسیار محدود جنسی‌شان است. ولی روانکاوی در مقام تئوری دلیل تراشی، می‌تواند نه فقط به نقد و تاریخ هنر بلکه به علوم تاریخی و اجتماعی بطور کلی نیز کمک‌های پرارزشی بکند؛ مخصوصاً می‌تواند مدلی روان‌شناختی در اختیار ماتریالیسم تاریخی بگذارد که نشان می‌دهد چگونه «شعور کاذب» به وجود می‌آید و مخصوصاً چگونه یافته‌های زیستی به عواطف، عقاید، اعتقادات، و نظرات گوناگون مبدل می‌شوند. ماتریالیسم تاریخی در مقام فلسفه دیالکتیک تاریخ و روانکاوی در مقام تئوری پویای فعل و انفعالات روانی می‌توانند مسیری بس طولانی را دست در دست یکدیگر پیمایند. در واقعیت، با وجود بی‌اعتمادی به یکدیگر، در يك جهت پیش می‌روند و هردو، انسان را موجودی روانی-روحی می‌شناسند که در پیکاری مرگبار درگیر شده است و باید تمام قوای ذهنی و تواناییهایش را به کار آورد تا حالت تعادلی میان نیروهای متضاد حاکم برزندگی‌اش حفظ شود.

ولی اگر ژرف‌نگریهای روانکاوی به طرز کارکرد ذهن حاصل خصلت پویای این تئوری باشد، برخی از نواقص بزرگش حاصل این واقعیت است که تئوری مزبور بقدر کافی پویانگیز نیست. روانکاوی فقط غرایز و کل سرشت زیستی و آن با اصطلاح «طبیعت قلع و قمع‌ناپذیر» آدمی را دارای خصلتی ایستا نمی‌داند؛ بلکه حضورش در بسیاری از مفاهیم غیرپویا نیز احساس می‌شود؛ مثلاً، سرشت تغییرناپذیر سائقه‌های سرکوب شده و حالت ثابت کل محتوای ضمیر ناآگاه را در نظر

بگیرید که غالباً به‌عنوان گونه‌ای مخزن در تصور آورده می‌شود. در روانکاوی، تجربه‌ها و تثبیت‌های کودکانه نیز تغییر ناپذیر تلقی می‌شوند و تأثیری همیشگی و ماندگار بر رفتار شخص می‌گذارند. حتی انتخاب شکل بروز سائقه‌های جنسی، به این طبقه از گرایش‌های خشک و تصمیم‌های برگشت ناپذیر تعلق دارد. طبیعت تثبیت شدهٔ تیپ‌های شخصیت، مخصوصاً تمایزی که یونگ بین تیپ‌های درون‌گرای و برون‌گرای قائل می‌شود، تماماً با اصول روان‌شناسی پویا مغایرت دارد؛ زیرا همچنانکه از روانکاوی برمی‌آید، شخصیت ممکن است دگرگون شود و شخص ممکن است از یک جهت درون‌گرای و از جهت دیگر برون‌گرای باشد.<sup>۱</sup> در واقع، ذهن هیچ گونه محتوای همیشگی، تیپ‌های خشک شخصیت، و الگوهای ثابت رفتار ندارد؛ آنچه هست موقعیت‌های متغیر روان‌شناختی با عوامل همیشه تازه، ترکیب‌های تازه، و جنبه‌های پیوسته‌جانب‌جاشونده است. در هر مدت زمان قابل اندازه‌گیری، هیچ چیزی در ذهن ثابت نمی‌ماند. حتی شخصیت هر شخص در یک زمان واحد بصورت یک کل پیوسته و ثابت نیست؛ همین شخص ممکن است مهربان و شجاع، یا در برخی روابط محکم و در برخی روابط دیگر بیرحم، ترسو یا سست باشد؛ ممکن است واقع بین، اهل عمل، و در شرایط معینی بسیار فعال باشد، و در شرایط متفاوتی به یک فرد خیال پرداز و غیر عملی تبدیل شود.

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



جزمی تبدیل شود و الزاماً قدرت جزمی اش را از دست ندهد.

#### ۴. روان‌گرایی و فرم‌یابی معنوی

روانکاوی در مقایسه با روشهای آکادمیک پیشین، نشانه‌ای از پیشرفت انقلابی در درک هنر و درک روان‌نژندی است. این علم، نخستین شکل واقعاً سازنده روان‌شناسی ژنتیک است - نخستین شکلی است که به سرچشمه‌های واقعاً مربوط به کیفیت نگرش شخصی یا فعالیت خلاقانه اشاره می‌کند. تئوریهای روان‌شناختی ماقبل تحلیلی [= پیش از روانکاوی]، بر روی هم، از روشهای علوم طبیعی بهره می‌گرفتند؛ این تئوریها در چارچوب مقولات میل‌ترکیبی شیمیایی یا نیروهای مکانیکی حرکت می‌کردند، پدیده‌های روانی را به آنچه که گویا اجزای تشکیل‌دهنده این پدیده‌ها بودند خلاصه می‌کردند، و می‌کوشیدند شعور را از بطن یک رشته عناصر ثابت و تبدیل‌پذیر یعنی احساسات، ادراکات حسی، و واکنشهای وسواسی بازسازی کنند. روان‌شناسی ذره‌گرایانه کلاسیک، ذهن انسان را شخصیت‌زدائی می‌کرد و آن را از واقعیت عینی زنده به حاصل جمع عوامل مؤلفه انتزاعی تغییر شکل می‌داد. از طرف دیگر، روانکاوی، با وجود مقداری گرایشها و فعل و انفعالات آشکارا اجتناب‌ناپذیر قالبی، ذهن را بیان خودویژه، بی‌خطا، و غیر قابل مقایسه یک زندگینامه تلقی می‌کند. فروید هر پدیده روانی را با کل شخصیت در ارتباط می‌داند و هیچگاه پیوستگی تجربه واقعی و عملی را قطع نمی‌کند. در رفتار شخص هیچ‌گونه لحظات بی‌معنی یا بی‌هدف وجود ندارد؛ هر تجلی ذهن، نشان از یک عارضه دارد یعنی تیپیک و ازسرتاپا برانگیخته شده است. حتی رفتارهای غیر منطقی و خلاف قاعده، کارکردهای اشتباه‌آمیز و کارهای وسواس‌آمیز، مهار-های درونی، و ترسهای بیمارگونه، که پیش از فروید فقط و فقط نتیجه

تأثیرات بیرونی و تصادفی پنداشته می‌شدند، امروزه پدیده‌هایی برخاسته از روان به‌شمار می‌روند که عامل وقوعشان انگیزه‌هایی درونی و دارای هدفهای غریزی - گرچه ناآگاهانه - است.

اهمیت تاریخی تئوری فروید در این است که نخستین تئوری قابل تدریس و از لحاظ روش شناختی قابل تکمیل در روان‌شناسی است و هدفهایی دارد که پیش از پیدایش علم روانکاوی فقط داستان نویسان یا نمایشنامه نویسان در راه ناشناخته‌ی خویش به دنبال آنها می‌رفتند؛ این تئوری نخستین کوشش برای بررسی شخصیت انسان به کمک روشی است که می‌توان آنرا به عنوان يك «تكنيك» عینی علمی به‌کار بست و به دیگران منتقل کرد. به بیان دیگر، روانکاوی، نخستین شیوه‌ی اصولی برای پژوهش در انگیزشها، وسواسها، و عواطف شخصی است، حتی اگر مفاهیم روانکاوانه‌ی گرایشهای روانی، همیشه بقدر کافی انعطاف‌پذیر نباشند. فرد با ویژگیها و خصوصیات ثابت به دنیایم آید و هیچگاه ویژگیهای تغییرناپذیری در شخصیتش تشکیل نمی‌شود. ولی اگر روانکاوی در این نکته تا اندازه‌ای محافظه‌کار نباشد، مفهومی که از ساختار پیچیده و راههای پیچاپیچ ذهن انسان دارد پایدار و نتیجه‌ی روش غیر سنتی‌اش در تفسیر کارهای هنری غیر قابل تخمین است. ولی مسأله این است که بدانیم کاربرد این روش در تفسیر سازمانی فرمی مانند يك اثر هنری، درست است یا نه.

بمحض کامل شدن فعل خلاقیت، اثر هنری، خودش را چنان از چنگال آفریننده‌اش خلاص می‌کند که آگاهی از نقش آن در زندگی هنرمند را حتی می‌توان به‌عنوان عامل نابودکننده‌ی مفهوم غریزی یا منطق درونی یعنی اصول حاکم بر سازمان فرمی آن اثر تلقی کرد. ارزش هنری آن سازمان، هیچ ارتباطی به مفیدیت کار مزبور در مسائل شخصی موجود در پدید آورنده‌اش ندارد یا ارتباطش بسیار

کم است. ارزش زیبایی شناختی يك اثر هنری هیچ معادل روان-شناختی ندارد؛ يك حالت روانی ممکن است علت چندین نتیجه کیفیاً متفاوت باشد. شرایط و حالات روانی، فرصتهای صرف هستند؛ تحقق اثر هنری را میسر می گردانند ولی ماده اصلی و تشکیل دهنده آن را فراهم نمی آورند. عقده اودیپ، میل به رابطه جنسی با محارم، تثبیتها، بازگشتها، تمایلات وابسته به انرژی حیاتی یا پرخاشگرانه، برخی از فرصتهایی هستند که می توانند هنرمند را تحریک کنند ولی چگونگی دست یافتن به آفرینش اثرش را به وی تلقین نمی کنند.

همچنانکه بارها گفته شده است، شعر از واژه ساخته می شود نه از احساسها، از منطق زبان پیروی می کند نه از منطق عواطف. موتیف یا اندیشه مسلط عاطفی، اهمیت هنری اش را مدیون متن اثری است که به درونش راه می یابد نه مدیون متن تجربه هائی که از آن سرچشمه می گیرد. همچنانکه ت. س. الیوت گفته است، زندگی این اندیشه مسلط «وابسته شعر است نه وابسته تاریخ زندگی شاعر». کل محتوای اثر هنری، چنانچه از متن اثر مزبور بیرون آورده شود و از نو در زنجیره تکامل روانی یعنی «تاریخ زندگی شاعر» گنجانده شود، ممکن است به چیزی پیش پا افتاده و بی اساس تبدیل شود. کوتاه سخن آنکه هر قدر به سرچشمه اثر هنری نزدیکتر شویم ممکن است همانقدر از معنی و مفهوم هنری آن فاصله بگیریم. قائل شدن به وجود رابطه ای بسیار نزدیک بین اثر هنری و زندگی نامه هنرمند ممکن است به سوء استفاده از روان شناسی - به روان گرایی - بیانجامد. در هر صورت، تاریخچه زندگی هر هنرمند تا جائی قطعاً تابع اثر اوست که اثرش تابع تاریخچه زندگی اوست. این دو، از جهات بسیار، وابسته یکدیگرند و وجود یکی مشروط به وجود دیگری است. زندگی هنرمند، بیان استعداد اوست، همچنانکه استعدادش حاصل زندگی اوست. او به کمک

نیروی پیش‌بینی‌اش ماده لازم و کافی برای کارهایش را تجربه می‌کند؛ یعنی از زندگی‌اش آن‌چیزی را می‌سازد که می‌تواند به‌عنوان یک هنرمند بازنمائی و تفسیر کند.<sup>۱۱</sup> مسأله رابطه دیالکتیک بین اثر هنری و شخصیت هنرمند، بدین ترتیب، اگر تأکیدی اغراق‌آمیز بر تاریخچه زندگی هنرمند بشود فقط یک راه حل بی‌نتیجه پیدا می‌کند.

ولی خلاصه کردن اثر هنری به تاریخچه زندگی پدیدآورنده‌اش فقط یک جنبه از آن تکامل‌گرائی است که نخستین مرحله هر روند را سرچشمه واقعی برآیند یا حاصل آن می‌پندارد. حتی اگر بپذیریم اطلاعات زندگینامه‌ای، مانند تجربیاتی که در روانکاوی توصیف می‌شود نقطه آغاز خلاقیت هنرمند است باز می‌توانیم معتقد باشیم که گام سرنوشت‌ساز در آفرینش هر اثر هنری به عنوان یک دستاورد معنوی بی‌بدیل، عاری از خطا، و قیاس‌ناپذیر، در نقطه‌ای واقع در بین آن نقطه حرکت و شکل‌دهی نهائی به اثر هنری برداشته می‌شود. اگر نخستین نمود یا گام هر روند را اصل، نطفه، و جوهر آن‌چیزی بدانیم که موضوع آن روند می‌تواند باشد، به سفسطه تفکر زیست‌شناختی گرفتار آمده‌ایم. نتیجه هر پدیده، غالباً حاصل جنبی‌گرایشهای حاضر در آغاز آن پدیده است. هر تبیین ژنتیک و به تبع آن هر تبیین روان‌شناختی، به احتمال زیاد اهمیت انحرافها و تغییرات جزئی‌گرایش اولیه‌ای را که در جریان آن پدیده رخ می‌دهد، نادیده می‌گیرد. بنیادی‌ترین ویژگیهای اثر هنری به هیچ‌وجه با اصیلترین یا مسلط‌ترین عوامل در فعل آفرینش یکی نیستند. ارزش هنری یا شخصیت زیبایی‌شناختی، از دیدگاه ژنتیک، اعم از فیزیولوژیک، روان‌شناختی یا حتی جامعه‌شناختی، تصادفی است. از طرف دیگر، توانائیها و تجربه‌هایی که بر طبق اصول روان‌شناسی بطور اعم و روانکاوی بطور اخص علت و سرچشمه پیدائی اثر هنری هستند، دست‌کم در برخی دوره‌های تاریخی، در بسیاری از

گرایشهای انسان حضور دارند و دستاوردهای هنری و غیر هنری، با موفق و ناموفق از لحاظ هنری، به يك اندازه معلول آنها هستند. تلقی اثر هنری به عنوان يك «سند» یا سابقه گرایشها و تجربه های روانی، چیزی جز روان گرایی صرف نیست. اطلاعات مستند ممکن است برای درک چگونگی شکل گیری آن ضرورت داشته باشد ولی در آنها اشاره ای به ساختار شکل اثر مزبور نمی شود. هنر تقریباً همیشه به معنی بیان است، ولی هیچگاه فقط و فقط به معنی بیان نیست. قطع نظر از وظایف عملی اش که بسیار گسترده و متنوعند، هنر متضمن عناصر سنتی و قرار دادی بینهایتی است که هنرمند ممکن است تمامی آنها را جذب کند، ولی همین عناصر از نیازهای ذهنی یا هدفهای شخصی خود او سرچشمه نمی گیرند. این فرض که هر گام واحد در آفرینش اثر هنری، کار کرد یا مفهومی زیبایی شناختی یا گونه ای «معنی» عینی دارد چیزی نیست جز کوششی برای پدید آوردن صورت ظاهر ضرورت در موردی که تصادف و گزینش حاکمند.

فروید يك زمانی در پاسخ به پرسش آندره برتون سوررئالیست فرانسوی گفت که رؤیا، برکنار از شناخت شخصیت، ستیزها، عوارض و تجربه های گذشته شخص رؤیابین، معنایی ندارد. از طرف دیگر، اثر هنری، بی آنکه ناقل اطلاعاتی از این دست درباره پدید آورنده اش باشد، ممکن است مفهوم و معنای مهمی داشته باشد. خود فروید در یکی از آخرین نوشته هایش تصدیق کرد که «نیروی خلاق هنرمند همیشه تابع حسن نیت او نیست» و «اثر هنری در جریان برگزینی و گاهی مواجهه با پدید آورنده خودش به عنوان موجودی مستقل و بیگانه، رشد می یابد.»<sup>۱۱</sup> در اینجا ما مدرکی در دست داریم که نشان می دهد او چیزی بیش از يك اطلاع مختصر درباره عوامل غیر روان شناختی در سازمان دهی اثر هنری در اختیار داشته است.

ولی روش و برخورد ساختاری در تفسیر هنر موجب بی‌اعتباری نگر گاه ژنتیک نمی‌شود. تبیین اثر هنری به عنوان کوششی از سوی هنرمند برای بیان خواسته‌های خودش به همان اندازه درست است که آن را شبکه‌ای مستقل و غیر شخصی به‌شمار آوریم. مایه‌ی توانیم توجه‌مان را بر نمادهای اثر مزبور و همبستگی و تأثیر متقابل عناصر آن متمرکز سازیم. هر ویژگی اثر هنری، به‌شبه‌ای دو گانه پدید می‌آید: به کمک نتیجه‌ای که رسیدن به آن راه‌داف خود قرار می‌دهد و به کمک تجربه‌ای که این اثر از آن سرچشمه می‌گیرد. به بیان دقیق‌تر، این ویژگی، «چند جانبه تعیین می‌شود». ویژگی مزبور همچون بیان شخصی به نظر می‌رسد که مشتاق گشودن راز دل خویش است، و در همان حال، پیامی است که می‌خواهد به افراد دیگر برسد. این ویژگی نه فقط بوسیله ذهن شخصی که در آرزوی بیان خویشتن یا انتقال پیامی به دیگران است تعیین می‌شود بلکه آگاهی آن شخص از این واقعیت که خودش را بیان می‌کند یا پیامی را انتقال می‌دهد یعنی آگاهی از وسایل موجود و پیش شرط‌های اجتناب ناپذیر یک شیوه بیان مفهوم نیز در تعیین آن دخالت دارد. بسیاری از اجزای تشکیل‌دهنده یک اثر هنری را می‌توان با استناد به آن چیزی که عنوان «تاریخ بی‌نام هنر» بدان داده شده است با بوسیله نقدی هنری که شخص هنرمند را نادیده می‌گیرد تبیین کرد، ولی اجزای دیگر چنانچه از واقعیات و اطلاعات مربوط به منشاءشان جدا شوند غیر قابل درک می‌شوند. این اجزا، در کل یکپارچه یک اثر برخوردار از یکپارچگی شکلی نمی‌گنجند؛ و برخلاف عناصر دیگر، هر قدر انگیزش ژنتیک تعیین‌کننده حضورشان دقیق باشد، تصادفی و اختیاری به نظر می‌رسند. باز در هر اثر هنری، اندیشه‌های مسلطی وجود دارند که حتی از نگر گاه روان‌شناختی - به معنای قدیمی و آکادمیک این واژه - تصادفی و غیر قابل درک به نظر می‌رسند. این اندیشه‌های

مسلط بدون هیچ دلیل روشن به ظهور می‌رسند و هیچ گونه رابطه مستقیم ساختاری یا روان شناختی میان آنها و بقیه بخشهای اثر هنری دیده نمی‌شود. اگر از روی اثر هنری به عنوان يك كل داوری کنیم، اندیشه‌های مزبور به پیکر اصلی افکار و احساساتی که می‌بایست در شعور هنرمند وجود داشته باشند متصل نمی‌شوند. یگانه امید به پیدا کردن توضیحی برای حضور آنها، به علم روانکاوی به عنوان تئوری روابط میان فعل و انفعالات آگاهانه و ناآگاهانه ذهن بسته است.

تئوری روانکاوانه هنر، بر پایه‌ای دقیقاً روان شناختی پیش می‌رود؛ این تئوری به آنچه ما از معنی مستقلانه یا «منطق درونی» اثر هنری می‌فهمیم، علاقه‌مند نیست و دسترسی مستقیمی به آن ندارد. کاوش در ساختار شکلی، در حیطه عمل و توانائی آن نیست، و فروید لذت بردن از شکل هنری را، که خود وی نمی‌تواند تبیینش کند و کوششی برای تبیین آن به خرج نمی‌دهد، فی نفسه بی‌معنی می‌داند؛ یعنی، فقط و فقط گونه‌ای تطبیع یا به گفته خودش گونه‌ای «لذت پیشاپیش» برای برانگیختن میل مخاطبان خود می‌پندارد. روانکاوی، روان‌شناسی گرایشهای هدفدار ذهنی است نه شکل‌های عینی بیان. روانکاوی، تئوری کارکرد روانی است نه تئوری عینی سازهایی که معنی و تأثیرشان را تا حدودی به عواملی در خارج از حیطه تأثیر گذاری فلان هنرمند خاص مدیونند. روانکاوی هیچگاه جریان لا ینقطع زندگی روانی را رها نمی‌کند، هیچگاه از دستگاه روانی ذهن دست بر نمی‌دارد و مهمتر از همه آنکه هیچگاه پیوندش را با شالوده زیست شناختی آن دستگاه یعنی غرایز، نیازهای جسمی، و «لذت» جوئی نمی‌گسلد. مطابق اصول روانکاوی، سرشت فیزیولوژیک و سازمان غریزی به پیش شرطهای الزامی شکل‌های روانی و جسمی زندگی تعلق دارند. در تئوری فروید واقعیت زیست شناختی غرایز نقشی مشابه نقش واقعیت اقتصادی تولید در ماتریالیسم تاریخی

ایفا می‌کند. روانکاوی، همانند فلسفه مارکسیستی تاریخ، نظریه‌ای ماتریالیستی و پوزیتیویستی است؛ همچنانکه مارکسیسم بر اقتصادیات تکیه دارد روانکاوی نیز بر زیست‌شناسی متکی است. ذهن با بدن و از طریق بدن با جهان ارتباط دارد و غرایز، همچنانکه فروید می‌گوید، چیزی جز «درخواستی نیست که در نتیجه پیوستگی ذهن با بدن، از ذهن مطالبه می‌شود.»<sup>۱۳</sup> روانکاوی تماماً بر حق است: «انسان طبیعی همیشه در کنار ماست»؛ لیکن روانکاوی از یاد می‌برد که چون چیزی به نام تجلیات صرفاً روانی وجود ندارد، به همین علت هیچ فعالیت انسانی هم وجود ندارد که بشود در سطحی صرفاً زیست‌شناختی تبیینش کرد.<sup>۱۴</sup> در واقعیت، ما هیچگاه با غرایز یکدست، نا آلوده، و تماماً انسانی روبرو نمی‌شویم بلکه فقط شکل‌های تاریخاً اختصاصی شده‌ای از آنها را می‌بینیم. رفتار غریزی «طبیعی»، در سطح انسانی، انتزاعی است گستاخانه و ناموجه همچون قدرت بیکران و تماماً مستقل روحی.

## ۵. روانکاوی، جامعه‌شناسی، و تاریخ

روانکاوی غالباً به دلیل نادیده گرفتن دیدگاه جامعه‌شناختی و بررسی انسان بصورت موجودی صرفاً زیستی یعنی موجودی ماهیتاً غیر اجتماعی، سرزنش و انتقاد شده است. در واقعیت، روانکاوی انسان را بصورت موجودی غیر تاریخی بررسی می‌کند و وضع کنونی او را صاف و ساده بجای شرایط زندگی انسان می‌پذیرد. بسیاری از مفاهیم روانکاوی معرف مقولات اجتماعی اند و چنانچه از زمینه اجتماعی خود گسلیده شوند، معنی دقیقی نخواهند داشت. مخصوصاً خانواده، که کل زندگی آینده کودک در آن شکل می‌گیرد، یک گروه اجتماعی و روابط میان اعضای آن روابطی اجتماعی است. شبکه یا نظامی که «اصل واقعیت» به آن اشاره می‌کند اجتماع است و واقعیات سرسختی که فرد لذت-



جورا ناکام، فالج، وفانی می کنند میثاقها و نهاد های اجتماعی اند. سرانجام، «ابرمن» یا «من برتر» چیزی جز نماینده اجتماع، چکیده دستاوردهای فرهنگی آن به شکل ادعاها، فرمانها، قوانین اخلاقی، تهدیدها، و تضمینها نیست. ولی تمامی این روابط، در گفته های روانکاوان، فاقد جنبه اقتصادی اند و فقدان تعریف تاریخی، بر آنها فشار می آورد. «خانواده» در نظر علم روانکاوی، صرف نظر از واقعیاتی که ماهیت آن را در جریان زمان دگرگون می سازند، همیشه بصورت نهادی تک همسرانه، پدرسالارانه، دارای تعادل ناپایدار، و از بنیان در تهدید جلوه گر می شود. معنی واقعیت اجتماعی همیشه مجموعه ثابتی از مهارها و موانع درونی و موانع موجود بر سر راه لذت جوئی است. و «من برتر» بشکل دیوی اسطوره ای در ورای زمان و مکان و شخصیتی مرموز و مکاشفه ای در خارج از محدوده تاریخ ظاهر می شود.

بنابراین، درست نیست که گفته شود روانکاوی توجهی به محیط اجتماعی فرد ندارد. لیکن تأکید کردن بر این واقعیت که روانکاوی حتی پدیده های اجتماعی مانند جنگک یادیکتاتوری را حاصل سائقه های غریزی می داند و ساختار اجتماعی بینهایت بفرنج و ازلحاظ تاریخی مدغمی نظیر سرمایه داری را با استناد به تمایل ساده و همگن به عشق ورزی مقعدی تبیین می کند، درست است. مفاهیم جامعه شناختی روانکاوی مخصوصاً به این علت آشفته شده اند که حتی گروه های اجتماعی و رفتار اجتماعی را به شکل افرادی بزرگ نمائی شده یا نگرشهای اسطوره ای شده فردی معرفی می کنند. مقوله هائی چون «ذهن دستجمعی» یا «حافظه دستجمعی» صرف نظر از «شعور دستجمعی» یونگ، از بطن کاربست غیر مسئولانه و مستقیم اصول روان شناسی فردی در روان شناسی گروهی سرچشمه می گیرند. ریشه این مفاهیم نادرست مخصوصاً در این واقعیت است که فروید جامعه شناسی و تاریخ را در روان شناسی

می‌گنجاند و به بیان دقیقتر معتقد است که رشته‌های علمی فقط بصورت دو مجموعه روان‌شناسی ناب و کاربردی و علوم طبیعی وجود دارند.<sup>۱۵</sup>

فروید تأکید می‌کند که افراد مختلف حتی در شرایط اقتصادی ثابت، رفتارهای متفاوتی از خود بروز می‌دهند. این سخن ممکن است درست باشد؛ ولی همین افراد با وجود تفاوت بودن سرشتهای روانی-شان، در شرایط اقتصادی ثابت، غالباً رفتارهای مشابهی از خود بروز می‌دهند و نگرشهای اجتماعی همشکلی پدید می‌آورند مانند شعور یا آگاهی طبقاتی، جو معنوی يك دوره تاریخی و جنبشهای پیگیرانه سیاسی، مذهبی یا هنری. کل این مسأله بر محور موضوع آشنای کنش متقابل میان سرشت زیست‌شناختی و محیط، طبیعت و طبیعت، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی می‌چرخد، و از این دو، هیچ يك را نمی‌توان نادیده انگاشت. هر جلوه‌ای از حیات حاصل مجموعه‌ای از حالت‌های سرشتی و مجموعه‌ای از شرایط محیطی است. روند اجتماعی عبارت است از سازگاری تدریجی سرشتهای غریزی با شرایط اقتصادی و نهادهایی که این شرایط در آنها به‌نمایش درمی‌آیند. لیکن تحقق این سازگاری فقط به وسیله يك دستگاه روانی می‌تواند میسر شود. خود روان‌شناسی در هر لحظه معین تاریخی ممکن است حاصل تکامل اجتماعی باشد؛ با وجود این، فرد با آن سرشت زیست‌شناختی و حالت روانی‌اش، یگانه نماینده و شارح تکامل اجتماعی است. غرایز، کششهای غریزی، و نیازهای زیستی به «زیرساخت» ایده‌تولوزیها تعلق دارند، و فروید بدرستی پافشاری می‌کند که روان‌کاوی چیزی جز «يك روساخت» و شبکه یا دستگاهی نیست که روی شالوده‌ای از گانیک و زیستی ساخته شده باشد. در اینجا نیز مانند بسیاری موارد دیگر، مشکل تاجائی که در اشارات و کنایات این گفته است در خود گفته نیست، در آغاز کردن از غرایز نیست بلکه در این فرض است که بگوئیم غرایز، عامل پیدایش

ساختارهایی معنوی اند که در آنها سائقه‌های اولیه به وسیله انگیزه‌های غیر غریزی برهم انباشته و منحرف شده‌اند یا جای خود را به اینها داده‌اند.

روانکاوان متأخرتر می‌گویند که فروید غرایز را لایتغیر نمی‌داند، ولی همچنان نمی‌توانند انکار کنند که فروید به «طبیعت محافظه‌کارانه»<sup>۶</sup> غرایز معتقد بود و تغییر شکل آنها را چنان بطئی و تدریجی می‌پنداشت که می‌گفت عملاً خصلتی تغییر ناپذیر و غیر تاریخی دارند. ولی همچنانکه همگان می‌دانند ستیزهای موجود بین سائقه‌های غریزی و خواستهای فرهنگی، تابع و حاصل شرایط تاریخی اند. «عشق» یعنی تمام معانی و اشارات جنبی آن، آنچه در عشق نیکو و درست است و آنچه توهین به اخلاق همگانی پنداشته می‌شود، با گذشت زمان دگرگون می‌شود. ولی فروید در این خصوص هیچگاه از چیزی جز گرایشهای تپیک و بی‌تفاوت از لحاظ تاریخی سخن نمی‌گوید، و این واقعیت را نادیده می‌انگارد که نه فقط سرکوبیها و ناکامیها نتیجهٔ تکامل اجتماعی اند بلکه پاره‌ای از نیازها و امیال ظاهراً غریزی، مخصوصاً تمایلات پرخاشگرانه و خودپسندانه، نیز عملاً تابع و حاصل شرایط اجتماعی و تاریخی اند. لیکن کافی نیست که بدانیم شرایط گوناگون اجتماعی موجب پیدایش انواع گوناگون ناکامی می‌شوند. باید این واقعیت را نیز درک کنیم که اعضای جامعه‌های گوناگون در برابر یک نوع ناکامی، واکنشهای گوناگونی از خود نشان می‌دهند. خود پرخاشگری تا اندازه‌ای نتیجهٔ ناکامی است؛ یعنی، فقط يك سائقهٔ خالص غریزی نیست بلکه يك مشتق است و بدین ترتیب مانند غریزه، صریح و ساده نیست.

با آنکه از بحث مربوط به تقدم روان‌شناسی یا جامعه‌شناسی نمی‌توان به نتیجه‌ای جامع و شامل رسید، ویژگی‌هایی مانند روابط بین

سر کوبی و نمادهای اجتماعی، برتری و قدرت کامل نگر گاه جامعه‌شناختی را نشان می‌دهند. آنچه به ادعای روان‌کاوی حاصل سر کوبی به شمار می‌رود نهادها، میثاقهای اجتماعی، معیارهای اخلاقی، رسمها و قوانین اجتماعی و مانند اینها نیستند؛ برعکس، سر کوبیها نتیجه نهادهای موجودند. نخست يك قانون یا قاعدهٔ تثبیت شده که ممکن است بیان منافع اقتصادی، سیاسی و مانند اینها باشد پای به عرصه می‌گذارد و سپس يك تحریم یا مانع پدید می‌آید. هر جا میثاقی وجود نداشته باشد تحریم یا مانع درونی نیز وجود نخواهد داشت. خیلی ساده، برای جلوگیری کردن از چیزی که تهدیدی برای ادامهٔ حیات فلان نظام تثبیت شده در بر ندارد، دلیلی وجود ندارد. قوانین اخلاقی یا مدنی مستلزم وجود يك منبع قدرتند؛ وابستگی بر پیوستگی مقدم است، بر مقاومت، طغیان، و پر خاشگیری نیز مقدم است. لیکن دستگاه زیستی و روانی انسان، سازی است که تاریخ آهنگهایش را با آن می‌نوازد - سازی که نه فقط محدودیتهایی خاص بلکه امکاناتی خاص، ولحن و طنین اشتباه ناپذیر خاص خود نیز دارد.

شیوهٔ تفکر غیر تاریخی فروید، روشنتر از هر جایی در تئوری تکرار گرایشهای تکامل نوعی او در جریان رشد فرد دیده می‌شود. خود تکرار، ماهیتاً يك مفهوم غیر تاریخی است، و تکرار - اجبار فروید به عنوان تلاهی برای باز آفریدن مرحله‌ای سپری شده در تکامل نیز ما بعد الطبیعهٔ صرف است. در نوشته‌های بعدی او به وضوح کامل می‌توان به بسیاری گریزهای فلسفی دیگر از این نوع برخورد. او در رؤیا مضمونهای را کشف می‌کند که به نظر خودش نمی‌توانند از تجربه‌های شخص رؤیابین سرچشمه گرفته باشند بلکه به گفتهٔ خودش، میراثی کهن مانند میراث حفظ شده در قدیمی‌ترین افسانه‌ها و شیوه‌های قومی بشر به شمار می‌روند.<sup>۱۷</sup> او ادعا می‌کند که «در تاریخ نوع بشر، چیزی

شبهه رویدادهای زندگی فرد به وقوع پیوسته است»<sup>۸</sup>، و فرد فقط مراحل تکامل نژادی را در وجود خود خلاصه می‌کند؛ مثلاً، عفة اودیپ چیزی نیست جز تکرار حالتی ماقبل تاریخی در تکامل فرد، حالتی که در جامعه رموار پدر سالارانه رخ داده بود و به چیزی منجر شد که فروید آن را «گناه نخستین پدر کشی» می‌نامد. فروید معتقد است که برخی گرایشهای روانی، که در نزد انسان اولیه آگاهانه صورت می‌گرفته و جزو راه‌حلهای او در برطرف کردن يك مشکل خاص بوده‌اند مانند مقاومتش در برابر میل به نزدیکی جنسی با محارم، وقتی به ارث برسند و به صورت واکنشهای خود بخودی در آیند ناآگاهانه می‌شوند. او حتی به «حافظه نژادی» اشاره می‌کند و از جمله ترس از اخته شدن را به قوه‌ای افسانه‌ای مربوط می‌سازد که معانی ضمنی‌اش تفاوت‌چندانی با «شعور دستجمعی» یونگ ندارند. گذشته از این، او نه فقط می‌گوید که «جامعه نیز مانند فرد يك من برتر دارد»<sup>۹</sup>، بلکه احتمال وجود يك روان نژادی نژادی را نیز بعید نمی‌داند<sup>۱۰</sup>. تمام این احکام دارای يك وجه مشترك هستند: از فرض وجود يك روح گروهی یا ذهن دستجمعی سرچشمه می‌گیرند. لیکن همچنانکه می‌دانیم، گروههای اجتماعی هیچ‌گونه قوای دستجمعی، غرایز مشترك، امیال، مهارهای درونی، رؤیاهای، خاطرات یا کششهای خلاقانه مشترك ندارند: فقط افرادند که می‌توانند آرزو کنند، سرکوب کنند، رؤیا ببینند، بیندیشند، احساس کنند، یا منظورشان را با سخنانی شمرده بیان کنند. گروه اجتماعی، يك فرد بزرگ شده یا فشرده شده نیست؛ بلکه از تك تك افراد تشکیل می‌شود و در خارج از وجود آنها واقعیتی ندارد.

به نظر می‌رسد که خصلت غیر تاریخی مفاهیم روانکاوی، در درجه نخست، نتیجه سرچشمه‌گیری آنها از علوم طبیعی است. فروید دست کم در نخستین دوره فعالیتش می‌کوشید تا سر حد امکان از

فاصله‌اش با اصول کمی بکاهد و به آنها نزدیکتر شود، و کل اندیشه‌اش بر اساس مقولات مکانی رشد می‌یافت نه مقولات زمانی. ذهن بشکلی که او در تصور دارد، ساختاری مرکب از چندین حجره است، نه از گانیسمی یکپارچه و همپیوسته که مرحله مرحله تکامل می‌یابد. تنها نمونه مهم در کار او برای پژوهش درباره ذهن از دیدگاه رشد کمی و کیفی، توصیف مراحل سائقه‌های جنسی در نزد کودکان است. ولی در آنجا نیز تصور کمی نیروی رشد‌یافته، حفظ می‌شود. به گفته فروید زندگی روانی، در درجه نخست، از مبادلات انرژی‌های قابل اندازه‌گیری و از لحاظ ریاضی تقسیم‌پذیر تشکیل می‌شود. تئوری او درباره قابلیت تبدیل تمایلات روانی، او را به سوی گونه‌ای اقتصادیات روانی هدایت می‌کند. فرض بنیادی فروید این است که روان فقط بودجه یا سرمایه محدودی بصورت نیروی روانی در اختیار دارد، و مقدار انرژی مصرف شده در یک منطقه، از مقدار انرژی موجود در منطقه دیگر می‌کاهد؛ مثلاً، نیروی حیاتی خودپسندانه و موضوع-عشق باهم در حالت تعادلند،<sup>۲۱</sup> یا تثبیت و برگشت‌همدبگر را تکمیل می‌کنند.<sup>۲۲</sup> ولی اگر بخواهیم دقیقتر بگوئیم، کل تئوری روانکاوانه روان‌نژندی، یا تئوری هر شیوه دیگری که در آن گونه‌ای جابجائی نیروی روانی صورت می‌گیرد، بر یک اصل اقتصادی استوار است: ذهن از هم می‌پاشد و ورشکستگی روانی زمانی پیش می‌آید که لذت‌جانشین برای جبران فقدان ارضای مستقیم یک خواست دست‌نیافتنی کفایت نکند. مطابق مفاهیم روانکاوانه، روان‌نژندی، پدیده‌ای است مربوط به اقتصاد روانی حتی به این معنی که در برابر لذت حاصل از غرق شدن در عارضه‌ای بیمارگونه مقدار مشابهی رنج باید پرداخته شود. یا اگر بخواهیم از زاویه‌ای دیگر بنگریم، شخص روان‌نژند رنج‌های بیماری را بر خودش تحمیل می‌کند تا از رنج‌های دیگر، که از لحاظ ذهنی کمتر تحمل

کردنی اند ولی از لحاظ عینی به همان درجه سخت هستند، بکاهد. مفهوم اقتصادی کار کرد روانی موجب پیدایش این نظریه نیز شده است که قدرت در یک عرصه فعالیت آدمی بابهای ضعف یا ناتوانی در عرصه‌ای دیگر خریداری می‌شود؛ یعنی هفائستوس می‌لنگد، هومر نایناست، فیلوکتس از زخمش درد می‌کشد، و تواناییهایشان جبران نقصها و ناتوانیهایشان را می‌کند؛ بیهوده نیست که شاعران و هنرمندان بیمار یا ناخلف از آب درمی‌آیند، عظمت بابهای رنج و درد خریداری می‌شود و هیچ موفقیتی بدون فداکاری حاصل نمی‌شود.<sup>۲۳</sup>

انرژی جسمی و قدرت روانی، که در اینجا قابل تبدیل به یکدیگر به نظر می‌آیند، در واقع به دو عرصه کاملاً متفاوت تعلق دارند. نیروی معنوی، که در هر فعالیت کم و بیش بفرنج روانی دخالت دارد، قابل اندازه‌گیری نیست. اگر بگوئیم که ذهن مقدار انرژی ثابتی را به مصرف می‌رساند و قدرتش تابع قانونی است مشابه قانون بقای انرژی در فیزیک، به نگرشی بی‌ضمانت و صرفاً مکانیکی تن در داده‌ایم. چنین فرضی درست به اندازه آن حکمی غیر قابل دفاع است که می‌گوید ظرفیت معنوی هر شخص با مصرف اضافی انرژی روانی‌اش کاهش می‌یابد. البته پدیده‌ای به نام خستگی و ازپای ماندگی وجود دارد، ولی این را نیز می‌دانیم که شدت آگاهی و قدرت تمرکز حواس ممکن است همراه با رشد وظایف مطرح شده برای ذهن و پذیرفته شده توسط آن رشد یابند و بیشتر شوند. قدرت معنوی غالباً همراه با هزینه افزایش می‌یابد. کیفیت تک‌تک اجزای تشکیل دهنده یک دستاورد روانی بلند پایه، به عوامل چندان متفاوتی بستگی دارد که کوشش برای ریشه‌یابی آن می‌بایست بیهوده از آب درآید. فقط در سطح فعالیت‌های بسیار ابتدائی روانی، بجاست که از همبستگی کمیت و کیفیت سخن گفته شود. ارزیابی کمی درباره هر تجلی روانی، که صرفاً واکنشی نباشد، کافی

نیست. به بیان دقیقتر، فروید وقتی به توصیف لذت زیبایی شناختی و لذت حاصل از ذکاوت با استفاده از تجربه ذخیره‌سازی انرژی روانی می‌پردازد،<sup>۲۴</sup> به نظرات مکانیستی روان‌شناسی دیرینه متعلق به سالهای پیش از پیدایش روانکاوی بازمی‌گردد. بدون تردید، این یکی از آن احکامی است که نیروی انقلابی اندیشه‌اش کمتر از همه در آن دیده می‌شود. متأسفانه، این حکم به مفهوم بنیادی‌وی از هنر نیز تماماً بطور تصادفی راه نیافته است.

#### ۶. مسائل پاسخ‌دادنی و پاسخ‌ندادنی هنر توسط روانکاوی

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



را مشخص سازد، نسبت به بقیه مسائل پاسخ‌ندادنی فروید، مخصوصاً مسأله «ماهیت زیبایی»، درست به اندازه خود روانکاوی نامطمئن و سرگردان است. و اگر فروید اعلام می‌کند که «روانکاوی کمتر از بیشتر موضوعات دیگر می‌تواند دربارهٔ زیبایی سخن بگوید»، در این صورت روان‌شناسی بطور کلی چیزی بیش از این برای گفتن دربارهٔ زیبایی ندارد، و روش تکوینی‌اش را برای نابود کردن ماهیت ویژهٔ زیبایی به مخاطره نخواهد انداخت. همین نکته دربارهٔ معیارهای «کیفیت هنری» صادق است؛ زیرا فرویدی هیچ تردیدی می‌پذیرد که این کیفیت را به کمک روانکاوی نمی‌توان بررسی کرد (شرح مختصر «انکادی»). بهترین کاری که روان‌شناسی می‌تواند انجام دهد توضیح این مسأله است که چرا مردم برخی ارزشهای هنری را می‌پذیرند، ولی مقیاس ارزشها یعنی معیارهای آن چیزی که هنر خوب به شمار می‌رود و آن را از هنر متوسط یا فروتر متمایز می‌گرداند از مسائل روان‌شناسی نیست. بالاخره فروید از حل مسائل مربوط به «تکنیک هنری» دست برمی‌دارد و می‌پذیرد که «وسایلی که هنرمند کارش را با آنها انجام می‌دهد» با توسل به رسیدگی دقیق روانکاوی قابل دستیابی نیستند (زندگینامه به قلم خود). به بیان دقیقتر، تکنیک هنری برای روان‌شناس نیز قابل دستیابی نیست؛ زیرا این تکنیک تابع «منطق درونی» اثر هنری و سنت یعنی تجربه‌های برهم‌انباشتهٔ نسلهای پیشین و قواعدی است که مفید بودنشان در بررسی اندیشه‌های مسلط، مواد و ابزارهای کار اثبات شده است، نه سرشت روانی ویژهٔ شخص هنرمند.

ولی اگر روانکاوی نمی‌تواند به مسألهٔ مربوط به پیش شرطها و معیارهای فعالیت هنری پاسخ گوید، به مسألهٔ نقش ویژهٔ باکارکرد هنر در زندگی کسانی که آن را می‌آفرینند یا از آن لذت می‌برند بخوبی می‌تواند پاسخ گوید. علت‌های هنرمند شدن شخص و تسلیم شدنش

در برابر کشش خلاقیت به عنوان راه حلی برای مسائلش، و اینکه چرا مشکلات و سنی‌هایش راه حل هنری یا خود هنر را می‌طلبیده‌اند، به هیچ‌وجه روشن نیستند؛ این علتها را باید پیدا کرد و روانکاوی می‌تواند وسیله‌ای بسیار مفید و شاید ضرور برای این کار باشد.

رمانتیکها اسطوره‌سازانی اصلاح‌ناپذیر بودند؛ بدون تردید، هنر، زبان مادری کل بشریت نیست. در حقیقت، زبانی بس ساختگی و شیوه‌بیانی شگفت‌آور، روشن، و ناخودانگیز است. مردم‌عادی، علتی برای به‌کار گرفتن آن نمی‌بینند. سرودن شعر یا کشیدن تابلو برای حظ دیگران و برای پاداش گرفتن را می‌شود شغلی بی‌ضرر یا حتی پسندیده دانست؛ لیکن تولید آثار هنری به‌عنوان یک عادت یا وسواس، دست‌کم، یک کار ناستوده و عجیب است. چرا شخص عادی باید تظاهر کند که زندگی با آنچه واقعاً هست تفاوت دارد؟ برای این کار، شخص مزبور باید با جهان اختلاف داشته باشد و احساس بیگانگی کند یا گونه‌ای سرگشتگی گرفتار شود.

همچنانکه دیدیم، فروید در پاسخ به این پرسش می‌گفت کشش‌های غریزی هنرمند از کششهای غریزی افراد دیگر قویتر است، به تقاضای دست‌کشیدن از ارضای نیازهایش بطرزی ناشکیبانه‌تر واکنش نشان می‌دهد و به همین علت نیازش به لذت‌جانشین، قطعی‌تر است. او ادعای قدرت بیشتر، تسلط کاملتر بر زندگی، و عشق و توجه و پیروزی بمراتب بیشتری از مردم عادی دارد؛ از مسیر عادی زندگی روزانه فاصله می‌گیرد؛ و از جهانی ساختگی چنین پاسخ یا پاداش می‌گیرد که واقعیت، وجود او را انکار می‌کند. لیکن پیکار او برای راه‌یابی به دنیای افسانه، به هیچ‌وجه با شیوه «عادی»، صحیح و سالم زندگی سازگار نیست. بر عکس، این گریز او درست همان چیزی است که از او آدمی دائماً درونگرایی و ترسیده می‌سازد و او را تا مرز تماس نزدیک با بیمار روان

نژند می‌رساند. توماس مان گفته است که «شخص محبوب و عادی نویسندگی نمی‌کند، به روی صحنه نمی‌رود با آثار موسیقی تصنیف نمی‌کند»، و این گفته علیرغم ستایش او از استادان بزرگ هنر، به احتمال زیاد، عقیده فروید نیز بوده است. شاید فروید بجای «محبوب و عادی» می‌گفت مردم «متواضع یا فاقد مانع درونی» شعر نمی‌سرایند یا آثار موسیقی تصنیف نمی‌کنند، ولی همو بدون تردید، کسانی را که شعری می‌سرودند یا قطعه آهنگی تصنیف می‌کردند تأیید نمی‌کرد. او می‌دانست که رمانتیکها اخیراً افسانه نابخه شادی آفرین و خوشدل را در اثر بوسه الهه شعر و هنر برپیشانی او آفریدند، و هنرمند، با آنکه غالباً شخصی پرهیاهو و خودستا است، هیچگاه در این جهان احساس ایمنی و آسایش نمی‌کند.

نقش اثر هنری در زندگی شخص هنرمند، متنوع و چند جانبه است: ممکن است حل کردن اختلاف یا تنشی غیر قابل تحمل باشد، یا وسیله‌ای برای ایجاد اختلاف در زندگی تیره و غم گرفته باشد؛ ممکن است بخشی از زندگی هنرمند، مهمتر و گرانبهارتر از خود زندگی، سرچشمه غرور، خودستایی و خودرضائی باشد، یا سرزنش ابدی خویشتن و مدرک ناگوار شکست باشد؛ ممکن است جانشینی برای همسر، خانواده و دوستان یا دشمن یا اشتباهی سیری ناپذیر باشد که نیروهای شخص را تحلیل می‌برد، خون و مغز شخص را می‌مکد، او را از راه عادی زندگی، جوانی، و خوشبختی اش منحرف می‌کند. آفرینش آثار هنری ممکن است دفاعی در برابر ترس از سست شدن تسلط شخص بر زندگی یا وجود خودش باشد، ولی در همان حال ممکن است شکلی از تسلیم و هیچ‌انگاری خویشتن باشد. هرائر هنری، دست کم هرائر متعلق به هنر پس از رمانتیسیسم، به یک معنا، پیکاری است باهرج و مرج. هنرمند در پیکار با تاریکی و آشفنگی

ممکن است پیروز شود یا شکست بخورد، ولی مطمئناً در جایی که چیزی دنیای استقرار یافته با جهان‌نگری تثبیت شده را تهدید نکند انگیزه‌ای برای خلاقیت وجود نخواهد داشت. خلاقیت هنری، در نهایت، ممکن است وسیله‌ای برای همپیوندی و از هم‌پاشیدن «خود» باشد؛ ممکن است محملی برای احیای حالت آرامش ذهنی از دست رفته شخص و در عین حال راه‌گریزی از خویشتن - راهی برای متلاشی کردن شخصیت خود با همانند پنداری، تجربه با «من آرمانیها»ی گوناگون گنجانده شده در شخصیت‌های يك اثر هنری - باشد. بیشتر این جنبه‌های نقش ویژه هنر در زندگی کسانی که آن‌را تولید می‌کنند، پیش از شناخته شدن روش فروید، قابل تصور نبودند، و بدون توسل به راهنمایی علم روانکاوی نمی‌توان آمیدی به سردر آوردن از پیچیدگی‌های هنر و بیان حقیقت داشت.

این گفته درباره مطالعه انگیزه‌های پذیرش یا رد يك اثر هنری توسط عامه مردم نیز صدق می‌کند. همچنانکه همگان می‌دانند، این انگیزه‌ها غالباً ناکافی‌اند؛ عادی‌ترین راه این است که از نگرشی مناسب یعنی غیرزیبائی شناختی در بررسی و تفسیر آفریده‌های هنری بهره گرفته شود. بنابراین، در تحلیل یا کاویدن تجربه‌های هنری، مجبوریم به نقش عملی هنر در زندگی مردم اشاره کنیم و آماده رویارویی با ارزش‌گذارهای گوناگون بر طبق درجات متفاوت موفقیتش در اجرای این نقش باشیم. عادی‌ترین دلایل اجتماعی است؛ لیکن سواي انگیزه‌های اجتماعی، انگیزه‌های روان‌شناختی یا زیست‌شناختی نیز موجب «واکنش ناکافی» در برابر آثار هنری می‌شوند. مردم ممکن است فلان اثر هنری را ناخوش آیند یا حتی زننده بیندارند، زیرا در اثر مشاهده یا ادراك آن بردامنه نگرانی یا احساس گناهشان افزوده می‌شود؛ زیرا اثر مزبور برخی از آرزوهای سخت سرکوفته ایشان را از نو فعال

می‌کند و تضادهای حل نشده یا تحقق نیافته نهفته در ذهنشان را به ضمیر آگاه ایشان باز می‌گرداند؛ و بسا اواخره، چون هنرمند بر این واقعیت تأکید می‌کند و آن را پنهان نمی‌دارد که جهان گرداگرد این مردم بصورت ویرانه‌ای ایشان را محاصره کرده است و خودشان نیز ممکن است در نابودی آن چندان بی‌گناه نباشند. از طرف دیگر، مردم احساس می‌کنند آن‌عه از آثار هنری که جهان را در حالت آرامش، سلامت، و پایداری یکپارچه و فسادناپذیر نشان می‌دهند، ایشان را به خود جلب می‌کنند؛ این آثار همانهایی هستند که ایشان را در حل مسائلشان یاری می‌کنند یا آنهارا بصورت مسائلی حل‌شدنی و نتیجتاً بی‌ضرر جلوه‌گر می‌سازند. مردم این‌گونه آثار را سراپا زیبا و نابود‌نشده توصیف می‌کنند. واقعیت آن است که مردم در علت‌یابی ادراک هنری خویش، برای هر آنچه دوست دارند و هر آنچه دوست ندارند همان‌گونه دلیل تراشی می‌کنند که برای اعتقادات و عواطفشان بطور کلی دلیل تراشی می‌کنند. کوتاه سخن آنکه مردم قاعدتاً آن دسته از آثار هنری را دوست دارند که بر دامنه احساس ایمنی ایشان می‌افزایند و از شدت ترسشان از زندگی می‌کاهند؛ از طرف دیگر، از آثاری که روی زخمهای گذشته یا کنونی ایشان انگشت بگذارند خوششان نمی‌آید. آدمی، ضمن لذت بردن از آثار هنری، برای آنکه بتواند خودش را از این‌گونه نگرگاههای عملی و شخصی برهاند به آگاهی هنری و قدرت تشخیص بسیار بالایی نیاز دارد، و این طرز فکر یا ذهنیت مختص و اکنش خود انگیخته یا «خام» نیست.

#### ۷. هنر، ذهن ناآگاه، بیماری، و رویاها

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

با يك فکر اصلی بر گزیده آغاز می‌کند و بر روی هم از آنچه در جریان گسترش این فکر رخ می‌دهد آگاه می‌شود. مطالعه این روند، بشکل يك عمل آگاهانه و هدفمند ذهنی، مستلزم توسل به نگرش روانکاوانه نیست و آن را به خود نمی‌پذیرد؛ این روند موضوع مناسبی برای روان‌شناسی ژرف‌نماها نیست. لیکن هر آنچه را که بتوان برق اندیشه یا تصویری که ناگهان ظاهر می‌شود نامید، همان که خود هنرمند آن را ارت‌آسمانی یا استعداد می‌نامد نه نتیجه تلاش آگاهانه و گزینش روشن بینانه خودش، نمی‌توان به کمک روان‌شناسی محدود شده به کاوش در پدیده‌های آگاهانه ذهنی تبیین کرد. فقط و فقط این بخش از روند آفرینش هنری نگرش روانکاوانه را توجیه می‌کند و به آن پاداش می‌دهد. آفرینش هنری به عنوان فعالیتی خود انگیزه‌بخش، غیر ارادی، و ظاهراً از پیش نیندیشیده از چشمه‌های نهان ذهن (که بر هنرمند ناشناخته و غیر قابل اندازه‌گیری اند) می‌جوشد، و نظریه فروید درباره ضمیر ناآگاه نیز مشخص‌کننده حضور نامحسوس همین چشمه‌هاست. اهمیت روانکاوی به عنوان تئوری هنری بر اهمیت ماده‌ای که از این چشمه‌ها می‌تراود بستگی دارد.

روانکاوی، چنانچه بخواهیم در چند کلمه تعریفش کنیم، تئوری کارکرد انگیزه‌های ناآگاه در زندگی روانی است. خود فروید تئوری‌اش را «نظریه علمی مخصوصاً یکجانبه‌ای درباره ضمیر ناآگاه» توصیف می‌کرد؛<sup>۵۵</sup> و در ضمن مقایسه تبدیل محتوای ناآگاهانه ذهن به عناصر آگاهانه همراه با عمل شناخت در بحث معرفت‌شناسی گانت<sup>۵۶</sup>، به نظر می‌رسد که ضمیر ناآگاه را گونه‌ای «شیء درخود» می‌داند و مقام يك اصل مابعدالطبیعی را به آن نسبت می‌دهد. مطابق نظرات روانکاوانه، آنچه در زندگی روانی استمرار دارد ضمیر ناآگاه است؛<sup>۵۷</sup> از طرف دیگر، آگاهی از اجزای کم و بیش گسسته‌ای تشکیل می‌شود که

پیوندهایشان بایکدیگر و با ذهن بطور کلی در خارج از حدود تجربه آگاهانه قرار دارد. در کنار این احکام، بهره‌گیری از روشهای روانکاو در بررسی هنر، مخصوصاً بدان جهت ضرورت پیدامی‌کند که تولید اثر هنری ولدت بردن از آن، روند کم و بیش ناپیوسته‌ای سرشار از وقفه‌ها، ناهماهنگیها، و معماهای گوناگون است. همچنانکه بدرستی گفته شده است، «پیدایش نا آگاهانه تک‌تک عناصر اثر هنری فقط زمانی باید در نظر گرفته شود که ترکیبشان تأثیری ناپیوسته بر جای گذارد»؛<sup>۲۸</sup> و می‌توان افزود: به تفسیر روانکاوانه اثر هنری نباید مبادرت کرد مگر زمانی که بتوان سرچشمه‌ای نا آگاهانه برای يك یا چند جزء از اجزای تشکیل دهنده‌اش فرض کرد.

لیکن برخی از شایسته‌ترین و متنفذترین پیروان فروید به هیچ وجه با ایجاد وابستگی متقابل یا تأثیر متقابل دیالکتیکی بین قوای آگاهانه و سائقه‌های نا آگاهانه در فعالیت معنوی موافق نیستند؛ بلکه اینان معتقدند که ضمیر نا آگاه باید خودش را از قید نظارت ضمیر آگاه یا شعور برهاند تا سازنده شود. دکتر جونز می‌گوید: «نیروی زنده‌انگیزه از پشت یعنی از ضمیر نا آگاه می‌آید، و ذهن آگاه فقط موانعی در سر راهش می‌گذارد.»<sup>۲۹</sup> لیکن حقیقت این است که هیچ اثر هنری، خود را یکسره برپدید آورنده‌اش تحمیل نمی‌کند و در واقع هیچ‌بخش مستقلاً از اثر هنری بدون همکاری قوای آگاهانه، منطقی، و انتقادی شخص هنرمند قابل تصور نیست. لازمه آفرینش يك اثر واقعی وجود ذهنی سالم و محتاط است که در سنت فرهنگی زنده‌ای ریشه داشته و بر انبوهی از تدابیر عملی مسلط باشد، ظرفیت یادگیری و جذب داشته باشد، و برای پرداختن به آزمایش، حذف، و آغاز دوباره آن آمادگی داشته باشد. سائقه‌های نا آگاهانه غریزی، آرزوهای تحقق نیافته، جاه طلبی‌هایی که از خواسته‌های برآورد نشده و سرکوفته ریشه می‌گیرند،

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

در جریان آفرینش اثر هنری، تمایلات آگاهانه و ناآگاهانه صرفاً از یکدیگر جدائی ناپذیر نیستند: خود اثر هنری نتیجه دوگانگی غیر قابل تبدیل این تمایلات است. همچنانکه می‌دانیم فروید استعداد هنری را «انعطاف‌پذیری سرکوب» تعریف می‌کند؛ یعنی آن را نتیجه این واقعیت می‌داند که ضمیر ناآگاه بسادگی در دسترس ضمیر آگاه هنرمند قرار دارد و ضمیر ناآگاه وی، در مقایسه با ضمیر ناآگاه بیشتر مردم، راه مستقیم‌تری به ضمیر آگاه است. در بررسی جریان آفرینش هنری، تغییر پیوسته سطح آگاهی قابل تشخیص است و عمل خلاقیت، از نگرگاه روان‌شناختی، غالباً چیزی بیش از نوسان بین سائقه‌های ناآگاهانه و تحقق تدریجی آنها نیست. عنصر خود انگیزه و ضمیر ناآگاه از يك طرف، و عنصر قراردادی و ضمیر آگاه از طرف دیگر، تقریباً بر یکدیگر منطبق می‌شوند؛ ولی نباید از یاد برد که آنچه ظاهراً خود انگیزه به نظر می‌رسد ممکن است تدارکی کم و بیش آگاهانه داشته باشد و آنچه ظاهر آقراردادی به نظر می‌رسد ممکن است يك مکانیسم ناآگاهانه دفاعی در برابر کشش‌های خطرناک‌غریزی باشد. ولی عناصر خود انگیزه و قراردادی يك اثر هنری، حتی خیلی کمتر از این بر عناصر مجزا و درهم منطبقند، و هیچگاه صرفاً نتیجه تفسیر اولیه و ثانویه نیستند. سخن گفتن از دو مرحله بر روی هم متمایز در آفرینش هنری، یعنی پذیرفتن يك مرحله به‌عنوان الهام و سواسی و مرحله دیگر به‌عنوان تلاش آگاهانه، رضایت‌بخش نیست. هیچ الهامی بدون بقایای يك تشکل پیشین، و



هیچ شکل هنری بدون لحظات مهار ناپذیر و توضیح ناپذیر الهام وجود ندارد. توصیف این روند به عنوان اختصاص ماده‌ای که نخست باروش ناآگاهانه بدان مبادرت ورزیده و سپس بادستکاری آگاهانه‌ای تجدید نظر و اصلاح شده است، سراپا اشتباه است. «من» فقط متن نسبتاً مغشوش ولی فی نفسه کاملی را که «خود» فراهم آورده است اصلاح یا ویرایش نمی‌کند. کمکهای ذهن آگاه و ناآگاه به خلاقیت هنری، در هیچ سطحی، جدا از یکدیگر صورت نمی‌گیرد. جابجائی پیوسته نقطه کانونی، نه پیشروی تدریجی از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر، گامهای متوالی آفرینش اثر هنری را مشخص می‌سازد. حتی نخستین اندیشه یک اثر هنری ممکن است آگاهانه و عمدتاً شکل گرفته باشد؛ از طرف دیگر، حتی آخرین دستکاری در این اثر ممکن است مستلزم دخالت پاره‌ای عناصر ناآگاهانه باشد: یافته‌های شادی بخش، پیوندهای پیش‌بینی نشده، و راه‌های بی‌عوض.

تقسیم دوازده‌گانه خلاقیت ناآگاهانه و تشکل آگاهانه و منطقی، ولی صرفاً تنظیم‌کننده، مجموعه کلاً ناقصی از راههای جانشین را وارد فلسفه هنر می‌کند؛ زیرا «تنظیم» به عنوان بخشی از فعالیت هنرمند، درست به همان اندازه که «ابداع» منطقی است، می‌تواند خلاقانه باشد. کل مفهوم خلاقیت هنری به عنوان حالت ذهنی سیال یا کم‌وبیش آشفته‌ای که «شکل - اندیشه‌های ویژه‌ای از بطنش سر برمی‌آورند»،<sup>۲</sup> هنوز بازتابی است از نظریه رمانتیک آشفته‌گی ثمربخش و مولد. در اینجا، منطبق‌گریزی محاسبه ناپذیر مجدداً سرچشمه واقعی خلاقیت هنری شده است، و «کیفیات درهم» یعنی «عناصر سنجش ناپذیر» زیبایی‌شناسی رمانتیک، اصیلترین و ارزشمندترین ویژگیهای اثر هنری پنداشته می‌شوند. با این حال، متمایز ساختن عناصر مجزا و درهم‌شده شکل‌های هنری، کاری ثمربخش است، مشروط بر آنکه شخص از مقوله‌بندی

بسیار مکانیکی این عناصر اجتناب‌ورزد. مثلاً ملودی نهفته در فلان قطعه موسیقی ممکن است تا حد بسیار زیادی نتیجه نگرش معنوی نا آگاهانه، ناسنجیده، و خود انگیزه‌ای باشد و از ویژگی‌های «مبهم» یاد هم شده تفسیر یا اجرای آن نباشد - ویژگی‌هایی که غالباً علیرغم بدیهه‌بوازانه بودن ظاهریشان، زیرکانه محاسبه می‌شوند.

انتظار هر گونه نتیجه مثبت از کار بست مقوله ضمیر نا آگاه در تفسیر هنر، به موفقیت‌مان در پیدا کردن روشی بستگی دارد که ما را در رد یابی اصول يك تکنیک هنری متفاوت با تفسیر آگاهانه و هدفمند يك طرح صوری یاری کند. به بیان دیگر مسأله، پیدا کردن کلید یا سر نخ انگیزش پاره‌ای شکل‌های هنری مانند صورتهای ذهنی، استعاره بانماد-هائی است که مدرک انگیزش آگاهانه‌شان موجود نیست. بسادگی می‌توان دریافت مکانیسمی مشابه همبستگی یا «تداعی آزاد» اندیشه‌ها، همچنانکه در درمان روانکاوانه عمل می‌شود، در خلاقیت هنری دخالت دارد و برخی از اصول بنیادی ابداع خود انگیزه را آشکار می‌سازد. اندیشه خلاقانه‌ای که ناگهان ظاهر می‌شود، در سطحی صرفاً روان‌شناختی، چندان تفاوتی با تداعیهای تولید شده در يك مصاحبه تحلیلی ندارد. تردیدی نیست که فروید وقتی اعلام کرد روانکاوی بسختی می‌تواند به مسأله استعداد هنری پاسخ گوید ولی بدون تردید می‌تواند بر طرز کار کرد نیروی تخیل هنرمند روشنی بینداند، این همبستگی را در نظر داشته است.<sup>۳۱</sup> لیکن مدرک دخالت تداعیهای و سواسی در آفرینش اثر هنری، غالباً در دسترس نیست. در بیشتر موارد نمی‌توان با هنرمند مصاحبه کرد و ترتیب پیدایش اندیشه‌هایش را جویا شد. به همین علت پیشنهاد شده است که همبستگی اندیشه‌ها یا صورتهای ذهنی را باید به شکلی که در آثار تمام شده ظاهر می‌شوند بررسی کنیم و بکوشیم از قرابت آنها به یکدیگر به نتایجی برسیم.<sup>۳۲</sup> لیکن در انجام دادن این

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

لیکن این واقعیت که اثر هنری ممکن است از ضمیر ناآگاه سرچشمه بگیرد بدین معنا نیست که اثر مزبور، خود انگبختگی صرف است. اشراق، الهام، و بدیهه‌سازی، چیزی جز تجربه از یاد رفته و اطلاعات دفن شده را از تاریکی بیرون نمی‌آورند؛ و یک روای ناگهانی، خطوط توصیف ناپذیر اندیشه، یا ابداع ظاهراً خود انگبخته، غالباً نتیجه تدارکی طولانی، هر چند ناآگاهانه و تحقق نیافته یا محو شده، است. در واقع: «تصادف فقط به اندیشه‌های آماده کمک می‌کند.» با این حال، می‌توان برنامه یا دستورالعملی وسیعاً تقلیدی درباره این گونه خلاقیت تهیه و تظاهر کرد که شخص به هنگام سرودن شعر یا کشیدن تابلو در زیر فشار یا نیروئی مقاومت ناپذیر به فعالیت می‌پردازد. هیچ‌کس از پی بردن به این واقعیت در شگفت نخواهد شد که رماتیسیسم، روش «نویسندگی خودکار» را ابداع کرد یا سوررئالیسم با تقلید صرف از تکنیک روانکاوانه همبستگی یا «تداعی آزاد» اندیشه‌ها آنرا کاملتر کرد. لیکن هیچ‌کاری از اجرای چنین برنامه پیچیده‌ای ناخود-انگبخته‌تر نخواهد بود و سروکارش با ضمیر آگاه از این کمتر نخواهد بود. وجود موضوع ناآگاهانه در شکل‌گیری اثر هنری، علیرغم همه این توصیفات، قطعی است و اعتراض درست به تفسیر روانکاوانه عادی هنر را فقط می‌توان بر این واقعیت استوار ساخت که این موضوع نسبت به توانمندی و پیچیدگی یک اثر هنری واقعی، نسبتاً ناتوان، غیر-

اختصاصی و یکتواخت است. اگر روانکاوان هیچگاه دست از تکرار این سخن برندارند که نویسندگان و هنرمندان در درجه نخست به نیازهای سرکوفته جنسی، عقده اودیپ، ترس از اختگی، تمایلات سادیستی، مازوخیستی یا خودپسندانه توجه دارند، در آن صورت شاید ذهن ناآگاه، آنچنانکه در روانکاوی تفسیر می‌شود، حاوی چیزی بیش از این نباشد، ولی روانکاوی نمی‌تواند کل گستره انگیزشهای ناآگاهانه را درک کند. این يك واقعت و در عين حال از مهمترین نقاط تماس ماتریالیسم تاریخی و روانکاوی است که نویسنده - در اینجا بالزاک نمونه کلاسیک آن به شمار می‌رود - همیشه نماینده آن طبقه‌ای از طبقات اجتماع نیست که خودش در نظر دارد از آن دفاع کند و بگمان خودش از آن دفاع یا پشتیبانی می‌کند. آنچه انگلس از عبارت «پیروزی رئالیسم» مراد کرده است شاید تا اندازه‌ای هنرمند را بجای دنبال کردن سفسطه‌های ایده‌ئولوژیک اندیشه انتزاعی خودش به پیروی از راهنمایی ناآگاهانه نبوغ خویش، که واقعیات زندگی را بشکلی رساتر و به زبان ماتریالیسم تاریخی به شیوه‌ای «عینی‌تر» از تئوریهای اجتماعی یا اعتقادات سیاسی وی معرفی می‌کند، وادارد. پژوهش روان‌شناختی، با هدف قراردادادن سائقه‌های ناآگاهانه‌ای از این دست می‌تواند اساساً بر دانش ما درباره روند خلاقیت هنری بیفزاید و برخی از نتیجه‌گیریهای روانکاوی را در این عرصه پژوهشی دگرگون سازد. ولی اگر چنین باشد، فرضی بی‌اساس است مبنی بر اینکه هر آنچه ذهن به شیوه‌ای خود انگبخته و غیر منطقی مطرح کند در مقایسه با آنچه در اثر تلاشی آگاهانه و برخوردار از نظارتی منطقی آفریده می‌شود، ضرورتاً از منطقتر و فتر و حیاتی‌تری از روان آدمی سرچشمه می‌گیرد؛ همچنانکه اگر بگوئیم اشراق و عاطفه بیش از تفکر منطقی استدلالی به آرمانهای ازلی-ابدی و عموماً انسانی و برخوردار از جامعیت معنوی نزدیک می‌شوند، چیزی

بیش از يك اسطوره رمانتيك را به زبان نیاورده ایم. در واقعیت، ضمیر ناآگاه، درست به نارسائی ضمیر آگاه، نماینده وحدت و همپیوندی ذهن است. ضمیر ناآگاه، ناتوانتر است ولی به هیچ وجه یکپارچگی بهتری از ضمیر آگاه ندارد. ذهن ناآگاه افراد مختلف، تصویری به تنوع گذشته تاریخی یا زمینه اجتماعی، تحصیلات یا تمایلات و دريك کلام آگاهی ایشان را می نمایاند. آنچه در پیکر تراشی سیاه پوستان، نقاشی کودکان، خطوط درهم برهم دیوانگان، و تابلوئی از ون گوگ ظاهر می شود به هیچ وجه نوع ثابتی از تمایلات ناآگاهانه نیست. ضمیر آگاه و ذهن ناآگاه، دو غرفه مسدود جدا از هم، یا حتی آنچنانکه فروید دوست دارد توصیف کند دو اتاق پیوسته به هم از طریق يك دربان نیستند، بلکه دو ظرف مرتطبند که محتوای مایعشان دائماً از راه گونه ای خاصیت تراوانی با یکدیگر مخلوط می شود.

گذشته از این، رؤیایها، خیالها یا توهمات يك انسان برابر، کودک یا بیمار روان نژند، درست به اندازه اندیشه های آگاهانه یا احساسهای ناآگاهانه شان با گرایشهای روانی يك انسان متمدن عادی و بزرگسال تفاوت دارد. ذهن مختل يك شخص ابتدائی هیچ تشابهی با ذهن يك نابغه ندارد. اگر ما دستگاه پیچیده ای مشابه ساعت را خرد کنیم، به گفته يك روانکاو نامدار، دستگاهی پیچیده را نابود کرده ایم نه يك دستگاه ساده را. بیماری بخودی خود انواع گوناگون افراد را با یکدیگر دريك ردیف قرار نمی دهد؛ حتی يك نوع بیماری نیز چنین کاری نمی کند. هنرمند هرگز صرفاً يك دیوانه یا روان نژند یا حتی يك درونگرای صرف نیست. ولی اگر درست باشد که «راه کوتاهی تا دیوانه شدن دارد»، و اگر آن افسانه قدیمی درباره هنرمند بیمار پایه ای داشته باشد، دست کم تا اندازه ای که «خشکی» مختصری درواکنشهای هنرمند دیده شود - چون این حداقل شرط لازم برای روان نژندی است - در این

صورت تفسیر روانکاوانه اثر هنری، علیرغم ارزش فوق‌العاده‌ای که به اهمیت بیماری در پیشرفت معنوی داده می‌شود، می‌تواند دامنه گسترده‌تری پیدا کند.

از پیدایش رمانتیسیسم به بعد، دست کم میان خود هنرمندان و شاعران، همیشه تمایلی به اصرار بر بیماری به عنوان ویژگی مشخص‌کننده نبوغ وجود داشته است. وقتی نمایندگان سابق افکار عمومی، خود را ناگهان از رقابت همگانی برای ثروت مند و قدرتمند شدن برکنار و محروم یافتند، کوشیدند ناتوانی خودشان به جنگ و ستیز را با نشان‌های برگزیدگی و معافیت مزین کنند. هاینه می‌گوید: «شعر ممکن است نشانه بیماری انسان باشد، همچنانکه مرورید نشانه بیماری صدف است.» به نظر می‌رسد که او برواژه‌های بیماری و ناخوشی تأکید کرده است، ولی کاری که در واقع می‌خواسته است انجام دهد نمایش دادن مرورید بوده است.

استکل با ساده اندیشی شگفت‌آوری اعلام می‌کند: «هر هنرمندی يك روان نژند است»؛ اگر این سخن چیزی بیش از رؤیای يك روان‌کاو نباشد، این عبارت پروست که می‌گوید «هر چیز بزرگ در جهان آفریده روان نژندهاست» مطمئناً چیزی جز اظهار تأسف يك شاعر نیست؛ این، نوعی ادعای برون‌مرزی است: ولی آیا هنرمندان واقعاً بیش از افراد دیگر روان نژندهستند؟ آیا بیقراری، عصبیت و حالت روانی ایشان چیزی استثنائی است؟ آیا تغییر حالت ناگهانی از اطمینان به نفس شادمانه به تردید مایوسانه، از هماهنگی کامل و احساس ایمنی تزلزل ناپذیر به سست‌کننده‌ترین اضطراب، تجربه‌هایی هستند که فقط میان هنرمندان و دیوانگان مشترک‌اند؟ آیا اینها تا اندازه‌ای، ویژگی‌هایی مشترک میان واکنش‌های مردمی نیستند که هستی و موفقیت مادی و معنوی‌شان در زندگی به آغاز پیکاری عنان گسبخته و غیر قابل پیش‌بینی

بستگی دارد؟ آیا تمام کسانی که تصادف، خوشبختی یا بدبختی، موفقیت غیر قابل تخمین و ظاهراً مهارنشدنی، نقشی سرنوشت‌ساز در زندگی‌شان بازی می‌کند، یعنی تمام قماربازان و محترکان، شعبده‌بازان و قهرمانان، به یک اندازه روان‌نژند نیستند؟ و آیا در اینجا نیز شرایط تاریخی و اجتماعی علت واقعی بیماری نیست؟ در هر صورت، فقط هنرمند معاصر، رمانتیک و مابعد رمانتیک است که از دیگر رقابت‌کنندگان در راه نفع عامه به دیوانگان و روان‌نژندها نزدیکتر است، نه هنرمند بطور کلی. لیکن مسأله واقعی، ارتباط بین هنر و بیماری اصیل نیست زیرا این ارتباط از نوع ارتباطهای بسیار اختصاصی شده، نوسان‌دار و انفرادی است؛ سؤالی که باید پاسخش داده شود این نیست که اصولاً هنرمند را می‌توان یا تا چه اندازه باید شخصی روان بیمار یا روان‌نژند دانست بلکه این است که اگر هنرمند واقعاً بیمار است، این بیماری چه نقش بزرگی در فعالیت هنری ایفا می‌کند.

لیکن کل مسأله هنر و بیماری فقط بخشی از مجموعه مسائل بزرگتری است که در آن رابطه استعداد هنری با برخی شرایط بیرونی مانند دوران کودکی و حالت ذهنی ابتدائی، خام و غیر متمدانه، بیگانگی و جدا افتادگی از اجتماع افراد عادی و مفید، موضوع پژوهش به‌شمار می‌رود. تمام این پرسشها فقط یک پاسخ دارند. هنرمند ممکن است روان‌نژند باشد، و کودک یا انسان بربر یا شخص دیوانه ممکن است چیزهایی با کیفیات بارز هنری بسازند، ولی هنر هیچگاه حاصل روان‌نژندی، دیوانگی یا حالت ذهنی ابتدائی نیست. اظهار نظر آندره مالرو که می‌گوید کودک زیر نظارت استعداد خویش است بی‌آنکه خودش بر آن نظارت کند،<sup>۳۳</sup> در صورتی که تغییرات مناسب در آن به عمل آید، در موارد دیگر نیز صدق می‌کند. از طرف دیگر، هنرمند واقعی، استاد یا ارباب توانائی خویش است نه برده آن. ممکن است بیمار باشد ولی

استعدادش هیچ ارتباط مستقیمی با سلامت عالی یا متوسط وی ندارد. بیماری می‌تواند موجب شدت یا تخفیف در کاربرد ظرفیتهایش بشود ولی دخالتش در نیروی خلاق وی، مثلاً از دخالت عاشق شدنش، که موضوع تازه‌ای در اختیارش می‌گذارد ولی هیچگاه وسیله‌نمایش آن را فراهم نمی‌آورد، بیشتر نیست.

اختلال روانی را، چنانچه بروزش موجب تغییری در سبک یا جهت‌گیری تازه‌ای در نگرش هنرمند به زندگی نشود، یعنی تازمانی که شیوه تازه‌ای در مشاهده یا نمایش موضوعات اصلی کارش رانتهوان آشکارا به آغاز بیماری نسبت داد، نمی‌توان به آفرینش هنر مربوط کرد. لیکن، شاید تنها مورد غیر قابل تردید یک چنین تطابقی، مورد ون‌گومک باشد؛ تازه در مورد اونیز وجود رابطه‌ای علت و معلولی میان اکسپرسیونیسم خشونت آمیز و اختلال ذهنی، به هیچ وجه اثبات نشده است. بنابراین، کوشش برای برابر کردن قدرت هنری با تواناییهای شخص روان‌نژند یا روان‌پریش، کودک یا انسان بربر چیزی نیست مگر کوشش برای قابل درک کردن مکانیسم پیچیده از طریق تکه تکه کردن آن. و اگر شیء یا موضوع پیچیده‌ای را متلاشی و به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش تفکیک کنیم، درست همان کیفیتی را که می‌کوشیده‌ایم رویش انگشت بگذاریم یعنی پیچیدگی آن شیء را از دست می‌دهیم. هر ساختار پیچیده، حاصل جمع صرف واقعیات یا اطلاعات ساده نیست؛ بلکه این پیچیدگی، تا اندازه‌ای، در تمام اجزای تشکیل‌دهنده آن ساختار وجود دارد. هر تلاشی برای تحلیل خلاقیت هنری با هدف قرار دادن طرز کار یا آفرینش کودکان، انسانهای اولیه یا ذهنیت آشفته، بر این فرض استوار است که در موضوعات معنوی راهی از ساده به بغرنج یا به هر حال راه برگشتی از بغرنج به ساده وجود دارد. نابغه، شخص سالم یا دیوانه، پدیده روان‌شناختی بینهایت پیچیده‌ای است



و توانائی شخص دیوانه، چنانچه نیروی واقعی هنری باشد، درست به اندازه‌ای که استعداد یک انسان صاحب ذهن سالم با سلامت روانی ارتباط دارد، پیچیده و فاقد کوچکترین رابطه بادیوانگی است. از طرف دیگر، کودک و انسان اولیه حتی در موفقیت‌آمیزترین دستاوردهای هنرشان، در کنار هنرمند بالغ و مجرب، انسانهایی سراپا ساده‌اند؛ در سطح اینان، پیچیدگی مورد بحث اصولاً پدید نمی‌آید.

تفاوت بین شخص روان‌نژند و هنرمند - که ممکن است روان‌نژند باشد، ولی الزاماً چنین نیست - مخصوصاً در این است که هنرمند بجای عوارض روان‌نژندی به عنوان راه حلی برای تناقضات درونی یا دریچه‌ای برای بیان آرزوهای سرکوفته‌اش، آثار هنری می‌آفریند. شخص روان‌نژند «بدون رنج، ارضا نمی‌شود» (فزانس آلکاندر)؛ از طرف دیگر، هنرمند چون می‌تواند با عبارت مشهور گوته به ما بگوید که «چگونه رنج می‌برد»، از درون رنجش، گونه‌ای لذت استخراج می‌کند. هنرمند به کمک آن چیزی که فروید «تلطیف» نامیده است از بیماری می‌گریزد. هنر در نزد او جانشینی برای روان‌نژندی یا گریزی از کجراهی روانی است. بدین ترتیب، استعداد هنری نه فقط بیماری نیست بلکه سپری دفاعی در برابر بیماری است، حتی اگر چتر حمایتی‌اش همیشه کافی نباشد. بنابراین، همچنانکه از گریز به عرصه بیماری، روان‌نژندی یا روان‌پریشی سخن می‌گوئیم، می‌توانیم از گریز به عرصه هنر نیز سخن بگوئیم. و بدینسان یکبار دیگر به این حقیقت دیرینه‌سال و آشنا می‌رسیم که می‌گوید هنر پناهگاه کسانی است که نمی‌توانند با واقعیت کنار بیایند یا مایل به درگیر شدن با آن نیستند؛ و هنر در یک کلام عرصه گل‌آبی [نماد رؤیائی رمانتیک‌های سده نوزدهم]، سرزمین رمانتیک و قدیمی نجیبان و ظریفان - اگر یوتوپیا نباشد - و پناهگاه انقلابیون است.

قربان بین رؤیا و خلاقیت هنری، به پیش پا افتاده‌ترین احکام تئوری روانکاوانه هنر تعلق دارد. البته خود این فکر، اصیل و فونویست بلکه بخشی از میراث رمانتیکی است و برخی از ویژگیهای منشاء آن را در خود دارد. ولی در تفسیر روانکاوانه اثر هنری، از سطح هوس شاعرانه به سطح يك فرضیه علمی تغییر مکان می‌دهد و زمینه منطقی محکمی برای پژوهش انتظام یافته فراهم می‌آورد. برجسته‌ترین و از نگرگاه روانکاوی بنیادی‌ترین ویژگی مشترک بین رؤیا و اثر هنری، معنی‌دار بودن آن دو و سهمشان در حفظ تعادل زندگی روانی است. هر دو نماینده لذتهای جانشین آرزوهای سرکوفته‌اند و نشانه‌ای از سازگاری بین سائقه‌های سرکوفته و ادعای «من» سانسورکننده هستند. تأثیرشان کاستن از تنش روانی و رسیدن به گونه‌ای توافق موقت درجائی است که نه تسلیم شدن به سائقه غریزی را می‌شود بسادگی تحمل کرد نه سرکوبی تمام و کمال آن را. «من»، هم در رؤیا هم در اثر هنری، در گیرپیکاری سرسختانه با نیروهای سیاه و خطرناک می‌شود ولی در هر دو مورد، تسلطش را حفظ می‌کند و جلوی تاخت و تازهای ضمیر ناآگاه بر مسیر زندگی فرد را می‌گیرد.

گذشته از این ویژگیهای کلی روانی - پویایی، فروید وجود پاره‌ای تدابیر فنی را که مختص رؤیا سازی و اثر هنری اندوبه نظر می‌رسد که بهترین شالوده را برای نگرش روانکاوانه به نقد هنری فراهم آورده‌اند، ثابت می‌کند. باز نمائی یا نمایش غیر مستقیم، نمادپردازی، جابجائی، ادغام، تعیین چند جانبه، تفسیر اولیه و ثانویه، و متمایز کردن معانی آشکار و پنهان، از پر معنی‌ترین تدبیرهای مزبورند. ولی فروید، گذشته از این، منظره بالا را با انواع اطلاعات روشنگرانه فرعی، مثلاً مانند این اظهار نظر معروفش غنی ترمی‌کند: رؤیا چون راه مستقیم به اندیشه‌هایش را مسدود می‌یابد، تیزهوش است.<sup>۲۴</sup>

کار بست این روش و روشهای مشابه در نقد هنر، از اصول صوری بینهایت مهم بازنمایی هنری پرده برمی دارد و در همان حال نشان می دهد که حتی شادمانه ترین تدابیر هنری و درخشانترین کار طاقت فرسا غالباً چیزی جز چاره هائی موقتی و نتیجه مشکلات تصادفی نیستند .

لیکن اهمیت واقعی ویژگیهای مشترک بین رؤیا و رؤیای بیداری، خیالبافی و عوارض روان نژندی یا روان پریشی، بیشتر در این است که ذهن در همه این تجلیات بصورت يك اندام غیر واقع بینانه یا آنچه چنان که گفته اند بصورت يك اندام «شعر سازی»<sup>۳۵</sup> ظاهر می شود، و خیلی کمتر از آن در مدرکی است که فعل و انفعالات مزبور برای کیفیات مرض-شناختی یا دیگر کیفیات غیرزیبائی شناختی خلاقیت هنری اقامه می کنند.

کل مصاحبه روانکاوانه، چنانچه از این زاویه نگریسته شود، خود را به شکلی تازه می نمایاند و ما را به شگفت وامی دارد از این که بدانیم چه مقدار از آنچه بیمار به عنوان خاطرات، تداعیها یا دیگر تجربه های مستقیمش به روانکاو انتقال می دهد اصیل است یعنی بر حقایق، رویداد های واقعی و شرایط اصیل زندگینامه ای وی مبتنی است. آیا او بخشی از تاریخچه بیماری، تضادها و عوارض بیماری اش را جعل نمی کند؟ ولی اگر او واقعاً نیز بخشی از آنها را جعل کند آیا فریبکاری اش می تواند به ارزش پیامهایش در نظر روانکاو لطمه بزند؟ عارضه یا نشانه بیماری، حتی اگر جعل شده باشد، باز نشانه بیماری است. ولی اگر چنین باشد، پس جعلی بی پرده مانند اثر هنری نیز می تواند هم شخصیت مستقلش را حفظ کند هم در عین حال نقش يك عارضه بیماری را ایفا کند. به بیان دیگر، اثر هنری ممکن است يك فریب، تظاهر، گریز، آرامبخش یا شکلی از لذت جانشین باشد، و در عین حال ساختاری معنی دار و یکپارچه و کلیتی مستقل باشد. کیفیت زیبائی شناختی يك

اثر هنری به هیچ وجه در اثر ماهیت غیر هنری منشأش یا هدف ماورای هنری که پدید آورنده‌اش ممکن است از آفریدن آن در نظر داشته باشد نابود نمی‌شود.

با این حال، دست کم باید یکی از چندین مورد اختلاف بین رؤیا و اثر هنری را به خاطر بسپاریم. توهم زیبایی شناختی، شکلی از خود فریبی آگاهانه و به گفته کولریج «تعلیق ارادی عدم اعتقاد» است. انعطاف پذیری و طبیعت فرمانبردار آن، درجه متغیر آگاهی‌ای که با تجربه فریب خوردن از آن همراه است، بازگشت از هنر به واقعیت را در هر زمانی میسر می‌گرداند. ولی این گونه انعطاف پذیری نگرش در رؤیاها، رؤیاهای بیداری، و پندارهای باطل در بیماری روان‌نژندی و مخصوصاً در روان پریشی، در خارج از قدرت افراد درگیر قرار دارد. رمز تأثیر گذاری هنری، برخلاف پندار باطل صرف، در فاصله گیری «درست» با واقعیت و خیال است. اگر بخواهیم واژه‌ای را به کار ببریم که امروزه بر سر زبانها افتاده است «کم فاصلگی» بادیای توهم هنری،<sup>۳۶</sup> راه بازگشت به واقعیت را مسدود می‌کند؛ از طرف دیگر، «پر فاصلگی» هیچگاه امکان‌رها شدن از معیارهای زندگی واقعی را به ما نمی‌دهد. همچنانکه رؤیاها، رؤیاهای بیداری یا پندارهای باطل، شالوده محکم واقعیت را با غرق شدن در آرزوهای غیر واقع بینانه و اجتماعاً ویرانگر از دست می‌دهند زیبایی گرائی نیز زندگی را از طریق هنر و برای هنر از دست می‌دهد. از طرف دیگر، فقدان کامل نیروی تخیل، از این لحاظ بارثالیسم و منطق گرائی بسیار خشک یا تسلط بسیار سنگدلانه «من» بر «خود» وجه مشترك دارد که بر روی هم جلوی تجربه هنری واقعی را می‌گیرد و هنر را از طریق زندگی و برای يك زندگی اجتماعاً سالم و مفید از دست می‌دهد.

## ۸. صورتهای ذهنی و ابهام آنجا

هدف نهائی پژوهش روانکاوانه هنر ، پرده برداشتن از اندیشه- های ضمنی شالوده مضامین آشکار اثر هنری است. صورتهای ذهنی، بویژه در شعر ، گذشته از اندیشه های مسلط علنی شان ، غالباً مفهومی پنهانی دارند که حتی اگر این مفهوم از همان آغاز بسیار گیرا باشد ، همیشه بیدرنگک فهمیده نمی شود . صورتهای ذهنی نتیجه عمل نسبتاً ناآگاهانه ابداعند و بطرزی کم و بیش نامحسوس در ذهن خواننده نقش می بندند. صورتهای ذهنی پیچیدگی خود را مدیون این واقعیتند که مفهومشان تماماً بیدرنگک روشن نمی شود و درکش میسر نمی شود مگر گام بگام، تصادفاً، به کمک پیش بینی ها و تجدید نظر ها ، حدس زدن، و درشگفت شدن. شاعر بی آنکه خود علتش را بداند ممکن است واژه باصورتی ذهنی را بجای واژه باصورت ذهنی دیگری برگزیند؛ ممکن است شکل خاصی از بیان را برگزیند که مفهومش احتمالاً برای ذهن آگاه وی پوشیده باشد ولی در همان حال برای موفقیت اثر هنری اش تأثیری سرنوشت ساز داشته باشد. هنرمندان می گویند گاهی درباره حذف برخی از جزئیات یکی از کارهایشان اندیشیده اند اما بلافاصله نتوانسته اند به رابطه بین این اجزاء بابقیه بخشهای اثر مورد بحث پی ببرند بلکه بعدها دریافته اند که علت حذف نکردن آنها بسیار محکم بوده است و ایشان عملاً از گونه ای منطق ناآگاهانه درجعل کردن آنها پیروی می کرده اند. این بخوبی نشان می دهد که هنرمند ممکن است خیلی بیش از آنچه بدان آگاهی دارد در کارش بگنجانند و از منابع بهره گیرد که علم روانکاو، غالباً کسوتاهترین راه رسیدن به آنها را نشان می دهد.

ابهام، آشناترین شکل پیچیدگی و در شعر معاصر، رایجترین شکل

آن است. ما وقتی يك بيان يا صورت ذهني را مبهم مي‌ناميم كه بوسيله يك گفته بيش از يك مفهوم را انتقال دهد يادو يا چند معني يك گفته، كه بخودي خود پيوسته نيستند بايكديگر تر كيب شوند تا يك تجربه پيچيده اما يكپارچه ياد ذهني كم و بيش اختصاصي شده ولي متلاشي نشده را بيان كنند. ابهام ممكن است زائده شرايط و عوامل بسيار متنوعي باشد ولي در درجه اول نتيجه مفهومي پنهان است كه به دلایلي، جلوسيش گرفته مي‌شود و نمي‌تواند خودش را مستقيماً بيان كند. جاذبيت هنري ابهام، زائده وجود عاملي ناشناخته، نامفهوم ولي برروي هم بسيار مؤثر از يك سرچشمه نفوذ ناپذير و ظاهراً پايان ناپذير هيجان است. در هر تصوير ذهني شاعرانه اصيل، عنصری از ابهام وجود دارد. دو شيتي كه در يك تشبيه باهم مقابسه مي‌شوند يادو يك استعاره به هم جوش مي‌خورند، بجای آنكه بايكديگر شباهت داشته باشند باشي، سومي شباهت دارند. «مخرج مشترك» اين دوشي، كه پيوند واقعي - ولي ناآگاهانه - میان آنها به شمار مي‌رود، غالباً از نیروی سرکوفته‌ای كه در ذهن هنرمند فعاليت دارد پرده برمي‌دارد. بنا بر این، تشبيه يا استعاره از نگر گاه منطقی، ممكن است يكسره بي معنی ولي به عنوان يك قطعه شعر، كاملاً مقنع و گویا باشند. جمله «تو آسمان زیبای پائیزی هستی» از بودلر، هيچ معنایی ندارد جز انتقال منظره زنی كه به آرامی، بطرزی شهوت‌انگيز و مقاومت ناپذير - حالتی كه شاعر هيچگاه در واقعيت از آن لذت نمي‌برد - روی چمنزار طبيعت دراز كشيده باشد.

هيچ گونه‌ای از تبیین ابهام شاعرانه، به نظر نمي‌رسد كه از روش مورد استفاده روانكوي در تفسير رؤياها، يعني روش استنباط مضامين پنهان از مضامين عيان، نتيجه بخش تر باشد؛ و هيچ مفهومي برای تبیین ماهيت تصويرهای ذهني شاعرانه از مفهوم «ادغام» يا «تعيين چند جانبه» در معنای تحليل فرويد از رؤياها رساتر نيست. گفته شده است كه

بخش بزرگی از آنچه در هنر گنگ و نامعین به نظر می آید، در واقع، دارای علت یا «تعیین چند جانبه» است و داشتن «تعیین چندجانبه» همچنانکه در علم روانکاوی تعریف می شود «برای درک شعر، جنبه‌ای محوری» دارد.<sup>۳۷</sup> به نظر می رسد که فروید شخصاً از مفاهیم ضمنی این مقایسه صورت‌های ذهنی یک‌رؤیا و صورت‌ها یا تصویرهای ذهنی یک شعر آگاه بوده است. او علناً می گوید «هر آفریده اصیل شاعرانه» درست مانند یک عارضه روان نژندی یا یک رؤیا «باید از بیش از یک سائقه در ذهن شاعر نتیجه شده باشد و باید بیش از یک تفسیر داشته باشد.»<sup>۳۸</sup> لیکن نباید فراموش کنیم که ابهام شکل هنری، فقط نتیجه ذهن از هم پاشیده هنرمند نیست بلکه حاصل تفسیر مجدد پیوسته‌ای است که هر نسل جدید چنانچه بخواهد راه مستقیمی به آثار آفریده شده توسط نیاکانش پیدا کند باید به عمل آورد. تنوع تفسیرها همزمان با پیشرفت جریان تاریخ، بیشتر می شود و اثر هنری نیز همچنانکه بر عمرش افزوده می شود پیچیده تر و غالباً مبهم تر می شود.

همچنانکه دیدیم، روانکاوی مجبور است به تعریف‌های عواملی از تجربه هنری اکتفا کند که روان‌شناسی محدود شده به بیان ذهن آگاه نمی تواند تبیین شان کند، و پذیرفتنشان به حسب ارزش ظاهرشان میسر نیست. ولی حتی معانی گفته‌های آشکار و صریح در اثر هنری، بمحض آنکه از لحاظ زمانی با هنرمند فاصله بگیریم و دیگر موافق نگرش او به زندگی نیندیشیم یا احساس نکنیم، برای ما کم و بیش نامفهوم می شوند. ما بدرستی نمی دانیم که هنرمند فلان دوره سپری شده، حتی اگر او اتفاقاً منظورش را بدون موانع درونی، خودداری روانی یا تمایل به پنهانکاری بیان کرده باشد، چه می خواسته است بگوید؛ به همین علت، بسختی می توان گفت که برای ما تاجائی که یک اثر هنری متعلق به گذشته در نظر است تفاوتی میان معانی آشکار و نهان وجود داشته باشد. هر گونه

تفسیری که از چنین اثری به عمل آید، تا اندازه‌ای، سوء تفسیر یا تفسیر نادرست خواهد بود. ولی اگر ما یک اثر هنری را درست نمی‌فهمیم به این علت نیست که «ساختاری صریح» به کار مزبور می‌دهیم، آن‌هم در اینجا که خود هنرمند غیر صریح بوده است، بلکه به این علت است که تجربه‌های غیر صریح و درهم ما درست به همان اندازه باشیوه‌های غیر صریح بیان او متفاوتند که افکار و احساسهای صریح ما با شکل‌های صریح هنر او تفاوت دارند. ابهام و عدم صراحت در کار هنری، اتفاقاً، موبو باهم یکی نیستند. عدم صراحت ممکن است سرچشمه ابهام باشد؛ لیکن پیچیده‌ترین شکل‌های ابهام نتیجه توجه اغراق آمیز یا افراطی به صراحت هستند نه عدم توجه به صراحت.

ولی ابهام، فی نفسه، یک پدیده روانی تاریخی است، و به هیچ وجه ازلی و ابدی یا از لحاظ تاریخی بی تفاوت نیست. پیش از عصر سبک گزینی یعنی پیش از پایان یافتن مرحله سوم رنسانس یا رنسانس اعلی [نیمه نخست سده شانزدهم در هنر اروپای غربی]، این ابهام وسیله چندان مهمی در نمایش هنری به شمار می‌رفت؛ ولی در نزد پیروان [جامبائستا] مارینی [شاعر ایتالیایی؛ ۱۵۶۹ - ۱۶۲۵]، [لوئی دو] گونگوری آرموته [شاعر اسپانیایی؛ ۱۵۶۱ - ۱۶۲۷]، درام نویسان عصر الیزابت و شاعران مابعدالطبیعی، که جملگی به تدبیرهای ابهام و توهم خو گرفته‌اند، حرکتی نو و بی سابقه در مغلط گویی می‌شود و به صورت یک رسم ادبی در می‌آید و احساس می‌شود که ناهماهنگی، بیان‌رسانی بحرانی فرهنگی باشد که ظاهراً بنیانهای فرهنگ غرب را به لرزه در آورده است. از نشانه‌های مشخص کننده آفرینش هنری در دوره بحرانی مزبور ستیزهای بین احساس گرائی و روح گرائی یعنی تضادهای آشتی‌ناپذیری است که به تفسیری روانکاوانه احتیاج دارند و سرچشمه اصلی شکل‌های مبهم بیان به شمار می‌روند. به بیان دقیقتر، ابهام، درست



به اندازه يك عارضه روان‌نژندی با يك رؤیا، بیان تنشی روحی است که آدمی در آن گرفتار و ماندگار می‌شود، نه برای خنده، بلکه به این علت که هیچ يك از تمایلات ستیزنده موجود در تجربه ابهام‌آمیز قابل قبول به نظر نمی‌رسد؛ مثلاً شکسپیر، همچنانکه گفته شد، در بیشتر مواقع، عمداً از برگزیدن یکی از دو معنی يك صورت ذهنی خودداری می‌کند و ابهام را به عنوان صادقانه‌ترین و اجتناب‌ناپذیرترین بیان حالت ذهنی خویش حفظ می‌کند.<sup>۲۹</sup>

يك روش جدید و مطمئناً رساتر از هر تبیین پیشین درباره پدیده سبک‌گزینی، روشی که ضمناً بدون درسهای به‌دست آمده از علم روانکاوی بسختی امکان‌پذیر است، بطرز کاملاً متقاعدکننده‌ای نشان داده است که هنر نه فقط شکلی از افشاگری بلکه شکلی از پنهان‌سازی نیز هست، و کارهای هنری نه فقط به عنوان شکل‌های بیان خود و ارتباط گرفتن با دیگران بلکه به عنوان وسیله پنهان‌سازی، خود فریبی و فریب، یادرحدا علی به عنوان وسیله‌ای برای اعتراف به نیمی از حقیقت نیز آفریده شده‌اند. فروید یکبار درباره آثار گوته گفت که از همه اینها به عنوان وسیله‌ای برای «پنهان‌سازی خویشتن» استفاده می‌کرده است، و منظورش از این سخن، مسلماً اشاره به گفته خود این شاعر است که آثارش را «اجزای يك اعتراف بزرگ» توصیف کرده بود. سخن فروید به بیان هنری بطور کلی مربوط می‌شود، حتی اگر بپذیریم که تفاوت قطعی بین صورتهای ذهنی هنری و نمادهائی که در رؤیاها، عارضه‌های روان‌نژندی یا کارهای اشتباه‌آمیز ظاهر می‌شوند در این است که هنرمند در درجه نخست به دنبال بیان و توضیح می‌رود ولی بیمار روان‌نژند، رؤیا-پرداز و «شخص پریشان اندیش» می‌کوشند خود را پنهان کنند یا دگرسان جلوه گر شوند.

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

هنری مستقلی برای خود دارند بلکه برخی از علت‌های این مسأله را - بشکلی که کولریچ فرمول‌بندی کرده بود - نیز روشن کرده است که چرا «شعر، هر گاه بطور کلی و نه موبموفهمیده شود، لذت بیشتری می‌دهد». شعر نو، بیان ذهن متحرك آدمی، بازنمایی طبیعت پویا، ستیزها و پافشاری آن برستیزاست. ابهام، گنگی، دشواری، شیوه‌های اختصاری بیان، حذف اجزای ساده و پذیرفتنی، تماماً وسائلی برای حفظ پویایی حیات روانی و اجتناب از ترسیم آن بگونه‌ای است که ایستابه‌نظر آید. اما در اینجا نیز پویایی روانی، پدیده‌ای تاریخی است، همچنانکه تمام شکل‌های بیان هنری، اعم از مبهم و روشن، اساساً ماهیتی تاریخی دارند. هیچ دلیلی برای این فرض وجود ندارد که گفته شود نمادها به‌علت مبهم بودنشان، ته‌نشستها یا بقایای طرز فکری باستانی‌اند یا به‌گنجینه‌معنوی مشترك بشریت تعلق دارند. روانکاوی، ضمن آنکه شکل‌های نمادین را در همه‌جا حاضر فرض می‌کند، توجهش را به‌چند نمونه‌انگشت‌شمار محدود می‌گرداند و این واقعیت را نادیده می‌گیرد که نماد‌های تازه، بی‌هیچ وقفه‌ای آفریده می‌شوند و حتی اگر نمادهای روان‌نژندی‌را - بامختصر استثنائی - بشود را کد یا محافظه‌کارانه توصیف کرد، از طرف دیگر نمادهای هنری دائماً درحالت پویایی و اختصاصی شدن هستند. در هر صورت، اگر وانمود کنیم که هنر روان‌نژندی، هردو، خودشان را به‌شیوه‌ای بیان می‌کنند که به‌یک‌اندازه افشاگری و پنهانکاری در آن وجود دارد و نمادهای هنرمند از همان‌نوع نمادهای شخص‌روان‌نژند هستند، کاری سفسطه‌آمیز کرده‌ایم. نماد‌های اخیر، عارضه‌هایی از روان‌نژندی‌اند و در همان‌حال خواهند ماند، یعنی فرمول‌هایی خشک بانقشی ثابت و موبموتعین شده در زندگی روانی شخص بیمار هستند درحالی که نمادهای مورد استفاده هنرمند، ساختاری بینهایت‌انعطاف‌پذیر و دگرگون‌شونده دارند.

## ۹. روانکاوی و تاریخ هنر

نگرش روانکاوانه به نقد هنری یا تاریخچه زندگی هنرمندان نیازی به اثبات ندارد، ولی سؤال دیگری هست که باید پاسخ داده شود: آیا روانکاوی می‌تواند استفاده‌ای برای تاریخ هنر داشته باشد؟ سبک، يك مفهوم روان شناختی نیست و پیدایش سبکها نیز روندی نیست که بتوان با عبارات روان شناختی توصیفش کرد. تشابه هدفها و وسائل در آثار یا جنبشهای مرتبط از لحاظ سبک، در خارج از حیطه گزینش فردی قرار دارد؛ و این تشابه با آنکه چیزی جز نتیجه کوشش-هائی ویژه برای حل مسائل شخصی نیست، سبک، نماینده گرایشی فوق شخصی است که فرد تنها مجبور است خودش را با آن سازگار کند. او به عنوان کارگزار تکامل سبک، هیچگاه کاملاً مستقل یا فارغ از محدودیت نیست، حتی اگر مقدر شده باشد که جهت يك جنبش هنری معین را در گون سازد. معنی واقعی سبک رومانسک یا گوتیک، رنسانس یا باروک را چنانچه بکوشیم این تمایلات را صرفاً به عنوان بیان گرایشهای روان شناختی در تصور آوریم یا آنکه فقط بکوشیم اینها را از هدفهای هنری فرد فرد هنرمندان استنتاج کنیم، نمی‌توانیم درک کنیم. تعریف سبک، هیچگاه با طرز فکر يك شخص، هر اندازه صریح و خلاقانه هم که باشد، جور در نمی‌آید. سبک اگر چیزی جز بیان اندیشه بی‌لگام شخصی نباشد، بسختی می‌توان دریافت که چرا در هر زمان معینی بر کار این همه انسانهای متفاوت از لحاظ روانی مسلط است.

با وجود این، روان شناسی سبک، قابل تصور است؛ زیرا مسیر تغییرات سبک با آنکه پدیده‌ای اساساً فوق شخصی است، استراتژی پیروی سبک از مسیر خودش، غالباً بی‌آنکه توسط نمایندگانش تأیید

باحثی فهمیده شود، از افراد به عنوان ابزار های خود بهره می‌گیرد. سبک را جز از طریق عملیات روان‌شناختی نمی‌توان در کارهای هنری تصور یا بیان کرد. سبک، چیزی بیش از یک ساختار صوری است؛ مفهومی تاریخی دارد. فرمالیسم و ناتورالیسم، اسپریتوئلیسم و اکسپرسیونیسم، گذشته از معانی و اشارات تاریخی، فنی یا صوری‌شان راههای گوناگون بازنمایی حقایق و برخوردهای متفاوت با واقعیات زندگی را نشان می‌دهند؛ و عارضه‌ها یا نشانه‌هایی از تمایلات یا تنفیرات شخصی به شمار می‌روند. در وجود بنیان‌گذاران جنبشها یا سبکهای نو، چنین انگیزشهایی غالباً بزرگترین پیامد ممکن را به بار می‌آورند، هر چند ممکن است در وجود نمایندگان متأخر همین جنبشها بخش قابل توجهی از اهمیتشان را از دست بدهند. ولی انگیزه‌های شخصی هنرمند برای مشارکت در جنبش پیوسته به یک سبک هر قدر قوی یا ضعیف باشد، هر قدر برخورد شخصی‌اش با خصلت سبک در کارش مناسب یا نامناسب باشد، هر مسأله‌ای خود را بشکل یک معمای روان‌شناختی به او می‌نمایاند، همچنانکه حل هر مسأله‌ای به نظر او نتیجه‌گزینشی شخصی است؛ زیرا هیچ گلوله‌ای بدون چکاندن ماشه تفنگ، به سوی هدفی شلیک نمی‌شود.

بنابراین، گرایش نهائی فرد هنرمند هرچه از آب در آید، وی مجبور است تصمیم بگیرد و با تضاد آشتی ناپذیر امکانات آن سبک معین برای خودش به‌پیکار برخیزد. این سخن آندره ژید که گفته است «مبارزه بین کلاسیسیسم و رمانتیسیسم در درون هر ذهن منفرد نیز صورت می‌گیرد» در مورد هر تغییر بنیادی در سبک، صادق است. و این مبارزه، در هر مورد، روندی است تابع قوانین روان‌شناسی. به سخن دیگر: کیفیت فوق شخصی هر سبک، زائیده قدرتی فوق طبیعی یا آسمانی نیست؛ انسان یگانه عامل در امور انسانی، و فرد نیز یگانه

واحد کار گزار روان‌شناختی است. با این حال، فرد ضمن پیروی از ندای غرایز، عواطف و علائق خودش، اندیشه‌ها و ارزش‌هایی می‌آفریند که از مرز توانایی‌هایش فراتر می‌روند و تا اندازه‌ای بر خود وی مسلط می‌شوند. اگر عبارت «نیرنگ عقل» هگل یعنی تدبیری را که بوسیله آن ارزش‌های معنوی فوق شخصی با استفاده از گرایشها و تواناییهای شخصی به دست می‌آیند، ترجمه و با عبارات روان‌شناختی بیان کنیم با مکانیسمی مشابه طرز کار ضمیر نا آگاه در نظرات فروید مواجه می‌شویم. در اینجا نیز مانند تئوری فروید، فرد ترغیب می‌شود در اثر انگیزه‌هایی به اندیشه و عمل پردازد که برایش ناشناخته و غالباً غیر قابل تصورند؛ یعنی، ترغیب می‌شود به خدمت هدف‌هایی در آید که از حیطه ضمیر آگاهش فراتر می‌روند. البته بر این قیاس نباید بیش از این پای فشرد، ولی می‌توان امیدوار بود که مطالعه ذهن نا آگاه امکان بررسی پدیده‌هایی چون «نیرنگ عقل» هگل را به شیوه علمی قابل رسیدگی تری به ما بدهد. از نخستین روزهای پیدایش اندیشه دیالکتیکی در علوم تاریخی، منتقدان هنر دو نگرش عمده هنری را تشخیص داده و کوشیده‌اند تمام تلاش‌های مربوط به سبک یا شکل را به این دو نگرش جانشین خلاصه کنند. تفاوت گذاری بین کلاسیسیسم و رمانتیسیسم، ایده‌الیسم و رئالیسم، نگرش عینی و ذهنی، به نخستین فرمول بندی‌های این مسأله مربوط می‌شود. شیلر از طرز فکری خام اندیش و احساساتی، نیچه از هنری آپولونی و دیونوسوسی، وورینگر از انتزاع و هم‌حسی سخن می‌گفتند. خود ماعادت داریم از نمادپردازی و ناتوریسم، اصول هندسی و اکسپرسیونیسم، و ساختارهای پیوندی و ناپیوندی زمین سخن بگوئیم. ولی همه این مفاهیم بر محور یک تضاد آشتی ناپذیر واحد می‌چرخند. در جایگزینی پیوسته تمایلات ناتوریستی و فرمالیستی، همیشه شقوق ثابت تسلیم و طغیان در برابر واقعیت، جذب شدن در جهان یا کنار کشیدن

از آن، نگه‌داشتن یا نابود کردن جهان تکرار می‌شوند. تکرار پیوسته این الگو، بدان معنی است که شقوق یا جانشینهای موجود در روند ذهنی، که بوسیله روان‌کاوی کشف شده، ممکن است در تغییرات سبک مؤثر باشند. رابطه میان گرایشهای فرمالیستی یا کلاسی‌سبستی و گرایش‌های تنظیم‌کننده یا تحکم‌کننده از يك طرف، و رابطه بین تلاشهای ناتورالیستی یا تقلیدی و نگهدارنده یا فزاینده زندگی از طرف دیگر، مثل روز روشن است. ناتورالیسم و کلاسی‌سیسم، یا تا جایی که به این مسأله مربوط می‌شود، پرسبونیسم و انتزاع‌گرایی [= ابسترا-کسیونیسم] بشکل انرژی‌حیاتی و پرخاشگری، برونگرایی و درونگرایی، مازوخیسم و سادیسم با یکدیگر مربوط هستند. در دونگرش یا سبک پیوسته جایگزین شونده، واقعیت یا پذیرفته می‌شود یا رد، یا تقلید می‌شود یا در شکلش تصرف می‌شود. یا به‌عنوان يك اصل اطمینان‌بخش یا تهدیدکننده شناخته و تجربه می‌شود؛ «من» یا به‌جهان تسلیم می‌شود یا قواعدی برتر و ویژه‌گیهای يك زندگی کمال مطلوب را بر آن تحمیل می‌کند.

لیکن مسأله واقعی، چگونگی مسلط شدن یکی از این گرایشها علی‌رغم شخصیت‌های روانی متفاوت نمایندگان آن است. برای پی‌بردن به علت تسلط يك سبک در سراسر عمر يك نسل یا يك دوران تاریخی، بایستی فرض کنیم که پاره‌ای شرایط اجتماعی - تاریخی برای پاره‌ای واکنشها یا پاسخهای روانی مساعد می‌شوند یا به بیان دیگر در زمانهای مختلف، فرصتهای گوناگونی پیش می‌آید که فلان نگرش ویژه به واقعیت در آن به پیروزی خواهد رسید و تأیید همگانی را به دست خواهد آورد.

روان‌کاوی، در تفسیر اثر هنری به عنوان يك سند شخصی یا حتی در تشریح يك سبک هنری به عنوان تسلط فلان حالت خاص روانی

بريك يا دونسل شايد موفق باشد ولی کوچکترین درکی از ویژگیهای شکلی يك سبك ندارد؛ به همین علت می کوشد با توسل به فرعیات و جزئیات غیر مسلم اما افشاگرانه به ماهیت سبك پی ببرد نه از روی نکات اصلی آن. روانکاوی، که خود گونه‌ای روان شناسی افشاگرانه است، به دنبال سرخ یا کلید می گردد نه شکل‌های ساده و صریح بیان، و از هنرمند انتظار دارد که خود را درست مانند يك بیمار روان نژند تسلیم کند، ولی این تفاوت بنیادی را نادیده می گیرد که معنی يك سبك، معما نیست بلکه راهنماست. فروید، مطابق روح تلاش جستجوگرانه اش، عمیقاً تحت تأثیر روش مورلی در تاریخ هنر به عنوان کوششی برای بازشناختن هویت سبکها مخصوصاً از برخی ویژگیهای اثر هنری بود که کوچکترین ارتباطی به شیوه های بیان آگانه و سنجیده هنرمند نداشتند؛ یعنی، مورلی ادعا می کرد که چگونگی ترسیم يك گوش یا شکل دادن به يك انگشت توسط هنرمند، و نوع دستخطش - که احتمالاً خودش حتی بر اینها آگاه نبوده است - از ویژگیهایی که در صد بر - می آمد در بیان صریح خودش بگنجانند افشاگرتر و گویاتر هستند. فروید با رضایت آشکاری می گوید: «چنین به نظر می رسد که روش پژوهش او ارتباطی نزدیک با تکنیک روانکاوی دارد. در این روش نیز وجود رمز آسمانی و چیز های پنهان از جزئیات بررسی نشده یا از نظر افتاده، یاب به بیان دقیقتر، از انبوه مشاهدات ما، چیزی عادی پنداشته می شود.»<sup>۴</sup>

#### ۱۰. ویرانگری و بازسازی به کمک هنر

گروهی از روانکاوان بریتانیا که نفی تسلیم شدن به واقعیت در در هنر را با توسل به تمایلات ویرانگرانه و احیاگرانه تبیین می کردند، تضاد آشتی ناپذیر سبکهای هنری را دقیقتر و تا اندازه ای دورتر از مفهوم

اصلی‌شان تعریف کردند. اگر بخواهیم تضاد موجود بین سبک‌های فرمالیستی و ضد فرمالیستی را به زبان روان‌کاوی برگردانیم، تقریباً بطرزی غیر ارادی، نگرش ناتورالیستی و بظاهر لیبرال را با کشش‌های انرژی‌حیاتی، و گرایش پر قدرت تر کلاسیک را با کشش‌های پر خاشگرانه در کنار هم خواهیم دید. لیکن مطابق تئوری ویرانگری - احیاگری، کل هنر، اعم از کلاسیک و ضد کلاسیک، به نحوی با سائقه‌های غریزی پر خاشگرانه یا سادیستی ارتباط دارد و تنها تفاوتشان در این است که در هنر کلاسیک، هماهنگی و یگانگی از راه بازسازی زندگی و واقعیت به دست می‌آیند ولی در هنر ضد کلاسیک، بشکلی تحریف و تصرف شده باقی می‌مانند. به سخن دیگر، هواداران این تئوری، نشانه‌های ویرانگری را در هر جایی از هنر کشف می‌کنند و وانمود می‌کنند که صلح و نظم ابدی را فقط در شکل‌هایی می‌بینند که عمدتاً وجود یک تمایل تنظیم‌کننده، مسلط شونده، و محدود کننده زندگی را می‌توان در آنها باز شناخت.

هر اثر هنری، کم و بیش، انتقادی از زندگی، کوششی برای رهانیدن زندگی از بی‌شکلی، و منطقی‌تر و روشنتر - هر چند نه کاملاً - کردن آن است. بدون این احساس که جهان به گفته ون‌گوت «طرحی است که اجرا نشد»، شاید اصولاً هیچ کششی برای آفرینش هنری وجود نداشته باشد. ولی هیچ اثر هنری از لحاظ رابطه‌اش با واقعیت، منفی نیست. در وجود هنرمند، حتی خشونت‌آمیزترین نفی جهان با گونه‌ای وسواس درباره هر آنچه واقعی، زنده، و تنفس‌کننده باشد همراه است؛ و هنر به یک معنای نتیجه‌این نگرش دو گانه یا دو احساسی است. اثر هنری هیچگاه بیان یک حالت روانی صرفاً نظاره‌گرانه یا تأملی نیست؛ بلکه همیشه پاسخی است به یک مبارز طلبی. و ما چه با این نظر موافق باشیم چه موافق نباشیم که می‌گویید کل هنر پر خاشی است به کلیت جهان



وتلاشی است در پی آن برای بازسازی جهان از درون خرابه‌هایش، و نیاز مابه‌زیبائی از دردی ناشی می‌شود که سائقه‌های غریزی و پیرانگرا نه در وجودمان پدید می‌آورند، تردیدی نمی‌توان داشت که کل هنر، در درجه نخست، وسیله‌ای است برای غلبه بر هرج و مرج، تسلط بر هر چیز غیر قابل مشاهده، غیر قابل اندازه‌گیری، و غیر انسانی در جهان. اگر تبیین عموماً معتبری برای کشش به آفرینش آثار هنری وجود داشته باشد، نمی‌تواند از هیچ جای دیگری آغاز شود مگر از همین کوشش برای احیای عرصه‌های از دست رفته یا مدفون شده زندگی آگاهانه. و اگر در جریان هنر چیزی وجود داشته باشد که بتوان عنوان ترقی‌بدان داد، این چیز همان پیشرفت روز افزون ما در غلبه بر هرج و مرج و رها نیدن سرزمینهای بیشتری از چنگال آن است.

هنر وسیله‌ای است برای تصرف اشیاء با توسل به خشونت و توجه یا اشتیاق به حفظ آنها. نقاشیهای غارنشینان عصر دیرینه سنگی، از این لحاظ، نمونه‌اند: غارنشینان نقش جانوران را می‌کشیدند تا آنها را بکشند و تصرف کنند. و نقاشیهای کودکان، به شیوه‌ای کاملاً مشابه نقاشیهای شکارگران عصر دیرینه سنگی، همچنانکه گفته‌اند،<sup>۴۱</sup> وسیله‌ای برای نمایش جادوئی است نه نمایش برخاسته از بی‌علاقگی. معنی نقاشی در نظر کودک، مسلط شدن بر شکل‌هایی که نمایش داده‌می‌شوند، و راهی برای انجام دادن کارهای خوب و بد است. درک این واقعیت که هنر از یک طرف راه‌گریزی برای سائقه‌های پرخاشگرانه، بیان خصومت خودپسندانه با جهان و کششی برای تصرف در شکل و نابود کردن، و از طرف دیگر، علاجی یا چاره‌ای برای ماهیت ناقص و تکه‌تکه زندگی، اعتراضی به تاریکی و تیرگی، بی‌معنایی و بی‌هدفی آن است، امتیاز بزرگ آن نظریه‌ای است که گرچه بیش از اندازه بر

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

در کنار مفهوم رمانتیک هنر به عنوان زبان مادری بشریت، غالباً نظریه رمانتیک‌دیگری را به حالت ترکیب با آن می‌بینیم که هنر را بیان عشق و فداکاری محض و هنرمند را خدمتکار متواضع اصل زندگی و طبیعت یا دوست نظر بلند و بزرگوار هم‌نوعان خویش می‌پندارد. روانکاوی، این دو نظریه را به عنوان پندارهائی صرفاً باطل رد کرده است. چون چیزی خام یا طبیعی در هنر وجود ندارد، در هنرمند نیز چیزی بی‌ضرر یا سخاوتمند وجود ندارد. هنر غالباً چیزی نیست جز وسیله انتقام‌گیری یا جبران خطائی که هنرمند مرتکب شده است. اگر نشانه‌ای از همدلی یا دلسوزی در وجود هنرمند باشد، نتیجه نگرانی و احساس گناهی است که در برابر ویران شدن دنیائی که وی آن را گونه‌ای مادری می‌پندارد و تصویر-های مادرانه از آن می‌سازد، به اودست می‌دهد. مقایسه با یکی دانستن مادر و طبیعت، احتمالاً عمری به درازای عمر بشر دارد و توضیحش جزو واضحات است. لیکن بیان احساس گناه در هنر از کشفهای روانکاوی و عنصر گناه در برابر مادر در رابطه هنرمند با طبیعت، کمک بزرگی به تئوری ویرانگری - احیاگری است.

جان ریگن بطرز بسیار روشنگرانه‌ای به رابطه بین واکنشهای مردم به آثار مثله شده هنری مانند مجسمه‌های باستانی و سائقه‌های ویرانگرانه یا نگرانیهای خود این مردم از اینکه مرتکب ویرانگری شده‌اند،<sup>۴۲</sup> اشاره می‌کند. لیکن در اینجا، همچون در کل نوشته‌های روانکاوانه، دیدگاه تاریخی نادیده گرفته شده است؛ زیرا در غیر این صورت نویسنده بسختی ممکن بود متوجه نشود که لذت بردن از آثار تکه‌تکه هنری یا نفرت از آنها در درجه نخست پدیده‌ای تاریخی است و با پس‌زمینه تاریخی دیگرگون می‌شود. لذت بردن از ویرانه‌ها، کار-

های شکسته باناقص و طرحهای ناتمام که از مختصات نیمه دوم سده هجدهم و دوره پس از آن به شمار می رفت، نشانه‌ای از حالت روانی رمانتیک است که اینک بر جهان غرب چیرگی دارد. فقط در چهارچوب چنین طرز فکری است که کل مکانیسم ناکامی، انتقام، جبران، احساس گناه، و نگرانی برای بازسازی، آنچنانکه روانکاوی توصیف می کند، در هنر به فعالیت و خلاقیت درمی آید؛ فقط از آن زمان به بعد است که به نظر می رسد یک اثر ناقص، الهام بخش تر و گویاتر از یک اثر منتهی شده هنری است. از پیدایش رمانتیسیسم به این طرف، هنر به عرصه جستجوی خانه‌ای تبدیل شده است که هنرمند گمان می کند در دوران کودکی اش صاحب آن بوده است، و همین خانه در نظر او بشکل بهشتی جلوه گر می شود که در اثر خطای خود هنرمند، گم شده و از دست رفته است. احساس گناه هنرمند، به عنوان ستیز میان سائقه های انرژی حیاتی و ویرانگرانه وی،<sup>۴۲</sup> به یکی از نیرومندترین انگیزه ها در ورای اثر او تبدیل می شود. و هنر از آن به بعد، نه فقط بیان گناه بلکه وسیله ای است برای تخفیف گناه و نگرانی؛ نقش تخلیه ای يك اعتراف - سخنی که به عنوان بهای عفو به زبان آورده می شود - و نام بردن به عنوان وسیله ای جادویی رابه خود می گیرد. این اندیشه که هنرمند می تواند نگرانی را تخفیف دهد، بسیار قدیمی است؛ مشهورترین فرمول بندی آن، نظریه تخلیه هیجانی یا پالایش روانی ارسطو است. ولی در رمانتیسیسم، گذشته از این، خلاقیت هنری به ابزاری برای کیفر دادن خویشتن تبدیل می شود. ساموئل پالمر از گفتگوی خودش با ویلیام بلیک در لحظاتی که دست اندر کار تکمیل تصاویر دانته بوده است، گزارشی برجای گذاشته است. بلیک به او گفت که کار این تصویرها را بانرس ولرز آغاز کرده است. پالمر پاسخ داد: «اوه! من به اندازه کافی ترس ولرز دارم.» «بلیک گفت: «در این صورت تو این کار را خواهی کرد.»<sup>۴۳</sup> هیچ کسی

در نخستین لحظات آفریدن يك اثر هنری احساس «ترس و لرز» نکرده است؛ همچنانکه ویلیام موريس گفته است، «موضوع مهارت صنه‌نگرانه» در میان بوده است. ولی ایسن این موضوع را واضحتر از هر شاعر یا هنرمند پیش از خودش به زبان می‌آورد:

معنی زیستن - پیکار کردن با نیروهای سیاهی است  
که در درون ما محبوسند،  
معنی نوشتن - داوری کردن  
در بارهٔ نفس خود به عنوان متهم است. ۲۵

از جنبش رمانتيك به بعد، آفرینش هنری به گونه‌ای بازسازی، بازیابی آن چیزی که هنرمند احساس می‌کند از میراث معنوی‌اش از دست داده است، و آن چیزی تبدیل شده است که به نظر او در زیر ویرانه‌های گذشته مدفون شده است. اهمیت واقعی هنر پروست، از دیدگاه تاریخی، این است که همین رها کردن گذشته، موضوع اصلی کار او را تشکیل می‌دهد، کاری که تا اندازه‌ای در اثر همین واقعیت، گنجینهٔ پایان ناپذیر موضوعی در تأیید مفهوم روانکاوانهٔ هنر است. کار او، مخصوصاً نمونهٔ کلاسيك آن چیزی است که ما، بر طبق اصول روانکاوی، از فقدان واقعیت و راهی که به آن باز می‌گردد، می‌فهمیم. خلاقیت هنری در نظر پروست، ماهیتاً به معنی تلاش برای بازیابی زمان گمشده و نجات دادن آن گذشته‌ای است که واقعیت را به شیوه‌ای بمراتب صادقانه‌تر و صریح‌تر از زمان حال آشکار می‌کند. زمان حال همیشه «زمان گمشده»، از دست دادن خودمان و کسانی است که به ما تعلق دارند؛ هنر، از طرف دیگر، گونه‌ای باز آفرینی، و به گفتهٔ پروست یگانگی بازسازی ممکن جهانی متلاشی شونده در گرداگرد و درون ماست. در واقع، ما باید دنیا را به این علت از دست داده باشیم که آن را تصرف

کنیم، زیرا ناجائی که دنیا در نظر باشد، راهی جز يك راه غیر مستقیم به واقعیت بیرونی وجود ندارد. مفهوم زندگی از نظر پروست، چکیده يك فلسفه درونگرایانه است. موضوع رمان او تاریخچه يك شغل یعنی شغل هنرمند است، زیرا کشف راهی به گذشته و همراه با آن کشف راهی به معنای واقعی زندگی، با هنرمند شدن یکی است.

پروست دنبای مرده یا گمشده اش را به روشی مشابه روش روانکاوی از ضمیر نا آگاه بازیافت: با رفتن به ژرفای زمین سخت حافظه. در نظر او معنی خلاقیت هنری مانند تلاش برای بیرون کشیدن پاسخ از پس نوری ضعیف، کوششی مایوسانه به شمار می رفت، همچنانکه کشف انگیزه های نا آگاهانه بیماری در نظر روانکاو و بیمارش همین معنی را دارد. و پس زدن واقعیت به عرصه ضمیر نا آگاه - اصطلاحی بیگانه برای او - رانتيجه خطائی بزرگ و گناهی مرگبار می دانست و خودش آنرا «باز ایستادن قلب» می نامید.

پروست این کشف واقعی را به عمل آورد که زندگی حقیقی و وجود واقعی شخص باید از ضمیر نا آگاه بازیافته شود و ضمیر آگاه، این زندگی و این وجود را بشکلی تحریف شده و فریبنده، یا به گفته روانکاوان بشکلی «دلیل تراشانه» باز می تاباند و ما به انگیزه های حقیقی و اکنشها و عاداتهایمان فقط از راه باور نکردن به مدرک ذهن آگاه و منطقی پی می بریم - پروست، اینهمه را بدون یاری گرفتن از آموزشهای فروید کشف کرد، گرچه بر روی هم از میراث اندیشه رمانتیک به هیچ وجه محروم نبود. ولی خود ما بدون گذراندن دوره کارورزی در رشته روانکاوی، بدون شناختن و در نظر گرفتن این نکته که راه هنرمند به آفرینش اثرش از طریق فقدان واقعیت به دست می آید و راه باز گشتش به واقعیت نیز نتیجه کار اوست، بسختی می توانستیم کل تأثیر فلسفه او را درک کنیم. بنابراین، اظهارات روانکاوان در باره هنر، چه کاملاً

پذیرفته شود چه نشود، بر روی هم، اهمیتی ندارد؛ حتی پاسخی تماماً منفی به سؤال، بندرت ممکن است تغییری در این واقعیت دهد که فروید به دلیل کمکی که در بهتر شناساندن هنر مخصوصاً هنر مدرن، رمانتیک و مابعد رمانتیک به ما کرده است، حق بزرگی برگردن مان دارد و ما مدیون او هستیم.

کل اثر پروست، بیان احساس گناه و احساس نگرانی است. او به علت تثبیت مادرانه، عقده اودیپ، همجنس گرایی، ناتوانی اش به انجام دادن کار عادی (دست کم تازمانی که والدینش زنده اند)، درون گرایی، بی تفاوتی بنیادی اش به جهان، فقدان عشق (دانستن اینکه غصه خوردنش به حال دیگران «یک حقیقت غم انگیز» نیست)، طرز نابود کردن محبوبانش، دنیای گرداگردش، زندگی و خویشتن خودش احساس گناه می کند. هدف و کار پروست در مقام یک هنرمند، چیزی جز تلاش برای خلاصی یافتن از این احساس گناه، بقای روحی و جلوگیری از فروپاشی وجود اخلاقی خود او نیست. پروست بخوبی از این خطرها، تشویشها، و تلاشها برای حفظ خویشتن آگاه است، ولی در ورای تشویشهایی که او از وجودشان آگاه است، احساس گناهی وجود دارد که خود او بسختی می تواند در کش کند. فقط پس از مرگ مادر بزرگش و ناپدید شدن آلبرتین است که به اندازه یک نوک سوزن از بی تفاوتی «حرفه‌ای» اش نسبت به آنچه بر سر دیگران می آید، بی علاقه‌گی اش به همه چیز بجز مطالعه «قلب» خود، توصیف و نمایش احساسات خویش، آزمایشهای بیپرده اش با بحرانی ترین و خطرناکترین شرایط زندگی، برخوردش با زندگی به عنوان آزمایشگاه یا آموزشگاه بندبازی معنوی، در یک کلام برخوردش با زندگی به عنوان ماده خام کارش، آگاه می شود. لیکن احساس گناه، که به نظر می رسد او به هیچ وجه قادر به درکش نباشد، آلودگی وجدان قهرمان او به درپیش گرفتن یک زندگی بر روی

هم تنبلانه، لذت بردن از کارش، درحالی که دیگران زحمت می کشند و جان می کنند، برخوردار شدن از حقوق برون مرزی در میان مردمی که زندگی شان چیزی جز مسئولیت نیست، خوش گذرانی کردن با وجود همه ناکامیها و بینواییها، و در بیک کلام موجودی غیر اجتماعی بودن است. همه آنچه گفته شد، تشویشهای تحقق یافته و تحقق نیافته، احساس آگاهانه و ناآگاهانه گناه، آنهم نه فقط در زندگی شخصی پروست بلکه حتی در این رمان، مشت نویسنده محتاط و خودآگاهش را بی هیچ رحم و ملاحظه ای باز می کند. و اینهمه، یکی از گیراترین آثاری را که تا کنون آفریده شده است به تجلی گاه سرد، خشن، شکنجه شده، و شکنجه کننده ذهن مبدل می گرداند. نویسنده بجای آنکه دفاعیه پر ارجی برای هنر بنویسد، مجبور شده است سند محکومیت هنرمند را بنویسد. و او بی آنکه خود تصوری از آن داشته باشد دفاعیه ای درخشان برای روانکاوی نوشته است؛ زیرا او با آنکه استاد و کارشناس روانشناسی بود، چاره ای نداشت جز آنکه فریب ذهن ناآگاه خودش را بخورد.

## فصل چهارم

### استنباطات فلسفی تاریخ هنر: «تاریخ بی نام هنر»

#### ۱. ولفلین و تاریخ‌گرایی

در غرب، از زمان پیدایش رمانتیسیسم به این طرف، اندیشه‌ناشناخته ماندن، همواره اندیشمندان و هنرمندان را بخود جلب کرده است. این، ویژگی عصر فردگرائی است، تا سده‌های میانه، چیز مخصوصاً جالب و مطلوبی در گمنامی یا ناشناسی وجود نداشت؛ می‌شد با آن کنار آمد؛ و اشتیاق خاصی به گمنام بودن احساس نمی‌شد. هر کسی می‌خواست شناخته شود - امتیازی که غبطه دیگران را بر می‌انگیخت - هر چند دین‌پیشگان، این امتیاز را عموماً برای همقطاران خود، مخصوصاً در جایی که آثار هنری مطرح بود، نگه می‌داشتند. گمنامی، مکانیسمی دفاعی و لازم برای فردی فاقد ریشه اجتماعی است که وسیله‌ای جز تدابیر شخصی خویش در اختیار ندارد و خواستار دست کشیدن از مسئولیت در برابر آزادی خویش و برپا کردن معیارهای خاص خویش است. در جامعه‌ای با سنت‌های عمیقاً ریشه‌دار و میثاق‌های



مشخص یعنی معیارهای غیر شخصی، گمنامی را جانی نیست. در عصر رمانتی سیسم، نخستین بار با نگرشی متناقض و دو گانه با فردیت مواجه می شویم. هنرمند در میان هیچ يك از نسلهای پیشین آفریده هایش را با چنین قطعیتی شخصی، عاری از اشتباه و غیر قابل مقایسه نمی پنداشت: و هیچگاه تا این اندازه به خودش به عنوان فردی آزاد شده و دارای حق تعیین سرنوشت، بی اعتماد نشده بود. نگرش دو گانه را بهتر از هر جانی می توان در فلسفه تاریخ گرای دید؛ این فلسفه از خصلت خودویژه و تکرار نشدنی تمام رویداد های تاریخی پرده بر می دارد و بر آن تا کید می کند، ولی مدعی است هر چیز تاریخی، تجلی يك اصل فوق انسانی و ازلی و ابدی است. از این دیدگاه، افرادی که این دنیای زمانی را می سازند فقط و فقط خدمتکاران معماری جهانی اند. که با «نیرنگ» هایش سائقه ها و علائق این افراد را به بازی می گیرد و گونه ای احساس آردی و خلاقیت به ایشان می دهد، در حالی که اینان همواره و پیوسته کارهای پست و درخور نوکران را برای او انجام می دهند.

تاریخ گرایی، در واقع، فلسفه ای ضد انقلابی است که دوست دارد کارهای خودسرانه فرد آزاد شده را عامل پیامد های انقلاب بداند بی آنکه از خود فرد گرایی دست بردارد - زیرا این فرد گرایی رایگانه دستاورد عصر روشنگری و انقلاب می شناسد. تاریخ گرایی روش گیج کننده ای است که هر رویداد تاریخی به يك منشأ فوق فردی - آرمانی، الهی، با ازلی - را بکار می گیرد ولی آن را با برخوردی فرد گرایانه می آمیزد که مدعی است به فقط خود ویژگی ساختارهای تاریخی بلکه مقایسه ناپذیری مطلق آنها و هر سبک هنری، فقط باید با معیارهای شناخته شده این فلسفه سنجیده شود.

فلسفه تاریخ در جریان سده نوزدهم، به دو قطب این نگرش

محدود شده است، و افراطی‌ترین بیان‌نگرش مزبور مورخان بزرگ هنر در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم هستند. الویس ریگل با نظریه «اراده هنری» خویش و اعتقاد به خود ویژگی مطلق و قیاس ناپذیر دستاوردهای هنری، نماینده يك قطب و هاینریش ولفلین با تز «تاریخ بی‌نام هنر» و پائین آوردن ارزش هنرمند به‌عنوان يك عامل در تاریخ، نماینده قطب دیگر است. اینان به‌عنوان دو تا از آخرین نمایندگان بزرگ مکتب تاریخی، به یکدیگر تعلق دارند و با وجود تفاوت بنیادی موجود در تئوری‌هایشان وجوه مشترك فراوان دارند.

حکمی که می‌گوید تاریخ هنر باید نامها را نادیده بگیرد بر این فرض بنیان گرفته است که هدفهای هنری و گرایشهای سبکی، بر روی هم حاصل يك دوره‌اند. مطابق فرمول شخص ولفلین «هر چیزی در هر زمانی امکان‌پذیر نیست»<sup>۲</sup> منظورش از این سخن نه فقط این است که هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور است، بلکه گذشته از این شرایط، هیچگاه نمی‌تواند از حدود و مرزهای مشخص دوران خویش پافراتر بگذارد. می‌گویند هنرمند، پاره‌ای امکانات «بصری» در اختیار دارد که همچون گونه‌ای واژگان و دستور زبان لازم برای ارتباط هنری هستند و دامنه قدرت بیان هنرمند نیز اساساً به همین‌ها محدود می‌شود.<sup>۳</sup> او می‌تواند این زبان‌شکلهای هنری را توانمندتر کند و جان تازه‌ای به آن بدمد، ولی هیچگاه نمی‌تواند از حالت واقعی مسائلی که رویارویش قرار می‌گیرند طفره بزند یا از آنها فراتر برود. مطابق نظر ولفلین، «شکلهای بصری» و طرحهای نمایشی، تاریخی مختص خویش دارند و تسلط خود را بر تمام سلیقه‌های فردی با ملی که هنرمند ممکن است داشته باشد حفظ می‌کنند. او این فرض را که گرایشها و هدفهای ذهنی دائماً دگرگون می‌شوند و به بیان دقیق‌تر وسیله بیان هنرمند در حکم انبار ابزارهایی است که در هر زمانی کامل

و قابل استفاده اختیاری است، اشتباهی جدی تلقی می‌کند.<sup>۴</sup> برعکس، طبیعت را از پشت عینکی می‌بیند که رنگ و دقت تمرکز کانونی‌اش پیوسته تغییر می‌یابد و منظره‌های متفاوت و کم و بیش درستی‌از اشیاء را جلوی چشم می‌آورد. هر کس با دستگاه بصری مخصوص و سازمان بینائی ویژه‌ای به سراغ واقعیت می‌آید؛ و به همین علت، تاریخ هنر، تاریخ تقلید انسان از طبیعت نیست بلکه تاریخ نورشناسی هنرمندانه یعنی تاریخ شرایط فیزیولوژیک و روان‌شناختی هر برخورد ویژه با طبیعت است.<sup>۵</sup> در این معنا باید متوجه معنی این سخن اوبشویم که می‌گوید شخص همیشه بر حسب «رنگها و هماهنگیهای خاص» می‌بیند و تکامل رنگ‌آمیزی نتیجه «مشاهده دقیق‌تر طبیعت» نیست.<sup>۶</sup> به بیان دیگر، هنر، وابسته اراده معطوف به بیان چیزی یا وابسته مضمون‌مطلب بیان شده نیست؛ و سائل موجود بیان، برای شکلی که کار هنری بخود می‌گیرد، اهمیتی سرنوشت‌ساز دارند.

بدین ترتیب، فرض تئوریک بنیادی این «تاریخ بی‌نام‌هنر» این است که تاریخ «دیدن» مطابق منطقی درونی و قوانین ذاتی خودش، مستقل از تأثیرات بیرونی که نه صرفاً محیط اجتماعی بلکه سرشت روانی فرد هنرمند را نیز شامل می‌شوند، گسترش و تکامل می‌یابد. این نوع علیت درون‌بودی، جزء بنیادی اندیشه و فلفلین درباره تاریخ بی‌نام‌هنر است؛ درست همین علیت است که به او امکان می‌دهد تاریخ هدفها و انگیزه‌های شخصی هنرمند را به تاریخ شکلها و مسأله‌های غیر شخصی تغییر شکل دهد و تشریحی تاریخی از آنها به عمل آورد، بطوری که موبومونطقی و ناگسسته باشد. لیکن و فلفلین در اندیشه نمایاندن تاریخ هنر همچون روندی مکانیکی نبود و ادعا می‌کرد (هر چند شاید کاملاً با اصول پذیرفته شده خودش وفق ندهد) که «هنر همیشه می‌تواند به آنچه می‌خواهد دسترسی پیدا کند»، و مردم فقط آن

چیزی را نادیده می گیرند که توجه شان را جلب نکند یا شادشان نکند.<sup>۷</sup> از این لحاظ و نیز از لحاظ نفی هدف دستیابی به بازنمایی هرچه دقیق تر طبیعت به عنوان علت تکامل تاریخی، با ریگل وجه مشترك دارد. لیکن در نظر ولفلین، نیاز فزاینده به مهارت تقلیدی جایش را به عنوان يك نیروی محرك اصلی به اصل خشك مشابهی که همان شکل تزئینی باشد می دهد.<sup>۸</sup>

آنچه ولفلین می خواهد، پیدا کردن فرمول تکامل اجتماعی است و به همین علت تأکید می کند که «حتی اگر فرض کنیم آدمی همیشه اشیاء را همانگونه می بیند که دلش می خواهد ببیند، این امکان رانفی نخواهد کرد که قانونی وجود دارد و بر تغییرات شیوه دیدن ماحاکم است».<sup>۹</sup> به بیان دقیق تر، هدف و منظور واقعی «تاریخ بی نام هنر» آزاد کردن تاریخ هنر از هر گونه ظهور تحولات تصادفی و اختیاری، و نشان دادن آن به عنوان تجلی قوانین پرتوان و ضرورت درونی است.<sup>۱۰</sup> این ویژگیها را در درجه نخست باید در توالی ظاهراً برگشت ناپذیر سبکها دید: در «منطقی» که از سبک نقاشانه می طلبد از پی سبک تجسمی-حظی بیاید و سبک غیر ساختمانی از پی سبک ساختمانی بیاید. مطابق این منطق، تکامل هنر، لاینقطع میان پاره ای تفاوتها و اختلافها در حرکت است، و از کاهش و افزایش تدریجی پاره ای «مفاهیم بنیادی» متضاد-نامی که ولفلین به مقولات مربوط به «دیدن» داده بود - پیروی می کند. فرمول او، بازتابی است از اصول بنیادی حرکت خودانگیخته يك اصل برتر فوق فردی مانند اصلی که در فلسفه تاریخ هگل دیده می شود. توالی کلی سبکها ضرورتاً تکرار می شود، و تکرار ادواری آن پیامد علیت ذاتی و منطق درونی تکامل است. نظریه معروف ولفلین درباره توازن، که «سبکهای باروک» را پیامد «سبکهای کلاسیک» باریتمی موج گونه و منظم می پندارد، برجسته ترین نمونه این تئوری است.

بگفته و فلفلین، هنرهای بصری يك دوره تاریخی، ویژگی سبك را در تمام شکلهای خود متجلی می سازند؛ معماری، مجسمه سازی، و نقاشی «وجه مشترك بصری» ثابتی دارند و به «نمونه بصری»<sup>۱۱</sup> ثابتی مشروط اند. این وحدت شکل، فقط نمونه ای از آن ضرورت درونی است که منطبق تکامل، خودش را از راه آن برهنرمندان تحمیل می کند. لیکن سبك مشتركی که در شکلهای بصری متجلی می شود هیچگونه تأثیری برهنرهای غیر بصری ندارد. اگر فعالیت هنری درجهت بیان و تسابح اراده معطوف به بیان می بود، در آن صورت - بگفته و فلفلین - تمام هنرها و شکلهای هنر هر دوره تاریخی، سبك ثابتی را متجلی می کردند؛ ولی، بدون تردید، چنین نیست. اگر می بینیم ویژگیهای مشابه سبك درهنرهای گوناگون الزاماً معاصر نیستند، به ادعای و فلفلین، دلیل دیگری است براینکه تکامل سبکها تابع شرایط بیرونی نیست بلکه تابع شبکه ای از قوانین درونی است که در هنرهای مختلف، تفاوت می کند.

ولی و فلفلین نمی تواند نشان دهد که تکامل هنر، یکسره از فشار «شرایط و عوامل بیرونی» آزاد است. زیرا اگر قرار باشد تکرار تناوب را عالی ترین اصل در تاریخ هنر بدانیم، باید فرض کنیم که مسیر تکامل، هر بار که ظاهراً «مرحله مترقیانه» عادی را پشت سر گذاشته و از سبك خشك به سبك آزاد یا از سبك ساده به سبك بغرنج رسیده است، «جهشی به عقب» می کند و به آغاز راه بازمی گردد یعنی به شیوه ای «پرتوان»، «کهنه» یا «کلاسیک» آغاز می شود. ولی این گونه برگشتها را نمی توان با اشاره به قوانین درونی بغرنج شدن یا اختصاصی شدن تبیین کرد. و فلفلین در اینجا احساس می کند مجبور است بر شرایط محیطی، که هیچ ارتباط مستقیمی باهنر ندارند، نقشی مهم تر از آن بدهد که هنگام بررسی پیشرفت مستقیم و ظاهراً خودبخودی سبکها به آنها می دهد.

با وجود این، تئوری او در مفهوم مکانیستی تاریخ و اصول مشتق از اصل «تاریخ بی نام» او گوست گنت ریشه دارد؛<sup>۱۲</sup> حتی در مورد پیداشدن گسستی ناگهانی در سبک، هیچگونه آزادی واقعی برای فرد قائل نمی شود. کمال مطلوب او یعنی روش سخت گیرانه و دقیق علمی، با هدف اثبات قوانین عام، واقعاً به «تاریخ بی نام هنر» نیاز دارد، همچنان که آرمانهای سیاسی و علمی تاریخ دانان و فیلسوفان سده نوزدهم ایجاب می کرد که تاریخ عمومی باید فاقد قهرمان یا شخصیت انقلابی - یا به گفته خودشان فاقد اشخاص «محاسبه ناپذیر از لحاظ روانی» یا «غیر مسئول از لحاظ سیاسی» - باشد. تاریخ دانان پوزیتیویست و سوسیالیست در این علاقه به بی نامی، با تاریخ دانان ایده ایست و محافظه کار توافق کامل دارند، با این تفاوت که گروه نخست در پی شبح يك روح دستجمعی است و گروه دوم افسانه‌هایی مانند «شعور به طور کلی»، «فرمان قاطع» انتزاعی و «کمال مطلوب عام زیبایی» - ایده ثولوژی مشخص کننده يك گروه گزیده - سر می دهد. موضوع غیر شخصی «تاریخ بی نام هنر» - نظریه و فلین - بنحوی، فقط زائده‌ای است در کنار این شعور انتزاعی و ساختگی .

و فلین در زیر فشار انتقاد های بیشمار و در مواردی جدی که از جهات گوناگون بر تئوریش وارد شده است، کوشید در نظریه «تاریخ بی نام هنر» تجدید نظری به عمل آورد. حدود خشکی را که برای نیروهای فرد خلاق قائل شده بود انعطاف پذیرتر کرد و پذیرفت که عوامل مضمون می توانند تأثیر نسبتاً مهمی در پیدایش سبک داشته باشند. ولی اندیشه تکامل هنر به عنوان روندی مستقل و تابع ضرورت درونی، همچنان شالوده کل تئوری و فرض بی چون و چرای روش او بشمار می روند. او ضمن پذیرفتن این واقعیت که يك شکل فقط می تواند شکل مختص يك مضمون باشد، همچنان به این اصل چسبید که «هر مضمون معین را فقط در چارچوب مفهوم صوری خاصی می توان تحقق بخشید» و

دستگاه حسی، نه شیء حس شده، عامل اصلی است.<sup>۱۳</sup> ولفین به این نتیجه می‌رسد که تثوریش «لطمه‌ای به ارزش فرد نمی‌زند».<sup>۱۴</sup> ولی جایی برای تردید نمی‌گذارد که علاقه اصلی به همان ضرورت‌های عینی غیر شخصی که تاریخ هنر بر او نمایانده، معطوف است و اهمیت درجه اول را به آنها می‌دهد. در پایان، از این فکرشاد می‌شود که هنرمند در چار - چوب امکاناتی حرکت می‌کند که - خوشبختانه از نظر او - محدودند، و یک اصل خلاقانه معنوی وجود دارد که هنرمند را رهبری و هدایت می‌کند و او هیچگاه نمی‌تواند این اصل را بشکند یا تحریفش کند. اندیشه تکامل مستقلانه شکل‌های هنر - که موجب توانمندی و گونه‌گونی شیوه‌های بیان هنرمند می‌شوند - چنانکه ظاهراً از یک قانون تخطی ناپذیر درونی پیروی می‌کنند، همچنان نظر او را بخود جلب می‌کرد. با وجود تمامی شک‌هایی که او فراروی خویش می‌دید و احساس می‌کرد، قضاوت نهائیش این بود که «بین هنر و فرهنگ بطور کلی پیوندی سست وجود دارد» و در نهایت امر، «هنر، زندگی و تاریخی مستقل و مختص بخود دارد».<sup>۱۵</sup>

در فلسفه تاریخ هنر ولفین نکات بسیاری هست که نه فقط مطلقاً متقاعدکننده است بلکه بخشی از فرض‌های ضمنی هر تاریخ جدی هنر بشمار می‌رود. در برابر ولفین، هیچ‌کسی معتقد نیست مراحل گوناگون تکامل هنری، بدون معنا و هدفی، از پی یکدیگر می‌آیند. بدون تردید، هنرمند، سرنخ را بشکل سنتی مسلط، سطح معینی از پیشرفت شیوه‌فنی، و مجموعه معینی از مسائل و موضوعاتی که در زمان‌وی مطرح‌اند، بدست می‌گیرد. بدون تردید، همه ما بخوبی می‌دانیم که گرایش‌های غیر شخصی را نباید چیزی فوق انسانی و فی‌نفسه معتبر تلقی کرد، بلکه باید با اشاره به شرایط اجتماعی فعالیت هنرمند، نقش بیانی و ارتباطی اثر هنری، رابطه استاد - شاگردی بین هنرمندان و تأثیر متقابل مکتب‌های رقابت‌کننده

گوناگون تبیین‌شان کرد. با وجود این، گرایشهای مزبور بشکل يك عامل عینی عمل می‌کنند، و کار هنرمند را چنان مشروط می‌کنند که مصداق عبارت «نه هر کاری در هر زمانی میسر است» می‌شود.

برای ارزیابی درست تئوری و فیلین باید توجه داشته باشیم که در هنر، گذشته از عواملی که در واقعیت اجتماعی ریشه دارند یا تابع اشتیاق به بیان خویشتن هستند، دستگاه کاملی شامل پیشه و ابزارهایی وجود دارد که تدریجاً و بطور پیوسته، مانند تمام دیگر رشته‌های فنی، تکمیل می‌شود. این دستگاه، تاریخ مستقلی دارد که بر روی هم تاریخ پیشرفت لاینقطع در اثر علیت درونی است. با آنکه تولید این ابزارها بر روی هم از شرایط عمومی زندگی مستقل نیست و گسستها و برگشتهایی در آن صورت می‌گیرد، صحبت کردن از تکامل مستقلانه در اینجا کاملاً منطقی است. اگر تاریخ هنر چیزی بیشتر یا کمتر از تاریخ يك پیشه نمی‌بود، خیلی ساده می‌شد از نامیدن نامها و متمایز ساختن شخصیت‌های گوناگون صرف نظر کرد. ولی حتی در عناصر صوری و نمایشی هنر، پاره‌ای گرایشهای تکامل درونی دیده می‌شود که از شرایط و هدفهای فلان هنرمند خاص مستقلند؛ لیکن این گرایشها فقط تا مدت زمانی کوتاه مسلط هستند و در هر زمانی امکان برگشت‌شان وجود دارد. مثلاً با کوششی پیوسته برای تشدید تأثیراتی که فلان وسیله موجود میسر می‌گرداند، و تمایلی همگانی به ایجاد گسست یا تغییری در سبک با استفاده از واکنشی خشونت آمیز مواجه هستیم. هر چند مقدمات سبک جدید، پیش از آنکه ناگهان به ظهور برسد، احتمالاً از مدت‌ها پیش فراهم آمده و در شکل‌های قدیمی بصورت نهفته وجود داشته است.

همچنان که غالباً دیده شده است اگر شخص تمام هنرمندان صاحب مزاجهای متفاوت و استعداد‌های گوناگون يك عصر را دست‌اندرکار غلبه بر مسائل ثابتی ببیند، خیلی ساده به این نتیجه می‌رسد که شکل‌های



هنر و سبکهای هنری با گذشت زمان از منشأ خویش جدا می‌شوند و به نمایاندن تواناییهای ذاتی خود می‌پردازند. هنرمندان منفرد، به نظر می‌رسد که سرگرم اجرای مأموریتی فوق‌فردی‌اند و برایشان مقدر شده است آن کاری را انجام بدهند که باید انجام دهند. ولی این فرض که آنها همان کاری را انجام بدهند که روزگاری به دست کسی دیگر انجام خواهد گرفت، قابل دفاع نیست، و به بیان درست‌تر، یکی از اسطوره‌های تاریخ نویسی رمانتیک است؛ این احتمال نیز وجود دارد که عمر و نتواند کاری را که زید انجام می‌دهد درست مانند او انجام دهد. ولی هر قدر نقش استعداد فردی و هدفهای شخصی هنرمند در پیدایش یک اثر یا سبک هنری زیاد باشد، روشن است که هر کاری در گرایش عمومی تکامل و راهی که کارهای پیشین برایش هموار کرده‌اند ریشه دارد. چرخش برادران ون‌آیک بسوی ناتورالیسم مدرن یا چرخش لئوناردو بسوی کلاسیسیسم یک حرکت صرفاً فردی نبود؛ بیزاری روزافزون میکل‌آنژ از آرمانهای رنسانس‌اعلی، همانند نفسی اصلاحات سبک‌گزینی توسط کاراوادجو، «درهوا» بود. اگر هنرمندان، آثارشان را واقعاً در آزادی مطلق و بدون هیچگونه پیش‌پنداشتی آفریده باشند، و برعکس، اگر همواره از معیارهای معینی برای حقیقت و ذوق‌پسندیده، مجموعه‌کاملی از کارها و موضوعات صوری، حداقلی از سطح الزامی مهارت فنی و مقداری حساسیت برخوردار نبوده باشند، در این صورت نمی‌توان سخنی از تکامل هنری یا سبکهای هنر بطور کلی به میان آورد. مفهوم «سبک» به عنوان گونه‌ای سازگاری استعداد‌های شخصی با هدفهای عموماً معتبر، و اینکه تمایلات و هدفهای فردی چنان هدایت شده‌اند که گوئی به رودخانه واحدی می‌ریزند - آدمی را به اندیشیدن درباره‌ی موضوعی همچون «تاریخ بی‌نام هنر» سوق می‌دهد. وقتی و فلین اعلام می‌کند که اگر به هر یک از نگارخانه‌هایی که به ترتیب

تاریخی آراسته شده‌اند وارد شویم می‌توانیم خودمان را متقاعد کنیم که «استادان بزرگ چه خوب در مسیر عمومی تکامل می‌گنجند»، توجه مان را به نگر گاهی فرامی‌خواند که از آنجا به بعد مفاهیم «سبک» و «تاریخ بی‌نام هنر» برهم منطبق می‌شوند و چنان به نظر می‌رسد که گوئی هدف هر تاریخ سبک، این بوده است که «تاریخ بی‌نام هنر» شود.

گرایش‌هایی که هنرمند بدانها دسترسی پیدامی‌کند، بدون تردید در معرض تأثیرات پیوسته بیرونی قرار دارند، به بیان دقیق‌تر، این گرایش‌ها همیشه ناپایدارند و احتمال زیاد دارد که در این یا آن جهت، واژگون شوند. لیکن از آنجا که راه‌های کشف شده پیشین دارای گونه‌ای لختی‌اند، تا اندازه‌ای در برابر تأثیرات خارجی ایستادگی می‌کنند و فراراه آن‌کاری که در لحظه معینی می‌تواند صورت‌پذیرد، حدود خاصی - هرچند انعطاف‌پذیر - پدید می‌آورند. این موجب پیدایش حالت تنش بین دو مجموعه عوامل علیت می‌شود، یک مجموعه تغییرپذیرتر از دیگری، یکی جزو ذاتی شکل‌های هنر و دیگری برآمده از شرایط بیرونی. این تنش را از دید فلسفه ایده‌الیستی یا ماتریالیستی نمی‌توان با توسل به تاریخ اندیشه‌ها یا تاریخ اقتصادی و اجتماعی از میان برداشت. و فلین ضمن اشاره به علیت دور و تسلسلی که مشخص‌کننده هر مرحله پیشرفته تاریخ است می‌گوید: «شخص فقط آن چیزی را می‌بیند که به دنبالش می‌گردد؛ ولی به آن چیزی می‌نگرد که می‌تواند ببیند». <sup>۱۷</sup> آنچه شخص بدان دست یافته است، جزء تشکیل‌دهنده و ضرورتاً شکل‌دهنده آن چیزی است که باید بدان دست یافت. و از آنجا که منطق درونی تکامل فی‌نفسه نمی‌تواند موجب پیدایش شکل تازه‌ای شود، و هر نوآوری به گونه‌ای عامل محرک بیرونی نیاز دارد، این منطق در مواقع خاصی می‌تواند قطعاً امکان‌پذیری برخی آفریده‌ها را مستثنی‌کند. و بدین ترتیب

می‌توان گفت که تکامل هنر بطور سلبی، امانه ایجابی، مشروط است به ماهیت درونی شکل‌های موجود.

می‌توان از این هم جلوتر رفت و پذیرفت که حتی محدود کردن نقش عامل بیان توسط ولفلین، به مقدار زیادی قابل قبول و موجه است. در موسیقی سده‌های میانه و به بیان دقیق‌تر در موسیقی پیش از موسیقی رمانتیک، قاعدتاً بسختی می‌توان تشخیص داد که عواطف دینی بیان می‌شود یا غیر دینی؛ و در نقاشی، انگیزه‌ها و اندیشه‌های مسیحی، صدها سال پس از تولد مسیح، باشکلهای باستانی متعلق به دوران بی‌دینی بیان می‌شوند. مثلاً در حدود سال ۸۰۰ میلادی، در کتابهای شادمانی گله می‌شود که تصویرهای حضرت مریم را بسختی می‌توان از تصویرهای ونوس [الهة عشق] باز شناخت. همچنین، این ادعا که نقش بیان در هنر يك نقش فرعی است، درست به همان اندازه توجیه‌ناپذیر است که گفته شود گرایشهای کنونی فقط تجلی ضرورتی غیر شخصی‌اند که فرد هنرمند را به وسیله يك جریان مستقل و غیر قابل کنترل به این سو و آن سو می‌کشاند. در این موارد، تنها چیزی که در اختیار داریم میثاقی است که آگاهانه یا ناآگاهانه پذیرفته شده است، وفاقی است آشکار یا ضمنی، نه يك اصل «عالی» آرمانی - چه به معنای افلاطونی چه به معنای هگلی - که از ورای سرافراد، خود را متحقق می‌گرداند.

این نظر که توالی سبکها (که رابطه متقابلشان را می‌توان بشکل رابطه پرسش و پاسخ، تز و آنتی‌تز، واوج و افت موج توصیف کرد) به علت ساختار ماهوی هنر یا روان آدمی، ریتم اجتناب‌ناپذیر و غیر قابل تغییری را نمایان می‌سازد، به همان اندازه غیر قابل دفاع یا حتی کمتر از آن قابل دفاع است، زیرا غایت گرائی تاریخ را درك و بیان می‌کند. نظری که می‌گوید سبکهای نمونه‌وار از گونه‌ای توالی همشکل و دوره‌ای برخوردارند، فی‌نفسه يك افسانه است. طول موجهای حرکت

دوره‌ای نه فقط دائماً در حال تغییرند، بلکه حلقه‌های میانی بین هر اوج و افت، تز و آنتی‌تز، مسأله و راه حل، یا هر نام دیگری که بر آن گذاشته شود، چنان از لحاظ تعداد، نفوذ و تأثیر بخشی باهم فرق می‌کنند که کوشش برای پیدا کردن فرمول کلی حالت تناوبی، فقط می‌تواند به ساده‌انگاری قهری و اقییات منجر شود. می‌توان گفت که سبک‌های کلاسیک و هلنیستی در یونان، رمانسک و گوتیک، رنسانس و باروک تقریباً با الگوی ثابتی از پی‌هم می‌آیند ولی وقفه بین قطب‌های متضاد، در یک مورد چندین قرن و در مورد دیگر چندین دهه یا چندین سال به درازا می‌کشد. و در یک مورد، آنتی‌تز فقط از طریق یک رشته سبک‌های سنتی فراهم می‌آید اما در مورد دیگر، به نظر می‌رسد که در خود تز پنهان شده است. غالباً سبک جدید، فقط گسترش بیشتر و پیامد منطقی سبک کهنه است ولی به همان اندازه نماینده نفی تمام و کمال تمام معیارها و ارزش‌های پیشین است. در این صورت اگر فرض کنیم که می‌توانیم الگوی آنتی‌تز را در تحول سبک ردیابی کنیم، باز با هر گونه فرمول عام برای تغییرات سبک فاصله خواهیم داشت زیرا مدت زمان متغیر این مراحل همچنان غیر قابل محاسبه خواهد بود. اگر فقط و فقط چنین فرض کنیم که بمحض انقضای مدت زمان مختص فلان سبک، دوره متضادی آغاز خواهد شد، گویای چیزی نیست؛ زیرا یک سبک را خاتمه یافته تلقی نمی‌کنند مگر آنکه سبک دیگر در راه اعتلا گام نهاده باشد. تنوعات همواره متفاوت در روند تشدید، انحطاط و تغییری که بین قطب‌های متضاد مشاهده می‌کنیم، به هیچ وجه به قالب فرمول خاصی در نمی‌آیند. اگر تغییر سبک به عواملی «منطقی» مشروط می‌بود، می‌توانستیم ببینیم که دوران بلوغ یک سبک با دوران نوباوگی سبکی دیگر، دوشادوش پیش می‌روند. ولی مسأله همیشه به این شکل نیست. در موارد بسیاری دیده شده است که عمر فلان سبک خاص از دوران خودش فراتر می‌رود

وسبک مزبور بی آنکه حاصلی به بار آورد همچنان به حیاتش ادامه می‌دهد، منحجر و آکادمیک می‌شود و چیزی جز نمونه‌ مشابه خودش تولید نمی‌کند، و به بیان مختصر، از تسلیم شدن در برابر قانون بظاهر پرتضاد تکامل سرباز می‌زند.

نظریه بر گشت ناپذیری مراحل مشخص در تکامل هنر، احتمالاً مؤثرترین - ولی نه متقاعد کننده‌ترین - بخش از تصور ولفلین درباره «تاریخ بی نام هنر» است. این اندیشه، غیر قابل دفاع است زیرا حرکت یا گرایشی که شخص مشاهده می‌کند به نقطه‌ای که مشاهده از آنجا آغاز می‌شود بستگی دارد. مثلاً اگر از جوتو آغاز کنیم، در مسیر رویدادها تمایلی به پیچیده‌تر شدن دیده می‌شود و می‌توان آنرا چرخش از گرایش ساختمانی به غیر ساختمانی توصیف کرد؛ ولفلین این دو اصطلاح را برای توصیف تغییر یا گذار از رنسانس به باروک بکار می‌برد. لیکن اگر ضمن تلاش برای کشف دوره‌ها از ناتورالیسم سده پانزدهم آغاز کنیم، همچنان که با موضوع مورد بحث مانیز مناسبت دارد، گرایش آشکاری بسوی ساده‌تر شدن، روشن‌تر شدن و سکوت دیده می‌شود. باز، وقتی در نظر آوریم که کهن‌ترین آثار شناخته شده هنری یعنی نقاشیهای عصر پارینه سنگی، آثاری ناتورالیستی و غیر سنتی و بسیار پویا هستند ولی به دنبالشان سبک هندسی خشک، جدی و ایستای متعلق به عصر نوسنگی از راه می‌رسد، بسختی می‌توان توجیهی برای این ادعای ولفلین پیدا کرد که می‌گوید بر گشت ناپذیری مراحل، همیشه از فرمالیسم بسوی تجزیه شکلها حرکت می‌کند. می‌دانیم که حتی در دوران حیات یک سبک، مثلاً در دوران تاریخی کارولنژین‌ها، گرایشی بفرنج‌تر، نقاشانه‌تر و «باروک» تر، پیش از گرایشی جدی‌تر، کلاسیک‌تر و باستانی‌تر آمده است.<sup>۱۸</sup>

بدون تردید رابطه‌ای نزدیک میان مراحل مختلف تکامل وجود

دارد و هربك از این مراحل، شدیداً به مرحله پیش از خود مشروط است؛ ولی هنرمند - این موضوع اصلی بحث کنونی ما - همیشه بیش از يك امکان فراروی خویشتن دارد. گزینش يك مسأله خاص از میان چندین مسأله حاد آن لحظه، يك راه حل از میان چندین راه حل، و يك خط سلیقه - که همیشه بیش ازدو یاسه خط سلیقه وجود دارند، زیرا همیشه چند قشر تحصیلکرده در اجتماع وجود دارند - را بسختی می توان بكمك فلان منطق درونی تبیین کرد، بلکه فقط در پرتو عوامل و شرایط خارج از عرصه هنر می تواند قابل درك شود.

توصیف بعدی و فلفلی راجع به اظهارات اولیه اش درباره منطق درونی، تمایز قائل شدن بین حرکات پیوسته تدریجی و «جهشهایی» که موجب گسستن و برگشتن زنجیره پیوستگی می شوند، به هیچ وجه نمی تواند به عنوان شرحی کافی درباره مقام هنر در زندگی مورد قبول واقع شود. اومی گوید وقتی برگشتی در این جریان آغاز شود، «مسلماً نتیجه عوامل بیرونی است» نه نتیجه سیر عادی تکامل پیوسته - به بیان دیگر، معتقد است که اصولاً بین پاره‌ای از تحولات هنری که درونی و گویا هستند و پاره‌ای دیگر که در معرض تأثیرات بیرونی قرار دارند، می توان فرق گذاشت. ولی این تز، بر مفهوم سراپا غیر انتقادی رابطه میان الگوهای فرهنگی و شرایط واقعاً موجود زندگی استوار است. به دلیل تماس نزدیک و وابستگی متقابل این دو، نمی توانیم فرض کنیم که شرایط زندگی فقط در چند نقطه و پاره‌ای موقعیتهای خاص بر هنر تأثیر می گذارند. اگر هنرمند واقعاً موجودی است حساس از لحاظ روانی، پس در تمامی شرایط زمانی و مکانی چنین خواهد بود. و اگر چنین باشد، برای هر گامی که برمی دارد، هر تصمیمی که می گیرد و هر شکلی که برمی گزیند، شرایط درونی و بیرونی را می توان یافت مگر آنکه او خود را آگاهانه در نقطه مقابل آنها قرار دهد. زندگی در همه زمانها و از

همهٔ جهات، مسائل تازه‌ای را فراروی فرد قرار می‌دهد و سوالات صریحی برایش مطرح می‌کند که باید با توجه به شرایط معین و وسائل موجود بدانها پاسخ داده شود. آدمی هر کاری که انجام دهد، چه نگرشی فعالانه اتخاذ کند چه منفعلانه، چه در خطی ثابت پیش برود چه خط تازه‌ای را برگزیند، چه از سلیقهٔ نسل پیشین دفاع کند چه در صدد کشف ارزشهای نو برآید، يك امکان را می‌پذیرد و امکانات دیگر را رد می‌کند یعنی موضع‌گیری می‌کند. ادامه دادن به يك مسیر معین، درست به اندازهٔ تغییر دادن مسیر بطور کلی، مستلزم تصمیمی حیاتی است و ریشه در زندگی دارد. شخص می‌تواند هم رنگ جماعت شود یا بر خلاف جریان آب شنا کند؛ اگر هم رنگ جماعت شود بدین معنی است که بطور ضمنی، حالت انفعالی و آسایش طلبی را برگزیده است. بدین ترتیب کاملاً اشتباه است که مثلاً فرض کنیم در اواخر سدهٔ هجدهم هنر رو کو کو تدریجاً در برابر تأثیرات و عوامل بیرونی تسلیم شد و ناگهان از برانگیخته شدن توسط عوامل درونی و صرفاً صوری باز-ایستاد. اگر هنرمندی به آرمانهای رو کو کو وفادار می‌ماند و ناگهان از معیارهای زیبایی شناختی شیوهٔ باستانی نمی‌گسست و به کلاسی-سیسم انقلابی روی آور نمی‌شد، برای تبیین این پدیده به مکانیسم دفاعی متفاوتی احتیاج نداریم بلکه کافی است فقط و فقط به معیارهای متفاوتی اشاره کنیم. هر گام در تکامل هنر مستلزم تصمیمی غیر منطقی است، در چارچوب هیچ نظام مستقلاً قابل توصیف نیست و از عرصهٔ زیبایی شناختی فراتر می‌رود - فعلی ارادی که از میان امکانات موجود، یکی را برمی‌گزیند. هنر، شکل و بیانی است که تا اندازه‌ای به عوامل درونی و تا اندازه‌ای نیز به عوامل بیرونی مشروط است، هیچگاه تنها به راهش ادامه نمی‌دهد و هیچگاه یکسره در معرض تأثیرات شرایط بیرونی قرار نمی‌گیرد.

نظریهٔ ولفلین مبنی بر اینکه در تاریخ هنر، فشار افزودهٔ بیرونی همیشه موجب حرکت عقب‌گردانه می‌شود نشان می‌دهد که به گمان‌وی هر تأثیر غیرصوری حکایت از يك گسست و آشفتگی در مسیر عادی تکامل می‌کند. این نظریه ظاهراً از مفاهیم فلسفهٔ رمانتیک ارگانیک مشتق می‌شود، و به یکی از مهمترین امانه الزاماً مستقیم‌ترین و تحقق‌یافته‌ترین سرچشمه‌های اندیشهٔ او دربارهٔ تاریخ بی‌نام هنر اشاره می‌کند. تکامل ارگانیک، تصویری که ولفلین از تکامل هنری دارد، روندی درونی است که ماهیتاً برای پذیرفتن تأثیرات و گسستهای حاصل از عوامل بیرونی آمادگی دارد. برای مفهوم ارگانیک و برای مفهوم هنر در نزد ولفلین، لحظهٔ سرنوشت‌ساز، آغاز رشد تدریجی یا تکامل خود - انگیزه، گیاه‌گونه و خودپویاست. در هر دو مورد، تفکر زائیدهٔ کششی اصیل، مسلط و نیرومندتر از تأثیرات بیرونی یا دمدمی مزاجیهای فردی است؛ و اگر چنین نبود که طبیعت عاقل‌تر از ادراک صرف است، می‌تواند بارور شود و بر آرزوهای آشفتنهٔ فرد و دمدمی مزاجیهای تصادف پیروز شود، همین تأثیرات و دمدمی مزاجیهای توانمند بر ساختار ماهوی رشد صدمه بزنند.

بهره‌گیری از مفهوم ارگانیک برای توصیف ساختارهای تاریخی، یکی از سلاحهای معنوی آن فلسفهٔ تاریخ است که عصر بازگشت [خاندان بوربون در تاریخ فرانسه] و رمانتیسیسم از ادموند بورك به بعد کوشیدند به وسیلهٔ آن هدفهای اصلاح‌طلبانه و پیروزیهای انقلاب را بی‌اعتبار گردانند و سنت را موافق هدفها و منافع «طبقات تاریخی» از نو سروسامان دهند. جان کلام نظریهٔ ارگانیک این فرض است که می‌گوید اگر قرار باشد تکامل باعث پیدایش شکل‌های ارزشمند و حیاتی شود باید همیشه با گذشته در تماس باشد، باید بکوشد نور از میان کهنه بدرآورد، و به گفتهٔ هگل از کهنه «فراترود» و در همان حال آنرا حفظ



کند. از این اصل موضوع، مفهوم محافظه کارانه ملت و فرهنگ ملی به عنوان اجتماع معنوی نسلهای متوالی مشتق می شود. در اینجا همه چیز بر محور اندیشه بقا از طریق تغییر می چرخد. خصلت محافظه کارانه و سفسطه کارانه این نظریه را هیچ چیزی روشن تر از این حکم [که نخست از سوی بورك مطرح شد و بعدها اوگوست ویلهلم بزرگ (۱۷۵۷-۱۸۳۶) آن را آشکارا فرمول بندی کرد] عیان نمی کند که می گوید هر تغییری در شکل موجود حکومت که ممکن است نتیجه آراء عمومی باشد ضرورتاً غیر قانونی است زیرا انسانهای زنده، در مقایسه با تعداد نسلهای گذشته و آینده هیچگاه نمی توانند چیزی بیش از يك اقلیت باشند.<sup>۱۹</sup> مطابق این فلسفه، آنچه در سیاست مهر خود رأیی و دمدمی مزاجی خورده بود، در دیگر عرصه های فرهنگ نام آشکار شدن نبوغ ملی که عامل پیروزیهای بزرگ و تاریخی ملت شده است به آن داده شد.

همچنان که رسمها، قانونها، اسطوره ها و افسانه های يك ملت با تکیه بر این فرضها ابداع یا بطرزی مکانیکی «تولید» نمی شوند بلکه جوانه می زنند و مطابق سرشت درونی و غرایز آن ملت «رشد» می کنند، هنرمندان منفرد نیز با تکیه بر فرضهای «تاریخ بی نام هنر» در باره سبکهای هنر نمی اندیشند و عمداً مطرح شان نمی کنند بلکه سبکها را يك اصل «ارگانیک» که عمرش از عمر هنرمندان و نسلهای بسیار درمی گذرد برایشان تحمیل می کند. و لافاین تدریجاً به نمایاندن ماهیت این اصل نزدیک می شود و سرانجام، آن را اصل «دیدن» هنرمندانه می نامد، و با استفاده از آن به تفسیر کل تاریخ هنر می پردازد. در نخستین نوشته او به نام روان شناسی معمادی، رابطه اندیشه اش در باره تاریخ درونزا و بی نام هنر با فلسفه ارگانیک، صریح تر و آشکارتر از نوشته های بعدیش بیان شده است. در این نوشته گفته می شود: «اینکه شکل های سبکها را افراد بدخواه خودشان نمی توانند بیافرینند، اینکه، برعکس،

شکلهای مزبور از بطن احساسات ملی - معادلی برای «روح دستجمعی در این زمان - سر برمی آورند، امروزه چنان در همه جا پذیرفته شده است که دیگر نیازی به بحث بیشتر ندارد.»<sup>۲۰</sup> مفهوم ولفلین از تکامل تاریخی، چندین وجه مشترك با رشد ارگانیک دارد. بدین ترتیب، او شکلهای سبکهارانه انبوههائی صرف بلکه وحدتهائی آشکارا ساختاری در نظر می گیرد. در این شکلهای، همچون ارگانسیم، کل به مفهوم ارسطوئی واژه بر اجزاء «مقدم» است، یابهبیان دیگر عام بر خاص، و سبک تیبیک بر کارهای خاص و بر هدیفهای تک تک هنرمندان مقدم است. بدین ترتیب، سبک دیگر حاصل جمع صرف اجزاء تشکیل دهنده اش نیست همچنان که گیاه حاصل جمع بخشهای خود نیست بازندگی یک ارگانسیم ترکیبی از کارکردهای آن نیست.

نگرش بنیادی تئوریهای ارگانسمی در فلسفه تاریخی واجتماعی، احتمالاً پذیرفتن این واقعیت است که یک گروه اجتماعی صرفاً مجموعه ای از چند نفر نیست، رفتار فرد در گروه با رفتارش در حالت انزوا یکی نیست و اعضای گروه ویژگیهای مشترکی از خود بروز می دهند و نتیجتاً در برابر محرکهای خاصی، واکنش مشابهی دارند. اینها واقعیاتی هستند که کسی در درستی شان تردید نمی کند، و به آن بخشی از تئوری ارگانسمی متعلقند که شالوده علمی محکمی دارد. آنچه غیر منطقی و نادرست است فقط شخصیت جداگانه دادن به گرایشهای همگون یک گروه و تبدیل آن به یک نیروی روانی مستقل یا موضوعی روان شناختی است که ظاهراً قدرت اندیشه و عملی کم و بیش مستقل از اعضای گروه دارد، همچنان که مکتب تاریخی از «روح دستجمعی» یا روانکاوان اجتماعی از «ذهن گروهی» مراد می کنند. مفهوم ذهن گروهی به عنوان پدیده همگون و مستقل روانی، تا اندازه ای، پیامد کاربرد مفهوم ارگانسیم در بررسی اندامهای اجتماع است. پس از کاربرد این مفهوم، رفتار دستجمعی

گروه، نه بشکلی که واقعاً هست یعنی بشکل تجلی سازگاری پذیری مزاجهای گوناگون، هدفهای اختصاصی و منافع خاص بلکه بشکل محمل واقعی نشانه های متمایز کننده گروه دیده می شود و سپس مطابق اصول روان شناسی که در بررسی فرد به کار گرفته می شوند مورد قضاوت قرار می گیرد.<sup>۲۱</sup> ولی ذهن گروهی، اگر قرار باشد معنی علمی رضایت بخشی به این اصطلاح بدهیم، نمی تواند علت نوپدیدی را معرفی کند بلکه فقط نتیجه را معرفی می کند، عامل همگون و اصیل را معرفی نمی کند بلکه فقط و فقط نتیجه ای را معرفی می کند که به وسیله مجموعه ای از کارهای انجام شده بدست آمده است و به دلیل سازگاری پذیری متقابلشان خیلی ساده می توانند ما را به شخصیت قائل شدن برای ذهن گروهی سوق دهند. ذهن گروهی نیز مفهومی جمعی است و به همین علت هیچگاه نباید بر اجزائی که متحد می گرداند «مقدم» پنداشته شود بلکه «مؤخر» بر آنهاست. ذهن گروهی، منحصرأ شامل صفاتی می شود که اعضای گروه در جریان کار و فعالیت هماهنگ و همیارانه شان از خود بروز می دهند؛ فاعل ادعا شده ای که این سازگاری پذیری متقابل را متجلی می گرداند و اقمیتی است به يك اندازه روان شناختی و زیست شناختی. آنگاه به نگرشهای دستجمعی، کارها و واکنشهای متقابلاً سازگار شده می رسیم، ولی شالوده واقعی دیگری جز افراد وجود ندارد که این پدیده ها را بشود به آن نسبت دارد. اگر چیزی به نام ثروت معنوی دستجمعی وجود داشته باشد مطمئناً هیچ گونه فاعل همگون فوق فردی وجود ندارد که عامل آفرینش آن باشد.

ولی بسط مفهوم ارگانیزم به گروههای اجتماعی، نادرست و غیر منطقی است فقط به این دلیل که در درون ارگانیزم سنیز یا تضادی نمی تواند وجود داشته باشد مگر به معنای استعاره و اژه، در حالی که گروه

اجتماعی، ماهیتاً، همیشه در گیرستیز منافع و مبارزات رقابت آمیز است. فعل و انفعالات حیاتی يك ار گانیسم طبیعی هر قدر بفرنج و رابطه متقابل علت و معلولی کار کرده‌های گونا گونش هر قدر پیچیده باشد، ار گانیسمی که «بعضی از اجزایش می‌خواهند با اجزای دیگر جا عوض کنند»، همچنان که بدرستی گفته شده است، در تصور نمی‌گنجد.<sup>۲۲</sup> تئوری ار گانیسمی، باتأکید بر تعادل درونی و همکاری تمام اجزای کل، فلسفه‌ای تسلیم طلبانه و درویش مسلکانه و ایده‌ئولوژی تسکین و مدار است، وجود تضاد های اجتماعی، مبارزه طبقاتی و انقلاب را به رسمیت نمی‌شناسد و به همین علت آنها را بشکل غده‌هایی غیر طبیعی و ناسالم مجسم می‌کند. زبان شاعرانه و اخلاقی، که تئوری ار گانیسمی را همچون لفافی در خود پوشانده بود، اصرار لفاظانه‌اش مبنی بر سرفرو و آوردن در برابر واقعیت تاریخی و پذیرفتن میراث تاریخ، خلق و خوی رمانتیک سده نوزدهم را شیفته خود کرد. مردم خود را با آغوش باز به موج ادعاهای گذشته‌می‌سپردند تا مجبور از توجه به زمان حال با آن مسائل و گرفتاری‌های غیر رمانتیکش نشوند. هواداری تعصب آمیز ایشان از هر چیزی که «ار گانیک» به نظر می‌رسیده معنی هواداری از غرایز سیاه و نا آگاهانه و اطاعت کور کورانه از سنتها، میثاقها و نهاد های اجتماعی بود؛ تمایل ایشان به انفعال، آسایش و قضا و قدر که به این شکلها بیان می‌شد، علت اصلی نفوذ گسترده تئوری ار گانیسمی بود. مفهوم «تاریخ بی‌نام‌هنر» و به بیان دقیق تر، نظریه استقلال درونی عنصر معنوی، این تمایل به آسایش و قضا و قدر را به يك ایده‌ئولوژی تمام و کمال و لسی یکسره نا آگاهانه تبدیل کرد.

اندیشه های ار گانیسمی از طریق فلسفه تاریخی به آثار و فلفین و ریگل نیز راه یافتند. تاریخ گرائی، ضمن کنار گذاشتن منطق گرائی مختص عصر روشنگری، خوش بینی خود یعنی ایمانش را به آن کمال

اخلاقی و فکری که از حاکمیت عقل نتیجه می‌شود نیز کنار گذاشت. خام اندیشانه بودن آن چشمداشت، مثل روز روشن بود؛ مسیر تاریخ، مطمئناً در همه جهتها روبه بالا نمی‌رود. ولی در هیچ عرصه دیگری از فرهنگ، دلیل موجه برای صحبت کردن از پیشرفت پیوسته و پیروزی دم افزون، کمتر از عرصه هنر نیست، بطوری که ریگل و ولفلین ضمن حمله به مطلق گرایی زیبایی شناختی، به نظر می‌رسند که بادژ کوب به درمی بازمی‌کوبند. لیکن برای آنکه انسانها این جنبه هنر را درک کنند - زیرا در اثر خوش بینی سده هجدهم به آینده تماماً از نظر پنهان شده بود - کار تاریخ‌گرایان برای کاستن از ارزش اندیشه ترقی ضرورت داشت. ولفلین و ریگل حتی وقتی با ارزشهای انتزاعی زیبایی شناختی سروکار دارند، از اندیشه ترقی به عنوان يك اصل اکتشافی نیز بهره نمی‌گیرند بلکه می‌کوشند مفاهیم مشخص تری را جانشین آن کنند. اینان همواره از مفاهیمی صرفاً تاریخی بهره می‌گیرند و از مبتنی کردن تئوریهایشان بر گونه‌ای از فلسفه هنر خوداری می‌کنند. آنها دقیقاً به این معنای گفته لئوپولد فون رائکه توجه می‌کنند: «اشرافیت را از تمام جهت در نظر تان مجسم کنید، ولی هیچگاه نخواهید توانست اسپارت را در نظر آورید.»<sup>۲۳</sup>

تضادهای درونی مشخص کننده تاریخ گرایی نیز در تئوریهای ریگل و ولفلین - مخصوصاً نگرش دو گانه آن به مسأله فرد - دیده می‌شود. غالباً نشستن روش کلی پردازي یا تعمیم بجای روش تفرید را جوهر تاریخ گرایی فرض کرده‌اند.<sup>۲۴</sup> ولی تئوریهای مکتب تاریخی، ضمن تأکید بر حالت اختصاصی تمام رویدادهای تاریخی و نقش فرد در آفرینش ارزشهای فرهنگی، باز از ارزش فردمی‌کاهند و میدان را برای يك اصل خلاق فوق فردی که مطابق نظریه روح دستجمعی و فلسفه هگل بر سراسر عرصه روح حاکم است، خالی می‌کنند. خاص بشکل

تابشی از يك نیروی برتر و نور درخشان تر و خالص تر توصیف و تبیین می‌شود. نظریهٔ ولفلین دربارهٔ «تاریخ بی‌نام هنر»، بگونه‌ای، شکل دیگری از این تئوری فیضانی است که تاریخ مشخص را بازتاب یا تحقق یا تشریح يك اصل عام مابعدالطبیعی، اندیشه‌ای آنجهانی، یا قدرتی فوق بشری قرار می‌دهد.<sup>۲۵</sup> جوهر هر تئوری فیضانی تاریخی، اصلی است که می‌گوید يك «روح جهانی» در درون رویدادهای تاریخی نهفته است، و بدینسان رویدادهای مزبور از پیش تعیین شده و شکل گرفته هستند. بدینسان روند تاریخ بشکل روند گذار از احتمال به واقعیت نمایش داده می‌شود. خصلت درونی تکامل هنر، تکرار گونه‌های ثابت سبک، منطق درونی «شکلهای بصری»، نظریهٔ انواع و شاخه‌های هنر، که هر يك از آغاز دارای معیارهای ثابت و راه‌حلهای روشن و نهائی بودند - تمامی این مفاهیم، نتیجهٔ اندیشهٔ فیضانی در تاریخ هنر هستند. به بیان دقیق‌تر، در اینجا آنچه بکار بسته می‌شود اندیشهٔ «نیرنگ عقل» هگل است، آنهم غالباً بشکلی نسبتاً پنهان و جنبی. تئوری «روح دستجمعی از این اندیشه آغاز شد که در اجتماع فرهنگی، ترتیبیاتی پدید آمد که اعضای گروه مورد نظر هیچگاه آن را اراده یا پیش‌بینی نکرده بودند؛ این اندیشه، بر گزیده و تکمیل شد و بصورت «نیرنگ عقل» هگل در آمد. لیکن نمایندگان تئوری «روح دستجمعی در پایان، چیزی بیش از این ادعا نمی‌کنند که ساختارهایی مانند حماسه یونانی، قانون رومی، اصول دین کاتولیکی، و قانون اساسی انگلیسی، حاصل کار چندین سده و نسلهای بسیار هستند و کسی نمی‌تواند خودش را پدید آورندهٔ آنها معرفی کند و مدعی حقوق خاص مالکیت آنها شود. ولی هگل جلوتر می‌رود و می‌گوید که ساختارهای فرهنگی، منشائی بمراتب ژرفتر دارند، پدید آورندگان دست اول یعنی «نوابغ ملی»، و افراد، فقط سخنگویان روحی جهانی‌اند که ایشان و تمامی دیگر نیروهای

ویژه‌ای را که در مسیر تاریخ به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدفهای عالی خودش بظهور می‌رسند، به خدمت می‌گیرد. مسأله‌ای که اندیشه «نیرنگ عقل» مدعی حل کردن آن است، این پدیده جالب توجه است که انگیزه‌های خصوصی و گزینشهای ذهنی افراد، چیزی می‌آفریند که از حد افراد فراتر می‌رود و به درجه‌ای از اعتبار عینی می‌رسد. این پدیده در تاریخ هنر، شکل هنرمند را به خود می‌گیرد که با استعداد های فردی و هدفهای شخصی‌اش تسلیم قوانین کلی سبکی می‌شود که برای يك دوره کامل تاریخی یا يك قشر کامل تحصیلی معتبر است. زیرا پیدایش يك سبک، هر چند نه بر خلاف هدفهای هنرمند منفرد، چیزی نیست که آشکارا اراده شده باشد بلکه نسبت به هدفها و منظورهای او تصادفی است؛ این سبک، «شکلی دستجمعی» است که بی‌هیچ وسیله‌ای در زمره نیات آگاهانه وی گنجانده شده است. اگر «نیرنگ عقل» هگل پاسخی سراپا ناکافی برای سؤال کنونی باشد، دست‌کم، مسأله را دقیقاً فرمول‌بندی می‌کند و شدیداً بر آگاهی ما از شگفتی پدیده‌ای چون پدیده سبک می‌افزاید. این تأثیر نیرومند اندیشه هگل، هنوز در نظریه «تاریخ بی‌نام هنر» و فلین وجود دارد؛ و با آنکه نظرش تماماً پذیرفتنی نیست، چون توجه ما را شدیداً بر مشکلات مستتر در مفهوم يك سبک متمرکز ساخته است، مفید بودنش را ثابت کرد.

## ۲. «مفاهیم بنیادی تاریخ هنر» و مقوله های تفکر تاریخی

و فلین گذار از رنسانس به باروک را با استفاده از پنج زوج مفهومی توصیف می‌کند. بر روی هم می‌توان گفت که هر زوج مفهومی، جنبه‌های متفاوتی از يك پدیده را از سخت و ساده گرفته تا آزادتر و بفرنج‌تر، می‌نمایاند. او این زوجها را «مفاهیم بنیادی» می‌نامد زیرا معتقد است که فقط مختص تشریح این دوره خاص نیستند - این راز

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

هدف ولفلین توصیف پاره‌ای نمونه‌های تاریخی تغییر سبک به وسیله فرمولهائی است که تا سر حد امکان ساده و جامع باشند. مطمئناً او گمان می‌کند که این گونه فرمولها بارها و بارها در جریان تاریخ به تصویر کشیده شده‌اند ولی فرض نمی‌کند که این تشابهات تاریخی ممکن است گونه‌ای منشأ مشترك ماقبل تجربی داشته باشند، چه در فلان سرشت لایتغیر روح آدمی چه در پیش‌پنداشتهای الزامی و گریز ناپذیر ادراک هنری. منتقدانی که گله‌مندانه می‌گویند ولفلین آفریننده هیچ گونه «مقولات ماقبل تجربی» نیست، نمی‌توانند دریابند که او به دنبال چه چیزی بود و معنای واقعی مفاهیمی این چنین چیست. در فلسفه انتقادی کانت، ماقبل تجربی بودن مکان، زمان یا علیت بدین معنی است که تمام پدیده‌ها باید شکل‌های همزیستی، توالی، علیت و برخی روابط مشابه دیگر را برای مامتجلی گردانند؛ موضوعات تجربه، در خارج از چارچوب این مقوله‌ها که فروض و حدود کل علم را تعیین می‌کنند، غیرقابل تصورند. ولی «مفاهیم بنیادی» ولفلین هیچ‌یک از این ادعاها را ندارند. هر قدر به دفعات بیشتری به موارد مجسم‌کننده این مفاهیم بر بخوریم، چیزی کلی یا عام در آنها نیست؛ این مفاهیم از تجربه‌های خاص، آثار هنری خاص یا سبک‌های خاص مشتق می‌شوند و فقط درباره‌ای دوره‌های محدود، به حیات خود ادامه می‌دهند. ولفلین با آنکه از شکل‌های گوناگون «دیدن» صحبت می‌کند، هرگز در اندیشه



وجود قوه‌ای ازلی - ابدی و عام در انسان یا در اندیشه وجود فلان شکل اصلی نگرش زیبایی شناختی که سرنوشت کل خلاقیت هنری را تعیین می‌کند نیز نیست. او علاقه‌ای به پیدا کردن چارچوبی که بشود رویدادهای تاریخی را در آن گنجانند ندارد؛ او در جستجوی اصول عام زیبایی شناختی نیست بلکه به دنبال «قوانین» تحول دوره‌ای است. می‌توان فرض کرد که صرف استنتاج استقرائی این « مفاهیم بنیادی» از برخی پدیده‌های خاص تاریخی دلیل محکمی بر ضد اعتبار ازلی و ابدی آنها یا سرچشمه‌گیری ماقبل تجربی‌شان از طبیعت ادراک هنری نمی‌شود. حتی شکل‌های متعال معرفت در فلسفه کانت، فقط با تجربه‌های خاص برای ما روشن شدند؛ ولی در مورد این شکل‌ها، تجربه، ما را به قبول اصول یا مقولاتی هدایت می‌کند که بی‌آنکه از آن مشتق شده باشند یا مختص تجربه‌های خاصی باشند، تجربه را مشخص می‌گردانند. ولی «مفاهیم بنیادی» و فلین مانند تمام مقولات زیبایی شناختی، فقط و فقط به دنبال تجربه ما از رویداد های منفرد تاریخی به ما تلقین نمی‌شوند بلکه حدودشان منطقاً به وسیله این رویداد ها تعیین می‌شود. البته درست است که و فلین با اشتیاقی که به گمنامی و حرکت ادواری دارد بطرز خطرناکی به مفهوم «شعور بطور کلی» - آنچنان که در علم مطرح است - نزدیک می‌شود؛ ولی هیچگاه واقعاً از یاد نمی‌برد که فردیت شکل‌های هنر به ماهیت خودشان مربوط می‌شود - از این لحاظ، شکل‌های مزبور تشابهی با مقولات معرفت ندارند زیرا این مقولات معنی واقعی‌شان را فقط تا جایی آشکار می‌سازند که آدمی تفاوت‌های فردی موجود در تجربه را نادیده بگیرد. مفهوم زمان باعلیت در علوم طبیعی، مستلزم وقوع پدیده خاصی نیست؛ بلکه این واقعیت که شخص می‌تواند پدیده مزبور را تجربه کند، نتیجه استنباط شخص از این مفاهیم است. وضع در مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، سراپا

دگر گونه است: نمایش خطی یا نقاشانه، شکل مسطح یا گود، بسته یا باز، روشنی یا ناروشنی ترتیب، شکل افزایشی یا همپیوندی اندیشه‌های مسلط - تمامی این مفاهیم بی‌معنی‌اند مگر آنکه به رخداد های مشخص و تجربه های خاص شخصی یا نیات واقعی هنرمندان اشاره شود. اگر ویژگی‌های فردی يك كار هنری را از آن بگیری دیگر چیزی برجای نمی‌ماند که بتوان هنریش نامید.

عده‌ای از منتقدان و فلین که می‌خواهند تاریخ هنر را بر مجموعه‌ای از مقولات ماقبل تجربی استوار گردانند معتقدند - طبعاً از دیدگاه خودشان، اما بدون دلیل کافی - که مقولات و فلین، واقعاً «بنیادی» نیستند.<sup>۲۶</sup> مقولات مزبور بدان معنی «بنیادی» هم نیستند؛ و برای این منظور نیز تنظیم نشده‌اند. و فلین هیچگاه انتظار نداشت که کل مجموعه سبک‌های هنری را بشود از چند اصل صوری عالی استنتاج کرد؛ او همیشه بر این نکته آگاهی داشت که تنوعات تاریخی تلاش هنری انسان را پایانی نیست و نمی‌توان با استفاده از يك دستگاه منطقی، آن را تثبیت کرد. همچنان که قانون اثباتی را از دید مکتب تاریخی نمی‌شود از قانون طبیعی استنتاج کرد، از دید و فلین نیز «مفاهیم بنیادی» را نمی‌شود در بطن يك دستگاه زیبایی‌شناسی گنجانند. او با پذیرفتن نظر رانکه، احتمالاً می‌گفت: «هنر های بصری را از تمام جهات در نظر آورید، هیچگاه نخواهید توانست باروك را در نظر تان مجسم کنید؛ یا «باروك را با تمام امکاناتش در نظر آورید، هیچگاه نخواهید توانست کاراوادجو، روبنس، یا رامبرانت را در نظر تان مجسم کنید.» واقعیت این است که جنبه‌ها و امکانات سبک باروك، درست همان کاراوادجو، روبنس و رامبرانت هستند. بجز واژگان خاص خود این استادان، «امکانات» مزبور را از کجا می‌توان بدست آورد؟ در تجربه زیبایی‌شناختی - اگر بخواهیم با اصطلاحات فلسفی کانت سخن

بگوئیم - ما از هیچ مفهومی آگاه نمی‌شویم مگر بشکلی که مفاهیم مزبور از بطن خود آثار نتیجه شوند. گرایشهای کلی سبک این دوره ممکن است بر هدفهای آگاهانهٔ يك هنرمند خاص منطبق شوند ولی به هیچ وجه در حکم اصولی نیستند که بشود عنوان ماقبل تجربی، اجتناب ناپذیر یا فوق تاریخی به آنها داد. تنها اظهار کلی که می‌توان دربارهٔ هنر کرد این است که بگوئیم «هنر، هنر است» یا هنر «زیباست» یا نمی‌شود از چند و چونش سردر آورد. اگر کوشش بیشتری برای توضیح قطعی‌تر هنر به عمل آوریم از عرصهٔ نامشروط و ازلی - ابدی خارج می‌شویم و به عرصهٔ نسبی و تاریخی وارد می‌شویم.

لیکن اگر گفته شود که منظور از طبیعت ماقبل تجربی هنر نه گونه‌ای شالودهٔ متعال بلکه گونه‌ای «مفهوم» معنوی است که هر اثر هنری می‌تواند مستقل از تجسم واقعی‌اش و شرایط زمان پیدایشش بیان کند - در اینصورت بهتر است نگذاریم این فرض غرور آمیز چشم ما را بر دیدن این واقعیت ببندد که «مفهومی که اثر هنری از ازل تا ابد دارد» گونه‌ای تکرار بی‌مورد است و آنچه ما واقعاً درباره‌اش بحث می‌کنیم جنبهٔ خاص یا گزینهٔ خاصی از ویژگیهای مشخص و بی‌دوام است.

حتی مجموعه‌ای صرفاً صوری یعنی منطقیاً پایدار مانند «مفاهیم بنیادی هنر» - عنوانی که منتقدان نئوکانتیست و فلیمن به نظریه‌ی داده‌اند - و تشریح همبسته و جامع عالی‌ترین اصول صوری هنر، يك عدم امکان است. نه فقط پیش‌گویی آیندهٔ هنر غیر ممکن است بلکه توصیف کامل و جامع آنچه تا کنون انجام شده است نیز امکان ندارد. آفریده‌های هنر، از هیچ نگر گاهی، ریشهٔ واحد مشترکی ندارند یا يك تسلسل منطقی یا کل منطقی پدید نمی‌آورند؛ ما چه در توالی تاریخی این آثار به دنبالشان بگردیم چه از راه کالبدشکافی و تشریح جامعه‌شناختی تاریخ وارد شویم، هیچ ضرورت تاریخی برای وقوع‌شان وجود ندارد. مثلاً

از مفهوم «نقاشانه»، نمی‌توانیم شکل‌های جنبی این شیوه خاص دیدن و نمایش دادن را - چه آنهایی که در دوره حیات يك سبك خاص رواج دارند چه آنهایی که متوالیاً در دوره‌های بعدی رواج می‌یابند - استنباط کنیم. حتی امکان اینکه «يك مسأله بزرگ اولیه» وجود داشته باشد که تمام مقوله‌های منطقی هنر، همچنان که برخیها گفته‌اند، در آن گرد آمده باشند<sup>۲۷</sup>، بسیار ضعیف است.

اما درباره گذشته، بررسی و تشریح جامع مسأله هنر بستگی دارد به این که ما در تعریف «مسأله اولیه» فرضی هنر بتوانیم واقعاً نخستین شکل مطرح شدن اثر فرضی مزبور را مشخص کنیم - زیرا جای تردید است در این که همیشه بشود شکل‌های اولیه را از روی شکل‌های بعدی بازسازی کرد، حتی اگر این شکل‌های اخیر شامل شکل‌های اولیه باشند، که این نیز خود مسأله‌ای است. و در مورد زمان حال، تشریح انتظام یافته و اصولی مفاهیم بنیادی بدین معنی است که در هنر هر دوره خاص، گونه‌ای همگنی در هدف وجود دارد - که ولفلین این را به هیچ وجه نمی‌پذیرد. او می‌گوید: «به گمان من، توقع اینکه آن گونه مفاهیم از يك اصل عالی مشتق شوند، توجیه منطقی ندارد. هر شیوه خاص دیدن، می‌تواند در شرایط گوناگونی ریشه داشته باشد.»<sup>۲۸</sup> این بدان معنی است که بگوئیم پنج مفهوم بنیادی سبك باروك ممکن است در مجموعه‌های جداگانه‌ای از شرایط اجتماعی ریشه داشته باشند، بنابراین ما نباید به این نتیجه شتابزده برسیم که مفاهیم مزبور حاکی از يك جهان‌نگری همگون هستند با پیامد يك سنت واحد تاریخی‌اند - حتی با آنکه بطور کلی به شیوه دیدن همگون نزدیک هستند. واقعیت آن است که رعایت شیوه نقاشانه، عقب‌نشینی و فقدان نسبی وضوح بیان در سبك باروك، پیوند تنگاتنگی با هم دارند، همچنان که شیوه خطی، سبك مسطح و شکل بسته در عصر رنسانس چنین‌اند، ولی در روابط متقابل میان این

خصوصیات، هیچ گونه ضرورت یا «توالی منطقی»<sup>۲۹</sup> وجود ندارد. در سبک باروک، شیوه نقاشانه و ناروشن، با مختصر گرایی به وحدت و تابع گردانیدن عناصر گوناگون اثر هنری به يك اصل مسلط، دوشادوش یکدیگر پیش می‌روند؛ حال آنکه در سبکهای دیگر، مثلاً در امپرسیو-نیسم، دویژگی پیشین را می‌توان در کنار ترجیح موتیفهای چندجانبه و کمپوزیسیون افزایشی دید. اما درباره آینده، هر گونه بر شماری کامل همه مسائل ممکن هنری یا مستلزم نیروهای روشن بین است یا بدین معنی است که هنر تا ابد مجبور است مسائلی را که سابقاً شناخته و حل شده‌اند پیوسته و ارسی کند؛ که در این صورت وظیفه تاریخ هنر، تا اندازه‌ای سبکتر می‌شود.

گفته شده است که رابطه آنتی‌تزی یا متناقض موجود میان، «مفاهیم بنیادی» ثابت می‌کند که می‌توان يك دستگاه یا مجموعه مفهومی ساخت، شکل‌های هنر همیشه راه‌حلهای مسأله را نشان می‌دهند، و يك چنین مسأله‌ای خود را همیشه در لباس جانشینهای احتمالی مطرح می‌کند. بدین ترتیب، هر آنتی‌تزی و راه‌حش، از ماهیت درونی روند تاریخی پرده برمی‌دارند، هر چند هواداران این نظر هیچگاه درک نکردند که در اینجا خیلی ساده به دنبال هگل می‌روند. ولی مفاهیم بنیادی و افلین در حالی که مطمئناً دارای تناقض هستند، رابطه‌شان از نوع رابطه دستگامی نیست بلکه صرفاً تاریخی است. عضو دوم هر زوج مفهومی، منطقاً از عضو نخست مشتق نمی‌شود - بلکه نماینده مرحله بعدی در مسیر رویدادها است. این در نظر اندیشمند هگلیست، هیچ فرقی نمی‌کند ولی در نظر و افلین بسیار فرق می‌کند. لیکن، تا اینجا و افلین نیز با منتقدان «دستگاه آفرین» خود موافق است که او نیز تاریخ هنر را بشکل شقوق جانشین توصیف می‌کند و آن را تاریخ مسائل و راه‌حل آنها می‌داند. ولی در اینجا به نظر می‌رسد این واقعیت را نادیده گرفته باشد

که پاره‌ای از تغییرات در جریان تکامل هنر، بی‌هیچ «مسأله»‌ای به وقوع می‌پیوندند و در هر صورت، راه حل هر مسأله، گزینشی است از میان امکانهائی که تعدادشان از دوتا بیشتر است. فرمول بندی تناقض آمیز مفاهیم بنیادی توسط وی که ویژگیهای متفاوت سبک‌ها را با نهایت وضوح نشان می‌دهد، برای منظور آموزشی کارش بسیار مناسب است ولی این احتمال وجود دارد که در توصیف کلی موضوع خیلی جلورفته باشد. زیرا اعلام اینکه فقط دوراه حل وجود دارند، معمولاً به معنی ساده‌انگاری مسأله است. مثلاً انعطاف پذیری شکل، نمایندهٔ سومین شیوهٔ احتمالی نمایش در کنار شیوه‌های خطی و نقاشانه است؛ انعطاف پذیری، فقط شکل دگرواره‌ای از شیوهٔ خطی نیست. همچنین، به عنوان شیوه‌های سازماندهی فضا، ژرفای محدود باید از ژرفای نامحدود و هر دو از نمایش مسطح باز شناخته شوند. و این نیز ممکن است از اشتیاق صاف و ساده به تزئین يك سطح معین سرچشمه گیرد، ولی در عین حال ممکن است بیان نفی بنیادی فضا مطابق يك جهان‌نگری آنجهانی نیز باشد. این بار نیز شکل‌های عقب‌نشینی، در جریان زمان حتی بطرز بارزتری از شکل‌های مسطح متمایز می‌گردند؛ از این لحاظ تفاوت‌های بزرگی میان نقاشی اولیهٔ هلندی، رنسانس ایتالیا، سبک گزینی، باروک، ناتورالیسم و امپرسیونیسم وجود دارد. سازماندهی فضا در منظره‌هائی که آمبروجو-نورنتستی از شهرها کشیده است به همان اندازه با منظره‌های جوتو فرق دارند که با پرسپکتیو سدهٔ پانزدهم در هنر ایتالیا متفاوت است. نمایش همگن ژرفا در عصر رنسانس، ساختارناهمگن فضا در کار نقاشان سبک-گزین، و تصور پویای استادان باروک از فضا راه‌حلهای بسیار متفاوت این مسأله‌اند. و با آنکه در هیچ زمان معینی همهٔ این امکانات یکجادر دسترس نبوده‌اند، مطمئناً نمی‌توان چنین فرض کرد که مسألهٔ فضا در مرحلهٔ پیشرفته‌ای از تکامل نظیر مرحلهٔ باروک می‌شده است به گزینش

صرف یکی از دوراه حل و فلفلین خلاصه کرد.

اما ولفلین با آنکه ممکن است گاهی درصدد توجیه ماهیت تناقض آمیز «مفاهیم بنیادی» اش برآید، آنچه در ذهن دارد صرفاً گونه‌ای تیپ شناسی است نه شبکه یا مجموعه‌ای از شکل‌های بصری و سبک‌دار. بدون تردید، هدفش گردآوری مجموعه‌ای از اصول صوری است که تا سرحد امکان کامل باشد، ولی این مجموعه برای آنکه ارزش عملی داشته باشد الزامی به کامل یا همگن بودن ندارد. ولفلین با پی‌ریزی این گونه تیپ‌شناسی، در پی همان هدف‌های ریگل است؛ و این دویاد آور دیلتی و کوشش‌هایش برای کشف انواع بنیادی جهان‌نگری اروپائی هستند.<sup>۲۰</sup>

در حقیقت، اندیشه تیپ‌شناسی تاریخی هنر، در دوره فعالیت گو تفریدزمیر مطرح شد. اومی نویسد: «همچنان که در کارهای طبیعت می‌بینیم، کارهای دستان‌مانیز از طریق برخی اندیشه‌های بنیادی به یکدیگر مربوطند؛ و ساده‌ترین بیان این اندیشه‌ها برخی شکل‌ها و تیپ‌های اصیل است... یک وظیفه مهم برگزیدن برخی از این تیپ‌های بنیادی شکل هنری و پی‌گیری مسیر آنها در مراحل متوالی تارسیدن به بالاترین نقطه تکامل‌شان است. یک چنین روشی، مانند روش بارون کوویه، چنانچه در هنر بکار گرفته شود، دست کم، بدما کمک می‌کند تا پژوهش روشنی در اطلاعات و یافته‌ها مان به عمل آوریم و حتی شاید بتواند شالوده‌ای برای تئوری سبک‌ها و گونه‌ای نقشه یا نمودار امکانات برای اکتشاف فراهم آورد.»<sup>۲۱</sup> این مقایسه باروش ریگل و ولفلین، بسیار روشنگر است زیرا سرچشمه این اندیشه تیپ‌شناسی فرهنگی را می‌نمایاند و نشان می‌دهد که تا چه اندازه به تقلید از الگو و روش علوم طبیعی ساخته شده است. به بیان دقیق‌تر، اخیراً گفته شده است که خلاصه کردن جهان‌نگری‌ها به چند تیپ بنیادی در اندیشه‌های دیلتی، عملاً به معنی «غیرتاریخی کردن» رویدادهای تاریخی است.<sup>۲۲</sup>

هر گونه تیپ‌شناسی فرهنگی، به تحمیل نظمی ازلی - ابدی بر واقعیات تاریخی متمایل است، و وفلین نیز درست به اندازه ریگل، دیلتی یا نویسنده‌گان تحت تأثیر نشو و نما کانتیسم یا پدیدارشناسی هوسرل در معرض افتادن به دام این خطا قرار دارد، با این استثنای که او به دفعات بسیار کمتری در دام می‌افتد. تفاوت بزرگ بین این دو نگرش در این است که وفلین حدود مفاهیم بنیادیش را بیشتر با عوامل روان‌شناختی یا فیزیولوژیک تعیین می‌کند، حال آنکه ایده‌ال‌بست‌ها روان‌شناسی را بی‌ارزش‌تر از فیزیولوژی می‌دانند و واقعیت‌های روان‌شناختی و تاریخی را در معرض ادعاهای عرصه بالاتری از «اعتبار» قرار می‌دهند.

بدرستی گفته شده است که «شکلهای بصری» به عنوان ابزار-های صرفاً بصری، تابع عوامل فیزیولوژیک، و غیرعاطفی ادراک، هیچ ارتباطی با معیارهای سبک یا انگیزه‌های تغییر در سبک ندارند. بدین لحاظ، شکلهای بصری نه خطی‌اند نه نقاشانه، نه سطحی‌اند نه عقب-نشینانه، زیرا معیارهای این وجوه تمایز از عرصه‌نورشناسی صرف خارج است. «دیدن» به عنوان نیروی شکل‌دهنده سبک، کارکرد ساده‌ای برای چشم نیست؛ بلکه یک عامل بیانی را نیز در بر می‌گیرد که از درون نگرش‌هایی معنوی برخاسته است که واقعیت را تفسیر می‌کنند و تغییر می‌دهند.<sup>۳۳</sup> به همین علت خود وفلین «دیدن» را چنان توصیف نمی‌کند که گوئی فعالیت صرفاً فیزیولوژیک است؛ با این حال او هیچگاه نپذیرفت که بیان نفس شخصی، عاملی در آفرینش سبک بوده است. ولی عملاً پذیرفت که مفاهیم بنیادیش «بر تضاد‌های معنوی - حسی چنان ریشه‌داری دلالت دارند که بسختی می‌توان با عنوانی غیر از شکلهای بیان توصیف‌شان کرد»؛ از طرف دیگر، تأکید می‌کند که این مفاهیم فقط و فقط «طرح‌هایی کلی‌اند که با توجه به حالت روانی شخص، می‌توان بطرق بسیار گوناگون از آنها استفاده



کرد، و حتی اگر فاقد جنبه خاصی از هدفمندی باشند با آنچه در تاریخ هنر عموماً بیان نامیده می‌شود رابطه چندانی ندارند.» او در اینجا همچون جاهای دیگر، موضعی تردید آمیز دارد. او فرض می‌کند که «این مفاهیم، بدون تردید، يك جنبه معنوی دارند»، ولی همچنان مصرانه می‌گفت که به «جنبه‌هایی از کار هنرمند مربوط می‌شوند که ارزیابی درست‌شان فقط از عهده چشم برمی‌آید.»<sup>۲۴</sup> آنگاه و فلین ضمن مطرح ساختن مفاهیم بنیادیش خود را در معرض خطر دست برداشتن از عنصر بیانی قرار می‌دهد و نمی‌تواند از آستانه جسمی تاهنری بگذرد؛ ولی دیگران، باز یاده روی در نمایش معنوی مفاهیم زیبایی شناختی، مخصوصاً با نسبت دادن «اعتبار خالص» به آنها، خیلی ساده از مرز عنصر بیانی می‌گذرند و به عرصه‌ای در خارج از عنصر هنری وارد می‌شوند. مقولات بظاهر عام هنری ایشان، که می‌بایست از هر گونه تجربه مشخص، فعلیت روان-شناختی و زمان تاریخی مستقل باشند هر جور که فرمول بندی شوند نمیتوانند تأثیری بر شیوه‌های بیان داشته باشند، و شکل‌های صرفاً بصری «دیدن» هستند که به گفته و فلین فقط از راه دیدن با چشم می‌توان در کشان کرد.

در این صورت از دیدگاه روش شناختی، مفاهیم بنیادی و فلین اگر نه ماقبل تجربی اند نه مقولات معتبر ازلی - ابدی اند، نه اصولی انتظام یافته‌اند و نه مفاهیم انفرادی صرفاً توصیفی‌اند، پس چیستند؟ بهترین تعریفی که می‌توان از این مفاهیم به عمل آورد این است که آنها را «مفاهیم درخور طبقه بندی» بنامیم.<sup>۲۵</sup> نفی این توصیف به این دلیل که اثبات يك آنتی‌تز از ثبوت و طبقه بندی صرف فراتر می‌رود بدین معنی است که ما تصور بسیار محدودی از طبقه بندی داریم.<sup>۲۶</sup> طبقه بندی تاریخی به منظم کردن مفاهیم مشتق از يك اندیشه مسلم پنداشته شده درباره هدف تکامل بستگی دارد - این اندیشه با وجود مسلم پنداشته بودنش، نیازمند آن است که بارها و بارها تأیید و اصلاح شود. بدین-

سان، حتی مفاهیم بنیادی و لغتین از توصیف صرف موضوع یعنی از مرز-های تاریخ صرفاً تجربی هنر فراتر می‌روند. این مفاهیم، همچون کل‌گزینش و گروه‌بندی تاریخی، موضوع مورد نظر را ساده‌تر و دارای سبک می‌کنند و مستلزم گونه‌خاصی از مفهوم‌سازی اند که بدون آن، دست‌یابی به موضوع مورد تحقیق، غیر ممکن می‌شود. يك تابلوی تنها به سبک باروک نه «نقاشانه» است نه «عقب‌نشینانه». این تابلو فقط وقتی چنین می‌شود که در کنار دیگر تابلوهای باروک قرار گیرد و با آثار عصر رنسانس مقایسه شود.

لیکن مفاهیم بنیادی و لغتین، برخلاف «مفاهیم درخور طبقه بندی»<sup>۲۷</sup>، از روش‌های علوم طبیعی مشتق نشده‌اند. این مفاهیم به مفهوم‌سازیهای دستور زبان شباهت دارند. دستور زبان از يك طرف شامل نامگذاری و شناسایی شکلهای گوناگون بیان و از طرف دیگر شامل درک ساختارهای معین زبانی تا سرحد امکان با فرمولهای ساده و نمونه‌وار می‌شود. مخصوصاً در مورد و لغتین، به نظر می‌رسد که تشخیص «دستور زبان» ابزار هنری بیان در کنار «تاریخ زبان شناسی» هنر، کار درستی باشد و منظور از آن روشی است که قانون وضع می‌کند، ولی قوانینی که فقط تاجائی معتبرند که مسیر تکامل تأیید کند، قوانینی که مقرر ایشان از روی نمونه‌های تاریخی خوانده می‌شود و بر طرز کار برد آن تحمیل نمی‌شود. تئوری و لغتین ظاهر از این اندیشه مشتق می‌شود که تاریخ هنر به مفاهیم خاصی نیاز دارد که بدون آنها چنانچه با انبوه بیکران آفریده‌های هنری مواجه شود نخواهد توانست میان آنها تمیز قائل شود یا تشابهاتشان را بشناسد یا به‌گزینشی از میان مهمترین آفریده‌ها دست بزند. لیکن اینگونه مفاهیم پیش‌پنداشته روش شناختی نه بر اصولی که نام مقولات ما قبل تجربی آفرینش هنری بدانها داده شده است منطبق‌اند و نه بر روی هم‌بام مفاهیم بنیادی و لغتین یکی‌اند - زیرا این مفاهیم با آنکه ادعای آن ندارند که

از اجزای تشکیل دهنده هنر به معنای گمانی واژه‌اند، بایق‌راری درمرز بین فلسفه و تاریخ هنر به راه خود ادامه می‌دهند.

اندیشه معرفت‌شناختی، از مدت‌ها پیش فکر غربی را با این نظر آشنا کرده است که در علوم طبیعی باید پیش شرط‌های عینی و ذهنی به يك اندازه به حساب آیند، زیرا علوم مزبور بازتاب صرف واقعیت نیستند. از طرف دیگر در علوم تاریخی، ماهنوز خیلی راه داریم تا به این مرحله از اندیشه معرفت‌شناختی و فراتر رفتن از «رتالیسم خام» برسیم؛ پیش شرط‌های روش شناختی علوم تاریخی هنوز بقدر کافی روشن نشده‌اند و مرز میان باز آفرینی و نوسازی واقعیت‌های تاریخی هنوز شکل قطعی بخود نگرفته است. مواد اطلاعاتی پژوهش تاریخی، چیزی بیش از مجموعه درهم‌شده سنتها، نهادها و بایگانی‌هایی نیست که ارزش علمی‌شان هنوز تعیین نشده است. از میان افعال، احساسها و روایدهای واقعی گذشته، هر اطلاعی که تاریخ‌دان بتواند بدست آورد، در ردیف دست دوم قرار خواهد گرفت. حتی آن تعداد از فرآورده های تاریخ - بویژه آثار ادبی و هنری - که فی‌نفسه در کنار رودخروشان تاریخ معنی و ارزشی برای خود دارند، چیزی بیش از اسناد یعنی مدرک غیر مستقیمی دال بر آنچه به وقوع پیوسته‌نیستند، و بنابراین مستعد تفسیرهای گوناگونند. این آفریده ها ساختارهایی تاریخی‌اند که به وجود می‌آیند و از میان می‌روند، شناخته می‌شوند و دوباره شهرتشان را از دست می‌دهند؛ و با اینحال، آثار مهمی هستند که به نظر می‌رسد ارزششان برای کسانی که آنها را می‌شناسند چیزی بلا شرط و ازلی و ابدی است. از روی این فرآورده‌ها می‌توانیم معنی عینی رویدادهای تاریخی مجسم شده در آنها را کشف کنیم نه با مختصر قطعیتی به معنی دقیق و ارزشی که این آثار برای معاصران خود داشته‌اند پی‌ببریم. ما حتی نمی‌دانیم ارزشی که به فرآورده های مزبور نسبت می‌دهیم چه نوع اعتباری می‌تواند

داشته باشد. زیرا آنها را مستقیماً درک نمی کنیم بلکه به وسیلهٔ مقولات تفکر و احساس خودمان در کشان می کنیم، و در صورتی که بخواهیم بدرستی دربارهٔ فاصله‌ای که ما را از هنر نسلهای گذشته جدای کند اوری کنیم آگاهی از ماهیت این مقوله‌ها ضرورت دارد.

هنرمندان، شاعران و فیلسوفان شیفتهٔ گفتگوی جدی دربارهٔ ماهیت غیر تاریخی یا ماورای تاریخی هنر هستند. اظهار ادوارد مورگن فورستر مبنی بر اینکه تاریخ تکامل می‌یابد یا می‌شکند و هنر در جا می‌زند، ظاهراً چیزی بیش از گونه‌ای لفاظی نیست. زیرا تکامل هیچ پدیده‌ای به پای تکامل هنر نمی‌رسد و هیچ پدیده‌ای نیست که نقش تاریخی‌اش مانند نقش تاریخی هنر، یکسره و سریعاً دگرگون شود. ولی این ما را به مسألهٔ واقعی تفسیر تاریخی آثار هنری نزدیکتر نمی‌کند. هنر ممکن است سر بر سر پدیده‌ای تاریخی باشد، و تاریخ هنر نیز می‌تواند دیدگاهها، مفاهیم و معیارهای خاصی در اختیار داشته باشد که نه از موضوع مورد بحث بلکه از نگرش خاصی به آن یا از یک روش خاص مفهوم‌سازی مشتق شده باشند. پیدایش و نابودی دولتها، پدیده‌ای تاریخی است ولی در اینجا حقاً می‌توان پرسید که جهان‌نگری تاریخ دان و سؤالاتی که او مطرح می‌کند تا چه حدی در شکل‌گیری ساختار این مفاهیم مؤثر بوده‌اند - به هر حال، این سؤال می‌تواند موضوع پژوهشی انتقادی باشد. به بیان دقیق‌تر، می‌توان این پدیده‌ها را به شیوه‌ای غیر تاریخی یعنی از دیدگاه جامعه‌شناسی سیستماتیک یا قانون طبیعی بررسی کرد و حتی معتقد بود که اندیشهٔ «دولت»، همچنان که فیلسوفان افلاطون گرای و نئوکانتیست می‌گویند، بی‌جهت وارد تاریخ شده و جنبه‌ای تاریخی به آن داده شده است. همچنین می‌توان پذیرفت که هنر ماهیتاً پدیده‌ای تاریخی است و در همان حال معتقد بود که مورخ هنری با پیچیدگیهای آن به شکلی یکجانبه یا ساده‌اندیشانه برخورد می‌کند، یا دست-

کم، مفاهیمی را بکار می‌بندد که ویژگی‌های واقعی آثار مزبور را تمام و کمال دربر نمی‌گیرند.

در يك نکته جای تردید نیست: نه هنرمند اصیل در کار آفرینش نه تماشاگر تأثیرپذیر در لحظه تجربه اندوزی زیبایی شناختی‌اش، از روابط تاریخی محیط برخویش، آگاه نیستند. هنرمند فقط از وجود جهان معاصرش باخبر است و هر چه می‌آفریند برای همین جهان است، ولی شخصی که بالذتی خام و خود انگیزانه از اثر هنری شاد می‌شود فقط از وجود همان اثر آگاه است و سراپا جذب این تجربه شده است. دیدگاه مورخ هنر، مثلاً دیدگاه ریگل با تئوری ارزش برابر که برای همه سبکها و ذوقها قائل شده است، تجربه دست‌اول در هنر، با آنکه از از هر گونه شناسائی دیگر امکانات سبکها مبراست، همیشه با هم‌دلیها و بیزاریها و درك (حتی اگر ناآگاهانه) کیفیت مثبت یا منفی مشخص می‌شود. نسبی‌گرایی مورخان هنر، که همه دستاوردها را با معیارهای هنری خودشان می‌سنجند، تأثیر خود انگیزانه ارزش و کیفیت برخاسته از شیء را خنثی می‌کند. لیکن ماضمن توجه به این واقعیت باید در نظر داشته باشیم که - همراه با دیدگاه تاریخی - دیدگاه زیبایی‌شناختی، که اثر هنری در نظرش شکل «بیطرف» صرف است، با کیفیت خام، شخصی و عملی تجربه دست‌اول هنری خیلی فاصله دارد. دیدگاه فیلسوف هنرشناس نیز نسبت به این دیدگاه، به يك اندازه غیرطبیعی و اختیاری است؛ عملاً تصور «يك کار هنری» که از تمام صفات ماهوی زیبایی‌شناختی برخوردار باشد، پرت‌ترین انتزاع در این میدان گسترده است؛ این تصور، محصول آن چیزی است که مالرو «موزه» می‌نامد، به معنی اتاقی بی‌هوا که در هایش به روی زندگی بسته شده است. در واقعیت، فقط تصویرهایی از قدیسان در کلیساها، یادمانهایی در میدانها و گورستانها، چهره‌هایی از اشخاص در خانه‌های خصوصی و تالارهای عمومی یافتند.

می‌شوند که از یکدیگر بی‌خبرند و کاری به کاری به کار یکدیگر ندارند. این آثار فقط از طریق مفاهیم نقد هنری یا تاریخ هنر به نمونه‌های قابل مقایسه، سازگار و قابل درک يك فعاليت همگن انسانی تبدیل می‌شوند.

گزینش صرف آن چیزی که دارای مناسبت تاریخی باشد، غربال کردن و جدا کردن اصلی از فرعی در آفریده‌های هنری زمانه، و در کنارهم قرار دادن آثاری که مهم تلقی شده‌اند يك عمل خودانگيخته و خلاقانه فکری است؛ نتیجه‌پیروی از نگر گاهی است که زائیده یا تابع موضوع مورد بحث نیست بلکه ما آنرا همراه خودمان به پژوهش در آن موضوع وارد می‌کنیم. این گزینش، غالباً از نسلی به نسل دیگر، حتی از مورخی به مورخ دیگر فرق می‌کند زیرا درست به همان اندازه که بر قضاوت‌های آن روزیان درباره آثار موجود هنری متکی است به خود آن آثار نیز بستگی دارد. این گزینش، بخش بزرگی از قضاوت‌هایی را که مورخ هنر باید انجام دهد انجام می‌دهد و نطفه‌های اصول تفسیری را که او به عمل می‌آورد در خود دارد. این نظر که می‌گوید ما گزینش را از ساختن يك مجموعه و بررسی موضوع آغاز می‌کنیم، توهمی بیش نیست. مسأله در اینجا نخست بر گزیدن و سپس تفسیر و ارزیابی کردن یافته‌ها و اطلاعات نیست؛ واقعیت این است که مافقط یافته‌هایی را ثبت می‌کنیم که قبلاً به صورت يك رشته معنی‌دار تاریخی مرتبشان کرده باشیم، یافته‌هایی که از پیدایش زنجیر وارشان سرد می‌آوریم - به بیان دیگر، یافته‌هایی که برای ما به صورت يك مسأله درآمده‌اند و به عنوان مسأله‌ای مناسبت‌دار، پذیرفته شده‌اند. این سخن، دست کم، درباره نظریه‌ای درست است که می‌گوید تفسیرهای درست فرض شده را باید بكمك زرفكاوی و پژوهش بیشتر در منابع دائماً مورد تجدید نظر و تصحیح قرار داد، و این تفسیرها عملاً هر زمانی که اختلافی بین اطلاعات و واقعیات و تبیین آنها بروز کند مورد تجدید نظر قرار می‌گیرند.

در واقعیت، پژوهش در منابع اطلاعاتی از نقد تاریخی، و تشریح موضوع از تفسیر آن جدائی ناپذیر است. فقط تأمل در باب روش شناسی تاریخی ممکن است امکان باز شناختن عوامل مختلف تشکیل دهنده يك تلاش واحد را به ما بدهد.

ادوارد مهیر گفته است که معیار اهمیت تاریخی، «مؤثر بودن» است. او می نویسد: «آن چیزی تاریخی است که مؤثر باشد»،<sup>۳۸</sup> و این نظر به روشنی تمام نشان می دهد معیارهائی که گزینش تاریخ دان بدانها بستگی دارد تا چه اندازه نسبی اند. زیرا منظور از «مؤثر»، آن چیزی است که شخص مؤثر می پندارد. فقط اگر یافته یا اطلاعی در متن ویژه خودش چشمگیر یا مسأله آفرین به نظر برسد، فقط اگر شخص به این نتیجه برسد که باید از خودش بپرسد چگونه این وضع پیش آمده است، می توان گفت که شخص مزبور می کوشد علت وجودی آن اطلاع را بیان کند و اطلاعات دیگری را کشف کند که احتمالاً اطلاع اخیر از آنها ناشی شده است. به يك معنی، هر حادثه ای که روزی روزگاری رخ داده باشد خواهی نخواهی «مؤثر» است. این آن چیزی نیست که مسأله را مطرح می کند؛ آنچه مسأله را مطرح می کند تناسب یا اقتضای تأثیرات یا نتایج است، و این به موقعیت و دیدگاه تاریخی بیننده بستگی دارد. هر دیدگاه تازه، پیشدرآمدی بصورت احساس نارضائی خاصی از تبیین عادی برخی حقایق دارد که «تأثیر گذاری» خاص شان ناگهان کشف شده است. ولی چنین کشفی هر قدر هم که مهم باشد، شکایت کردن از اینکه چه تعدادی از ویژگیهای حوادث واقعی در جریان تاریخ نویسی از قلم می افتند، بی معنی است. مثلاً اینکه می بینیم در منابع تاریخی اشاره ای به «گلهای بنفشه ای که هنگام تسخیر شهر لیژ [شمال بلژیک] زیر پاله می شوند» نمی شود، همچنان که عده ای بر آن تأسف خورده اند،<sup>۳۹</sup> مسلماً فقدان یا خسارت بزرگی برای علوم تاریخی به شمار نمی رود. از طرف

دیگر، همین که ما حرف چندانی برای گفتن دربارهٔ بیماری و دلو آپسی- های مادی هنرمندان نداریم، یعنی بطور کلی اطلاعاتمان دربارهٔ دوران کودکی، زندگی خانوادگی، مطالعات و علائق فکری ایشان بسیار کم است، می‌تواند عواقب بسیار مؤثری داشته باشد. حتی در مورد هنرمند متأخری چون گوربه، اطلاعاتمان آنقدر نیست که تصویر رضایت‌بخشی از زمینهٔ روان‌شناختی کار او در نظرمان مجسم کند. و در يك چنین وضعی تاریخ هنر از راه می‌رسد و این مواد ناکافی را سانسور هم می‌کند و از میان آنچه در آن هست موافق دیدگاه فرهنگی و اجتماعی آن تاریخ دان خاص دست به‌گزینش می‌زند.

ولی اگر کشف عوامل مهم در يك مجموعهٔ تاریخی به داشتن تصویری پیش‌پنداشته بستگی دارد، در این صورت ملزم به پرسیدن دو سؤال هستیم: یکی اینکه تصور مزبور چگونه در ما ایجاد می‌شود - تصویری که به هر حال باید نتیجهٔ آن چیزی تلقی شود که ما دربارهٔ تاریخ می‌دانیم - و معیار درستی یا حقیقت آن چه می‌تواند باشد. پاسخ، با آنکه فلسفه نتوانست سریعاً آن را پیدا کند، بسیار ساده است. اصلی که ما از آن پیروی می‌کنیم، از لحاظ اصولی بر این سخن ناپلئون منطبق است: «نخست دگر می‌شویم، سپس می‌بینیم.» کار ما از يك فرض کم و بیش اختیاری مشروط به موقعیت تاریخی خودمان، یعنی از نیت یا عملی ارادی و فرضیه‌ای مناسب آن آغاز می‌شود؛ آنگاه از مسیری که بدین ترتیب علامت‌گذاری شده است پیش می‌رود یا آنرا با توجه به اینکه اطلاعات به دست آمده با آن جور درمی‌آیند یا خیر، تغییر می‌دهد.<sup>۴۰</sup> تردیدی نیست که ساخت دیالکتیکی این اقدام با هر گامی که برداریم پیچیده‌تر و پیچیده‌تر می‌شود، زیرا اینکه کدام «اطلاعات یا حوادث جدید به ظهور برسند» تا حدی به آن تصور پیش‌پنداشته، بررسی موقتی و گزینش اولیهٔ مسیر بستگی دارد. ما بی‌آنکه به راه‌حل نهائی برسیم دائماً از يك



دید گاه به دید گاه دیگر کشانده می شویم. همبستگی این دو عامل در شناخت، البته مختص مطالعات تاریخی نیست، بلکه در افتادن ما با واقعیت را با استفاده از همه شکل‌های دانستن و اراده کردن، مشخص می سازد.

ماهیت ارادی یا خود انگیخته دید گاه تاریخ دان، نه فقط در گزینش بلکه در مرتب کردن مواد کارش نیز متجلی می گردد. مفهوم گروهها و مکتبها، تأثیرات و مقاومتها، تاریخ به عنوان روندی که در اثر نیروی محرک تضاد های درونی به حرکت در می آید - شکلها و وسائل گونه گون مفهوم سازی هستند که رویدادهای زنده ولی فی نفسه نامفهوم تاریخی را در کنار هم قرار می دهند و بصورت تصویری مفهوم ولی همواره کم و بیش بر آشوبنده در می آورند. هیچ شیوه تاریخ نویسی نمی تواند رویدادها را «دقیقاً بشکلی که روی داده اند» توصیف کند؛ تلاش رانکه برای حفظ پیوستگی مستقیم رویداد های تاریخی، سرانجام به شکست انجامید. اصل او به عنوان عاملی اصلاحی برای تعمیمهای فلسفی در تاریخ، بطرز چشمگیری مفید بود؛ ولی اگر بخواهیم آن را قاعده ای کلی بپنداریم که باید موبمو از آن اطاعت شود، باماهیت تاریخ مغایرت دارد. نه فقط به فلسفه تاریخ بلکه به غیر نظری ترین پژوهش خاص تاریخی نیز تا اندازه ای می توان صرفاً با بهای از دست دادن برخی از رویدادهای ملموس و دست اول، رسید. پیدایش تاریخ به عنوان مطالعه ای انتظام یافته، به معنی پایان تاریخ به عنوان روندی زنده است. تصور یا اندیشه صرف ترقی - به گفته رانکه - رویداد های تاریخی را بشکل «تابع» در می آورد، ولی بدون این تصور، دست کم به شکل کلی تر و کمتر ارزیابانه اش، یعنی مفهوم تاریخ به عنوان یک روند، هیچ گزارش تاریخی معنی داری درباره هیچ پدیده ای نمی توان تهیه کرد. اثر هنری، همچون دنیائی کوچک است که تاریخ دان قادر به توصیف کل آن نیست؛ بررسی آن به عنوان نتیجه تأثیرات، سنتها و نهادها، تجلی

گرایشها، ذوقها و مدها به معنی محروم گردانیدنش از فردیت و استقلال است که در نظر مانشانه‌های ضرورت تجربه هنری بشمار می آیند. ماگس وبر گفت که تعریف مه‌یر از عنصر تاریخی به صورت عنصر مؤثر، رویداد های تاریخی را به اندازه هر عنصر دیگری به حالت «تابع» درمی آورد و ممکن است موجب نادیده گرفتن نیروهای حقیقتاً خلاق در تاریخ از راه توجه به «جانشینان»، همراه با سؤال‌های بی ربط در این باره بشود.<sup>۴۱</sup> این خط فکری، مخصوصاً زمانی ثمربخش از آب درمی آید که در مورد تاریخ هنر- رشته‌ای که موضوع مورد بحثش را پیش از آنکه حتی به سؤالات مربوط به ثمربخشی و جانشینی پردازد «تابع» می گرداند- بکار بسته شود. در نظر پیروان این خط فکری، تابلوئی از روبنس اصولاً «یک تابلوی باروک» و تابلوی پائین آوردن مسیح از صلیب در مجموعه کارهای متعلق به نقاشان سبک گزین اوائل سده شانزدهم در شهر آنتورپ احتمالاً «یک روبنس» است، ولی هرگز چیزی تمام‌آفردی وبدون فروض قبلی یا نتایج بعدی نیست.

آثاری که همیشه فی نفسه بر ای تجربه زیبایی شناختی کامل و مستقل به نظر می رسند، در نظر مورخ هنر، چیزهایی از یک توالی کم و بیش پیوسته هستند. آثار هنری فقط در قیاس با آثاری که جلوتر رفته اند یا آثاری که بعداً می آیند، آنهم بشکل مراحل از یک حرکت هنری و پله‌ها یا جای‌پاهائی در مسیری که به فلان هدف می انجامد، دارای معنی و واقعیت تاریخی می شوند. مثلاً بخش بزرگی از هنر روزگار نوین را فقط در صورتی می توان از لحاظ تاریخی درک کرد که آنرا همچون پله‌ای در روند آزادسازی ادراک بصری از سلطه الگوهای ادراکی، و مرحله‌ای از تکامل بشمار آوریم که به «بصریت ناب» امپرسیونیستها می انجامد. ولی در مورد درک زیبایی شناختی آثار هنری، خط تکاملی که از برادران وان آیک به سزان یا مونه ختم می شود، هیچ ربطی به آن ندارد و

هنرمندان خاصی که سهمی در این تکامل داشتند هر قدر هم آگاهانه به دنبال هدفهای فردی خویش رفته باشند، نمی توانسته اند - تا زمانی که این خط تکاملی ناقص بوده است - کوچکترین تصویری از «هدف» اعمال خویش داشته باشند. ارتباط تاریخی میان آثار گوناگون هنری و میان فرد هنرمندان غرب، واقعاً يك نیروی زنده، ولی عمدتاً پنهانی است که فقط در اثر کوششهای تاریخ هنر به موضوع تجربی قابل درک و قابل تحلیل تبدیل می شود. تفسیر پدیده ها توسط تاریخ هنر، تمایلی را به آنها نسبت می دهد که بسیار تدریجی به وجود می آید و شرکت کنندگان در این تمایل، در زمانی که هدف مفروض هنوز در آینده است، احتمالاً نمی توانند از وجودش باخبر باشند.

بطور کلی، اصل استمرار در تاریخ، بسته به علائق فرهنگی یا دیدگاه خاص هر شخص، یانفی می شود یا مورد تأکید قرار می گیرد. مثلاً اورتگای<sup>۴۱</sup> است دیدگاهی سرپا ذره گرایانه اتخاذ می کند و اعلام می دارد که نظریه «هر چیزی با هر چیزی ارتباط دارد» عراق گستاخانه عارفان است.<sup>۴۲</sup> تولستوی نیز دیدگاه مشابهی را می پذیرد ولی آن را به زبان فرد گرایانه هنرمند خلاق فرمول بندی می کند. او در گفتگویی با یک میهمان فرانسوی گفت: «برای من از تکامل رمان صحبت نکنید، به من نگوئید که استاندال تبیین کننده بالزاک و بالزاک تبیین کننده فلوبر است. اینها همه خیالبافی میان تهی منتقدان است... نوابغ از یک دیگر مشتق نمی شوند، بلکه از یکدیگر مستقلند.»<sup>۴۳</sup> اینگونه اظهارات، قطع نظر از علائق حزبی - سیاسی نویسندگان، نمایانگر آن چیزی است که می توان نگرش «لیبرال»، و اعتراض به هر اندیشه ای نامیدش که می گوید مسیر تاریخ پیشاپیش تعیین می شود. از طرف دیگر، وقتی اندیشمندانی چون شلینگ و نمایندگان فلسفه ارگانیک بر اصل استمرار در تاریخ تأکید می کنند، ظاهراً به این علت است که احساس می کنند هر گونه وقفه

دربرخورداری از حقوق تاریخی به عنوان هرج و مرجی ناخوش آیند احتمال دارد اعتبار معیارهای سنتی را در معرض تردید قرار دهد.<sup>۴۴</sup> بین مفاهیم استمرار تاریخی و رشد ارگانیک، گونه‌ای خویشاوندی برقرار است: هر دو با هدف ایده‌ئولوژیک تأمین مقداری استقلال درونی برای ارزشهای «عالی» و حذف کردن انگیزه‌های مادی به عنوان تبیینات تاریخ - انگیزه‌هایی که ناپایداری و در نهایت عدم اقتضایشان مشخص شده است - ارتباط دارند.

مسئله استمرار در تاریخ را در آن واحد می‌توان از دو دیدگاه متفاوت مورد بررسی قرار داد. مثلاً می‌توان با گنورگنیزم هم‌صدا شد و گفت که مسیر واقعی تاریخ، مستمر است، در حالی که تصویری که تاریخ دان از رویدادها ترسیم می‌کند، به‌ناچار از تعدادی پاره‌عکسهای ناپیوسته تشکیل می‌شود که هیچگاه به‌طور کامل نمی‌شود آنها را به یکدیگر پیوست.<sup>۴۵</sup> یا می‌توان با نظر مخالف هم‌صدا شد و گفت که رویدادهای تاریخی فی‌نفسه ناپیوسته، سرشار از گسستگی و فاقد جهت‌اند و فقط توصیف و تفسیر تاریخ دان ترتیبی معنی‌دار به‌هاویه آشفتۀ حوادث می‌دهد. واقعیت این است که مسیر تاریخ زمانی مستمر به نظر می‌رسد که با تجزیه‌اش به عناصر، موضوعها و قشرهایی مقایسه شود که هر تحلیل علمی مجبور است آن را انجام دهد. از طرف دیگر، مسیر تاریخ، وقتی با زنجیره پیوسته تجربه زنده و جریان ناگسسته زندگی روانی مقایسه شود، چون از اعمال و روابط خارجی میان کارگزارانش ساخته شده است ناپیوسته به نظر می‌رسد زیرا استمرار واقعی که مراحل منفرد در آن از پی هم می‌آیند و بدون هیچ‌گونه گسست محسوسی در یکدیگر نفوذ می‌کنند، فقط در زندگی درونی و روانی انسان یافت می‌شود. روند تاریخ از عناصر پیوسته و ناپیوسته تشکیل می‌شود؛ در پاره‌ای از مسیر روند تاریخ، رویدادها پیوند تنگاتنگی با یکدیگر دارند، سپس ریزمان می‌گسلد و

شکافی در مسیر تکامل ایجاد می‌شود. جریان حوادث، اگر بخواهیم بشکلی دیگر بیان کنیم، مسیری زیرزمینی برای خود برمی‌گزیند و به جریان دیگری امکان می‌دهد که به لایه بالائی بیاید. در برابر این ساختار دگرگونی پذیر مسیر تاریخ، گزارشهای دقیقاً پیوسته و ناپیوسته رویدادهای تاریخی، تا اندازه‌ای اختیاری به نظر می‌رسد. آنچه همیشه در واقعیت رخ می‌دهد، هر دوی این ویژگیها را دارد: گاهی باحالتی پیوسته به راهش ادامه می‌دهد، و گاهی می‌جهد. ریسمان این جریان، هیچگاه واقعاً پاره نمی‌شود مگر در موردانهدام کامل يك فرهنگ، که بسیار نادر است. يك ریسمان، بدون تردید، همیشه باریسمانهای دیگر، تکامل معنوی با تکامل اقتصادی، تاریخ هنر با تاریخ اجتماعی و تاریخ علم، تکنولوژی، مد و مانند اینها درهم بافته شده است. استمرار يك سبک، هیچگاه بدون شکاف یا گسستگی نیست؛ به بیان دقیق تر، هر پیشرفت جدید موجب گسستگی آن می‌شود، هر چند تا زمانی که دستاورد. های آن سبک خاص دوام آورند نمی‌توان گفت که استمرار مذکور از میان رفته است. فرهنگ یونانی- رومی به وسیله فرهنگ مسیحی نابود نشد، بلکه با آن در آمیخت؛ اما حتی پیش از پیدایش مسیحیت دستخوش چنان تکانها و تحولاتی شد که بررسی تاریخ هنر این فرهنگ به عنوان تاریخ يك روند پیوسته و لاینقطع- کاری که وینکلمان می- خواست انجام دهد - در حکم پرداختن به افسانه باقی خواهد بود.

تاریخ هنر، حتی در مساعدترین موارد، فقط در اثر فوق العاده ساده‌تر کردن مسیر واقعی رویدادها می‌تواند به جلوه‌ای از استمرار لاینقطع دست یابد. این کار با قبول فرضی يك گرایش مسلط یعنی يك خط اصلی تکامل و وابسته کردن همه چیز به آن انجام می‌شود. ولی واقعیت این است که در هر زمانی چندین گرایش و چندین خط وجود

دارد که تکامل هنر در امتدادشان پیش می‌رود. مورخ هنر برای آنکه بتواند اطلاعات و رویدادها را به صورتی همگن تر و هدایت‌کردنی‌تر درآورد، از میان این حالت بفرنج امور دست به انتزاع می‌زند ولی باید در زدن داشته باشد که گرچه توالی قابل مقایسه و هدایت شده‌ای از پدیده‌ها را در نظر ما مجسم می‌کند، در واقعیت، مخلوط‌رنگارنگی از کوشش‌های خاص، معمولاً با هدف‌های متفاوت و ناسازگار با یکدیگر، وجود دارد.

تکامل هنر در هر دوره‌ای از فرهنگ پیش‌رفته، در سطوح گوناگون، در لایه‌ها و جهات گوناگونی صورت می‌گیرد که با سلیقه‌ها، سنتها و ارزش‌های مسلط اجتماعی مطابقت دارد. و این حالت لایه‌بندی‌شده تکامل هنر، به هیچ وجه فقط نتیجه فعالیت‌های مختلف در کنار یکدیگر نیست بلکه نتیجه وجود طبقات و لایه‌های گوناگون تحصیلی نیز هست که با یکدیگر رقابت می‌کنند و تضاد منافع پیدا می‌کنند و وظایفی را بر گردن هنرمند می‌گذارند که با علائق و نیازهای خاص ایشان مطابقت دارند. تصمیم‌گیری در این باره که کدامیک از گرایش‌های همساز و ستیزنده را باید مسلط تلقی کرد غالباً از تصوری پیش‌پنداشته در باره تاریخ مشتق می‌شود و در دیدگاه ناظر یا مشاهده‌گر خاص ریشه دارد. بدین ترتیب هنوز جای بحث است در اینکه کدامیک از گرایش‌های گوناگونی که در زمان مرگ رافائل در ایتالیا متجلی شدند باید تپیک‌ترین و مربوط‌ترین گرایش تلقی شود. سبک‌های کلاسیک و باروک و سبک‌گزینی اولیه، دوشادوش یکدیگر پایداری کردند و تکامل یافتند؛ هیچ‌یک از این سبک‌ها رانمی‌توان کهنه‌یانا به‌نگام نامید. کلاسی-سیسم عصر رنسانس همچنان آثاری را به خود جذب می‌کرد که فی‌نفسه باشکوه و از لحاظ سبک، منرقی بودند. باروک اولیه، درست مانند سبک‌گزینی، نیازهای واقعی معنوی را بیان می‌کند. گروه‌های مختلف

سنی، محیط‌های مختلف اجتماعی و معنوی و مراکز مختلف فرهنگی، خواسته‌های گوناگونی را مطرح می‌کنند؛ این خواسته‌ها از شرایط خاص محلی، سنت‌های خاص تربیت هنری و تأثیرات متغیر بیرونی سرچشمه می‌گیرند. هیچ‌یک از این گرایش‌ها با اندیشه‌ها و تصورات یک استاد خاص مطابقت کامل ندارد؛ هیچ‌یک از اینها امکانات بالقوهٔ سبکی را که می‌توان در آثار طبقه‌بندی شده بدین طریق کشف کرد، تماماً نمی‌نمایاند. پیچیدگی حالت معنوی و درهم‌بافتگی‌های علائق و تأثیرات، در هیچ‌یک از سبک‌های معاصر آن دوره بطور کامل متجلی نشده است.

هیچ تاریخ هنری نمی‌تواند همانند رویداد‌های تاریخ، جنبه‌هایی چنین فراوان را بنمایاند یا با صداهاهایی این چنین پر شمار با ما سخن بگوید؛ هیچ تاریخ هنری نمی‌تواند انبوه امکاناتی را که حتی در مرحلهٔ نسبتاً اولیه‌ای از فرهنگ فراروی هنرمند قرار دارد، کاملاً باز گو کند. ارنست هایدیش در یکی از مقالات روش‌شناختی‌اش متذکر می‌شود که کل تاریخ نویسی هنری در عصر رنسانس، حتی تاریخ نویسی واساری و کارل وان ماندر، که «روزگار باستان و عصر رنسانس را به هم می‌پیوندد و سده‌های میانه را یکسره مستثنی می‌کند، چیزی جز یک افسانه بافی غول‌آسا نیست.»<sup>۴۶</sup> این نظر، کاملاً درست است؛ فقط باید این نکته را بر آن افزود که کل تاریخ هنر با افسانه‌هایی از آن نوع سروکار دارد. رمانتیسیسم، با کشف اهمیت سده‌های میانه از یادرفته، به نوبهٔ خود، از بقیهٔ دوره‌ها و گرایش‌های بی‌توجهی‌گذرد. بدین ترتیب هر تجسمی، برای نمایاندن ماهیت چندجانبهٔ واقعیت تاریخی کفایت نمی‌کند؛ هر تجسم، طرحی است از یک واقعیت چندساحتی، بی‌کران و پایان‌ناپذیر بر صفحه‌ای مسطح که روابط هنری در روی آن نسبتاً ساده‌اند. این برگردان ساختار هنری یک دوره به عنصر یک‌ساحتی باید فقط زمانی محکوم شود که نه فقط عواملی را که برای آن مشاهده-

کننده خاص مشهود نبودند بلکه عواملی را نیز کنار بگذارد که آن شخص الزاماً می‌بایست از آنها آگاه باشد و در واقع آگاه بود، ولی عمداً آنها را نادیده می‌گرفت تا طرح پذیرفتنی‌تر، روشن‌تر یا اصیل‌تری از اشیاء ارائه دهد. بدین ترتیب، مثلاً توضیحات پل فرانکل درباره معماری رمانسک، سادگی و نفوذش را مدیون بی‌توجهی به یک گرایش است که همچنان که رودلف کوچ نشان داد، معماری رمانسک را از همان آغاز مشخص می‌ساخت، هر چند این معماری بظهور نمی‌رسد تا آنکه ما به سبک ساختمان‌های کلونیان می‌رسیم. فرانکل به اقتضای فرمول‌بندی خودش، تصریح می‌کند که کل دوره رمانسک، نمایانگر یک سبک ایستای افزایشی و همشکل است، ولی واقعیت این است که دو گرایش متفاوت در سبک یکی ایستا و دیگری پویا-دو شادوش یکدیگر پیش می‌روند و باهم درمی‌آمیزند.<sup>۴۷</sup>

هانری فوسیون نیز مانند رودلف کوچ بر ماهیت نسبی یا به قول خودش حالت چند صدائی یک سبک، که باید مانند صورت تصنیف یا قطعه موسیقی خوانده شود، تأکید می‌کند. اینکه می‌بینیم برخی از ویژگی‌های فلان سبک با یکدیگر معاصرند به نظر او اصلاً به این معنی نیست که سن‌شان با هم برابر است یا جملگی از یک نوع‌اند. بلکه ما باید با روند تاریخ به گونه‌ای برخورد کنیم که همواره در میان عناصر بهنگام، نابهنگام و جانشین شده آن ستیز برقرار است. تاریخ هنر یک دوره معین، نه فقط با آثار منفردی که خلق و خوی زمانهای متفاوت و گوناگون را منعکس می‌کنند بلکه با عناصری در آثاری مواجه است که از دیدگاه سبک‌شناسی، تفاوت بسیار باهم دارند. در این تاریخ، با گرایشها و سبکهای ناپایدار و ماندگار، بقای برخی صفات که روزگارشان به سرآمده و منسوخ شده‌اند، و پیش‌بینی برخی ویژگیها که روزگارشان فرا خواهد رسید، هدفهای کوتاه مدت و سنتهای بلند-



مدت روبرو می‌شویم.<sup>۲۸</sup>

تاریخ هنر در درجه نخست به بررسی گرایشها و جنبشهای عرصه هنر توجه دارد؛ لیکن یگانه واقعیت هنری، کار هنری است. تمام مفاهیم، چنانچه از يك شیء منفرد، تنها و مشخص در تجربه زیبایی شناسختی فراتر بروند تا چندین اثر متفاوت را در بر گیرند، انتزاعاتی مخاطره آمیز خواهند بود. این مفاهیم، مقوله را که تشابهی به هیچ واقعیت زیبایی شناسختی یعنی مستقیماً تجربه شده ندارد به جای خلاقیت خاص و خود ویژه می‌نشانند. کنراد فیدلر ادعا می‌کرد که چیزی به نام «هنر» وجود ندارد - بلکه فقط هنر بصری به شکل «بصریت ناب»، شعر به شکل هنر زبان، و مانند اینها، وجود دارد. ولی او این اندیشه جدید و ثمر بخش را تا پایان دنبال نکرد زیرا واقعیت این است که چیزی به نام «هنرها» نیز در قالب واقعتهای مستقیماً تجربه شده زیبایی شناسختی وجود ندارد - این هنرها نیز انتزاعات، کلیات و باد هوایند. منطق نام گرای، یگانه منطقی است که ارزش واقعی برای تجربه زیبایی شناسختی قائل می‌شود. ویلهلم پوندر تا آنجا پیش می‌رود که اعلام می‌دارد نه فقط روح زمان بلکه پذیرفتن يك «نسل» از سوی او نیز بر روی هم يك انتزاع است. از این دیدگاه که به مسأله بنگریم، به نظر می‌رسد که شخصیت هنرمند یگانه واقعیت روان شناسختی باشد که به اثر هنری پاسخ می‌دهد. ولی این «شخصیت» به عنوان آفریننده فلان مجموعه آثار یا شالوده صرف آن مجموعه نیز يك انتزاع است زیرا این مجموعه حاصل يك عمر تلاش نمی‌تواند بطور یکجا و کلی موضوع تجربه عینی مشخصی باشد. مجموعه آثار يك هنرمند فقط یکی از آن اسمهای جمع یا مفاهیم جمعی است که عملاً از ابزارهای ضرور در کار مورخ هنر هستند، ولی همینها متأسفانه او را از اثر هنری واقعی دور می‌کنند.

بزرگترین خطر برای تاریخ هنر، و خطری که تاریخ هنر را از زمان پی‌ریزی شالوده‌روش شناختی نوین آن توسط تاریخ‌گرائی ریگل دائماً تهدید کرده است، این است که باید به تاریخ صرف شکلها و مسأله‌ها تبدیل شود. بگذارید تاریخ هنر یکبار تسلیم این خطر شود، آنگاه نه فقط کارهای فردی و شخصیت‌های هنرمندان بلکه موقعیت تاریخی با شرایط خاص زندگی آن زمان، کم و بیش، نامربوط یا نامتناسب به نظر خواهند رسید. کل توجه تاریخ هنر بر مسائل صوری و فنی معطوف است، مسائلی که حلشان می‌تواند چندین نسل کامل را درگیر خود سازد و به نظر می‌آید که نه فقط درجهتی خاص بلکه در اثر ضرورت درونی خاصی نیز بظهور می‌رسند. هر دستاورد، هر شکل سبک، و هر اثر هنری، صرفاً به مثابه راه حل مسأله‌ای تلقی می‌شود که قرار است بازسازی شود؛ پاسخی دانسته و معلوم به مسأله‌ای نامعلوم. تاریخ هنر چنانچه به مثابه تاریخ مسأله‌ها در نظر گرفته شود، تکامل سبک‌ها را متضمن مسائلی که باید حل شوند، بحرانهای تهدیدکننده، تضادهای اجتناب‌ناپذیر و تغییرات مقاومت‌ناپذیر نشان خواهد داد. این تاریخ، انبوهه آثار و سلیقه‌های همبود و متوالی را به کشاکش دائمی با طبیعت و سلسله مشکلاتی تغییر شکل می‌دهد که از بطن مشکلات پدید می‌آیند والی غیرالتهایه ادامه می‌یابند. اثر هنری، به تجسم صرف مسائل شکل تبدیل می‌شود. ظاهراً این علت وجودی هنرمندان است و آثارشان نیز به این علت دارای درجه‌ای از معنی و اهمیت است که بنیادهای جوهری یا بقایای تکاملی بشمار می‌روند که اجرای وظایفی بفرنج‌تر و بفرنج‌تر را هدف خویش قرار داده‌اند.

این مسائل و وظایف، بقدر کافی واقعی‌اند؛ نه کسی جعلشان کرده نه جزو افسانه‌های روش شناختی‌اند، و هر گونه تاریخ علمی هنر باید آنها را ردیابی و مشخص کند. برای شناختن و مسلط شدن بر این

مسائل و وظایف، یک سنت زنده فعال و ذخیره مشترکی از مسائل هنری داریم، همچنان که کوششی مشترك - گاهی آگاهانه و گاهی ناآگاهانه - نیز پیوسته در جریان است. لیکن آثار هنری برای حل کردن این مسائل آفریده نمی‌شوند؛ مسائل در جریان آفرینش آثار برای پاسخ دادن به سؤالاتی مطرح می‌شوند که ارتباط چندانی با مسائل صوری و فنی ندارند - مسائل مربوط به جهان‌نگری، مسیرزندگی، ایمان و شناخت علمی. ولی این مسائل در هر متنی یا زمینه‌ای که مطرح شوند نه یک ذخیره اطلاعاتی درباره آنها وجود دارد که همیشه در دسترس هنرمند باشد و نه علاقه سنجیده و آگاهانه‌ای نسبت به آنها وجود دارد که همیشه ذهن او را به خود مشغول کرده باشد. تاریخ هنر ممکن است آفریده‌های هنر را راه‌حلهائی برای مسائل، یعنی حاصل کوششهای پیوسته‌ای بداند که یکسره در طی دوره‌های طولانی به عمل آمده است، ولی هنرمند منفرد احتمالاً نه در صدد انجام دادن کاری است که احتمالاً بهتر از کار اسلافش باشد نه می‌خواهد کار جانشینانش را آسان تر کند. همچنان که بدرستی گفته‌اند، «اگر می‌بینیم هر عصری مصالح ساختمانی لازم برای عصر بعد را فراهم می‌آورد بدین معنی نیست که بگوئیم هر عصری می‌خواهد مصالح ساختمانی لازم برای عصر بعد را فراهم آورد.»<sup>۴۹</sup> در زمینه مسائل صوری یا فنی، هیچ وظیفه‌ای از جانب مشیت الهی یا با کنار گذاشتن وظیفه تاریخی مطرح نمی‌شود که یک هنرمند با نسلی از هنرمندان مجبور شود یا بخواهد انجامش دهد. در نظر تیسین، دانائنه تصویر زنی زیبا بود، و در نظر مونه تابلوی ایستگاه سن‌لازاد بر گردان یک احساس یا حالت روانی بود. فقط در نظر مورخ هنر است که دانائنه اثر تیسین به راه حل عصر رنسانس برای مسأله زن برهنه، و تابلوی ایستگاه سن‌لازاد به راه حل امپرسیونیستی مسأله نور و فضا تبدیل می‌شود. در درستی یا تناسب بررسی هر اثر هنری به عنوان «راه حل

صرف يك مسأله» می‌توان تردید کرد، فقط به این دلیل که آن مسأله فرضی، قاعدتاً معنی‌اش را از آثاری بدست می‌آورد که برای تبیین‌شان در نظر گرفته می‌شود. پیش از مونه، مسأله‌ای به نام نور با همان معنی که پس از آفریدن تابلوی ایستگاه سن‌لازارد مطرح شد وجود نداشت. در هنر، مسائل، در کنار راه حل‌شان مطرح می‌شوند بطوری که اگر بخواهیم دقیق‌تر سخن گفته باشیم باید گفت که در هنر، هیچ مسأله‌حل‌نشده وجود ندارد. مطرح کردن مسأله، حل آن را ضرور می‌گرداند، و عناصر بنیادی تکامل هنری، تجربه تولیدی و ژرف‌نگری خلاقانه را دربر می‌گیرد. «مسأله» از آفریده شدن اثر خبر می‌دهد؛ فقط هنرمند مسأله را برای خودش مطرح می‌کند؛ مورخ هنر فقط می‌تواند آن را بازسازی کند.

این ادعا که «مسأله» به عنوان بیان يك آنتی‌تز و تضاد درونی، پیش شرط هر ترقی در تکامل هنر است،<sup>۵</sup> فقط در صورتی قابل اثبات و توجیه است که هر سبک جدید‌گزینی از دو امکان متضاد می‌بود و راه حلی را دربر می‌داشت که اساساً در نقطه‌مقابل راه حل مسلط تا آن زمان قرار می‌گرفت. با این حال، برای نمونه، روکو کورا به هیچ وجه نمی‌توان نقطه‌مقابل باروک دانست یا باروک را آنتی‌تز ساده عصر رنسانس بشمار آورد. تصور رمانسک و گوتیک، قرون وسطائی و رنسانس، رنسانس و باروک، کلاسیسیسم و رمانتیسیسم، رمانتیسیسم و ناتورالیسم به عنوان اضداد یکدیگر، به دستگاه تاریخ هنر تعلق دارد نه به خود هنر. بدون تردید، تضاد یا دو قطبی بودن سبکها برای مفهوم‌سازی در تاریخ هنر و فلسفه هنر ضرورتی بنیادی دارد؛ این تصور با پیدایش نقد نوین هنری - که از بطن ستیز میان کلاسیسیسم و رمانتیسیسم سر بر آورد - بظهور می‌رسد. از نخستین سالهای سده گذشته به این طرف، چنین می‌نموده است که گویا شناخت و درک سبکها میسر نیست مگر آنکه

آنتی تز یکدیگر پنداشته شوند. شیلر از سبکهای «خام و احساساتی»، و گوته از سبکهای «رنالیستی و ایده‌الستی» یا «کهن و مدرن» صحبت می‌کند؛ سبک‌ها در نظر رمانتیکها به «یونانی و مسیحی»، در نظر نیچه به «آپولونی و دیونوسوسی»، در نظر ریگل به «لامسه و بصری» یا «عینی‌گرای و ذهنی‌گرای»، در نظر ویکهوف به «گسسته و پیوسته»، در نظر ولفلین به «خطی و نقاشانه» تقسیم می‌شوند؛ عوامل قطبی در نظر وورینگر عبارتند از «انتزاع یا هم‌حسی»، و در نظر دیگران عبارتند از «دوری یا نزدیکی به طبیعت»، «تمرکز یافتن یا اختصاصی شدن»، «نظم یا آزادی»، «ساختمانی یا غیر ساختمانی»، «مرکز جو یا مرکز گریز»، «ایستا یا پویا»، «متوالی یا خود انگیخته»، «هندسی یا ارگانیک» و غیره.

اما اینکه آیا سبکهای متوالی واقعاً در این طرح کلی دو قطبی می‌گنجند یا نه، بستگی به این دارد که ما ضمن اندیشیدن درباره خط تکامل، در کجا بخواهیم تأکید یا مکث کنیم. چون برخی از عوامل تشکیل دهنده جریان تاریخ پیوسته و برخی دیگر ناپیوسته‌اند، دوره‌بندی آنها فقط به معنی اشاره به رویدادها نیست بلکه به معنی تفسیر رویدادها نیز هست. مثلاً بسته به اینکه ما هنر ایتالیا در سده شانزدهم را چگونه به مراحل و دوره‌ها تقسیم کنیم، این هنر می‌تواند بصورت یک رشته گذارهای ظریف و آرام یا رقابتی دیالکتیکی با اختلافهای شدید و بحرانهای خشونت آمیز جلوه کند. مفهوم مسیر هنر به عنوان روندی شامل پیدایش، تحول و زوال سبکها، عمدتاً نتیجه این است که ما در کجا مکث کنیم و در کجا مکثها را جابجا کنیم. اگر کسی فلان اثر هنری متعلق به روزگار باستان را نشانه مرگ هنر پیش از مسیحیت یا پیدایش هنر مسیحی بداند یا نداند؛ اگر کسی در اواخر عمر سبک گوتیک از هم پاشیدن گرایش قرون وسطائی یا آغاز گرایشی نو و مدرن

در هنر را ببیند یا نبیند؛ اگر کسی سبک رو کو کو را به عنوان عارضه صرف انحطاط هنر یا سبکی یا ارزشهای مثبت خاص خود - نظیر آن رابطه نزدیک میان موتیفها که مختص سده نوزدهم است - بررسی بکند یا نکند؛ اگر کسی پوانتیلیسم [= مکتب نقطه چینی] را آخرین مرحله امپرسیونیسم یا آغاز نقاشی پست - امپرسیونیستی و تصنعی بداند یا نداند نیز به همین نقطه مکث یا جابجائی مکث بستگی دارد. معروفترین نمونه‌های تفسیر مجدد و ارزیابی مجدد سبکها به دنبال دوره بندی تازه تاریخ، عبارتند از تحلیل هنر متأخر رومی توسط ریگل و تبیین عناصر ناتورالیستی در نقاشی برادران وان آیک توسط دوورزاک. ولی هر دیدگاه تازه‌ای که تغییری در پیوندهای پذیرفته شده میان سبکها بدهد، امکانی برای ارزیابیهای مجدد از آن دست فراهم می‌آورد.

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

هنرمندان درجه دو، غالباً صادقانه تر و رساتر از استادان بزرگ توأسته‌اند. نماینده عصر خویش باشند زیرا استادان بزرگ به دنبال هدف‌هایی شخصی‌تر و خود انگیزه‌تر می‌رفتند. اختلاف بین ارزشهای زیبایی-شناختی و تاریخی بقدری پر دامنه است که مسیر تاریخ، اگر بر روی هم بسیاری از هنرمندان بزرگ را نادیده می‌گرفت، ماهیتاً فرقی با آنچه هست نمی‌کرد؛ مثلاً تاریخ نقاشی هلند بدون رامبرانت، تفاوت اساسی با آنچه هست پیدا نمی‌کرد. البته بی‌نهایت فقیرتر می‌شد - قله افتخارش را از دست می‌داد - ولی مسیری را که به آن قله منتهی می‌شود از دست نمی‌داد با گم نمی‌کرد.

استقلال نسبی آفرینش هنری از وجود استادان بزرگ، ظاهراً تز «تاریخ بی‌نام هنر» را تقویت می‌کند. ولی در واقعیت، فقط بدین-معنی است که شخصیت‌های کم‌اهمیت‌تر به مراتب بهتر از نوابغ بزرگ توأسته‌اند. نماینده استمرار تکامل باشند و آن را حفظ کنند؛ و مفهوم سبک، بیشتر تابع آفریده‌های متوسط یا میانگین است نه آفریده‌هایی که در قله قرار دارند. و به این معنی هم نیست که دستاوردهای بزرگ به آفریده‌های کم‌ارزش‌تر بستگی دارند، یا آثار نوابغ در اثر عملکرد قوانینی سواً قوانین حاکم بر آثاری که نماینده استعداد صرف عادی‌اند آفریده می‌شوند. استادان بزرگ غالباً در میان هم‌تایان خویش از هنرمندان کم‌اهمیت‌تر از خود تنها تر و منزوی‌ترند زیرا اینان گروه فشرده‌ای هستند، ولی به این دلیل نمی‌شود ایشان را آلت دست‌هایی صرف پنداشت، و سرنوشت هنر نیز از بالای سر آنها و بی‌دخالت آنها تعیین نمی‌شود. هنرمندان با استعدادی چون پروجینو، فرابار تولوئمو و پونتورمو در نقاشی، یا ریچاردسون، شاتوبریان و سروالتراسکات در ادبیات، از دیدگاه تکاملی، مهم‌تر از نوابغی هستند که پس از ایشان وارد میدان می‌شوند؛ اینان غول‌های «بی‌نام» در درام نویسی نیستند و

واقعاً بهتر از نوابغ نیز در مفهوم «تاریخ بی نام هنر» نمی گنجند.

### ۳. اعتبار منطقی و زیبایی شناختی

در کنار عوامل «تاریخی» و «ارگانیک»، مفهوم عامل «معتبر» که در روزگار ولفلین رواج داشت، ظاهراً یکی از عوامل اصلی پیدایش نظریه او درباره «تاریخ بی نام هنر» بود، هرچند خودش بر روی هم خبری از این واقعیت نداشت. همچنان که کل تاریخ نویسی و نقدهنری اوائل سده نوزدهم رنگ اندیشه‌های مکتب تاریخی را بخود گرفته بودند، در نخستین دهه های سده بیستم نیز فلسفه در قاره اصلی اروپا، اعم از آکادمیک و غیر آکادمیک، از مفاهیم تئوری اعتبار سرشار شده بود. آن زمان فردیت خودویژه آثار هنری بود که موضوع ثابت بحثهای فلسفی را تشکیل می داد، این زمان ماهیت اعتبار فوق فردی جای آن را گرفت. این دو جریان فکری، با یکدیگر و موافق تئوریهای تاریخی نئوکانتیسم پیش می روند و به فلسفه تاریخ هنر ولفلین که جمع بندی صدسال اندیشه درباره این موضوع است شکل می دهند.

اندیشه بنیادی این تئوری اعتبار، چیز تازه ای نبود؛ هر فلسفه ضدنام گرای همیشه بر سر ماهیت فوق شخصی و فوق زمانی حقیقت موضع گیری کرده است، و حتی تاریخ گرائی مایل است تاریخ را چیزی فوق فردی و فیضان روح بشمار آورد. تئوری اعتبار فقط به این علت از تئوریهای پیشین متمایز گردید که زائیده و واکنشی خشونت آمیزتر علیه پوزیتیویسم علمی بود و نتیجتاً ماهیتی بمراتب افراطی تر از بیشتر فلسفه های ایده الیستی پس از واکنش افلاطون در برابر سوفسطاییان داشت. کیفیت مستقلانه ساختارهای معنوی از نوکشف شد، و این، نتایج پردامنه ای به بار آورد. قواعد منطق ظاهراً در بیان این استقلال عرصه معنوی به خالص ترین شکلش بکار گرفته شدند و



بدین ترتیب، منطق به عنوان مدل يك نظم مطیع قانون پذیرفته شد که می‌بایست در عرصه های گوناگون فرهنگ یافت شود. این اعتقاد به سرمشق یا در خور تقلید بودن منطق، به سرچشمه بدترین تصورات نادرست تبدیل شد و برخی از سفسطه‌هایی که تئوری «تاریخ‌بی‌نام‌هنر» بر آنها مبتنی است از آن مشتق شدند. شخص برای درك کامل اشتباه و لفین، باید بخوبی از عدم تناسب منطق به عنوان مدلی برای تاریخ هنر آگاه شود و بپذیرد که «اعتبار» در علم با هر مفهومی که این اصطلاح بتواند در هنر داشته باشد از سر تا پا متفاوت است.

تئوری اعتبار از پذیرفتن این نکته آغاز می‌شود که احکام درست با درجه معینی از عینیت مشخص می‌شوند و مطالبی که احکام مزبور برای جلب موافقت ما مطرح می‌کنند بر مضمون عینی احکام استوار است، و مضمون نیز با «معنی قصد شده ذهنی» آنها تفاوت دارد. هگل وقتی به خوانندگان هشدار داد که مبادا گمان کنند ایده‌ها فقط در مغزهای مردم وجود دارند، ظاهر آذرباره چنین عینیتی می‌اندیشیده است. هر آفریده بشر، اعم از اینکه ابزار باشد یا الگوئی معنی‌دار، وسیله‌ای ابتدائی باشد یا بفرنج‌ترین کار استدلال یا کار هنر، از این لحاظ با شی طبیعی فرق دارد که در آن می‌توانیم ریشه‌های يك «نیت» را ردیابی کنیم؛ و می‌توانیم مضمون این نیت یا «معنی قصد شده» در آن شیء معین را از شکل تصادفی‌اش، از شرایط پیدایش و حتی از شخصیتی که آن را آفریده است جدا سازیم تا توصیف مفهومی درستی از آن به عمل آوریم. تئوری اعتبار، از این معنی قصد شده که ممکن است هیچگاه بطور کامل با فعل یا افعال روانی خاصی تحقق نیابد، چیزی وادارنده و در خور تقلید را در نظر دارد که خود را به صورت يك هدف، آرمان یا رهنمود به فاعل می‌نمایاند. می‌گویند وقتی می‌پذیریم که چیزی حقیقی، خوب یا زیباست، انتظار داریم که قضاوتمان را هر کسی با هر-

گونه تمایلات شخصی که داشته باشد بپذیرد. فرض می‌کنیم که معنای این حکم، هر بار که درباره‌اش می‌اندیشیم یا می‌فهمیم‌اش، ضرورتاً ثابت است و شخص قضاوت‌کننده، تا جایی که «درست» قضاوت کرده باشد، همیشه يك شیء یا موضوع معنوی را در ذهن دارد. بدین ترتیب، اندیشه اعتبار، یکسره از مفهوم تأیید یا ترجیح متمایز می‌گردد، و اندیشه اعتبار همیشه به عوامل تاریخی، روانی یا عوامل تجربی دیگری مشروط است. اعتبار، گونه‌ای ارزش و مستلزم مفهوم ادعا یا توقع است.

تئوری اعتبار از این خصلت عینی و هنجاری ارزشها بطور ضمنی، ازلی - ابدی بودن آنها را استنباط می‌کند؛ چون ارزشها ظاهراً فوق-فردی به نظر می‌رسند، در تئوری اعتبار نیز بشکل فوق تاریخی نمایانده می‌شوند. به گفته فیچر، عنصر یا پدیده کامل «نمی‌تواند آغازی داشته باشد»؛ باید وجودی در خارج از مرزهای زمان داشته باشد. مطابق تئوری اعتبار، معنی قصد شده، آن پیکربندی یا الگوی فلان قضاوت منطقی، فلان امر قاطع اخلاقی، یا فلان شکل هنر است که باید فرض کنیم که پیش از آنکه کسی عملاً درباره‌اش اندیشیده یا آن را تجربه کرده باشد، وجود داشته است. این الگو، قانون تفکر یا قانون شکل است، که هویتی مستقل دارد، مستقل از عمل تفکر یا تجربه نمایانده می‌شود و برای فاعلی که عمل ذهنی را اجرا می‌کند بصورت وظیفه یا هدف مطرح می‌شود. ارزشهای معنوی، حتی اگر کسی آنها را نشناسد، تأیید نکند یا درباره‌شان نیندیشد، پایداری می‌کنند و معتبرند.

تفاوت بین تکوین و اعتبار، مطمئناً یکی از مهمترین کشفیات فلسفه معاصر است. این تفاوت بصورت اصل عدم تناسب شرایط پیدایش با معنی ساختارهای فکری، با بصورت این ادعا که هیچ آفرینش فکری، دستاورد یا نهاد فرهنگی را نمی‌توان با استناد به انگیزه‌ها - نه با استناد به هدفهای شخصی آغازگران، نه نیازهای گروهی که

هدفهای مزبور از آن سر چشمه می گیرند - تبیین کرد بیان می شود. از این لحاظ، کل روان شناسی بر محور ساختاری با معنی می چرخد و می کوشد معنی آن را درک کند، لیکن این وظیفه را همیشه تمام و کمال به انجام نمی رساند؛ روان شناسی با عینیتی تغییر ناپذیر - به بیان دقیق تر، دست نیافتنی - مواجه است و همواره در حالت تنش یا اختلاف با آن به سر می برد. این حالت چشمگیر امور، غالباً با زبانی بی نهایت گیرا تجسم می یابد: نه پیش فرضهای يك حکم نه رویداد هائی که به آن می - انجامند، چیزی درباره حقیقت آن به مانمی گویند. بین نیوتن و قانون جاذبه، ارتباطی بسیار تصادفی وجود دارد ولی در مورد فیثاغورس نمی توانیم چیزی پیدا کنیم که تفاوتی در معنی قضیه او ایجاد کند. تمام راهها و نشانه های مبارزه برای رسیدن به خلاقیت فکری، در آفریده یا محصول نهائی، محو و تیره می شوند. محتویات شعور باید پاره ای فعل و انفعالات روانی را پشت سر بگذارند، ولی ریشه شان در عرصه روان شناسی نیست. روان شناسی، تا اندازه ای، همچون بوته ای است که محتویات مزبور ساختار واقعی خود را در آن از دست می دهند و شکلی بخود می گیرند که فقط برای فاعل خاصی که آنها را می آزماید یا تجربه می کند، معتبر است.

اما سر چشمه يك حکم، ممکن است هیچ ربطی به معنی عینی آن یا اظهار موافقت مانداشته باشد. حقیقت يك فرضیه علمی، بر روی هم می تواند از شرایط کشف آن، یا از همین واقعیت که فرضیه مزبور تجربه هائی بارنگ عاطفی است یا از علاقه خون سردانه به گرد آوری اطلاعات سر چشمه گرفته است، یا آنکه کاشفش به دنبال هدفهائی عملی می گشته است یا نه، مستقل باشد؛ در واقع، می تواند تا اندازه ای از معنائی که خود کاشف به آن می دهد و تفسیری که از آن به عمل می آورد مستقل

باشد، لیکن وقتی به بررسی ساختارهایی متفاوت باقضایای ریاضی یا قوانین علوم طبیعی می‌پردازیم، این فرض که شناخت شرایط پیدایش آنها نمی‌تواند کمکی به فهمیدن آنها بکند، سراپا نادرست است. حتی در مورد پاره‌ای احکام علمی، بویژه در مورد احکام تاریخی، بخوبی می‌توان پذیرفت که شرایط اجتماعی و روان شناختی اعلام آنها نه فقط به درک معنی آنها بلکه به ارزیابی درست ارزش آنها نیز مربوط می‌شود. ولی معنی بندهای اخلاقی، احکام دین، یا مقررات قانون چنانچه در خارج از متن یا زمینه تاریخی‌شان در نظر گرفته شوند، تماماً قابل سفسطه و تحریف است. لیکن حتی درباره‌ی این ساختارها نیز می‌توان از یک معنی غیر تاریخی صحبت کرد که ممکن است از روند فرمول‌بندی، اعلام و تصدیق آنها استنباط شود و به وسیله‌ی خودش توضیح داده می‌شود. فلسفه‌ی اعتبار، عینیت را با بی‌زمانی [= ازلی-ابدی بودن] اشتباه می‌گیرد. یک ساختار، ارزش یا معیار معنی‌دار، می‌تواند عینی باشد یعنی بشود آن را از شرایط علت و معلولی پیدایشش تفکیک و به عوامل و شرایط تاریخی مشروطش کرد؛ این ساختار ممکن است در شرایط خاص پدید آید و همراه با همان شرایط دیگرگون شود یعنی اعتبارش را از دست دهد یا کلاً بی‌معنی و بی‌اساس شود. با این حال، ما چه فلان شیوه‌ی هستی فوق تاریخی، بی‌زمان و ابدی را به این الگوهای ظاهر «معتبر» بدهیم چه ندهیم، چه کشف‌شان را تصادفی بدانیم و خودشان را به عنوان پدیده‌های نامتناسب کنار بگذاریم یا برعکس این، چه آنها را اقنوم صرف مضمونهای روانی بشمار آوریم یا نیاوریم، فلسفه‌ی اعتبار نمایانگر تفاوتی بنیادی بین دو مضمون متفاوت شعور است. هر گاه معنی یا ارزشی عینی به یک ساختار فکری بدهیم، هر گاه انتظار یا توقع داشته باشیم که دیگران نیز همچون ما به آن ساختار بنگرند، با موضوعی سروکار داریم که عملاً ممکن است از شرایط تجربی مشتق شود ولی خودش را هیچگاه نمی‌-

توان تماماً به این شرایط خلاصه کرد. ما این ساختار را چه کشف کرده باشیم چه ابداع خودمان باشد، در تصورمان معنایی دارد که گمان می‌کنیم در نظر دیگران نیز باید همان ارزش و اعتباری را داشته باشد، که خود ما به آن نسبت می‌دهیم. این معنی، با آن عینیت و الگوی تکثیرپذیرش، ماهیتاً با همه مضمونهای ذهنی و گذرای شعور، عواطف نوسانی و حالاتی که ظاهر و ناپدید می‌شوند ولی شخص را پای بند چیزی نمی‌کنند، تفاوت دارد.

لیکن صفت اعتبار، چیزی بر ویژگیهای مثبت يك حکم نمی‌افزاید؛ مسلم فرض کردن آن به عنوان يك کیفیت باصفت، صرفاً به معنی دوچندان کردن مضمون آن حکم، و قائل شدن به يك هستی و ذاتیت غیر واقعی، فسوق روانی و فوق تاریخی برای آن در کنار شکل واقعی، مشخص و قابل درك از لحاظ روانی و تاریخی است. اعتبار صرفاً بدین معنی است که برخی از روابط معنی را می‌توان صرفنظر از بنیاد جوهری واقعی شان در تصور آورد، و بدین ترتیب روابطی را که کم و بیش با بکار گرفتن روش روان‌شناختی و تاریخی از نظر می‌افتند می‌توان به شکل ناب مشاهده کرد. بطور کلی، یگانه‌دستاورد تئوری اعتبار این بوده است که حدفاصل دقیقی بین عوامل عینی و ذهنی در ساختارهای معنوی قائل شده است. یگانه تازگی موجود در آن، شدت پیگیری تحلیل این ساختارها و نوری بوده است که بمحض شناخته شدن مجموعه‌های معنایی از تجربه‌گری ذهنی، بر آنها تابانده شده است. لیکن اگر بخواهیم مجموعه‌های معنی‌دار را به موضوعات اشراق عقلی تبدیل و چنین فرض کنیم که دلیلی برای منشأ فوق طبیعی یا فوق زمانی حقایق و ارزشها پیدا کرده‌ایم، خیلی ساده در گودال عرفان فلسفی فرو خواهیم افتاد. زیرا معیارهای عینی حقیقت، بین شخصی‌اند نه فوق شخصی. فرمولهای معتبر یا قواعد معتبر، عمدتاً میثاقهای جاری‌اند ولی حتی

احکام، که به اتکای چیزی بیش از میثاق صرف درست هستند، به همین دلیل نیازی ندارند که تا ابد درست باشند.

گرچه نمی‌توانیم بپذیریم که همه احکام فقط بطور نسبی و در زمینه تاریخی خودشان درست هستند - این به معنی نفی همه قوانین منطق و غیر ممکن گردانیدن اندیشه علمی است - باز تردیدی نیست که قواعد و روشهای اندیشه، عملاً دستخوش تحولات پرمناهی شده‌اند. در علم، احکام دارای اعتبار عام، جزئی از یک نظام منطقی اند که بر کل تفکر منطقی ما حاکم است؛ در اخلاق، توقعات یا خواستههای قطعی، باماهیت کل تمدن ارتباط دارند؛ در هنر، می‌توان قوانینی برای شکل کشف کرد که تا چندین دوره رواج چند سبک، معتبر می‌مانند. ولی اعتبار تمام اینها نتیجه تصمیم انسان - اما نه تصمیم خودسرانه او - است. این اعتبار هیچگاه از یک وحی فوق انسانی و فوق طبیعی نمی‌تراود. مطلق‌گرایی مابعدالطبیعی و نسبی‌گرایی روان‌شناختی نیز توصیف رضایت‌بخشی از معنی اعتبار به عمل نمی‌آورند. حقایق معتبر و ارزشهای تأیید شده، نه فیضانهایی از دنیای افلاطونی شکل‌هایند نه تصوراتی که افراد ابداع کرده باشند و بشود تغییر دلخواه را در آنها داد؛ بلکه پدیده‌هایی انسانی‌اند ولی نه پیدایش‌شان بر روی هم خود انگبخته است نه هستی‌شان بر روی هم گذرا. پیدایش، تأیید و نفی آنها، عملاً وابسته شرایط تاریخی است؛ ولی فردی که آنها را تأیید یا فرمول‌بندی می‌کند، از تسلیم شدن به معیارهای فوق فردی آگاه است. این پدیده‌ها نتیجه کوششهای بی‌شمار برای غلبه بر واقعیت‌اند، و هر کوششی تابع شرایط و موقعیت خویش است: واقعیت، لاینقطع، وظایف تازه در برابر انسانها قرار می‌دهد، ولی تلاشهایی که برای اجرای این وظایف به عمل می‌آید، بسته به نیازهای لحظه تاریخی، متفاوت است، تصوریبا احساس استمرار در این سلسله کوششها و برهم انباشتن نتایجی که

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

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که ما تا کجا و با چه مفهومی باید از یک اعتبار زیبایی شناختی مشابه اعتبار منطقی سخن به میان آوریم. به نظر می‌رسد که در رابطه ما با اثر هنری، درجه‌ای از عینیت وجود داشته باشد، زیرا وقتی از اثر مزبور لذت می‌بریم و از دید زیبایی شناختی ارزیابی‌اش می‌کنیم، آنگاهیم که با ساختاری عینی مواجه‌ایم که نوع خاصی از نگرش را بر ما تحمیل می‌کند و معیارهایی برای درک دقیق خویش در اختیارمان می‌گذارد. به نظر ما چنین می‌رسد که اثر هنری، معنی خاصی برای خودش دارد و نیازمند گونه‌ای تفسیر است، حتی اگر عملاً هیچگاه به یک شیوه احساس، تفسیر و ارزیابی نشود. به بیان دیگر، معنی یک اثر هنری، مسأله‌ای را مطرح می‌کند که در واقعیت راه‌حلهای گوناگون دارد ولی به حالت عینی واحدی از اشیاء مربوط می‌شود. فاعل یا ذهن تجربه‌گر، بین این مسأله و خودش همان تنشی را احساس می‌کند که دانشمند بین خودش و واقعیتی که می‌خواهد توصیف و تبیین نماید احساس می‌کند. به دلیل همین رابطه با حالت عینی اشیاء، احکام مربوط به آثار هنری با این اعتقاد صادر می‌شوند که برای هر کسی پذیرفتنی باشند. بدین طریق، احکام مزبور، گونه‌ای ادعا را برای ما مطرح می‌کنند که همانند ادعای اعتبار منطقی است، زیرا این احکام نیز چیزی را بیان می‌کنند که می‌بایست تصدیق شوند. با این حال، احکام یاد شده، بیان صاف و ساده حقیقت نیستند، بلکه درست به همان اندازه، داوریهائی درباره ارزش هستند - آنهم به معنای دو گانه. نخست آنکه یک اثر اصیل هنری، در مقایسه با دیگر آفریده‌های بی‌ارزش از لحاظ زیبایی شناختی، نسبت به هدف، اندیشه‌ها و روشهای بکار بسته یا بیان شده در این مورد خاص، موفق، صادقانه یا

«خوب» شناخته می‌شود. دومین گونه اعتباری که به ارزش‌داوری زیبایی-شناختی نسبت داده می‌شود مسأله آفرین‌تر است زیرا این‌بار ارزش زیبایی‌شناختی، بستگی پیدا کرده است به اینکه هنرمند اصول فوق-شخصی شکل، قواعد و معیارهای عالم را در نظر گرفته است یا نه، و رتبه کارش نیز بستگی پیدا کرده است به درجه موفقیتش در اجرای این شرایط و قواعد. ولی این حکایت از بدفهمی کامل ماهیت هنر دارد، و تماماً از کاربرد نادرست مفهوم منطقی اعتبار در زیبایی‌شناختی ناشی می‌شود.

اگر ضمن سخن گفتن از هنر بخواهیم از اصطلاح «اعتبار» استفاده کنیم، فقط می‌تواند در ارتباط با ارزشهای تحقق‌یافته و درک شده باشد، نه به این معنا که ارزشهایی مطلق، ابدی و قائم بالذات وجود دارند که خواهان درک شدنند یا «مجال درک شدن توسط هنرمند» را دارند. هنرمند برای اطاعت از پاره‌ای اصول شکلی، ممکن است گونه‌ای اجبار در خویش احساس کند ولی این احساس بیانگر چیزی بیش از این نیست که او فلان قاعده خاص را بر خود تحمیل کرده است؛ قاعده مزبور باعث عینیت یافتن احساسهای او می‌شود، ولی شخصی که به اثر هنری می‌نگرد واقعاً با چیزی عینی روبرو می‌شود. تئوری «اعتبار زیبایی‌شناختی» به عنوان چکیده ارزشهای زیبایی‌شناختی که تا ابد و مستقل از توانائیه‌ها و تمایلات هنرمندی که آنها را درک می‌کند به حیات خویش ادامه می‌دهد، آشکارا اقتباسی از تئوری اعتبار منطقی است، که می‌گوید حقیقت از فردی که آن را کشف و فرمول‌بندی می‌کند استقلال دارد و شکل مستقل و نشأت نگرفته‌ای از قوانین و معیارها به شمار می‌رود. تئوریهای هنری مبتنی بر این تصور اعتبار، در کار هنری، نمی‌توانند چیزی بیش از تمثیل یا استنساخ از یک نمونه کمال مطلوب را ببینند؛ این تئوریها اثر هنری را چنان بررسی می‌کنند که گوئی «از



آسمان نازل شده است» و گوئی آفریننده اش فقط نقش يك میانجی صرف را ایفا کرده است. و این تصور با آنکه جعلی است، برای درك و شناخت درست اثر هنری به کار می آید زیرا چنانچه قرار باشد اثر هنری بطرز رضایت بخشی تشریح شود، باید در درجه نخست جدا از تمامی روابط خارجی و بشکل ساختاری فی نفسه کامل، درك شود. ولی فرض چند اصل معتبر شکلی، اساساً فقط يك فرضیه مفید در عمل است؛ «قوانین» زیبایی شناختی فقط تا آنجا معتبرند که مابرخنی نیاز-های روانی را ازپیش فرض کنیم. نتیجه بخشی یا ارزش آثار هنری، هیچگاه از گونه ای سازگاری با معیارهای انتزاعی ظاهراً مستقل از شخصیت بیننده بدست نمی آید بلکه صرفاً از این واقعیت سرچشمه می گیرد که آثار مزبور برخی نیازهای واقعی، مشخص، دگرگونی-پذیر و مشروط به عوامل تاریخی و روانی را برآورده می سازند. بدون در نظر گرفتن این نیازها، نمی توانیم علت تأیید و شناخته شدن فلان ارزش یا معیار را در عرصه هنر توضیح دهیم. وقتی نیازها و شرایط دگرگون می شوند، هیچ معیاری نمی تواند پایگاه پذیرفته شده پیشینش را حفظ کند؛ آنچه را که «معتبر» است، در واقعیت، فقط می توان پس از تجربه، از روی نیازهایی که شناخته شده بوده اند و برآورده شدنشان احساس می شود، بازسازی کرد.

در علم، تفاوتی بنیادی یا حتی شکافی غیر قابل عبور بین اعتبار قوانین و کشف و فرمول بندی این قوانین وجود دارد ولی در هنر، اصولاً مسأله ای با عنوان چنین شکافی بین اندیشه و عمل، ارزش و تحقق آن، معیارهای معتبر و تجسم تاریخی شان نمی تواند مطرح باشد: هر يك از این زوجها، يك وحدت تفکیک ناپذیر است. اثر هنری، خودش ارزش زیبایی شناختی است؛ و این ارزش به هیچ وجه جدا از اثر هنری، قابل درك نیست. شاید پرسیده شود که آیا صحبت از «ارزش فی نفسه» جدا

از ارزش آثار خاص، صحبت از «زیبائی» انتزاعی، یا «شکل» زیبایی-شناختی عام، اصولاً معنایی دارد؟ هنرمند ممکن است احساس کند که اثرش تحقق کامل تصور یا ژرف بینی او نیست، و این تصور در اثر هنری می تواند جنبه عینی بخود بگیرد، و هنرمند نیز فقط بر اساس آن اثر می تواند آن را تجربه کند، درباره اش بیندیشد و بحث کند. ارزشهای هنری، واقعیت‌هایی تاریخی اند که فقط از لحظه تجسم شان به بعد وجود دارند؛ هنرمند این ارزشها را «کشف» نمی کند بلکه «می آفریند»، آنها را درجائی بصورت از پیش موجود، نشسته به انتظار او و درك شدن توسط او نمی یابد. او در هیچ يك از پدیده های مابعدالطبیعی که در جائی یا بشکل خاصی وجود داشته باشند شرکت نمی کند. کوتاه سخن آنکه، در عرصه هنر، هیچ چیزی را نمی توان دارای شباهت زیاد یا نزدیک شدن به يك اندیشه توصیف کرد. اگر هنرمند احساس کند که نتوانسته است اندیشه اش را بیان کند، این فقط نشانه ای از فقدان صراحت و قطعیت در اندیشه او است.

فقط وقتی به تماشاگر می رسیم به وجود تنشی بین اثر هنری و طرز درك او از این اثر پی می بریم، تنشی که به تنش موجود بین يك کل پیچیده معنی دار و ادراکش توسط دانشمند شبیه است. نگرش مبتنی بر اثرپذیری زیبایی شناختی، موضوع تجربه را کم و بیش دست نخورده برجا می گذارد؛ به بیان دقیق تر، این نگرش، چیزی بیش از کوشش برای همانند گردانی هر چه فشرده تر خود بانیست هنرمند نیست. این نیست، همان ارزش عینی است که باید درك شود. حتی در چنین صورتی، ارزیابی زیبایی شناختی، پدیده خاصی است که از جهات بسیار، تفاوت‌های بنیادی با پذیرش اعتبار منطقی دارد. مخصوصاً رابطه بین تاریخی بودن و ازلی-ابدی بودن، در هر دو مورد، رابطه دیگری است. پژوهش تاریخی، کم و بیش از هدفهای ثابت پیروی می کند،

و علم تا حد زیادی ضمن کسب اطلاعات، تداوم منطقی میان احکام خود را حفظ می‌کند. دستاورد های علم، بر روی هم، سلسله‌ای خطی و تصاعدی تشکیل می‌دهند که کمتر تابع رویداد های تاریخی معاصرو بیشتر تابع مسیر کلی نتایج پیشین، راه حل‌های مسائل گذشته و شکاف‌هایی است که احساس می‌شود بین آنها وجود دارند. به بیان دقیق‌تر، علوم، بخصوص علوم صوری منطق و ریاضیات، «تاریخ» به معنی تکاملی که تابع شرایط خارجی و رویدادهای زندگی باشد ندارند؛ در مورد این علوم، آدمی احساس می‌کند که بیشتر مایل است از خطاها و بدفهمی‌ها صحبت کند تا از خصلت تاریخی شناخت و حقیقت معتبر. مافرض می‌کنیم که انسان برای شناختن و کشف کردن حقیقت باید خویشتن را از قید شرایط تاریخی برهاند و به عرصه انتزاعات بی‌زمان و بی‌مکان رخنه کند. اگر چنین شود، در حد اعلی، آنچه می‌تواند وجود داشته باشد تاریخ اکتشافات خواهد بود نه تاریخ حقیقت یا معیارهای علمی بطور کلی. نتایج پژوهش علمی را عملاً می‌توان به شکل‌های گوناگون و تابع عوامل تاریخی فرمول‌بندی کرد، ولی فقط در فلسفه هگل است که تاریخ این گونه فرمول‌بندیها بر درجه تحقق حقیقت یافتگی عینی تأثیر دارد.

ولی در هنر که تاریخ ارزشهای زیبایی شناسی با تاریخ فرمول بندیهای آنها یکی است، مسأله ارزیابی تاریخی، مسأله‌ای اساساً متفاوت است. مسأله مزبور بر محور این واقعیت می‌چرخد که فلان اثر هنری که در موقعیت تاریخی معین، مشخص و غیر قابل تکراری آفریده شده است می‌تواند در موقعیتها و شرایط دیگر نیز ارزش گذاری شود و موضوع ارزیابی قرار گیرد. این اساساً همان مسأله است که مارکس آن را در پیشگفتار بر نقد اقتصاد سیاسی به قرار ذیل خلاصه می‌کند:

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

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

«ولی مشکل این نیست که هنر و حماسه یونانی به شکل‌های خاصی از تکامل اجتماعی مربوط می‌شوند، بلکه این است که امروز نیز ما را از لحاظ زیبایی شناختی ارضا می‌کنند و به سخن دیگر همچون يك معیار و نمونه دست نیافتنی عمل می‌کنند.»

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

است تعیین کننده و الزامی بدانیم در این صورت به اعتبار «تفکر بطور کلی» صدمه زده ایم و باید بپذیریم که نتیجه گیری خود ما نیز به همان اندازه نسبی و قابل تردید است. حال آنکه اگر آفریده های هنر و «اعتبار» آنها را مشروط به شرایطی بدانیم که با گذشت زمان دگرگون می شوند، گرفتار چنان تضادهائی نخواهیم شد. حتی این جزو ذات هنر است که نگرشها و هدفهای گوناگون در آن می تواند با یکدیگر همزیستی کنند. ارزش تأیید شده نوع خاصی از اثر هنری به هیچ وجه جلوی ارزش دار شدن نوع خاص دیگری را نمی گیرد؛ تأثیر گذاری شرایط و نسبت داوریهای زیبایی شناختی، بدین معنی نیست که داوریهای مزبور باید تماماً ذهنی باشند. آثار هنری، هر قدر با یکدیگر متفاوت باشند نقیض یکدیگر نیستند و داوریهای انتقاد آمیز نیز بیش از آنکه درست یا نادرست باشند در نقش عارضه یا نشانه اند.

نارسائی مفهوم «تاریخ بی نام هنر» رابطه تنگاتنگی با این عدم شناخت تفاوت میان اعتبار منطقی و ارزش زیبایی شناختی دارد. و فلیمن چنین فرض می کرد که چون شیوه دستیابی فاعل شناسائی به اطلاعات یا دانش فرمول بندی شده در یک حکم، ارتباطی به حقیقت یا درستی منطقی آن ندارد، پدید آورنده یا شرایط پیدایش آن نیز به همان اندازه ارتباطی به اثر هنری ندارند. به نظر او، شکل هنری، آزادانه و بدله خواه ابداع نمی گردد بلکه بشکل یک وظیفه تجویز یا تعیین می شود؛ این شکل، امکانی است که بی هیچ قید و شرطی تحقق می یابد و هنرمند و نسل معاصر او نیز باید آن را تحقق بخشند. همچنانکه هوسرل قوانین منطق را ساختارهایی معنوی می دانست که جدا از شخصیت منفرد قابل بررسی اند، و فلیمن نیز شکلهای سبک را چنین ساختارهایی می دانست. البته ممکن است او این سبکها را با قاطعیتی که پدیدارشناسان حقایق منطقی را از واقعیت روان شناختی جدا می کنند از واقعیت جاری جدا

نکند، ولی او نیز در این نکته که قوانین عینی در فعلهای خاص تجربه تحقق می‌یابند به اندازه پدیدارشناسان با قطعیت سخن می‌گوید؛ او فرد را با تواناییها، تمایلات و نیازهای خاصش به عنوان محمل صرف گرایشهای فوق فردی که الزاماً تحقق خواهند یافت در نظر می‌گیرد. استقلال ادعا شده این تمایلات - «درون-بودی» تکامل هنری، که جوهر تئوری و فلفلی بشمار می‌رود - چیزی جز کار بست مفهوم اعتبار در عرصه تاریخ نیست. این اندیشه وجود علیت درونی در هنر، پذیرفتنی‌تر از اندیشه «اعتبارزیبائی شناختی» نیست. اندیشه مزبور بر این اعتقاد درست استوار است که تکامل هنر، نماینده گرایشهای است که تا اندازه‌ای عینی‌اند و واحد معینی در برابر دمدمی مزاجیهای فردی ایستادگی می‌کنند. کسی که به شیوه چشمگیر ماشینی شدن دستاورد-های فرهنگی توجه دارد نمی‌تواند نیروی تحمیل‌گری برخی از گرایشهای فرهنگی را نادیده بگیرد،<sup>۵۱</sup> یا نمی‌تواند منکر این واقعیت شود که تاریخ هنر مانند تاریخ دیگر دستاوردهای فرهنگی، تا حد زیادی مجبور است با علیت بیرونی سروکار داشته باشد. لیکن باید پذیریم که این علیت، شکل شکافگاهانی را به خود می‌گیرد که عواقب شرایط خاصی‌اند و دز دو یا چند جهت جاری‌اند. دیلتی می‌گوید: «دیاالکتیک درونی، مارا از يك موضع به موضع دیگر می‌کشاند... دشواریهای درونی يك موضع، آدمیان را بر آن می‌دارند که از موضع مزبور فراتر روند؛ لیکن درست نیست که باهگلیست‌ها هم‌صدا شویم و بگوئیم این دشواریها قطعاً به موضع بعدی می‌انجامند. مشکلات یاد-شده را به طرق بسیار گوناگون می‌توان حل کرد، و این با اصل چند-گانگی نتایج انطباق دارد.»<sup>۵۲</sup>

این شکاف برداشتن یا چندشاخه شدن راههای موجود، همیشه قابلیت کار بست اصل علیت درونی را جداً محدود می‌کند؛ و تأثیرات

بیرونی، بویژه انگیزه‌های فردی برای برگزیدن یک شق دیگر، به‌عنوان عواملی تعیین‌کننده در مسیر تاریخ متجلی می‌گردند. آزادی فردی در چهارچوب سنت فرهنگی، هیچگاه به معنی گزینش مطلقاً خودانگیخته یا ارادی راهی که باید در پیش گرفته شود نیست، بلکه تصمیم‌گیری آزادانه‌ای در گزینش یکی از شاخه‌های راه‌جداکننده است. دامنه‌تغییر این آزادی در عرصه‌های مختلف فرهنگ، بازتابی از حدودی است که می‌توان برای اصل اعتبار در هر یک از آن عرصه‌ها قائل شد. هر قدر ماهیت عرصه خاصی از فرهنگ منطقی‌تر و هر قدر عرصه مزبور برای کار بست اصول دقیق منطقی مناسب‌تر باشد، تکامل در چهارچوب آن عرصه، مستقل‌تر و کمتر تحت تأثیر شرایط بیرونی خواهد بود. بدین ترتیب، علوم به شیوه‌ای منطقی‌تر و پیوسته‌تر از قانون یا رسم‌های اجتماعی تکامل می‌یابند؛ و نقش سنت و ميثاق اجتماعی در قانون و رسم‌های اجتماعی، بمراتب بیشتر از نقش‌شان در هنر است. و در خود هنر، روشها و مهارتهای گوناگون فنی، به شیوه‌ای بمراتب منطقی‌تر و پیوسته‌تر از عوامل عاطفی و غیر منطقی تکامل می‌یابند. دخل و تصرف در مصالح و ابزارهای کار - هنری، در واقعیت، تاریخی خاص خود دارد که تا اندازه‌ای از نیات هنری مستقل است؛ ولی از طرف دیگر اگر فرض کنیم که نیات خلاقانه نیز فی‌نفسه تاریخ مستقلی برای خود دارند، تردیدی نیست که این کار مستلزم تجزیه سرچشمه زنده تاریخ و از هم گسستن پیوندهای تنگاتنگ میان شکل‌های گوناگون زندگی انسان است. زندگی انسان در جریان تاریخ، در حالت وابستگی تجلیات گوناگونش، نمایانگر نزدیکترین شباهتی است که مادر جهت وحدت ارگانیک زنده می‌شناسیم؛ و شگفت‌انگیزتر آنکه تئوری ارگانیک با تأکید بر علیت صرفاً درونی در چارچوب هر وحدت نسبی، هر تجلی خاص روح انسان، در از هم گسستن این پیوندها از همه بی‌رحم‌تر است.

جان هویزینگا بخوبی نشان داده است که چرا مفهوم علیت درونی، با آنهمه ثمربخشی و حتی ضرورتش در زیست شناسی، در تاریخ تقریباً به کاری نمی آید. اومی گوید زیست شناسی ملزم است ارگانسیم را که محمل تمایلات ذاتی است، تا اندازه ای مستقل از محیطش بررسی و مطالعه کند؛ حال آنکه کل آن چیزی که «تاریخ» می نامیم از رابطه انسان با محیطش آغاز می شود و به همان نیز می انجامد. «انسان فرانسوی» به عنوان یک مفهوم تاریخی و جامعه شناختی، فقط در مقام پیامد روابط متقابل تمام افرادی که در زیر این مفهوم می گنجند متجلی می شود، حال آنکه مفهوم زیست شناختی «موش» را بخوبی می توان در هر موش منفرد مجسم کرد. اومی نویسد پدیده ای چون ناپلئون را در ارتباط با دنیائی که در آن می زیستد است فقط از لحاظ تاریخی می توان مورد بررسی قرار داد؛ به عنوان شخصیتی تاریخی، او را نمی توان مستقل از جهان یادشده در تصور آورد. بدین ترتیب، درجائی که زیست شناسی در پاره ای از پژوهشها می تواند موضوعش را کاملاً از تأثیرات بیرونی منتزع گرداند، تاریخ باید بکوشد هر آنچه را که به وقوع می پیوندد یعنی تک تک تماسهای انسان با منوعان و محیطش را به علت های بیرونی نسبت دهد.<sup>۵۲</sup> هویزینگا می گوید نماباندن رویدادهای تاریخی به شکلی که گویا فعل و انفعالاتی ناشی از علیت درونی و نتیجه کششهای درونی همانند کارکردهای حیاتی ارگانسیم هستند، به معنی غیرتاریخی کردن یا تاریخ زدائی تاریخ است زیرا این شیوه نگریستن به امور و پدیده ها تاریخ را از آن عنصر غیر قابل پیش بینی و غیر قابل محاسبه که جوهر اصلی آن است محروم می گرداند. تاریخ در شرایط آزمایشگاهی به گونه خاصی از نمایش آزمایشی تبدیل می شود؛ موضوع کارش به حالتی درمی آید که تعدادی از ویژگیهای برجسته اش یعنی ویژگیهای که با مفهوم خاص آن از زمان ارتباط دارند، محدود می شوند.



بامعیار زمان قادیخی، روندهای دارای علیت مانند رشد زیست-شناختی، عملیات منطقی یاریاضی، بطور بی زمان یا تاابد به وقوع می پیوندند. محیط یازمینه‌ای که روندهای مزبور در آن به وقوع می پیوندند زمان انتزاعی، مکانیستی و صرفاً کمی کیهان شناسی و فیزیک کلاسیک است. این، نوعی ظرف خنثی، دقیقاً پیوسته و یک شکل است که حدودی برای محتویاتش تعیین می کند بی آنکه کوچکترین تأثیری بر طبیعت آنها بگذارد. این مفهوم زمان به عنوان پدیده‌ای یک شکل و همگن مستلزم در تصور آوردن توالی ساده رویدادهای مجزا است، تقریباً مانند حالتی که خط را به صورت توالی بی نهایت نقطه در تصور می آوریم. ولی مفهوم تاریخی زمان به عنوان بافتی از رویدادهای خود-ویژه‌ای که هیچگاه تکرار نمی شوند، زمینه‌ای که سرنوشت یک ملت، یک فرد یا یک مسأله در چارچوبش تعیین می شود، مسلماً هیچ وجه مشترکی با این گونه شیوه های تفکر ندارد. این نظر که می گوید مرور صرف زمان می تواند تأثیری آفریننده، ثمربخش و کمال آور یا برعکس، ویرانگر و متلاشی کننده داشته باشد، با تصور زمان در علوم فیزیکی و زیستی ناسازگار است. تفاوت دیگر در راهی است که زمان به تاریخ دان می نمایاند، و آن جریان پیوسته آینده به زمان حال و گذشته است، بطوری که زمان حال همیشه به عنوان ملتقای گذشته و آینده، یعنی نقطه‌ای در نظر گرفته می شود که در آن همه چیز خصلتی دو گانه دارد. مفهوم تاریخی زمان، مخصوصاً با ویژگی‌های مشخص می شود که برسوزن نیز مفهوم «اسنمرار» خویش را با آنها مشخص می ساخت. به نظر او هر نقطه‌ای از زمان، بیشتر به یک فاز در ملودی شباهت دارد؛ هر فاز، بنحوی شامل هر آن چیزی است که پیشتر بیان شده و تا این لحظه بدست آمده است اما هر فاز تازه و هر نت تازه، معنی و مفهوم تمام دیگر فازها و نت های آن ملودی را دگرگون می کند.

گونه‌ای از تاریخ نگاری که نظریهٔ اعتبار منطقی بر آن حاکم است یعنی تاریخ را روندی مشروط به علیت درونی و در خطی مستقیم به سوی هدفی معین می‌بیند، نمی‌تواند چند جانبی‌گی زمان تاریخی را بدرستی ارزیابی کند با تفسیرهای مجدد را که پیوسته در پرتو دستاوردهای زمان حال دربارهٔ گذشته و آیندهٔ پیش‌بینی شده به عمل می‌آید تمام و کمال درک کند. توصیف گئورگ زیمل دربارهٔ چگونگی مستقل شدن دستاورد-های گوناگون فرهنگی، نشان می‌دهد که اندیشه‌های مربوط به استقلال و علیت درونی چه پیوند تنگاتنگی با پیشداوری روان‌شناسی ستیزانهٔ ثوری اعتبار دارند. زیمل معتقد است که يك جنبهٔ خاص تاریخ فرهنگی حذف تدریجی «شعور» از طریق ماشینی شدن نگرشها و اعمالی است که در اصل آگاهانه بوده‌اند. اومی گوید آفریده‌های فرهنگ را فقط موجودات آگاه می‌توانند پدید آورند، و این آفریده‌ها بمحض آنکه پای‌درهستی نهادند به عنوان کلیتهائی عینی، قائم بالذات و تحمیل‌کنندهٔ خود، در مقابل فرد قرار می‌گیرند. برای مثال، زیمل عقیده‌ای را که مارکس بیان کرده است شاهد می‌آورد: «اگر می‌بینیم که برده‌داری جایش را به فئودالیسم می‌دهد، و فئودالیسم نیز جایش را به کار دستمزدی می‌سپارد، تبیین این تغییرات را نباید در پیامدهای شبه‌منطقی تکنیکهای اقتصادی مربوط به آنها جستجو کرد... در این موارد، شعور کاملاً حذف شده است.»<sup>۵۴</sup> ولی در اینجا منظور از «حذف شعور»، حرکتی در جهت علیت درونی و پذیرش اصول فوق فردی است. بعداً وقتی زیمل اعلام می‌دارد که گرچه ارادهٔ انسان و آنچه از این اراده برمی‌آید تابع گونه‌ای منطقی درونی امور هستند «هیچ حالتی از امور در اثر منطقی درونی خودش به وجود نمی‌آید بلکه در اثر نیروهای اجتماعی و روانی پدید می‌آید»، اصلاً روشن نیست که کسی عملاً بتواند با طرز کار این انگیزش دو گانه روبرو شود. همچنان که انگلس تشخیص داد، مشکل در این است که مجبور شویم

توضیح دهیم چگونه این انگیزه‌های ظاهر آنا گاهانه و ماورای روان‌شناختی، «به درون کله‌ها»ی انسانهای مورد نظر راه می‌یابند. راه حل مارکس همانند راه حل هگل، قانع‌کننده نیست. فروید پاسخی برای این پرسش می‌یابد، ولی پاسخی که فقط بابرهه کوچک و محدودی از زندگی مورد علاقه او جور درمی‌آید. پاسخ کافی را فقط می‌توان از راه تحلیل آموزش و پرورش و سازگاری پذیری اجتماعی، سنت و میثاق، هم‌چشمی و تقلید بدست آورد، تحلیلی که در عین حال روشنائی بیشتری بر ماده مرکب واحد آزادی و ناآزادی عیان در فعالیتهای دستجمعی عالی انسان می‌افکند.

«در تاریخ نقاشی، تأثیریک تابلو بر تابلویی دیگر به عنوان یک عامل برخاسته از سبک، بمراتب مؤثرتر از هر چیزی است که مستقیماً از مشاهده طبیعت مشتق شده باشد.» ولفلین چنین می‌گوید و ارزیابی نقش سنت و میثاق در هنر توسط او، موبمو درست است. او ادامه می‌دهد: «تصوری ناشیانه خواهد بود اگر خیال کنیم که هر هنرمندی همیشه می‌توانسته است بدون هیچ گونه فرض یا پنداشت قبلی به طبیعت بنگرد. مفهوم بازنمایی یا نمایشی که او دریافته است، و شیوه ادامه یافتن تأثیر-گذاری این مفهوم در ذهن او، اهمیتی بمراتب بیشتر از هر آن چیزی دارد که او می‌توانسته است در اثر مشاهده مستقیم استنباط کند.»<sup>۵۶</sup> این عبارت نشان می‌دهد که ولفلین، علیرغم اتکایش به تئوری اعتبار، برخلاف مقامات فلسفی مورد تأیید خودش تصویری آن چنان انتزاعی از اصول فوق فردی ندارد. در اینجا او به نظریه واقع بینانه‌ای مشابه نظریه پل لاکومب که بین دیداد و نهاد اجتماعی به مثابه عناصر خود ویژه و ماندگار، گذرا و شایان تقلید در تکامل هنر تفاوت می‌گذارد، نزدیک می‌شود. این نویسنده فرانسوی می‌گوید: «در نظر من، نهاد یا نهادی، به معنی هر چیزی در درون یک عمل، اجرا یا آفریده‌ای است یادآور ویژگی-

هائی که پیشتر در عمل، اجرا یا آفریده‌ای دیگر تحقق یافته‌اند. خلاصه آنکه هر جا که شباهتی وجود داشته باشد، چیزی نهادی نیز وجود دارد.<sup>۵۷</sup> و باز می‌گوید: «وقتی راسین، لافونتن، بوالو و دیگران دربارهٔ هومر یا یک نویسندهٔ دیگر در روزگار باستان، نظری واحد ابراز می‌دارند، این را می‌گویند نهادی... سلیقه‌ای که مانع انسانهای آن زمان می‌شد تا واژهٔ گاد را وارد یک شعر کنند، نشانهٔ وجود یک نهاد اجتماعی است... وقاعده‌ای که مقرر می‌داشت ضربهٔ مرگبار نهائی نباید در روی صحنه برپیکر حاکم مستبدی که در تراژدی به قتل رسیده است وارد آید بلکه او باید در پشت صحنه بمیرد نیز حکایت از وجود چنین نهادی داشت.»<sup>۵۸</sup> لاکومب مدعی است - و شاید ولفلین نیز در این زمینه با او موافق باشد - که هر چیز فردی، منفرد و خود ویژه نمی‌تواند موضوع علم شود زیرا علم فقط به ذکر تشابهات با توجه به تنظیم قوانین توجه دارد.<sup>۵۹</sup> لیکن لاکومب با آنکه خصلت کلی گرایانهٔ علم را می‌پذیرد، خیلی بیشتر از ولفلین بر نقش فرد در تاریخ تأکید می‌کند. او می‌گوید اگر نویسنده‌ای را در ارتباط با خوانندگان آثارش مورد مطالعه قرار دهید - همچنان که باید چنین کنید - تأثیراتی را که در شکل‌گیری استعداد وی مؤثر بوده‌اند خواهید شناخت و پذیرفت؛ ولی در عین حال، متوجه تأثیری هم خواهید شد که او به عنوان یک فرد اعمال کرده است. بدین ترتیب وجود فلان فرد خاص، همچون «حادثه» ای به نظر می‌رسد که ویژگیهای «نهادهای» پیشین و پسین را متجلی می‌گرداند. در سراسر تاریخ، در همه جا، عنصر نهادی و تیبیک با عنصر فردی و تصادفی زنده شده است، ولی مورخ هنر، با ایجاد رابطه بین آثار گوناگون، آنها را بیدرنگ از پدیده‌های منفرد به اجزاء یک کل یا زمینهٔ عینی و ماندگار تبدیل می‌کند. بدینسان هر تاریخ هنر، به گفتهٔ لاکومب، یک «حادثه» یعنی یک اثر خاص را به عنوان محمل یک «نهاد» یعنی پدیده‌ای قابل استمرار و تقلید، مورد مطالعه

قرار می‌دهد؛ این اثر خصلت تصادفی‌اش را از دست می‌دهد، از انزوا خارج می‌شود و به صورت اثری تپیک درمی‌آید. و فلین مخصوصاً باتأکید بر تمام عوامل ماندگار، مستمر و نهادی در روند تاریخ ضمن عقب راندن هر چیز منفرد و غیر تپیک، به نظریه‌های «تاریخ بی‌نام هنر» و علیت درونی می‌رسد.

بزرگترین نفعی که از این تعریف اصول صوری و گرایش‌های سبکی تاریخ هنر و ادبیات به‌عنوان پدیده‌هایی نهادی برای هنر و ادبیات حاصل می‌شود این است که مفهوم «سبک»، بی‌آنکه اهمیت بین‌شخصی با اقتدار فوق‌فردیش را از دست بدهد، خصلت انتزاعی‌اش را از دست می‌دهد. در نظر لاگومب نهادهایی چون دانشکده، صنف، فئودالیسم، شهر در مقام یک ساخت اجتماعی و سیاسی، و پدیده‌هایی چون فرهنگ غربی، جنبش رمانتیک، شکل‌درا، و وحدتهای دراماتیک [= وحدتهای زمان، مکان و صحنه] نیز، مجموعه‌هایی از عناصر خاص در ذیل مفاهیم کلی تشکیل شده در اثر انتزاع از هر چیز منفرد و مشخص نیستند. زیرا نهادها نیز به شیوه‌ی خاص خویش مشخص و منفردند، هر چند، با اطمینان می‌توان گفت که این نهادها بابره‌های آنچنان کوتاهی از زمان مانند عناصر خاص غیر تکراری ارتباط ندارند ولی به هیچ وجه فوق‌زمانی با غیر تاریخی نیستند. این نهادها چهارچوب نگرش‌های دستجمعی می‌شوند، اما نه با حذف هر چیز فردی بلکه با امکان وقوع دادن به خط‌های گوناگون عمل در یک زمان بدون خنثی کردن یکدیگر. در هنر، ابداع یک تدبیر فنی یا کشف یک مضمون، مثلاً کنار گذاشتن جبهه‌نمایی در هنر پیکر تراشی یونان و پذیرفتن شکل پویاتری از نمایش، کشف مضمون عشق در درام، کار بست اندیشه‌ی اظهار بندگی رعیت به عشق، آوردن پرسپکتیو مرکز به عرصه نقاشی یا آن سه وحدت به عرصه تراژدی-

همگی در آغاز، «حوادث» بشمار یعنی دستاوردهای افرادی خاص در زمانهائی خاص و شرایط تاریخی خاص بوده‌اند. ولی بمحض آنکه کشف یا ابداعی از این دست به سر مشق یا قاعده‌ای راهبر تبدیل گردد، مایملکی همگانی می‌شود؛ دیگر بیان صرف يك تجربه تنها یا نگرشی شخصی نیست بلکه وظیفه يك فرمول، میثاق و طرح کلی یا به سخن دیگر وظیفه دستاوردی را بر عهده می‌گیرد که هنرمند می‌تواند برای فهماندن منظورش از آن استفاده کند بی آنکه مجبور شود شخصاً راه طولانی و صعب‌العبور منتهی به کشف و تکمیل و کاوش در مسائل کار بست آن را از نو بی‌یابد. وقتی شکل‌های سبک را به عنوان ساختارهای نهادی بررسی می‌کنیم، اندیشه تکامل مستمر و علیت درونی آنها ممکن است موجه تر از آن به نظر برسد که به نظر ثوری اعتبار خالص می‌رسید. زیرا بقدر کافی روشن است که این گونه ساختارها با آنکه در اصل به هیچ وجه از شرایط بیرونی مستقل نیستند می‌توانند تا مدتی مستقل از هر عامل یا پدیدۀ بیرونی به حیات خود ادامه دهند. يك مورخ تیزهوش که لختی و سختی شکل‌های نهادی را در ذهن داشته‌است،<sup>۱۶</sup> می‌نویسد «انسانها هر بار که رسم‌هایشان را عوض می‌کنند نمی‌توانند واژگان‌شان را نیز عوض کنند». در اثر همین لختی است که عمر شکل‌های هنرنیز از عمر شرایط پیدایش‌شان بیشتر و از معنی اصلی‌شان طولانی‌تر می‌شود؛ به گونه‌ای، چنان محمل‌های خنثائی برای بیان می‌شوند که می‌توان تحویل‌شان داد و تحویل‌شان گرفت، و در پایان نیز با منظوری بیشتر و مفهومی متفاوت با آنچه از آغاز در نظر بوده است به جای خویش باز می‌گردند. در این زمینه، چیزی بیش از این واقعیت که رابطه علت و معلولی بین نیازها و نهاد‌های روانی دائماً تغییر یافته و حتی معکوس شده است، نشانه علیت درونی و خصلت خودبخودی تکامل فرهنگی بشمار نمی‌رود. زیرا نهاد غالباً ماندگارتر از نگرش روان شناختی است که آن را تبیین

می‌کند و برمی‌انگیزد؛ غالباً معنی یا احساسی که به آن نسبت داده می‌شود چیزی بیش از یک دلیل تراشی معطوف به گذشته نیست. در بررسی اختلاف بین ماهیت یک نهاد و تو جیهاتی که برای وجود آن به عمل آمده است، باید در نظر داشت که پیامدهای هر حادثه‌ای را نمی‌توان محاسبه کرد و اهمیت آنها با گذشت زمان، پیوسته دگرگون می‌شود. بنابراین، غالباً برای آنکه بدانیم چرا وظیفه‌ای که فلان نهاد عملاً انجام می‌دهد با انگیزه‌های غالباً غیر منطقی و گذرانی که آن را به حرکت درمی‌آورند متناسب نیست، باید چندین دلیل گوناگون را در نظر بگیریم. همچنان که می‌دانیم شعائر مذهبی، عموماً پیش از اعتقادات مربوط به آنها قرار دارند؛ نمادها غالباً پیش از معنی منسوب به آنها عمر می‌کنند؛ رسوم اجتماعی، تقریباً همیشه حالتی ابتدائی‌تر از آن اخلاقی دارند که خود مجسم کننده‌اش هستند. و بدین ترتیب ممکن است و فلین نیز به این نتیجه رسیده باشد که شکل‌های سبک، ساختارهایی هستند که انگیزه‌های هستی بخش بیرونی‌شان با ایشان نامربوطند یا دیگر مربوط و متناسب نیستند، بطوری که آنها نیز مانند نهادهای اجتماعی به‌طور کلی پویائی و مسیری مختص خویش دارند. از این دیدگاه، توجه او به تأثیرات بیرونی به‌عنوان عوامل تعیین‌کنندهٔ تکامل فقط در زمانی که یک سبک مانند یک نهاد اجتماعی از هم می‌پاشد، کاملاً منطقی است. آنچه به نظر می‌رسد و فلین از نظر انداخته باشد این است که نهادها علی‌رغم لختی‌شان، اگر قرار باشد به عمر خویش ادامه دهند به گونه‌ای پشتیبانی خارجی - بشکل تمایل عملی به حمایت از خود- نیاز دارند.

هانری فوسیون با استناد به نمونه‌های مشخصی نشان می‌دهد که عوامل درونی و بیرونی - منطق تکامل و تأثیرات بیرونی - در تاریخ هنر، چه تأثیر تنگاتنگی بر همدیگر می‌گذارند و حتی ممکن است در چهارچوب یک پدیدهٔ ثابت هنری، در جهات متضاد همدیگر به فعالیت پردازند؛<sup>۶۱</sup>

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

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



تکامل را به معنی افراطی و بنیادی مورد نظر ریگل نمی‌پذیرد زیرا ریگل هر شکلی از سبک را همسازی ساده‌ای میان «ضدین نهفته» تلقی می‌کند حال آنکه ولفلین، سبک را تا اندازه‌ای برآورنده نیاز روانی خاصی می‌پندارد.<sup>۶۲</sup> گرچه ولفلین بود که شعار «تاریخ بی نام هنر» را ابداع کرد و تشریح تکامل درونی سبکها در هنر را برنامه خود قرار داد نه ریگل، بیاناتی آمیخته با یقین مانند «خیلی ساده از ... نتیجه می‌شود» یا «بشکلی جز این نمی‌توانسته است رخ دهد» در آثار او تقریباً به کثرت آثار ریگل به چشم نمی‌خورند. ولفلین هیچگاه نمی‌توانست خودش را به نوشتن چنین جمله‌ای راضی کند: «ماهیت دوره کنستانتین تا ثئودوسیوس را می‌توان بشیوه‌ای ماقبل تجربی از مشاهده صرف هنر امپراتوری پیشین بازسازی کرد».<sup>۶۳</sup> با آنکه مطمئناً ریگل در اینجا اصطلاح ماقبل تجربی را به معنی دقیق معرفت‌شناسی کانت بکار نمی‌برد و با آنکه توصیف رویداد های تاریخی توسط او فی‌نفسه درست است، بر خوردش با هر مجموعه فرهنگی به گونه‌ای که گویا غنچه‌ای است که مطابق قوانین زیست‌شناختی می‌شکفتد، در مسیر تاریخ تحریف می‌کند زیرا این مسیر را همچنان که مورخی چون ولفلین پذیرفته است نمی‌توان به گونه‌ای طرح کلی خلاصه کرد. حتی ولفلین بار و حبه‌ای نسبتاً شجاعانه در سطح برخی از آشفته‌گیهای رویدادها بشکلی که رخ داده‌اند می‌لغزد، ولی بدون تردید او را نمی‌توان متهم کرد که «حالت يك خوابگرد» را به تاریخ داده باشد؛ این عبارتی است که در توصیف تأثیر کارهای ریگل بر ما بکار رفته است.

#### ۴. ضرورت تاریخی و آزادی فردی

عقیده همگان بر این است که وظیفه علم، پیش‌بینی پدیده‌هایی است که کوچکترین تردیدی نسبت به وقوع‌شان وجود ندارد. مثلاً

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

تئوریهای وقوع دوره‌ای، موزون و تناوبی حوادث تاریخ، تکرار تپها، مراحل شکل‌شناختی یا گامهای دیالکتیکی، نظرات مربوط به سرنوشت تاریخی، پیشرفت مستمر یا زوال اجتناب‌ناپذیر، دگروار هائی از يك نوع عرفان فلسفی و این اعتقاد هستند که می‌توان مسیر

تاریخ را با طرحی کلی نمایش داد یا ساخت. ولی واقعیت آن است که رویدادها نه نقشه‌ای بنیادی دارند نه مفهومی تاریخی. رویدادهای تاریخی، علت‌های شخصی قابل شناختی دارند و نتیجه هدف‌های خاص اشخاص اند، ولی فی نفسه، تصادفی و بی‌هدف اند؛ هیچ قانون تاریخی به معنی عینی وجود ندارد. مسیر تاریخ قابل تغییر است و همیشه می‌شود منحرفش کرد. ادوارد هیر می‌گوید: «برای نظر تاریخ، هر چیزی در طبیعت یا زندگی انسان که موضوع قانون علیت است، خیلی ساده، مسلم پنداشته می‌شود. مثلاً تأثیر نیروهای طبیعی... و نیز شرایط تفکر، احساس و اراده انسان... اگر زندگی تاریخی قانون‌هایی داشته باشد این نکته درباره آنها نیز صدق می‌کند؛ بمحض اینکه قوانین مزبور کشف شدند دیگر به تاریخ تعلق نداشتند؛ هیچگاه نمی‌توانند موضوع پژوهش تاریخی باشند بلکه همیشه فروض قبلی آن‌ها را می‌روند. هدف تاریخ در همه جا کشف و ترسیم رویدادهای منفرد است...»<sup>۶۴</sup> فقط در جایی که از حیطة تسلط قانون خارج شویم و هر جا که تصادف یا ابتکار شخصی یابیم گفته‌اید ایستهای فلسفی هر جا که «آزادی شخصیت» مطرح می‌شود، مجبور می‌شویم به تجربه و تحمل زندگی انسان تن در دهیم. اگر «مفاهیم بنیادی» و فلین را چیزی بیش از شکل‌های تپیک بصری و نمایشی نمی‌دانستیم که گاهگاهی بطور کم و بیش خود بخودی تکرار می‌شوند، بیش از زمانی که دلالت بر پاره‌ای پیش شرط‌های فیزیولوژیک ژرف بینی هنری داشتند نمی‌شد آنها را مقولاتی «تاریخی» بشمار آورد. هنر در چهارچوب بستری مفهومی عمل می‌کند که در سطحی بالاتر از بستر شرایط فیزیولوژیک و پائین‌تر از بستر الگوهای کلی تاریخی قرار دارد. هنر در مقایسه با هر دو مجموعه شرایط یاد شده، مصداق اصل آزادی است. بهترین نظری که می‌تواند درباره هنر داد این است که آن را تابع یا مشروط به

شیوه‌هایی از زندگی و وسائل بیان بدانیم که سنتها و میثاقهای جاری اجتماعی فراهم می‌آورند ولی این سنتها و میثاقها نقطه آغاز تلاش هنری را تعیین می‌کنند نه هدف آنرا.

لیکن باید بپذیریم که «آزادی» و «ضرورت» در تاریخ، مشوق جانشین شونده ساده‌ای نیستند که بسادگی بتوان از یکدیگر جداشان کرد. هر رویدادی که به وقوع پیوسته است، هر اقدام تکمیل شده یا دستاورد نهائی، تصور ضروری بودن را در ما به وجود می‌آورد زیرا مسیرش در این صورت تثبیت می‌شود و نمی‌توان تغییرش داد. ولی هر تصمیمی که هنوز اتخاذ نشده باشد یابیتی که هنوز به اجرا در نیامده باشد، ظاهراً در معرض تأثیرات تصادف قرار دارد. آنچه در واقعیت رخ می‌دهد، در این معنی که از شرایط واقعی موجود نتیجه شده است و زنجیری مرکب از حلقه‌های غیر قابل تعویض را تشکیل می‌دهد، اجتناب ناپذیر است. اما در حالی که روند انگیزش هنوز کامل نشده است، شرایط جدیدی فراهم می‌آیند که نسبت به شرایط پیشین، ظاهراً تصادفی و ناپایدارند ولی بعداً چنانچه نتیجه‌ای به بار آورند، ظاهر ضرورت را بخود می‌گیرند. در تاریخ، بهتر از آن چند گوی یا توپمی که بابه حرکت در آمدن نخستین گوی بقیه گویها به یکدیگر ضربه وارد می‌کنند، تجسمی برای ماده مرکب تصادف و ضرورت وجود ندارد. هر گوی در اثر ضرورتی علیتی در امتداد مسیر خود، بر حسب ضربه‌ای که دریافت کرده است حرکت می‌کند. ولی این واقعیت که گوی مزبور از گوی دیگری ضربه می‌خورد، در سطحی متفاوت بانوع قانون علت و معلولی حاکم بر حرکت آن قرار دارد؛ و این واقعیت نسبت به نخستین حرکت، تصادفی به نظر می‌رسد، هر چند مسیر گوی دوم نیز فی‌نفسه باتوجه به قانون علت و معلول، ضروری است. خصلت تصادفی این بز خورد از آنجا سرچشمه می‌گیرد که ضربه مزبور نتیجه‌تأثیر متقابل

چندین خط علت و معلولی است؛ در تاریخ نیز چنین است. مثلاً تبیین هنر لئوناردو داوینچی را از يك طرف باید در تحول سبکی جستجو کرد که از سده پانزدهم تا رنسانس اعلی یا مترقی دوام آورد، ولی از طرف دیگر، باید در این واقعیت دانست که وقتی تحول مزبور به وقوع می‌پیوست از قضا هنرمندی با پایه و مایه لئوناردو نیز وجود داشته است. این دورویداد، بدون شرایط واقعی به وقوع نپیوسته‌اند و به همین علت می‌توان گفت، به يك معنی، اجتناب‌ناپذیر بوده‌اند ولی همزمانی‌شان به تصادفهای محاسبه‌ناپذیر بسیاری بستگی دارد. حتی علت‌گرایی تاریخی، وجود عوامل تصادفی در کنار عوامل ضروری در تاریخ را می‌پذیرد ولی برخلاف تئوری تکامل خود انگیزه یا خلق-الساعه، پیدایش خطوط گوناگون علت را تصادفی و تأثیر متقابلشان را ضروری می‌شمارد. مثلاً هگل علت تجربی را يك «ضرورت تصادفی» صرفاً بیرونی می‌نامد و مفهوم ضرورت عالی منطقی را برای قوانین مشهود در تأثیر متقابل خطوط مختلف علت‌نگه می‌دارد. او می‌نویسد: «آجری از سقفی می‌افتد و انسانی را می‌کشد. در اینجا افتادن، که ممکن است همزمان رخ دهد یا ندهد، تصادفی است. در این گونه موارد ضرورت بیرونی، فقط نتیجه ضروری است؛ شرایط، تصادفی‌اند.»<sup>۶۵</sup>

نمونه‌های نقش تعیین‌کننده تصادف در تاریخ، بسیار و آشنا هستند. جنگها در چه شرایط و اوضاع بی‌اهمیتی به پیروزی یا شکست می‌انجامند، علت‌های موفقیت یا شکست در قتل فلان شخصیت تاریخی چقدر نامربوط به نظر می‌رسند، مرگ زودرس ماساچو، رافائل یا واتو چقدر «بی‌معنی» و در عین حال چقدر محترم بود و لئوناردو، میکلا آنژ و تیسین چه «خوشبخت» بودند که تاسنین بسیار زیاد عمر کردند. در تمام این موارد اهمیت پیامدها تضاد شدیدی با خصلت تصادفی علت

دارند؛ هر گونه صحبت از منطق یا هدفمندی تاریخ، بیجا به نظر می‌رسد. البته اعتراضات علت‌گرایان به این خط فکری، بر مادیانسته و آشناست. می‌گویند جنگ یا قتل، چیزی جز نشانهٔ يك بحران و کوشش برای حل آن نیست؛ وقتی راه حل عملاً پیدا شود هدف جنگی که به شکست انجامیده یا توطئهٔ قتلی که با موفقیت اجرا نشده است، از راه دیگری حاصل می‌شود. مسائل مطرح شده برای هنرمندی که بهمرگ‌زودرس گرفتار می‌شود توسط هنرمندی دیگر حل می‌شود. در تاریخ، هیچ گونه امکانات سرخورده وجود ندارد. ولی از این همه، چیزی رانمی‌توان اثبات کرد و به همین علت نتیجهٔ خالصی که از کل مباحثهٔ مزبور برای علم گرفته می‌شود، بی‌نهایت ناچیز است. ما هیچگاه نمی‌توانیم دریابیم که چه تعداد از امکانات يك موقعیت معین تحقق نیافته مانده‌اند یا آن تعدادی که تحقق نیافتند به این علت بود که زمان تحققشان نرسیده بود یا آنکه موانعی صرفاً تصادفی فراراهشان ظاهر شدند. چه کسی می‌تواند بگوید که چه مقدار از اندیشه‌های رافائل در هنر به دنبال مرگ‌زودرسش، در خارج از دسترس جهانیان ماند؟ اینکه می‌گوئیم مسیری که هنر او از آغاز در پیش گرفت از قبل برای رافائل علامت‌گذاری شده بود، بدین معنی نیست که او مجبور بوده است در امتداد راه برگزیده‌اش فراتر از نقطهٔ خاصی به‌راهش ادامه دهد یا آنکه راه او را، بمحض گسسته شدن در اثر مرگش، کسی دیگر می‌توانست پیش بگیرد.

چون هر رویداد تاریخی تعداد بیشماری علت تعیین‌کننده دارد، تبیین علت و معلولی جامع تاریخ، يك امکان بی‌نهایت پست نیست. نتیجتاً یگانه پاسخی که در عمل می‌شود به سؤالی که رویداد مزبور مطرح می‌کند داد - هر چند این پاسخ را اصولاً باید پاسخی موقتی دانست - این است که خصلت تصادفی آن را بپذیریم و اعلام کنیم.

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

بظهور می‌رسد، ما نمی‌بینیم و بدین ترتیب خیلی ساده این احساس به ما دست می‌دهد که يك نیروی برتر فوق شخصی در کار است. از این واقعیت گریزی نیست که در جامعه انسانی، همیشه کسی وجود دارد که می‌خواهد جلوی کاری که دیگری اراده کرده است انجام دهد مانع ایجاد کند، و آنچه عملاً به وقوع می‌پیوندد چیزی است که کسی آن را اراده یا پیش‌بینی نکرده است.<sup>۶۶</sup>

تردیدی نیست که ما در ساختارهای اجتماعی تاریخ، مخصوصاً ساختارهایی نظیر سبک در هنرها که خصالت معنوی مشترکی از خود بروز می‌دهند، بانثابجی سروکار داریم که منشأ و ترکیب‌شان بر ما ناشناخته و نامکشوف است. این نتایج، نگرشهایی دستجمعی‌اند و چیزی را به تحقق می‌رسانند که هیچ‌کسی عملاً «قصد» آن را نداشته است و گذشته از این، نمی‌توانسته است قصدش را داشته باشد. تابلو-های آخرین‌شام و حدال و شاهکارهای خازق‌العادة میکال آثر بر دودیوار و سقف نمازخانه سیستمین [نمازخانه اختصاصی پاپها در واتیکان]، چیز-هائی بودند که آفریدنشان را هنرمندان «قصد» کرده بودند ولی همین کارها به پیدایش رنسانس اعلی انجامید. با این حال. شاهکارهای نقش بسته بر سقف نمازخانه سیستمین پدیده‌ای است که می‌توان بدون افتادن در دام عرفان یا رئالیسم مفهومی، درباردانش بحث کرد. تمایلات فرهنگی دستجمعی، چنانچه گونه‌ای هدفمندی پنهان در آنها بینیم و آنها را در خدمت هدفهای روح‌جهانی، بیان کنند؛ منطق روابط اقتصادی، بر آورنده نیازهای ضمیر ناآگاه و مانند اینها بپنداریم، یا اگر گونه‌ای ریتم، تکرار پیوسته يك فرمول، وقوع دوره‌ای حرکت موج‌وار را در آنها ببینیم، همچنان که مدافعان رنگارنگ دوره‌های فرهنگی می‌بینند. رنگی عرفانی بخود می‌گیرند.



صحبت از چنین ریتمی، مخصوصاً در مورد تاریخ هنر، بیجا است زیرا هر گرایش هنری، بنحوی از انحاء، نتیجه آن چیزی است که پیشتر حادث شده است، و این در هر زمانی موجب پیدایش حالتی خود-ویژه در روند تاریخ بطور کلی می شود. نتایج يك مرحله تکامل، نقطه آغاز مرحله بعد می شود یعنی مرحله ای، تجربه ها و دستاوردهای مرحله قبل را در بر می گیرد و اساساً با دوره ای که این تجربه ها و دستاوردها در آن ناشناخته بودند متفاوت می شود. باروک یونانی - رومی با و آخر سبک گوتیک را نمی توان با باروک سده هفدهم یا باروک رمانتیسیسم برابر دانست: صفات «باروک» اولیه، از ارکان باروک متأخرند و در دوره های بعد نقش خود را به عنوان ماده خام تاریخی ایفا می کنند. روبنس یکی از پیش فرضهای هنر دلاکروا است؛ ولی هنر دلاکروا صرفاً از نقطه ای در خارج از حدود هنر روبنس آغاز نمی شود بلکه سنتز روبنس را نیز به عناصر خود تجزیه می کند و این عناصر را در جهت هدفهای خود بکار می گیرد. سبکهای هنری را نمی توان با شکلی که در آغاز بخود گرفته اند تکرار کرد؛ زیرا این سبکها از نخستین روز پیدایش خویش هیچگاه از مقاومت و اعمال نفوذ باز نایستاده اند، نقش خود را در تکامل ایفا کرده اند و روند مزبور را تغییر داده اند. دلاکروا دیگر نمی تواند جهان را با چشمان روبنس بنگرد زیرا شیوه نگارش روبنس فقط يك عامل در ترکیب جهان نگری اوست، و هدفهای دلاکروا نماینده مرحله ای فراتر در نیات هنری روبنس هستند. یگانه راه قابل تصور - و این يك فرض صرف است - برای آنکه سبکی بتواند تکرار شود این است که دو فرهنگ متفاوت وجود داشته باشند بی آنکه تاکنون تماسی بایکدیگر گرفته باشند؛ در چارچوب يك سنت فرهنگی ثابت، فقط تکامل بیشتر می تواند وجود داشته باشد نه تکرار صاف و ساده آغاز دوباره يك سبک.

نظرات مربوط به وقوع تناوبی و ادواری فرهنگ، از کهن‌ترین دستاوردهای اندیشه فلسفی درباره تاریخ است. افسانه‌های مربوط به سال عظیمه،<sup>۶۷</sup> از قدمتی به عمر نوع بشر برخوردارند، و اندیشه دایره افلاک، همچنان که می‌دانیم، به یونانیان منسوب می‌شود. ویکو مورخ و نویسنده ایتالیائی در سده هجدهم از عصرهای خدایان، قهرمانان، و انسانها، و موتا آلمانی از «دورانهای معنوی»، شگل فرانسوی از مراحل شکل‌شناختی در ادبیات یونان سخن به میان می‌آورند. هگل و مارکس سه مرحله و دیگران دو مرحله تکرار شونده در تکامل تشخیص می‌دهند.<sup>۶۸</sup> تکرار دوره‌ای سبکها در تاریخ هنر، مدتها پیش از ولفلین مورد بحث قرار گرفته بود و در واقع همین که معلوم شد چیزهایی به نام انواع باروک وجود دارد، نه کشف ولفلین یا ریگل بلکه کشف نیچه بود.<sup>۶۹</sup> لیکن ریگل نخستین اندیشمندی بود که بمحض آنکه متوجه تشابهی بین هنر چهره‌نگاری در دوران امپراتوری روم و سده هفدهم شد، این را به «قانونی عالی‌تر» که بر آن دوره‌ها حاکمند نسبت داد و نوعی از تاریخ عمومی را که پدیده‌های بسیار جدای از هم را به یکدیگر نزدیک می‌کند «نقطه اوج پژوهش در تاریخ هنر» نامید.<sup>۷۰</sup> این «قانون عالی‌تر» از زمان او به بعد، همواره توجه مورخان هنر را بخود جلب کرده است. زیرا در هر جا که به نظر برسد چیزی تکرار می‌شود، ما حقاً به دنبال قاعده یا قانون می‌گردیم. اشتباه مورخان هنر نه در نتیجه‌گیری‌هایشان بلکه در استنباط فلسفی‌شان درباره ماهیت تاریخ و این استنباط است که تشابهاتی را که میان سبکها کشف کرده بودند تشابهاتی حقیقی می‌پنداشتند. و اما در مورد مشخص ساختن روش تحلیل مقایسه‌ای سبکها از سوی ایشان با عنوان «نقطه اوج پژوهش»، لازم به تذکر است

که چنین تحلیلهائی با افزودن بر قدرت مشاهده ما، در بهترین حالت خویش، پیش در آمد مفیدی برای تاریخ هنر هستند؛ ولی وقتی بکوشیم به مسائل اصلی یعنی مسائل مربوط به تغییر و سرچشمه‌های سبک‌ها پاسخ دهیم، اینان ما را تنها رها می‌کنند. ریگل شتابان می‌افزاید: «نتایجی که پژوهنده متخصص بدست می‌آورد هر قدر مطمئن‌تر باشند، مجال تردید در نتیجه‌گیری تاریخ جهان همان قدر کمتر می‌شود.» لیکن واقعیت این است که هر قدر اوضاع و احوال این پژوهش اختصاصی پیشرفته‌تر باشند، تناسبش به عنوان شالوده‌ای برای فرضهای جهان‌گرایانه همانقدر کمتر می‌شود. هر قدر اطلاعات ما درباره شرایط کنونی و روابط زمانی واقعاً موجود برای هر آفریده هنری بیشتر باشد، تمایلمان به صحبت کردن درباره تشابه میان سبکها همانقدر کمتر می‌شود. آن چیزی که در هنر دوره‌های مختلف همانند تکرار يك اصل سبکی به نظر می‌رسد دقیقاً عنصری است که می‌توان بدون کوچکترین نگرانی، در پژوهش تاریخی، نادیده‌اش گرفت. زیرا تردید ناپذیرترین نشانه پیشرفت در پژوهش تاریخی، دست یافتن به خط فاصلی هر چه دقیق‌تر بین پدیده‌ها است. پژوهش تاریخی در اوج خود، نمایاندن روابط میان اشیاء و امور معاصر را هدف قرار خواهد داد ولی اهمیت چندانی به تشابهات میان دوره‌های مختلف نخواهد داد.

مقایسه تاریخ با علوم طبیعی، به ترتیب در مقام علمهای «خاص» و «عام»، ساده‌انگاری خطرناکی است. شاید واقعیت این باشد که در تصویری که مورخ از واقعیت دارد - هر چند نه در جریان خود رویدادها - فرد نقشی بمراتب مهم‌تر ایفا کند تا در چشم‌انداز علوم طبیعی. ولی هر چیزی فی‌نفسه خود ویژه است و با وضوحی کم‌وبیش چشمگیر

از هر چیز دیگر مشخص می‌شود. علوم طبیعی ویژگی‌های فردی را بیش از علوم تاریخی نادیده می‌گیرند زیرا توجه‌شان بیشتر به روندها و فعل و انفعالاتی معطوف است که فردا یا پس فردا به وقوع خواهند پیوست نه آنچه دیروز یا پریروز به وقوع پیوست. ولی حتی اگر چنین باشد، روش تاریخی، بر روی دم روشی تفردی یا فردیت‌دهنده نیست؛ این روش نیز هدفش را ایجاد رابطه میان موضوعات پژوهش خویش، یعنی برقرار کردن رابطه‌ای علت و معلولی میان آنها و به هم پیوند دادن پدیده‌های گوناگون زیر یک مفهوم مشترک، مثلاً زیر مفهوم سبک یا گرایش، می‌داند. تاریخ نیز بخش بزرگی از بفرنجی و ظرافتهای موضوع خود را فدا می‌کند. حفظ فردیت کامل هر پدیده، در بهترین حالت، نتیجه‌ای جز یک توصیف به‌به‌ای از دست رفتن هر گونه سنتز به‌بار نمی‌آورد ولی واقعیت آن است که هدف هر نوع پژوهش انتظام یافته تعیین برخی ویژگی‌ها و صفات مشترک میان انبوه کثیری از موضوعات است تا هر بار که سؤالی درباره‌ی گروه مطرح می‌شود رجوع کردن به مورد خاص یا فردی ضرورت پیدا نکند. وقتی مفهومی نظیر «باروک» را جعل می‌کنیم، عملاً بسیاری از ویژگی‌های آثار هنری مخاطب این مفهوم را از نظر می‌اندازیم. و چنین مفهومی در دست ما نه فقط راه‌یابی از میان هزار خم تو در توی پدیده‌های تاریخی را برایمان آسان‌تر می‌گرداند و بدین ترتیب هر اثر خاص، با مثالی از یک تیپ می‌شود یا دگر واره‌ای از آن؛ بلکه معیاری در اختیارمان می‌گذارد که با استفاده از آن می‌توانیم آثار گوناگون را با یکدیگر مقایسه و درباره‌ی اهمیت نمایشی هر یک برای تاریخ قضاوت کنیم. ولی برای تحقق این همه باید تا اندازه‌ای ویژگی‌های مشخص و ملموس آثار را نادیده بگیریم و این نادیده گرفتن فقط در چهارچوب ثابتی قابل تحمل است. بمحض آنکه این آثار خصلت تاریخی خود را از دست بدهند و به صورت تجسمات

صرف مقولات عام زیبایی شناختی تلقی شوند، بدین معناست که آن حدود نیز عمداً زیر پا گذارده شده‌اند؛ این مخصوصاً در مورد سنتز-دای هنری - تاریخی از نوعی که تمامی به اصطلاح «سبکهای باروک» را گزیده و احد خاصی از تلاشی هنری تلقی می‌کنند صادق است. فرد بگانه عامل مشهود در تاریخ است. جامعه را عملاً می‌توان خاستگاه واقعی رویدادهای تاریخی دانست و اهمیت اجتماعی این رویدادها را معیار تناسب یا اقتضایشان برای تاریخ قرارداد. لیکن نمی‌شود، هر چند باظادری حق بجانب، پذیرفت که گروه اجتماعی حامل اقدام تاریخی به معنایی است که يك موجود عمل‌کننده، اندیشنده، احساس‌کننده و فعال وجود دارد. یا انکار کرد که وظایفی چون اندیشیدن و عمل کردن فقط و فقط از آن فرد است. همچنین نمی‌توان پذیرفت که فرد همیشه به ابتکار و ارادهٔ خودش دست به فعالیت می‌زند، می‌اندیشد یا اقدامی به عمل می‌آورد. آنچه رفتار فرد را تعیین می‌کند تماماً در سطح روان‌شناختی قرار ندارد، و هر کاری که از طریق او به انجام می‌رسد نیز به خواست خود او نیست. او همیشه در متن موقعیت تاریخی و اجتماعی ویردای قرار دارد و مطابق نیازهای این موقعیت رفتار می‌کند، و غالباً خودش این کیفیت را درك یا اراده نمی‌کند. شرایط طبقاتی و منافع طبقاتی، يك ساختار عینی نهادی اندنه‌يك حالت روانی و قابل تغییر ذهنی. فرد به نمایندگی از گروهی سخن می‌گوید و در راه گروهی دست به اقدام می‌زند که خودش به آن تعلق دارد؛ او سخنگوی این گروه است و فقط علایق و منافع و خواسته‌های خصوصی خودش را بیان نمی‌کند. مسألهٔ واقعی این است که او تا چه اندازه محصول گروه خویش است - یعنی چه مقدار از رفتار او که می‌خواهیم به شیوهٔ روان‌شناختی تبیین کنیم، بایست به شیوهٔ جامعه‌شناختی تبیین شود

وجه مقدار از نگرش مشترک می‌گویی که بیان می‌کند حاصل ابتکار شخصی اوست. شکل‌های دستجمعی فرهنگ، و مخصوصاً سبک‌های هنر، بدون تردید، یکسره آفریده‌ای فردی خاص نیستند. همچنان که ارنست گال ضمن صحبت از سبک گوتیک می‌گوید این شکلها «ابداع» یا در یک آن مطابق نقشه‌ای معین آفریده نمی‌شوند. بلکه در اینجا قیاس «متوازی الاضلاع نیروها»ی انگلس مصداق پیدامی‌کند؛ شکلها و سبکها، محصول جنبی فعالیتها و نگرشهایی هستند که قصدشان از آغاز رسیدن به هدف-های دیگری بوده است. لیکن شکلها و سبک‌های مزبور، به احتمال زیاد با مطرح شدن اندیشه، خواست یا ژرف‌نگری خلاقانه خاصی که فقط فرد می‌توانسته است داشته باشد- حتی اگر در حال حاضر نشود این منشأ را کشف کرد- آغاز شده‌اند. سبک، هر اندازه غیر شخصی باشد و در نزد بسیاری از هنرمندان به عنوان یک وسیله بیان و معیار ارزش پذیرفته شده باشد، باز نخستین گام در شکل‌گیری یک اقدام روان‌شناختی یعنی چیزی است که نمی‌توان به گروهی غیر شخصی منسوبش کرد.

نهادها، شکل‌های اندیشه و سبک، محصولات تکامل اجتماعی‌اند، آن‌هم به دو طریق. نه فقط هر چیزی که در پی آن نخستین اقدام خود-انگیز می‌آید نتیجه سازگاری پذیری متقابل و برهم‌انباشته هدفها و دستاوردهای فردی است بلکه حتی نخستین گام- که حتماً بایستی ابتکاری و شخصی بوده باشد- در پر توپیش پنداشته‌های اجتماعی برداشته شده است. فردپیش از آنکه بتواند گام مزبور را بردارد یا عملاً به اقدام خودانگیز خود دست بزند از شیوه‌های عادتاً پذیرفته‌شده تفکر و شیوه‌های عموماً تأیید شده رفتار پیروی می‌کرده است. او پیش از آنکه زبانی خاص خود پیدا کند با زبان اجتماع سخن می‌گوید و زبان خاص او نیز در واقع چیزی جز دگرواره‌ای از زبان اجتماعی

نیست. با این حال، زبان رایج وزنده مردم همیشه حاصل کنش متقابل بین زبان سنتی گروه و آفریده های زبان شناختی افراد گوناگون است. میراث مشترك زبانی، بدون این سرچشمه همواره تجدید شونده و همواره متغیر، در پایان یا از پای در می آید یا به انبوه های بی جان تبدیل می شود.

بدین ترتیب فقط کافی نیست که وجود فرد را بپذیریم؛ بلکه اگر می خواهیم او را بشکل واقعی اش ببینیم باید وجودش را سرچشمه پایان نپذیر و همواره تازه حرکت خودانگیخته تلقی کنیم و بپذیریم. وقتی هگل اعلام می دارد که «عام» باید به وسیله «خاص» تحقق یابد و انگلس می گوید که نیروهای اجتماعی باید خودشان را از لحاظ روانی بنمایانند، هر دو فردی را در نظر دارند که در چنگ کابوس نیروهای ناشناخته گیر افتاده است، فردی که جوهر بنیادی بی تفاوت و بر روی هم تغییر ناپذیر روندهای تاریخی است. زیرا همچنان که «روح جهانی» در نظر هگل فرد را به عنوان ابزاری صرف بکار می گمارد، در مارکسیسم نیز تأثیر نیروهای تولیدی و نتیجه جنگ طبقاتی از انگیزش روانی و هدفهای شخصی مستقل هستند، حال آنکه شرایط بحرانی نه از بطن روابط میان افراد بلکه از بطن روابط میان «فاعلان اقتصادی» یعنی کارگر و سرمایه دار یا خریدار و فروشنده سر بر می آورند. فرد به معنای کامل واژه، در نهایت، در نظر مارکس و هگل، پدیده ای نامقتضی است.

این مخالفت گاه ایده البستی و گاه ماتریالیستی با فرد گرایی، ماهیت تغییر تاریخی را تحریف می کند ولی نگر گاه مخالف نیز که هر پدیده ای را که در ورای فرد و آن مورد خاص، هر جهت گیری معنوی کلی یا ساختار ماندگار اجتماعی جریان داشته باشد انتزاعاتی ناچیز به شمار می آورد، بیش از آن در ماهیت تغییر تاریخی تحریف می کند. اگر این ترمز مارکسیستی را معکوس کنیم و بگوئیم که ایده ثولوز به محصول انسانها نیست نه انسانها

محصول ایده‌تولوژیها، در واقع، وضع و افعال موجود را ساده کرده‌ایم.<sup>۲۱</sup> انسانها آفریننده ایده‌تولوژیها هستند، اما نه بدون پاره‌ای پیش‌پنداشتهای معین. عناصر بیگانه، فوق‌فردی و بین‌شخصی تفکر نیز دقیقاً در جریان آفرینش ایده‌تولوژیهاست که به‌روشن‌ترین و برجسته‌ترین شکل ممکن متجلی می‌شوند. انسان ایده‌تولوژی را بدلخواه خویش تر کیب نمی‌کند؛ ساختارهای روانی که بدینسان ابداع شده باشند ایده‌تولوژی نیستند بلکه خیال پردازیهائی صرف یا چهره سازیهائی شاعرانه‌اند. تناقض ظاهراً موجود در مفهوم انسان به عنوان سازنده ایده‌تولوژیها - موضوع روان‌شناسی - و ساخته ایده‌تولوژیها - موضوع جامعه‌شناسی - تناقض لاینحلی نیست؛ بلکه فقط ماهیت دو گانه او را به عنوان یک فرد و یک موجود اجتماعی بیان می‌کند. انتقادی که انسان می‌تواند بر ایده‌تولوژیها وارد آورد با مشروطیت ایده‌تولوژیک تفکرش ناسازگار نیست؛ و منشأ اجتماعی تفکرش نیز باعث نمی‌شود که او خودش را در نقطه مقابل جامعه‌ای که خود ذریه معنوی آن است قرار ندهد و روابطی پیوسته تیره با آن نداشته باشد.

یکی از پیروان ریگل - البته نه کاملاً موافق تعالیم استادش - می‌گوید که «اگر تاریخ دان قدرتی نامحدود برای رخنه در روایات‌ها می‌داشت، می‌توانستیم هر آنچه را که در هنر به وقوع می‌پیوندد ردیابی کنیم و به یک عمل آفرینش فردی برسیم.»<sup>۲۲</sup> ما هر چند که ممکن است بخواهیم نقش خلاقانه فرد را بدرستی ارزیابی کنیم، نمی‌توانیم این طرز فرمول بندی قضیه را بپذیریم. زیرا اگر کسی بخواهد از ژرفاهای ناشناخته و نامحدود برای رخنه کردن سخن بگوید. در آن صورت دلیلی وجود ندارد که نمایندگان و مدافعان بگوش جمع‌گرای اعلام نکنند که اگر کسی «تا آخرین نقطه ژرفا» رخنه کند چیزی جز نیروهای غیرشخصی، فوق‌فردی و بین‌شخصی پیدا نخواهد کرد. بحث



از فردی به اجتماعی را می‌توان با چرخشی بی‌پایان به گذشته ادامه داد، همچنان که با بحث از اجتماعی به فردی می‌توان چنین کرد؛ در هر جهتی، باقیمانده‌ای نهائی و تحلیل ناپذیر برجای می‌ماند که از دیدگاه شخص مخالف، ناشناخته است. زیرا با آنکه جنبه‌های بدیع و خود ویژه هر اثر هنری، نظریه فردیت را ضرور می‌گردانند لیکن فرد همیشه تا اندازه‌ای محصول محیط اجتماعی است که خود در آن ریشه دارد. فرد و گروه اجتماعی، حرکت خودانگیخته و میناق اجتماعی، سرشت روانی و تأثیرات بیرونی، طبیعت و تغذیه، همگی زوج‌هائی همبسته‌اند که هیچ یک را نمی‌شود از دیگری جدا یا به آن خلاصه کرد. نوع خاصی از گیاه ممکن است نوع خاصی از میوه بدهد، البته با فراهم آمدن پاره‌ای شرایط مانند مقدار معینی باران و تابش آفتاب؛ در شرایط اقلیمی دیگری، میوه به شکلی دیگر به دست می‌آید؛ نوع دیگری از همان خانواده گیاهی، در هیچ شرایطی، هر قدر هم که باران بیارد و آفتاب بتابد، همان نوع میوه را نمی‌دهد. هر نوعی از میوه، حاصل دو مجموعه شرایط تماماً متفاوت یعنی سرشت درونی و محرک بیرونی، است. طبقه بندی زیست‌شناختی گیاه بخودی‌خود بیش از چگونگی محیطی که گیاه مزبور در آن می‌روید، نوع میوه را تبیین نمی‌کند. به همین طریق نیز نه فردیت و استعداد ویژه هنرمند بخودی‌خود برای تبیین کامل خصیلت ویژه یک اثر هنری کفایت می‌کند نه نهادها و سنت‌های محیط اجتماعی اش به تنهایی. وقوع یا وجود هر چیزی در هر زمان امکان پذیر نیست؛ و هر آن چیزی هم که ممکن باشد چیزی نیست که هر کسی بسادگی بتواند به آن دست یابد؛ برای این کار، استعدادی از نوع مناسب در زمان مناسب و مکان مناسب لازم است.

لیکن این گونه بررسی مسائل نیز موجب ساده‌تر انگاشتن حالت واقعی و اصیل امور می‌شود. فرد و جامعه، زندگی درونی و محیط، نوآوری

و سنت، در لحظه تولد يك اثر هنری، به شیوه‌ای بمراتب پیچیده‌تر از آنچه سخن گفتن از دو گانگی شرایط می‌تواند نشان دهد، در یکدیگر رخنه می‌کنند. در واقعیت، مسأله این نیست که بدانیم روند خلاقیت تا چه اندازه از این با آن عامل متأثر بوده است، کدامیک از آنها مسلط بوده است و ارتباط میان آنها ثابت بوده یا جا بجای شده است. کل مفهوم جامعه‌ای قائم بالذات و فردی مجزا که خود را آزادانه به آن می‌پیوندد، غلط و گمراه کننده است. ما نمی‌توانیم نیروهای شخصی و فوق شخصی را مستقل بپنداریم؛ فرد و جامعه را نمی‌توان در تصور آورد مگر در حالتی که ارتباطی متقابل میانشان برقرار باشد. هر جا که اجتماعی وجود نداشته باشد افراد نیز - چه به معنای منطقی و روان شناختی چه به معنای تاریخی - وجود نخواهند داشت. شخصیت آفریننده‌ای که منفرداً احساس می‌کند، می‌اندیشد، فعالیت و تولید می‌کند فقط در اثر واکنش به ظهور می‌رسد؛ تجسم پاسخ به يك سؤال یا واکنشی در برابر مبارز طلبی است. هنرمند فقط در جریان دست بردن به گریبان مسأله‌ای که فرارویش قرار گرفته و او حل کردنش را پذیرفته است، شکل می‌گیرد. در جریان حل این مسأله، فردیت هنرمند، گام به گام تحقق می‌یابد؛ این فردیت، پیش از این وجود نداشت و فقط در پرتو موقعیت خاصی که این مسأله مشخص فراهم آورده است می‌توان مجسمش کرد. بدون خاک اینالیا و دنیای رنسانس، بدون فلورانس و رم، بدون دربار پاپی و مأموریت‌هایی که به هنرمندان می‌داد، بدون پروجینو [۱۴۴۵ - ۱۵۲۳؛ نقاش ایتالیایی] در مقام معلم و میکلا آثر در مقام رقیب، هنرمندی به نام رافائل نمی‌توانست پای به عرصه هنر بنهد؛ پسری از پدری به نام جووانی سانتی به یادگار می‌ماند ولی دیگر آن مردی نمی‌شد که مابه عنوان آفریننده فرسکوها یا دیوار کوبهای اناقی می‌شناسیم. بدون تردید، این راهم می‌توانیم بگوئیم که اگر رافائل نمی‌بود، رنسانس همان رنسانس یا رم همان رم نمی‌بود. مسأله این نیست که رافائل از

سیل خروشان رنسانس که مقدماتش توسط فلورانس ها و اومبریائی های سده پانزدهم فراهم آمده بود و با استفاده از امکانات مادی و معنوی فلورانس و رم تحقق می یافت الهام گرفت؛ این هم نیست که نبوغ رافائل بطور خودانگیخته آفریننده رنسانس اعلی بوده باشد یا بانسلی از انسانهای صاحب استعداد استثنائی در آفرینش آن مشارکت کرده باشد. واقعیت این است که رنسانس و فردیت هنری رافائل، ناگهان و بطرزی لاینفک از یکدیگر به وجود می آیند. نه فقط اجرا یعنی کار رافائل، لئوناردو، و میکلا آثر نتیجه مطرح بودن پاره ای مسائل است بلکه خود این مسائل نیز وقتی راه حل های ممکن مشاهده شوند، شکل خاصی بخود می گیرند.

ولی همچنان که فردیت بطور کلی باید به سلسله ای از پرسشها و پاسخها، کنشها و واکنشهایی تجزیه شود که خود را بشکلهای گوناگون عرضه می دارند و بطرق گوناگون باید در نظر گرفته شوند، هر ویژگی خاص يك تمايل معنوی و هر جزء تشکیل دهنده استعداد هنرمند رانیز باید به عنوان چیزی در نظر بگیریم که بطور دیالکتیکی شکل گرفته است و قابل تجزیه به عناصر متضاد است. شخصیت بطور کلی نه فقط در اثر تماس مستقیم و کشاکش پیوسته با محیطش به وجود می آید بلکه هر جلوه شخصیت نیز به دو عامل فردی و اجتماعی مشروط است. هر موجود انسانی، زندگی را با تعداد انگشت شماری از کششهای اولیه آغاز می کند؛ تمامی هدفهای مشخص تر و توانائیهای اختصاصی ترش، وظایفی که برای خود بر می گزیند یا می پذیرد، و چگونگی کنار آمدن با این همه - جملگی نتیجه تنشی هستند که بین او و جهان پدید می آید و روز بروز احیامی شود. موجود تابع «کششها»ی غریزی، با تبدیل شدن به موجودی اجتماعی «انسان» می شود؛ ولی این که او زایش اخلاقی خویش را مدیون اجتماع است باعث نمی شود که بین خودش و اجتماعش رابطه ای

دیالکتیکی یعنی رابطه‌ای آمیخته باستیز و سازش برقرار نکند.

نقش فردیت در هنر، پدیده‌ای دارای ساختاری بس پیچیده است؛ این پدیده نیز مانند بیشتر جنبه‌های خلاقیت هنری، شکل‌های تاریخی گوناگونی بخود می‌گیرد و به همین علت مسأله‌ای نیست که پاسخی تنها و صریح از ما بطلبد. همچنان که در هنر نمی‌توان احکام عامی درباره روابط شکل و مضمون، تکنیک و بیان، و سنت و نوآوری صادر کرد، درباره فرد و جامعه نیز نمی‌توان بطور کلی یعنی بدون توجه به شرایط خاص تاریخی، سخنی به زبان آورد. در جریان تاریخ، نقش فرد به عنوان نیروئی خلاق و سرچشمه تغییر سبک، پیوسته دستخوش دگرگونی است؛ این نقش ممکن است بزرگ و پر دامنه یا کوچک و کم دامنه باشد. و از رنسانس به این طرف دائماً بر این نقش افزوده می‌شد، و در دوره رمانتیک ابعادی بخود گرفت که سابقاً تصورش راهم نمی‌شد کرد. بدین ترتیب هر کسی که این مسأله را در پرتو آخرین مرحله تکاملش مطالعه می‌کند حتماً به نتایجی متفاوت با آن کسی خواهد رسید که مطالعاتش را بر یادمانهای شرق باستان یا حتی سده‌های میانه استوار می‌کند. فرد-گرائی افراطی، پدیده‌ای اجتماعی است ولی فردیت، حتی وقتی فزونخواهیهای شخصی یکسره کنار گذاشته شوند، نقش بزرگی در خلاقیت هنری ایفا می‌کند. حتی در دوره‌هایی که مردم تصویری از فرد-گرائی نداشتند، فردیت چیز بیگانه‌ای نبود.

با آنکه عوامل فردی و اجتماعی همیشه در جریان تاریخ حضور دارند، در انبوه تفکرات و نوشته‌های تاریخی، با گونه‌ای جابجائی دائمی هواداری از فرد گرائی به علت گرائی و بالعکس مواجه می‌شویم و این بگونه‌ای است که غالباً در جهت مخالف گرایش مسلط حوادث حرکت می‌کند. مثلاً از اواخر سده نوزدهم، علیرغم خلق و خوی فرد گرایانه مسلط بر کل دوره پس از دوره رمانتیک، نوشته‌های تاریخی

و فلسفه تاریخ، بیشتر و بیشتر با گونه‌ای از جهان‌نگری که بر محور فرد می‌چرخد فاصله گرفته‌اند. تئوری «تاریخ بی‌نام هنر» فقط یکی از نشانه‌های متعدد این تحول است، و ولفلین متحدان و هوادارانی در تمام رشته‌های پژوهش تاریخی دارد. حتی برنارد برنسون که به دنبال علائق و هدفهای علمی خاص خودش می‌رود، ثابت می‌کند که هوادار ولفلین است. مخصوصاً روشی که او به کمک آن و با استناد به دلایل صرفاً سبک‌آورانه، شخصیت‌های تازه هنری را فرض می‌کند و سپس به ساختنشان می‌پردازد - مثلاً مجموعه‌کاملی از آثار را که سابقاً به بوتیچلی، گیرلانداو، و فیلیپو یا فیلیپینولینی نسبت داده می‌شد به هنرمندی نو و ساختگی به نام «آمیگو دی‌ساندری»<sup>۷۲</sup> نسبت می‌دهد - نشان می‌دهد که او اگر نگوییم به «تاریخ بی‌نام هنر»، به هر حال به «هنرمندان بی‌زند گیناه» اعتقاد دارد. حتی مهم‌تر از این برای تغییری که در تاریخ نویسی به وقوع پیوسته، نظریه‌ای است که بندتو گروچه تحت تأثیر کشفیات روش شناختی برنسون مطرح کرده است. گروچه تفاوتی اصولی بین «شخصیت‌زیبائی شناختی» و «شخصیت‌زند گیناه‌ای» هنرمند قائل می‌شود و ادعا می‌کند که توجه منتقد هنر و مورخ هنر فقط به «شخصیت‌زیبائی شناختی» معطوف است. او می‌نویسد: «واقعیت این است که یک شخصیت واحد هنری را در موارد حاد می‌توان میان چندین فردزند گیناه‌دار تقسیم کرد، و باز دوبار چند شخصیت هنری ممکن است در وجود یک فرد واحد از پی هم بیایند یا یک در میان بیایند.»<sup>۷۴</sup> بدون تردید، این «شخصیت‌زیبائی شناختی» گروچه یک فرض محض است و چیزی جز «فاعلی» هماهنگ‌شده با گروه خاصی از آثار هنری، کم و بیش به شیوه فاعل غیر شخصی منطق نیست. با همین روش می‌توان فاعلی ساخت که با «شکل‌های بصری» ولفلین منطبق باشد و در عین حال ذره‌ای از اصل «بی‌نامی» او فراتر نرود.

نسل و فلین به معنی این سخن نیچه درباره «تحریک پذیری و دشمنی» فیلسوفان با عنصر حسی، آشکارا نسل «فیلسوفان» بود. به هر حال، فردیت ستیزی این نسل اساساً با «آرمانهای پرهیزکرانه» ای که فیلسوفان به نظر نیچه این چنین «تمایل و صمیمیتی» به آنها نشان می‌دهند، سازگار است. شیفستگی این نسل به نیروهای غیر شخصی و فوق شخصی در تاریخ بقدری چشمگیر است که هر کسی طبیعتاً می‌خواهد این پرسش نیچه‌ای را مطرح کند: چرا آدمی به آرمانهای فردیت ستیزانه احتیاج دارد؟ چه نیازی به این دستگاه عریض و طویل عینیت به هر قیمت، ارزشهای مطلق، اعتبار بلاقید و شرط، این افسانه ازلی - ابدی هرچیز انسانی و خوب و زیبا، قوانین بی‌قانونگذار، هنر بی‌هنرمند، تاریخ بی‌نام هنر یا خودانگیختگی شخصی هست؟ پاسخ این پرسش، مدتها پیش یافته شد و شکلهای گوناگون بخود گرفت. می‌گویند این همه لازم است، به این علت که انسان گرفتار تشویش، نگرانی از خوبستن، و ترس از مسئولیتی است که با آزادی و حق تعیین سرنوشت خود همراه می‌شود. کانت گفته است: «بالغ نشدن خیلی آسان است.»<sup>۷۵</sup> اینکه گفته‌اند «علاقه به عینیت» حالتی ذهنی است که در آن «آدمی خود را تا حد یک برده پائین می‌آورد» در واقع از گفته‌های هگل است، و او تنها کسی است که می‌تواند از جبهه «فلسفی» سخن بگوید.<sup>۷۶</sup> انسان بانفی امتیاز قانون گذاری برای خوبستن، به قوانین ابدی، فوق انسانی و نازل شده از آسمانها ایمان می‌آورد زیرا دوست دارد چنین بیندیشد که این قوانین را دست نخورده یافته است و دوست دارد در واجب‌الحرمت بودن کشف و شهودی که خودش فقط آن را درمی‌یابد و به دیگران انتقال می‌دهد شرکت جوید. تأثیر آرام‌کننده‌ای که احتمالاً از اندیشه‌های اعتبار عام، ازلی - ابدی بودن و ضرورت بر جای می‌ماند نتیجه احساس امنیت بیشتر است. تصور

اینکه در این هاویه زندگی و تحولات و تصادفهای پیوسته اش چیزی هست که آدمی بتواند به آن متکی شود و اطمینان کند، آرام بخش است. این تصور آدمی را با همه ناتوانی اش در باور کردن به اینکه نقشی در ارزشهای بالاتر دارد بازندگی آشتی می دهد و او خادم و صاحب همین ارزشهایی می شود که اعتبارشان را مستقیماً تأیید می کند. ولی دلگرم کننده تر از همه، این توهم است که می گوید اگر ما فقط طرز گوش دادن را بدانیم، نیروئی الاهی در روح مان سخن می گوید، آهیم سخنانی روشن.

راه باشق دیگری که بین پذیرش آزادی فردی و پذیرش ضرورت فوق فردی وجود دارد، همیشه به روشنی دیده نمی شود؛ این راه غالباً رنگ عواطف دو گانه و دمدمی بخود می گیرد بطوری که نوسانی بین دو حد پدید می آید. اما درباره زمان حال، شاید بتوان گفت که هیچ پدیده ای در فرهنگ ما به روشنی نظراتی که عموم مردم درباره اعتبار و حدود شخصیت دارند تضادهای اجتماعی آنرا مخصوصاً تضاد تعلق به يك ساخت سر کو بگر طبقاتی در عصر لیبرالیسم را آشکار نمی سازد. در يك طرف با گونه ای از مطلق گرایی مواجهیم که هیچ گونه ارزش مستقل یا نفوذ ماندگار برای فرد قائل نیست و او را سرچشمه تمام نواقص و منشأ تمام پندارهای غلط می داند، ولی از طرف دیگر چیزی به نام «فلسفه زندگی» رواج دارد که به نوبه خود مایل است احترامی بی پایان و حتی اغراق آمیز به ارزش انرژی و خود انگیختگی شخصی قائل شود. منشأ این دونگرش ایده ثولوژیک متفاوت، مسلماً تناقضات درونی رقابت آزاد است. رضایت خاطری که با اعتقاد به ارزشهای مطلق، فوق زمانی و فوق انسانی همراه است با این احساس آزارنده از هم می پاشد که فردی چنین گذران، ناپایدار، جایز الخطا و دائماً در معرض اغفال مانند انسان نمی تواند چیزی ماندگار یا مطمئن باشد، نمی تواند

هیچ اهمیت یا جوهری واقعی داشته باشد. از بطن این احساس پوچی که به مردم دست داده بود، اعتراض‌هایی که تدریجاً علیه کاهش ارزش فردیت به گوش می‌رسد، المثنای ایده‌تولوژیک آمادگی ایشان برای دست زدن به کاری است که هیچی اقتصادی و اجتماعی‌شان ایشان را به آن متمایل می‌گرداند. فرد گرایی به‌عنوان بیان این اعتراض، محصول حتمی و قطعی عصر روشنگری است؛ بعدها شرایط معنوی پیچیده‌تر شد زیرا سوسیالیسم که از روشنگری ریشه گرفته بود از مسیر منحرف شد و یک فلسفه تاریخ فردیت ستیز ارائه داد ولی مخالفانش برای تجلیل از «انسان بزرگ» یا «ابر مرد»، اسطوره‌ای از فردیت ساختند. با این حال، تاجائی که دوناگرس مزبور مشخص و دوار دو گاد به روشنی از یکدیگر مجزا باشند، می‌دانیم که در کجا هستیم؛ این دو، نشانه‌های بیگانگی فرد از جامعه‌اند و هر یک می‌کوشد این بیگانگی را بطریقی علاج کند که با منافع و هدف‌های خودش مناسب است: یکی با اصرار بر ارزش اعتبار، دیگری با همسان کردن تفاوتها. فقط زمانی اوضاع آشفته و اذهان انسانها تیره می‌شود که گونه‌ای تردید رأی بین دودید گاه وجود داشته باشد و انسانها نتوانند تصمیمی دایر بر هواداری یا عدم هواداری از فرد بگیرند. در حال حاضر هیچ چیزی بهتر از کتابهای شبه تاریخی که برای عامه نیمه تحصیل‌کرده و مردم از لحاظ سیاسی نوشته می‌شود گویای این حالت ذهنی نیست؛ این گونه کتابها مرددانه و جاهلانه، بین آرمانی کردن ضرورت تاریخی و آزادی شخصی، بین برجسته نمایی «سرنوشت تاریخی» و افسانه «انسان توانمند»ی که توجهی «به قوانین آهنین» تاریخ ندارد و رهبر طبیعی مردم است، در نوسانند. در چنین موقعیتی، هر گونه سازشی باید بر دم بخورد؛ ولی به‌عنوان یگانه مسأله قابل حل، نیاز به بازشناسی دقیق نقشهای تاریخی فرد و فوق فرد و ارزیابی درست هر دوی آنها بدون افتادن در دام مفهوم



عرفانی یکی از این دو یا - چنانکه غالباً پیش می‌آید - هر دو اینها، همچنان بر جا می‌ماند.

### ۵. سبک و تغییرات آن

فرد با هدفها و قوای خودش در هیچ عرصه دیگری از فعالیت معنوی، نقشی به اهمیت و برجستگی نقشش در هنر ایفا نمی‌کند. هیچ عرصه دیگری هم وجود ندارد که در آن وسائل و روشهایی این چنین آزموده برای ردیابی نمایلات کلی و توصیف عوامل جمعی تکامل در اختیار انسان باشد. همین که می‌بینیم این همه آثار هنرهای بصری، بدون نام پدید آورندگان یا تاریخ آفرینششان باقی مانده‌اند، تقریباً از همان نخستین روزها مورخان را بر آن داشت که به جستجوی نشانه‌هایی از رتبه و جای آنها در سلسله مراتب تکامل بپردازند و بر همین اساس به دنبال برخی از علایم راهنمای دستیابی به منشأ آنها بگردند. بدین ترتیب مفهوم سبک، در ارتباط با هنرهای بصری، زودتر و انتظام یافته‌تر، تکامل یافت؛ و تاریخ هنر، به محض بدست آوردن این مفهوم، به نحوی از انحاء، مدلی برای هر گونه پژوهش در عرصه تاریخ هنر شد. نویسندگان، هر چند ناآگاهانه، ضمن صحبت از «سبکهای تفکر» یا «سبکهای سازماندهی اقتصادی» و ترسیم این سبکها به شکل جریانهایی که حتی مستقل اندیشان و سرسخنان را نیز برامواج خودشناور می‌سازند و می‌برند، شیوه تفکری را بکار می‌گرفتند که از تاریخ هنر سرچشمه گرفت و تدریجاً به عرصه‌های دیگر کشیده شد.

مفهوم «سبک»، مفهومی مرکزی و بنیادی در تاریخ هنر است. بدون این مفهوم، آنچه در اختیار خواهیم داشت، در بهترین حالت، تاریخ هنر مندان به معنای گزارشی درباره استادان گوناگون هنر است که بطور همزمان با پیایی کار می‌کنند، به اضافه کاتالوگی از کارهای

قطعی و مشکوک ایشان. دیگر نمی‌توانیم تاریخی از گرایشهای مشترک و شکل‌های عموماً پذیرفته شده‌ای که آثار هنری یک دوره، ملت یا منطقه را بهم می‌پیوندند و به ما امکان می‌دهند که از هنر به عنوان تجلی‌گاد تکامل یا بیانگر یک جنبش سخن به زبان آوریم، در اختیار داشته باشیم. مخصوصاً سبک از این لحاظ مفهوم بنیادی تاریخ هنر است که مسأله بنیادیش را فقط با عبارات این مفهوم می‌شود فرمول بندی کرد. مفهوم سبک از این حقیقت تناقص آمیز مشتق می‌شود که کوششهای هنرمندان متعددی که بطور جداگانه و غالباً مستقل از یکدیگر کار می‌کنند، جهتی مشترک پیدامی‌کند و هدفهای فردی ایشان ناآگاهانه از گرایشی غیر شخصی و فوق فردی تبعیت می‌کند، و آنچه ظاهراً تضاد لاینحل تاریخ هنر بشمار می‌رود - هنرمند با آزاد گذاردن سائقه‌های غریزی اش، چیزی می‌آفریند که از آنچه خودش عملاً قصدش را داشته است فراتر می‌رود. سبک، وحدت کمال مطلوب کلی است که از انبوه عناصر مشخص و نامتجانس تشکیل می‌شود. ولی روشن‌ترین دلیلی که نشان می‌دهد مفهوم سبک و مفهوم تاریخ هنر با یکدیگر هماهنگ دستند این واقعیت است که معیارهای کیفیت سبک و معیارهای آن چیزی که برای تاریخ هنر مقتضی است یکی هستند. اگر بتوانیم به این پرسش پاسخ دهیم که چه چیزی است که مقام «سبک» را به یک آفریده هنری می‌بخشد، بدین معنی است که به پرسشی دیگر پاسخ داده‌ایم: یعنی کدام رویدادها در عرصه هنر، موضوعات تاریخ هنر بشمار می‌روند. نابغه‌ای که یکسره در اختیار خویش است و چیزی به کسی جز خودش مدیون نیست، یا آثار سراپا منزوی و متعلق به عالم صغیر، آنچنان که اینها را درزیبائی‌شناسی آکادمیک با نظریه غیرتاریخی اش درباره ارزشهای ابدی و عام نمایانده‌اند، اینها - اگر بتوانند در واقعیت وجود داشته باشند - نه ویژگیهای فلان سبک را از خود بروز خواهند داد نه موضوعاتی برای تاریخ هنر خواهند

شد. آنچه بی‌زمان است، بی‌سبک نیز هست.

ساده‌ترین و نخستین معیار حضور یا وجود يك سبک، توافق بر سر تعداد صفات یا ویژگیهای مهم هنری در میان آثار يك دور یا عصر محدود فرهنگی است. این نشانه‌توافق، در مواردی نیز که چندین نمایل رقابت‌کننده یکپارچه را در کنار همدیگر می‌بینیم، مصداق پیدایی‌کننده معیار دوم، انتشار نسبتاً پرمایه و ویژگیهای مشترك، و اصلی‌کمی مشابه معیار «مؤثر بودن» از نظر ادوارد می‌باشد. لیکن برخی از گرایشهای هنر فقط پس از مدتی بعد تأثیر مهمی بر جای می‌گذارند و بدین ترتیب مقامی بدست می‌آورند که سابقاً نداشتند. گذشته از این، معمولاً يك معیار زیبایی‌شناختی برای سبک می‌آورند و آن را با کاربرد مستمصر و روشن و قطعی يك زبان صوری مشترك و اطمینان تقریباً غریزی در کار برد و مسائل موجود مشخص می‌کنند. منظور از این کار، پیدا کردن مفهومی از معیاری قابل قبول برای اثر هنری است که وقتی نیروهای ابداع یا قدرت تشخیص شخص هنرمند از او رخت برمی‌بندند، در او نفوذ می‌کند. ولی تاریخ هنر با آن نگرش تجربی‌اش معیاری از این دست را، که کمتر از آنچه به دفاع از فرد برمی‌خیزد مورد دفاع قرار می‌گیرد، فقط و فقط می‌تواند همانند فلان میثاقی بداند که به احتمال قوی از بطن کمکهای افراد در روند دستیابی به پذیرش همگانی پدید آمده است.

ماهیت مشکوک مفهوم سبک و دشواریهای بعدی برای تئوری تاریخ هنر، عمدتاً از اینجا سرچشمه می‌گیرند که سبک را باید چیزی کلی و اندیشه‌ای مجزا از هنرمندی خاص و اثری خاص پنداشت نه يك ایده افلاطونی یا هگلی، و معیار نمونه والگویی «برتر» ارزش سبک، نه مفهومی ژنتیک است نه غائی؛ نه در برابر هنرمند قرار داده می‌شود و نه او آن را به عنوان يك هدف می‌پذیرد. نه يك گونه - مفهومی است

که پدیده های خاص در ذیلش قرار گیرند نه مقوله ای منطقی است که مفاهیم دیگر را بتوان از آن مشتق کرد. بلکه مفهومی پویا و نسبی با مضمونی دستخوش تغییر لاینقطع است بطوری که تقریباً می توان گفت با آفریده شدن هر اثر تازه، معنی تازه ای پیدا می کند. و با این حال، همچنان که پیشتر گفتیم، هیچگاه به معنی چیزی مانند «روح جهانی خود-تحقق یابنده و خود-نمایان شونده» شکل نیست. این مفهوم هیچ رابطه ای با هدفمندی نقشه جهانی یا مشارکت افراد در واقعیت فوق طبیعی ندارد. سبک، چیزی بیش از نتیجه چندین دستاورد آگاهانه و هدفمند نیست؛ نمی توان گفت که پیدایش آگاهانه یا عمدی صورت پذیرفته است؛ بخشی از آگاهی یا شعور برای افرادی که آفریده هایشان بنیاد وجودی آن بشمار می روند نیز نیست.

ماهیت دو گانه سبک، مستلزم رهنمود معینی است ولی این رهنمود از گونه ای نیست که افراد برخوردار شونده ضرورتاً از وجودش آگاه باشند یا ضرورتاً از آن پیروی کنند؛ مورخان متمایل به ایده البسم را به دیدن کلید واقعی درک هنر در این مفهوم سوق می دهد، حال آنکه پوزیتیویستها هیچ گونه واقعیت یا اقتضائی برای آن قائل نیستند و سبکهای هنری را مانند همه کُل های تاریخی، انتزاعاتی صرف می پندارند. هیچ يك از این دو مکتب فکری، ماهیت واقعی ساختارهایی چون سرمایه داری، روشنگری، رنسانس، بصیرت در نقاشی، یا شکل تراژدی کلاسیک را بدرستی بررسی و درک نمی کند، زیرا هیچ کدام نه از یک طرف نا-استواری آنها را در نظر می گیرد و نه از طرف دیگر به اهمیت ویژه و درجه استقلال آنها توجهی دارد. برای درک و ارزیابی درست این پدیده ها باید دانست که این «ساختارها» نه مشخص اند نه فرضی اند. پوزیتیویسم این واقعیت را نادیده می گیرد که نوع متناسب اما تغییر پذیری از عقلانیت در هر عرصه ای از فرهنگ دست اندر کار است؛ ایده البسم این واقعیت

را در نمی‌یابد که اصول ساختاری و بنیادی این گونه کلیتها یا وحدتهای تاریخی، نیروهای محرك تاریخ نیستند، بلکه ترکیبهای هستند که تأثیرشان از شالوده ماهیتاً نهادی فرهنگ مشتق می‌شود. ساختارهای تاریخی از قبیل سنت، ميثاق، سطح تکنیک، جلوه های مسلط هنری، سلیقه های رایج، باموضوعات بصری، هدفها و مرزهای عینی، منطقی و فوق شخصی خودانگیختگی غیر منطقی کار کرد روان شناختی را تعیین می‌کنند و همراه با همینها آن چیزی را پدید می‌آورند که ما «سبک» می‌نامیمش.

سبک، ساختاری است که نمی‌توان وجودش را از کیفیات آثاری که «محمل» آنند، چه از راه افزایش چه از راه انتزاع و کاهش، استنباط کرد. سبک رنسانس بطور کلی، از آنچه عملاً در آثار استادان عصر رنسانس بیان شده، هم بیشتر است هم کمتر. این سبک چیزی همانند یک تم موسیقائی است که فقط واریاسیونهایش شناخته شده‌اند. این تم، چنانچه کسی بکوشد بازسازیش کند، نه مجموعه‌ای از واریاسیونهایمیشود که گزینهای از موتیفهای برگرفته از آنها، یا چکیده‌ای از تمام ویژگی‌های همانند موجود در واریاسیونهایش نمی‌شود. جمع هیچگاه نمی‌تواند چیزی بیش از کل انبوه‌های که خود از آن مشتق شده‌است در برداشته باشد ولی انتزاع، همیشه چیزی کمتر دارد. از طرف دیگر، تم موسیقائی شاید بسختی بتواند حتی یک عنصر واقعی از هر یک از واریاسیونها را در خود داشته باشد، با این حال می‌تواند اندیشه موسیقائی خاص را با چنان وضوحی بیان کند که در هیچ یک از واریاسیونها یافت نشود. در واقع می‌توان چندین تم متفاوت برای یک رشته واریاسیونهای معین ساخت، ولی این کار تغییری در این واقعیت نمی‌دهد که هر رشته، ساختار موسیقائی خاصی برای خویش دارد. ما چه توانسته باشیم آن را فرمول بندی کنیم چه نتوانسته باشیم، ساختار در جای خویش هست. نه فقط

واریاسیونها بلکه تلاشهای گوناگون برای فرمول بندی خود تم - که در قیاس مامطابقت دارد با تعاریف مختلف سبک رنسانس - فقط بر محوریک ساختار می چرخند بی آنکه آن را بطور کامل یا نهائی درك کنند .

پدیده ماند گاری يك ساختار را، حتی پس از تغییر یافتن تك تك اجزای تشکیل دهنده مشخص اش، همچنانکسه می دانیم روان شناسان گشتالت دریافتند و توصیف کردند. از نتیجه گیریهای آنان عمدتاً در تحلیل مفهوم سبک نیز که ظاهراً مفهوم يك گشتالت یا پیکربندی است می توان استفاده کرد. همچنان که روان شناسان گشتالت - بانیان ابن نجسم موسیقائی - گفته اند، يك ملودی آشنا راحتی اگر بالحنی نواخته شود که پیشتر به گوش مان نرسیده باشد، تشخیص می دهیم. سؤالی که در چنین حالتی مطرح می شود این است که وقتی همه نتها عوض شده اند ما این ملودی را به کمک چه چیزی تشخیص می دهیم. به بیان دقیق تر، هر چیزی که قابل شنیدن باشد تغییر می یابد و با این حال ملودی که از چیزی شنیدنی جز نهائی ساخته نشده است که در این لحظه تماماً عوض شده اند، ثابت مانده است. ما این ملودی را بصورت يك مجموعه، «ساختار» یا توالی فواصلی درك می کنیم که به وسیله نتها - نه در خود نتها - بیان می شود. این ساختار از نتهای صدا دهنده واقعی تر است، هر چند چیزی از وجودش احساس نمی شود؛ بدون تردید، ما آن را مستقیماً تجربه می کنیم و چیزی استنباطی نیست. اما در سبک هنری نیز با پدیده بسیار مشابهی مواجه ایم. بدون هیچ گونه تردید یا ابهام گوئی، چیزی به نام سبک رنسانس «وجود دارد»، هر چند تفاوت بسیاری با آثار لئوناردو یا رافائل دارد. از طرف دیگر آنچه «وجود ندارد» زیبایی یا معنویت یا رنگك مشترك این آثار است؛ اینها در واقع، انتزاعاتی

صرف هستند که چیزی بر مضمون مفاهیمی که در بر نمی گیرند نمی افزایند.

بررسیهای تئوری گشتالت ، برقیاس مسلم و کمتر بحث شده بین سبکها و زبانها نیز روشنائی بیشتر و تندتری متمرکز می سازد. در هر دو مورد، ما مجبوریم با تعدیلهای و تغییرهای جزئی شکلی سروکار داشته باشیم که وجود ندارد. سبکهای گوناگون داریم ولی هیچ «سبک» تنها نداریم، همچنانکه زبانهای گوناگون داریم ولی هیچ «زبان» تنها نداریم. یعنی دیگر چیزی به نام هنر خنثی از لحاظ سبک وجود ندارد همچنان که مدلی از بیان زبانی وجود ندارد که هیچ نشانی از فلان عصر تاریخی یا گروه نژادی نداشته باشد. در زبان و هنر فقط «لهجه ها» وجود دارند؛ تصور هنرتهی از سبک، درست به اندازه تصور زبانی جهانی که در اثر کاربرد های روزانه دیگر گون نمی شود و «فساد نمی پذیرد» غیر ممکن است. بدین ترتیب، «سبک»، يك انتزاع است، همچنان که زبان اسپرانتو ساخته بشر است، ولی سبکهای خاص نیز همچون زبانهای انگلیسی، آلمانی و فرانسه با دستگاههای دستوری، واژه سازی و اصطلاحات فنی و عامیانه شان، انتزاعات صرف نیستند .

مفهوم گشتالت ، تشابهاتی قطعی با مفهوم ارگانیزم در فلسفه رمانتیک تاریخ دارد؛ هر يك دلالت بر کلی دارد که به معنای ارسطویی و هوسرلی این اصطلاح، «مقدم» بر اجزاء قرار می گیرد. مفهوم سبک به عنوان يك گشتالت و مفهوم آن به عنوان يك ساختار «ارگانیک» ، به هر حال در این مورد وجه مشترك دارند: هر دو می خواهند مجموعه ای از ویژگیها بلکه وحدتی مستقیماً فراهم آمده و تشابهی ماهوی میان این ویژگیها را بنمایانند. تعریف دروین از روش تاریخی ، که در آن اجزاء از طریق کسل و کل از طریق اجزاء درك می شود»<sup>۷۶</sup>. ارزش خود را در هیچ جایی به برجستگی تاریخ هنر نشان نمی دهد .

مثلاً این فرض که سبک در کل آفرینش هنری يك دوره یا منطقه، در آثار بزرگ و كوچك، در تزئینهای بزرگ و كوچك، و در همه جا با شدت و کمال ثابتی متجلی می گردد، غیر قابل دفاع است. به بیان دقیق تر بعضی از سبکها «ارگانیک»<sup>۷۸</sup> تر و همگن تر از سبکهای دیگرند. همچنان که يك هنرمند همیشه منظورش را با تمرکز یا شدت ثابتی بیان نمی کند، ویژگیهای يك سبک نیز همیشه در تمام نمونه های متعلق به يك نوع، بطور روشن یا تپیک بیان نمی شوند. طبیعت يك سبک، طبیعت يك طرح کلی نیست که بارها و بارها بکار گرفته شود بلکه طبیعت الگوئی است که بطور کامل در هیچ مورد مشخص یافت نمی شود. این طبیعت را باید يك مورد کمال مطلوب پنداشت که نه کاملاً با مورد خاصی مطابقت دارد و نه به عنوان يك نوع، بطور جامع و کامل در هر فرد تحقق می یابد. از این لحاظ مفهوم سبک، پاره ای ویژگیهای مشترك با «تپ ایدئال» ماکس وبر دارد - از جمله، ویژگیهایی که آن را از يك طرف از مقوله منطقی مشخص می سازند و از طرف دیگر از ایده مابعدالطبیعی. اگر بخواهیم دو تا از مثالهای خود ماکس وبر را بیاوریم باید بگوئیم که «سرمایه داری» یا «شهرقرون وسطائی»، از این لحاظ که ماهیت یا «جوهر» پدیده هائی را که واقعا رخ می دهند نمی نمایانند بلکه مدل روشنی یافته و اغراق آمیزی از آنها را نشان می دهند، تپهای ایده ال هستند. معنویت یا ایده ال بودن آنها از اینجا سرچشمه می گیرد که برخی از اجزای تشکیل دهنده این پدیده ها را به «حالت خالص» نشان می دهند. همچنان که ماکس وبر درباره تپ ایده ال خویش می گوید سبک نیز گونه ای «یوتوپیا»<sup>۷۹</sup> است؛ واقعیت یعنی کار خاص هنری، هیچگاه عملاً به آن نمی رسد. نه ادعائی است که باید بر آورده شود، نه آرمانی است که باید تحقق یابد و نه مسأله ای است که باید حل شود بلکه حد وسط یا وجه مشترکی است که باید برای آنکه



توانیم هر مورد مشخص را با ابعاد واقعی‌اش ببینیم آن را در نظر بگیریم. به گفتهٔ ماکس وبر، تیپ ایده‌ال وی يك «مفهوم محدود کنندهٔ یدال» است که «واقعیت با آن منجیده و مقایسه می‌شود تا برخی ز اجزای تشکیلی دهندهٔ مضمون تجربی‌اش با روشنی بیشتری نمایانده شوند.»<sup>۲۹</sup> وظیفهٔ تاریخی عمدهٔ سبک، دقیقاً این است: به‌عنوان معیاری برای قضاوت دربارهٔ اینکه هر اثر خاص هنری تا چه اندازه نماینده و معرف زمان خود یا جنبهٔ خاصی از زمان خود و فشردگی رابطه‌اش با دیگر آثار همان دوره با همان تیپ کلی است، مورد استفاده قرار می‌گیرد. لیکن بین تیپ ایده‌ال وبر و مفهوم سبک در تاریخ هنر، به‌هر صورت، يك تفاوت مهم وجود دارد. تیپهای ایده‌ال، صرفاً مفاهیمی کمکی‌اند یعنی فرضهائی مکاشفه‌ای و تهی از هر گونه واقعیت‌اند، و همچنان که ماکس وبر می‌گوید ما نمی‌توانیم بدون غلتیدن در دام رئالیسم مفهومی، هیچ‌گونه واقعیتی به آنها نسبت بدهیم. ولی سبکها مفاهیمی کمکی، برچسبها یا سرفصلهائی برای تاریخ دان نیستند بلکه واقعینهائی تاریخی‌اند که گرچه هیچگاه مانند احساسها و مفاهیم بیان‌شده در آثار هنری دردسترس حواس ما نیستند، نشان می‌دهند واقعی‌اند مخصوصاً به این علت که هنرمند همیشه رابطه‌ای کم و بیش تیره با آنها دارد. در نظر هنرمندسدهٔ پانزدهم، رنسانس چیزی عینی و مشخص است و، چه او تصویری از آن به عنوان يك جنبش یا سبک داشته باشد چه نداشته باشد یا آنکه صرفاً دستخوش امواج آن باشد، آن را آگاهانه بپذیرد یا آگاهانه در برابرش بایستد، از تمام راههای گوناگون منجلی و احساس می‌شود. از طرف دیگر شهر قرون وسطائی، هیچگاه وجود نداشته است بلکه فقط شهرهای قرون وسطائی خاصی وجود داشته‌اند که رابطهٔ تیپ ایده‌ال شهر قرون وسطائی با آنها درست همانند رابطهٔ «سبک» با سبکهای مشخص گوناگون است، نه همانند

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

به گفتهٔ ماکس وبر تیپهای ایده‌ال را می‌توان برای موضوعات تجربی بسیار متفاوتی مانند جنبشهای فکری و نهاد های اجتماعی، مفاهیم تاریخی و انتظام یافته، و پدیده‌های جمعی و فردی قالب‌گیری کرد. به يك معنی خاص می‌توان از تیپ ایده‌ال ژولیوس سزار یا ناپلئون سخن گفت و بدین وسیله ایده‌ال شخصیتی را مراد کرد که به درجات گوناگون قابل تحقق است. ولی مزایای این طرز نگرش به امور در جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی هر چه باشد، زمانی که در ارتباط با مفهوم سبک در تاریخ هنر بکار گرفته شود، ثمربخش به نظر نمی‌رسد. مانند کاربرد آن توسط ریگل که مفهوم «نیت‌هنری» اش به نحوی از انحاء پیش در آمدی است بر «تیپ‌ایده‌ال» ماکس وبر با جنبهٔ دوگانهٔ جمعی و فردیش. همچنان که می‌دانیم ریگل از «نیت‌هنری» نقاشی هلند در سدهٔ هفدهم، و به همان اندازه از چهرهٔ گروهی، «نیت» شهرها، مدارس و استادان مختلف هلند، حتی از «نیت» يك اثر منفرد سخن می‌گوید. هدف او از این گونه متمایز گرداندن ساختار صوری از موضوع مشخص، بقدر کافی روشن است؛ مسأله این است که آیا این گونه بسط

مفهوم سبک که موجب نادیده گرفتن اندیشه تکامل می‌شود، معید دست یا نیست.

مفهوم سبک در نزد ریگل، از جهات بسیار نشان می‌دهد که او هنوز هم از فلسفه رمانتیک ارگانیک متأثر است. ویژگی برجسته «نیت هنری» یک دوره یا زمان خاص این است که اصل صوری نیت مزبور خود را با نیرو و فوریتی برابر در تمام تجلیات هنری یک عصر، اعم از تجلیات مطنطن و متواضعانه، تحمیل می‌کند. ریگل بروحدت خصلت سبک، همسازی و ضرورت تکامل - که به گمان خودش در مرحله واحدی از تاریخ هنر یافت می‌شود - تأکید می‌کند.<sup>۸۰</sup> ولی این همسازی و هماهنگی ادعا شده دوران تاریخی، افسانه محض است؛ زیرا حقیقت این است که هنر هر دوره تاریخی نه فقط بر حسب مکتبها، نسلها، طبقات اجتماعی، قشرهای تحصیلی و دیگر گروههای دارای منافع مشترک تقسیم می‌شود بلکه در درون این تقسیمها نیز تضادهای آشتی ناپذیر بچشم می‌خورد. خود ریگل وقتی به موضوعاتی چون جامهای وافو می‌پردازد مجبور می‌شود در این خصوص از «ویژگیهای نابهنگام» سخن بگوید.<sup>۸۱</sup>

در نظر ریگل، شرایط پیدایش سبک، همان هماهنگی آفریده‌های خود سبک را دارد. نظر او از هر دو لحاظ به فلسفه‌ای معنویت گرای مشروط است که واکنشی در برابر فلسفه ناتورالیستی آن زمان بشمار می‌رفت. او به گو تفرید زمپر به عنوان نماینده آن نگرش حمله می‌کند و تئوری «نیت هنری» خودش را در جریان مشاجره‌های قلمی علیه ماتریالیسم و پراگماتیسم زمپر مطرح می‌کند و تکامل می‌بخشد. در نظر زمپر هنر چیزی جز محصول جنبی صنعت دستی نیست، و شکل‌های رایج سبک بطرزی کم و بیش مکانیکی از کیفیات ماده کار، تکنیک از کاردر آوردن آن و استفاده‌ای که قرار است از آفریده هنری مزبور بشود سرچشمه

می گیرند. تعریف ریگل از سبک به عنوان يك عمل « ارادی »، پیامد تقریباً اجتناب ناپذیر هر گونه تئوری دیگری توسط وی است که «توانائیها» و «ضرورت‌های» هنرمند را همراه با تکنیک و ماده کارش، علت شکل دهنده و سازنده سبکها بداند. فرض اصلی این‌تئوری - که هنرمند در هر زمانی می تواند هر آنچه را که دلش می خواهد بسازد، در عوض آنکه هر چیزی را که در توان دارد بسازد - بیانگر نگرشی ایده‌الستی است نه ارادی. اصطلاحات او، در واقع برای بیان موضوع، مناسب نیست. نام بردن از سائقه هنری با واژه «اراده»، همچنان که برخی از منتقدان گفته‌اند، چندان ناپسند نیست که خیلی روان‌شناسانه است، بلکه به این علت ناپسند است که دامنه روانی را که در نظر داشت رویش انگشت بگذارد بسیار محدود می کند. توجه اصلی ریگل از يك طرف معطوف است به تأکید بر استقلال معنوی هنرمند در ارتباط با شرایط مادی زندگی و از طرف دیگر به اثبات این اصل که روح آدمی از راههای مشروع بشمار می تواند خود را بیان کند، بطوری که درباره هر سبک باید با استناد به معیارهای زیبایی و حقیقت شایسته خود آن سبک قضاوت شود. اندیشه‌ها پیوند فشرده‌ای با یکدیگر دارند زیرا اگر هر عصری در ارتباط با وسائلی که بکار می گیرد مستقل باشد در این صورت درباره دستاوردهای آن عصر باید مطابق هدفهای رایج در آن زمان قضاوت شود و هر گونه ارزیابی مقایسه‌ای آثار متعلق به اعصار مختلف، ظاهراً بی‌معنی و گمراه کننده است. اگر هر سبکی بتواند آنچه را که می خواهد به انجام برساند، در این صورت هر گونه فقدان ظاهری مهارت، در واقعیت به معنی نخواستن است و هر اثر هنری نیز معیار ارزشی خاص خود را تعیین می کند و توجیه خاص خود نیز بشمار می رود. بدین ترتیب، هر مرحله از تکامل هنر به يك اندازه ارزشمند و ضرور، یا به بیان رانکه «در ارتباط مستقیم با خدا» است.

ابن قیاس، يك قیاس روشنگر است زیرا تئوری نیت هنری، همانند گفته رانکه، به عنوان اعتراضی به «تابع یا واسطه قراردادن يك عصر از طریق عصری دیگر»<sup>۸۱</sup> مورد استفاده قرار گرفته است. ریگل نیز می‌خواهد نگذارد که مردم به هر عصر تاریخی صرفاً به عنوان مرحله‌ای تار سیدن به عصر بعدی بنگرند و بدین ترتیب در دام این تصور بیفتند که يك سبک جانشین سبک دیگر می‌شود. او در نفی تمام تفاوت‌های ارزشی موجود بین سبکها تا آنجا پیش می‌رود که حاضر می‌شود تمام مسائل مربوط به کیفیت هنری را از تاریخ هنر حذف کند و اعلام دارد که بهترین مورخ هنر کسی است «که سلیقه‌ای خاص خودش نداشته باشد». این دیدگاه که فی نفسه میان تهی است، همچنان که ماکس دوورژاک بدرستی می‌گوید نمایانگر «پیروزی بر نوع زیبایی‌شناسی گرانه تاریخ هنر» یا پیروزی نگرش تاریخی بر نگرشی بمراتب محدودتر است.

تئوری ارزش برابر و سنجش ناپذیری تمام سبکها با این فرض آغاز می‌شود که در تاریخ هنر نه ترقی وجود دارد نه زوال، و آدمی باید خودش را از شر «دوره‌های شکفتگی» و «دوره‌های پژمردگی» که از مختصات بارز نوع قدیمی تاریخ هنر بود برهاند. همچنان که عده‌ای گفته‌اند،<sup>۸۲</sup> این صرفاً بدان معنی نیست که هر نوآوری در هنر يك امتیاز است - زیرا هم‌طراز قراردادن تمام سبکها به يك اندازه با اندیشه ترقی و زوال ناسازگار است. بلکه خیلی ساده به این معنی است که هر گام در مسیر تکامل، وظیفه‌ای اختصاصی و ارزشی مبادله ناپذیر خاص خود دارد. به گفته ریگل، زوال ظاهری، غالباً منادی یا آغازگر همان نیت هنری است و مطمئن‌ترین نشانه است که خبر از قریب الوقوع بودن زایش سبکی نو می‌دهد. مثلاً ناپدید شدن مجسمه آزاد ایستاده از صحنه پیکر تراشی سده پانزدهم میلادی، که معمولاً نشانه مسلمی از زوال پنداشته می‌شد، نشانه پیدایش نیازی تازه است که باید با گذر از ارزش-

های لامسه کلاسیک به ارزشهای بصری که شالوده هنرمدرن را تشکیل می‌دهند، بدان پاسخ داده شود. ثمر بخش‌ترین بخش از کار ریگل ارزیابیهای مجددی از همین گونه است؛ و همین که بخش بزرگی از انتشارات هنری - تاریخی معاصر به احیای به اصطلاح اعصار زوال اختصاص داده شده است، باید به نفوذ ریگل نسبت داده شود. در این گونه ارزیابیهای مجدد و تفسیرهای مجدد، بدون تردید شرایط روزگار خود مورخ نیز نقشی قاطع ایفا می‌کند. احیای هنر متأخر رومی به وسیله ریگل و ویکهوف، بدون بحران دوره رمانتیک - کلاسیک و جنبش منحنی معاصر با ارجحیتی که به «عصر طلایی» ادبیات و هنر در روزگار باستان قائل است، میسر نمی‌شود، بدین ترتیب توجهی که ولگلین از باروک به عمل می‌آورد بدون ژرف‌نگری پویای امپرسیونیسم، و کشف دوباره سبک گزینی توسط دوورژاک بدون وجود اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم، غیر ممکن می‌شود. در واقع، شاید کل تئوری «نیت هنری» و دگرواردها و مشتقاتش صرفاً حاصل روزگاری بود که چون شاهد تغییرات بسیار زیاد و بسیار ناگهانی بود به غیر مشروط بودن معیارهای ارزشی خودش نیز اطمینانی نداشت.

بدون تردید یادآوری این نکته که گشتن به دنبال چیزی در یک اثر هنری که هنرمند بر آن نیفزوده باشد یا نتوانسته باشد بر آن بیفزاید بجا بود و از حدود آنچه‌وی می‌توانست درباره‌اش بیندیشد یا تجربه‌اش کند فراتر می‌رفت و با نیازها، نظرات و احساسهای عامه مخاطب اثر وی ناسازگار بود. برای مورخ هنر، هیچ چیزی به اندازه وسوسه شدن به مقایسه آثار متعلق به هنری قدیمی‌تر و ابتدائی‌تر با آثار متعلق به دوره‌ای متأخرتر و پیشرفته‌تر از لحاظ تاریخی - با این فرض که هنرمندان همیشه به دنبال هدفهای ثابتی می‌رفته‌اند و هنرمندان متأخرتر بیش از هنرمندان کهن در کارشان موفق بوده‌اند - خطری بزرگ بشمار

نمی آید. لیکن این اصل درست نیز که می گوید نباید از يك هنرمند یا نسلی از هنرمندان انتظار آفرینش آثاری را داشته باشیم که در خارج از امکانات تاریخی آنان باشد، بدین معنی نیست که هیچ تفاوت ارزشی میان شیوه های ادراک و باز نمایی مناسب دوره های مختلف نمی تواند وجود داشته باشد. در اینکه شخصی به هنگام مقایسه دو سبک مانند رنسانس و باروک متوجه چنین تفاوتی می شود می توان تردید کرد ولی در این نمی توان تردید کرد که کلاسیسیسم رنسانس و کلاسیسیسم اوایل سده هجدهم و اوایل سده نوزدهم از لحاظ اهمیت هنری در دو سطح متفاوت قرار دارند. و به همین طریق، این بینش درست که می گوید مورخ با استفاده از اصول آرمانهای سبک در هر اثر هنری به بهترین شکل ممکن درباره آن اثر قضاوت می کند، هیچگاه به این معنی نیست که بین آنچه هنرمند نیت می کند و آنچه می تواند انجام دهد اختلافی وجود ندارد. در واقعیت، نه فقط غالباً آثار ناقص هنری را می بینیم بلکه برای تمام نمونه های شناخته شده سبک، مانند نقاشیهای متعلق به نخستین دوره های مسیحیت نیز این امکان وجود دارد که خیلی کمتر از آنچه چیزی باشند که آفرینندگانشان احتمالاً نیت کرده اند.

این سخن گرچه ممکن است ظاهراً منطقی به نظر برسد، ولی درست نیست که گفته شود هنرمند به عنوان نماینده يك سبک می تواند هر کاری را که دلش می خواهد انجام دهد یا - مطابق تفسیری از فرض ریگل - نمی تواند حتی چیزی را جز آنچه می تواند بدان دست یابد اراده کند. مثلاً موافق تئوری «نیت هنری»، ادعا شده است که پلگنوتوس به این علت منظره های ناتورا لیستی نکشید که نمی خواست این کار را بکند، نه اینکه اصلاً نمی توانست بکشد.<sup>۴</sup> برای این ادعا هیچ دلیلی

در دست نیست؛ و درناید دیدگاه مخالف نیز دلایل معتبری می‌توان ذکر کرد. يك كوشش برای ایجاد رابطه بین این دو نظر معتقد است که پلیگنوتوس «نه‌می‌خواست و نه‌می‌توانست منظرهٔ ناتورالیستی بکشد، زیرا این شیوهٔ بازنمایی بانیت درونی هنریونان در سدهٔ پنجم تناقض داشت.»<sup>۵۵</sup> ولی شاید در آن مورد خاص، اثری از توانائی و اراده در میان نبوده باشد، بلکه بدون تردید موارد دیگری هست که مثلاً در آنها هنرمند نمی‌تواند بانیت ناتورالیستی الهامبخش خودش کنار بیاید، یا موارد دیگری هست که در آنها مهارت نوع ناتورالیستی پایداری می‌کند و معیاری برای مهارت تعیین می‌کند، هر چند وجود سبک ضد ناتورالیستی نیز تدریجاً احساس می‌شود. ولی وقتی مسأله شرایطی باشد که در آن سنت و مهارت لازم برای «توانا بودن» و شالودهٔ سنتی اراده یا «تماایل داشتن» به آفرینش يك منظرهٔ ناتورالیستی وجود ندارند، چرا باید مفهوم دشوار و گنگی چون «نیت درونی هنریونان در سدهٔ پنجم» را مطرح کنیم؟ در این صورت ممکن است پاره‌ای کوششهای پراکنده و بسیار متنوع شخصی به عمل آید، همچنان که همیشه به عمل می‌آید؛ ولی برای شکل‌گیری سبک، باید نوعی شیوهٔ هنری وجود داشته باشد که فرد بتواند به آن بپیوندد، یا ذوق مشترکی وجود داشته باشد که هنرمند بر آن تکیه کند. فقط در این معنی است که می‌توانیم اصطلاح «نیت درونی» را در تاریخ هنر بپذیریم. باید باز احتیاط بخرج دهیم زیرا گنجاندن يك دورهٔ کامل تاریخی در قالب يك فرد در هاله‌ای قهرمانی و عرفانی نیز کار ساده‌ای است. اظهاراتی مانند آنچه ذیلاً می‌آید از انگیزهٔ اسطوره سازانهٔ واحدی که نابغه را لغزش ناپذیر و آثار هنری را فنا ناپذیر می‌پندارد سرچشمه می‌گیرند: «فرد هنرمند می‌تواند کامیاب نشود، ولی نیت هنری آن عصر الزاماً تحقق می‌یابد»؛<sup>۵۶</sup> یا «بدون تردید، بی‌مهارتی، انواع گوناگون دارد؛ ولی اینها را نباید



تلاشهایی در جهت کسب مهارت تلقی کرد... هنرمندان بی مهارت داریم ولی سبکهای بی مهارت نداریم».<sup>۸۷</sup>

ولفلین، این بار تماماً موافق ریگل، گفته است که هنر «همیشه توانسته است آنچه را که می خواسته به انجام برساند»؛<sup>۸۸</sup> ولی آنچه او و ریگل عملاً می خواستند انجام دهند شخصیت دادن و تاحد قهرمان رساندن اعصار خاص نبود بلکه معنوی کردن و آرمانی کردن کل مسیر تاریخ با تأکید بر ضرورتی بود که روند تاریخ نیز خودش به وسیله آن تحقق می یابد. در نظر ریگل و وولفلین هیچ فاصله ای نمی تواند بین خواستن و توانستن وجود داشته باشد - درنگرش تاریخی ایشان هر دوره از تکامل هنری باید به اندازه هر دوره دیگری ضروری و هدفمند باشد. و تمام دوره های رواج سبکها باید ارزش برابر داشته باشند زیرا در غیر این صورت گونه ای نقص یا نارسائی در هدفمندی و ضرورتی که در تمام پدیده های زندگی تاریخی متجلی می شود پدید می آید. بررسی تاریخ هنر به عنوان تاریخ مسائل، پیامد دیگری از نظریه ای است که می گوید در روند تاریخ، تکاملی اجتناب ناپذیر مطابق قوانین ذاتاً هدفمند متجلی می گردد. آنچه اتفاق افتاد می بایست اتفاق می افتاد، و به همین علت به نظر می رسد که راه حل مسائلی بوده است که رویدادهای پیشین فراروی مآقرار داده بوده اند. اصل علیت درونی وولفلین رامی توان در نظرات ریگل تشخیص داد، و حتی شخصیت زدائی از تکامل هنری توسط وی که همراه با نظریه تاریخ «بی نام» هنر به صورت یک برنامه درآمده است، پیش از او وقتی ریگل تغییرات سبک را سازشهایی میان «تضادهای نهفته» معرفی کرد پیش بینی و اعلام شده بود. در نظر ریگل و وولفلین تاریخ شکلها و تاریخ مسأله ها مفاهیمی مترادف و جابجا کردنی هستند، زیرا در هر دوی این مفاهیم تجلی یک اصل غیر شخصی و ضرورتاً تحقق یابنده را می بینند. تاریخ هنر در نظر ایشان تاریخ مسائلی چون

نمایش فضا، سازماندهی گروهها و تغییر شکل بازنمایی تجسمی - خطی به بازنمایی نقاشانه است؛ این بدان سبب است که آنها معتقدند در مقایسه با مراحل تکامل دیگر عوامل در هنر، رابطه منطقی خشکتری میان مراحل گوناگون در این موارد تغییر صرفاً صوری برقرار است. اینکه می گویند دیدگاه فرمالیستی به دیدگاه مسلط در تاریخ هنر تبدیل می شد بطوری که تاریخ هنر از اواخر سده نوزدهم و اوائل سده بیستم اساساً تاریخ شکلها تلقی می گردید، قابل تصور نمی بود مگر آنکه امپرسیونیسم و تئوری «هنر برای هنر» پای به عرصه وجود می نهادند. حتی دوورژاک، نیروی محرک غائی در پس کل تکامل هنر را در مسائل صوری می پنداشت. ولی سرانجام در برابر یک چنین نگرش یکجانبه ای از خود واکنش نشان داد و همین واکنش بعدها او را بر آن داشت که روش تاریخ اندیشه ها را تا حدی تحت تأثیر انتقادهای ارنست هایدریش<sup>۸۹</sup> از اصول ریگل، به شکلی جامع تر بکار گیرد و تکامل بخشد. در نظر دوورژاک «بی زمانی عجیبی» که در کارهای ریگل بردنیای هنر سایه افکنده است تدریجاً میدان را برای شیوه تجسم دیگری که با ماهیت تاریخ موضوع مناسبت تر است باز می کند. در واقع، هنوز هم بقایای اعتقاد قدیمی به ضرورت تاریخی برجاست و به نظر می رسد که دوورژاک چندان توجهی به نتیجه گیریهای هایدریش و سخنانش درباره «هزارویک حادثه تاریخ» نکرده است.

دوورژاک برخلاف ریگل بر استمرار بی خدشه روند تکامل تأکید می کند و کل فلسفه تاریخ هنرش را بر این مفهوم که مطمئناً مفهومی ثمربخش است - هرچند به نتیجه گیریهای بسیار مؤثر می انجامد - استوار می گرداند. به هر حال، او به نگرشی انعطاف پذیرتر از نگرش ریگل درباره مسیر تکامل هنر می رسد، نگرشی که کمتر در معرض صدمه

دیدن از پیشفرضهای منطقی است.<sup>۹۰</sup> تکامل هنر در نظر او اساساً مبارزه یا کشاکشی مستمر است که با مهارت فنی دم افزونی برای چیره شدن بر مسائل بازنمایی طبیعت ادامه می‌یابد - بطوری که تاریخ هنر در نظر او عملاً به تاریخ ناتورالیسم خلاصه می‌شود.<sup>۹۱</sup> ثمر بخشی این روش بی‌خداشنه تکاملی، در پژوهشهای دوورژاک درباره هنر برادران وان آیک<sup>۹۲</sup> آشکار شد. این پژوهشها در واقع نخستین کوشش موفقیت آمیز برای حل «معمای» هنر آنان از راه قرار دادن این هنر در جای مناسب در تکامل مستمر سبکهای هنر غرب، و نخستین کوشش برای درک تاریخ هنر غرب به صورت یک وحدت با درهم شکستن موانعی بود که در فاصله بین ایده‌الیزم قرون وسطائی و ناتورالیسم معاصر برپاشده بود. زیرا نتایج گوناگون تکامل، وقتی جزء بجزء بررسی شوند هر قدر هم که متنوع باشند، در نظر دوورژاک، خصلت یک ترقی مستمر را حفظ می‌کنند.

برخلاف وی، در نظر ریگل حتی در «طبیعت»، چیزی مستمر و ثابت وجود ندارد؛ تئوری او درباره خودویژگی و ارزش مطلق هر دوره بطور مستقل، به همان اندازه با پیشرفت مستمر در بازنمایی طبیعت سازگاری کمی دارد که با تعقیب مستمر هر هدف تغییر ناپذیر دیگر. او می‌نویسد: «هدف هر سبک هنر بازنمایی صادقانه طبیعت است نه چیزی دیگر؛ ولی هر سبکی شیوه خاصی برای درک طبیعت دارد.»<sup>۹۳</sup> بدینسان طبیعت نیز ماهیتی تاریخی به خود می‌گیرد؛ نه فقط وسائل بازنمایی‌اش تغییر می‌یابد بلکه مسائلی که فراروی هنر مند قرار می‌دهد نیز دگرگون می‌شود. بنابراین صحبت کردن از سبکهای ناتورالیستی و غیر ناتورالیستی بی‌معنی است؛ زیرا مسأله‌ای با عنوان نزدیکتر شدن به طبیعت یا دورتر شدن از آن نمی‌تواند وجود داشته

باشد بلکه فقط مسأله انطباق این یا آن مفهوم بر طبیعت می تواند مطرح باشد. بدین ترتیب تاریخ فقط به مراحل گوناگون در تلاش برای بازنمایی طبیعت توجه ندارد بلکه مفاهیم گوناگون آن چیزی را که طبیعی است نیز بررسی می کند. با آنکه ظهور پیاپی این مفاهیم و روابط متقابلشان در نظر ریگل دال بر هیچگونه پیشرفت یا استمرار نیست، دوورژاک در هر لحظه‌ای که سخن از تکامل هنری به میان می‌آوردیم، غلبه مستمر انسان بر عناصر واقعی و ذخیره فزاینده دستاورد. های ناتورالیستی را می‌بیند. تصویری که این دیدگاه در برابر دیدگان ما ترسیم می کند روشن و صریح است. ناتورالیسم در نخستین روزهای رنسانس، ادامه مستقیم تلاشهای اواخر دوره گوتیک تلقی می‌شود. رنسانس اعلی نیز علیرغم ایده‌الیسم و تمایل سبک آفرینانه‌اش، نماینده پیشرفتی عظیم در بازنمایی طبیعت است؛ پیکرهای رافائل و میکلاژو نه فقط از پیکرهای فیلیپولینی یا سینیورلی تلطیف یافته‌ترند بلکه از آنها «درست‌تر نیز ترسیم شده‌اند». باروک بر مشکلات بشمار موجود در بازنمایی طبیعت چیره می‌شود؛ و این کاری است که هیچ یک از سبکهای پیشین نمی‌توانست از عهده‌اش برآید، از جمله می‌توان به بازنمایی رساننده‌تر ژرفای فضا، جلوه‌های نور، بیان تفاوت‌های روانی شناختی، تمرکز دراماتیک و مسائل ترسیم مناظر و فضاها درونی اشاره کرد. سده هجدهم از لحاظ بی‌کوشی و ذوقی که در تجسم طبیعت بخرج داده می‌شود نقطه اوج دوره رنسانس است. حتی آثار داوید کلاسیسیست، یا حتی کمتر از او آثار ژریکو یا دلاکروا از لحاظ مشاهده طبیعت، نشانه‌برگشت نیستند. پیروزیهای ناتورالیستی کوربه، دومیه و امپرسیونیستها، مارا به اوج می‌رسانند. از آن پس، بحران ناتورالیسم که از شکافهای بزرگ در تاریخ هنر است آغاز می‌شود، و این واقعیتی است که دوورژاک به نفع تئوری تاریخ خودش چشم‌بر

آن نبسته یا از اهمیت و شدتش نکاسته است. برعکس، شکاف مزبور او را بر آن داشت که بحرانهای تاریخ هنر مخصوصاً نخستین دوره‌های مسیحیت و دورهٔ سبک گزینی را موضوع اصلی پژوهشهای بعدی خویش قرار دهد و در تئوری «استمرار ناگسستهٔ تکامل هنر»ش تجدید نظر به عمل آورد.<sup>۹۴</sup>

تئوری دوورژاک دربارهٔ این تکامل به عنوان انبوههٔ مستمر و برهم انباشتهٔ دستاوردها، به هر صورت در مقایسه با تئوری دوره‌های تاریخی، پیشرفت بزرگی است زیرا به روشنی نشان می‌دهد که وضع مسائل هنر در دوزمان مختلف تاریخی، هیچگاه ثابت نیست و هیچگاه نمی‌تواند ثابت باشد. اصل بنیادی آن دربارهٔ ماهیت نابود نشدنی و زوال ناپذیر هر آنچه اتفاق می‌افتد، استمرار ناگسسته و تأثیر هر آنچه بدست می‌آید، در واقع بیش از تئوری تکرار اجتناب ناپذیر ادواری با ماهیت تاریخ وفق می‌دهد؛ ولی این تئوری چیزی کمتر از سبک - آفرینی ریگل برای رویدادهای تاریخ ندارد. تاریخ دیگر جریانی پیوسته و فاقد هیچ‌گونه شکاف یا گسست نیست بلکه مرفعی است متشکل از تکه‌ها و وصله‌ها یا صحنهٔ تحول پیوستهٔ ادواری؛ و دوورژاک با آنکه سرانجام نظریهٔ استمرار ناگسسته‌اش را دستخوش تغییر کرد، باز این واقعیت را نادیده گرفت که توالی تاریخ، دائماً از هم گسسته می‌شود بی‌آنکه به حال وقفه درآید. کافی نیست فقط متوجه این واقعیت شویم که تارهای سنت در چارچوب یک فرهنگ، هیچگاه بطور کامل از هم نمی‌گسلند؛ بلکه باید این واقعیت را نیز دریابیم که سنت هیچگاه بدون اصطکاک انتشار نمی‌یابد و هیچگاه تماماً از آشفستگیها و گسستها مبرا نیست. سنت در هر لحظه‌ای با بحرانهای کم و بیش مشهود و فاجعه‌های کم و بیش جدی تهدید می‌شود. تاریخ فرهنگ، عرصهٔ تغییرات دائمی

اما نامنظم و ناپایدار است. یابه بیان دقیق‌تر، در نسج فرهنگ، همیشه تارها و پودهای مستمر و نامستمر وجود دارند؛ برخی از این‌ها می‌گسلند و برخی دیگر نمی‌گسلند. از هم گسیختگی همزمان تمامی تارها و پودها نشانه فاجعه‌ای فرهنگی است، که هیچ نمونه‌ای از آن در تاریخ غرب دیده نمی‌شود. همچنین هیچ نمونه‌ای هم وجود ندارد که در تمامی تارها و پودها، حتی در مدتی بسیار کوتاه، ناگسسته مانده باشند. زندگی مذهبی يك دوره تاریخی را می‌توان با خشن‌ترین بحرانها به لرزه در آورد، حال آنکه هنر و ادبیات با همان شکل‌های پیشین به حیات خویش ادامه می‌دهند. در بک شکل هنر، مثلاً نقاشی، ممکن است تغییری بنیادی به وقوع پیوندد و در شکل دیگر مثلاً در موسیقی، سبک قدیمی همچنان به انبوهی از دستاوردهای گوناگون برسد. حتی در چهارچوب مقوله ثابتی از هنر ممکن است در ارتباط با برخی از وسائل بیان، انقلابی صورت گیرد ولی از وسائل دیگر همچنان به شیوه سنتی استفاده شود. موضوعات و مسائل تازه را می‌توان با شکل‌های کهنه ادبی بررسی کرد و شکل‌های تازه را در بررسی موضوعات و مسائل آشنا و حتی کاملاً کاویده شده بکار گرفت. حیات تاریخی فرهنگ و هنر، از برگزیدن و حذف کردن خطوط گوناگون در بافت سنت، و انتقال نوبت خواندن از صدائی به صدائی دیگر در بک کنسرت که گاه بیشتر و گاه کمتر هماهنگ به گوش می‌رسد، تشکیل می‌شود. این تقریباً همان چیزی است که باید هنگام صحبت کردن از استمرار و عدم استمرار در تاریخ هنر در نظر داشته باشیم زیرا باید درباره استمرار آن کلی بیندیشیم که با گسستگیهای چند جانبه در اجزاء سازگار باشد. دوورژاک در آخرین مرحله کارش نه فقط از طریق تغییراتی که در تئوری استمرار تاریخی‌اش به عمل آورد بلکه با پذیرفتن وحدت بنیادی تمام تجلیات معنوی يك دوره تاریخی نیز به ریمل نزدیک‌تر شد.

« این نظر که می گوید انسانهای متعلق به یک نسل می توانند در عرصه هائی چون شعر، مذهب و هنر، احساسات و نیات متفاوتی داشته باشند، پوچ است» - و این عبارت برجسته‌ای است در متن سخنرانی‌هایی که از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۰ میلادی در باره تاریخ هنر ایتالیا در عصر رنسانس<sup>۹۵</sup> ایراد کرد. ولی این گونه مونیسم معنوی درست به اندازه مونیسم مادی مبتنی بر اندیشه‌ای که شرایط اقتصادی تولید را به یک اندازه سازنده و پدید آورنده تمامی فعالیت‌های انسانهای یک عصر می‌داند، جزمی است. او با پذیرفتن اینکه انگیزه تغییر سبک از تاریخ عمومی فرهنگ سرچشمه می‌گیرد، خودش را از اندیشه جزمی خود کفائی و استقلال عرصه زیبایی شناختی خلاص کرد؛ ولی نتوانست خودش را به کنار گذاردن تئوری خود کفائی و یکپارچگی عنصر معنوی راضی کند. هیچ چیزی با فکر او بیش از این فاصله نداشت که هماهنگی درونی روح یک عصر ممکن است احتمالاً یک افسانه باشد و برش عرضی جریان رویدادها می‌تواند به اندازه برش طولی آن جنبه اختصاصی پیدا کند. لیکن او بیش از همیشه به ماهیت چند گانه تفاوت‌هایی که در مراحل بعدی تاریخ رخ می‌دهند پی‌برد، و سرانجام به این کشف بزرگ رسید که آنچه با گذشت زمان دگرگون می‌شود فقط تاریخ شکل‌ها و سبکها نیست بلکه خود مفهوم هنر نیز هست. مثلاً عصر رنسانس نه فقط با نیازها، معیارها و سلیقه‌هایی متفاوت با نیازها و معیارها و سلیقه‌های سده‌های میانه به هنر نزدیک می‌شود؛ بلکه هنر نیز در نظر رنسانس چیزی است متفاوت با آنچه در سده‌هایی بود که زندگی مردم بر مدار ایمان و دستگاه کلیسا می‌چرخید. این زمان هنر به منطقه‌ای جدید و مستقل در جهان معنوی و عرصه‌ای در حد وسط تبدیل شده است که نه می‌شود به عرصه تجربه ملحقش کرد نه به عرصه فوق طبیعی، و از آن پس هنرمند می‌تواند آزادانه در این منطقه گام بزند و احساس کند

که خودش برای خودش يك پا قانون است. این اندیشه نیز یادآور ریگل است: همچنان که ریگل مفهوم «طبیعت» را به چیزی تاریخی و نسبی تغییر شکل داده بود، دوورزاك نیز مفهوم هنر را در آن واحد به چیزی تاریخی و پویا تغییر شکل می‌دهد و در پایان اظهار می‌دارد بجای آنکه تاریخ هنر در چهارچوب مقولات بی‌زمان زیبایی شناختی سیر کند، این مقوله‌ها در جریان تاریخ تکامل می‌یابند و دگرگون می‌شوند.

هر مورخ هنر، مفهومی را که از سبك دارد با توجه به مسأله گسستها، تغییرها و آغازهای نو قالب‌گیری می‌کند. هر نویسنده‌ای در پایان با يك مسأله ثابت روبرو می‌شود: چرا تکامل مستمر و تفکیک و تشدید يك شکل سبك در نقطه خاصی از زمان پایان می‌یابد؟ آنگاه چرا حوادث چرخش تازه‌ای بخود می‌گیرند و انسانها به جستجوی معیارهای تازه زیبایی و حقیقت می‌پردازند؟ چرا فرمول قدیمی دیگر کفایت نمی‌کند؟ اگر از پاسخ تئوری مزبور مبنی بر اینکه تمام این تغییرات زائیده علتی درونی‌اند راضی نباشیم و به دنبال تبیین روان-شناختی یا جامعه‌شناختی تغییرات مورد بحث بگردیم در آن صورت احتمالاً نخست به این با آن شکل از تئوری تخلیه هیجانی بر خواهیم خورد.<sup>۶۶</sup> ولی تبیین پدیدیده پیچیده‌ای چون تغییر سبك بما کار بست مفاهیمی چون سیری، خستگی عصبی، و تحرک پیوسته خشونت-آمیزتر برای مقابله با این خستگی، رضایت‌بخش‌تر از توسل به منطق درونی تکامل نیست. زیرا تئوری تخلیه روانی، علیرغم هسته‌ای که از حقیقت دارد، از تمام معایب روش روان‌شناسی گرایانه برخوردار است. این روش، کارکردهای گوناگون روانی را در چنان فضا‌های بسته‌ای به حرکت درمی‌آورد که به نظر می‌رسد چیزی از وحدت و هویت واقعی زندگی شخصی بر جای نمی‌ماند. این تئوری توجه



نمی‌کند که احساس شکل، چنانچه دائماً در معرض يك محرك قرار گیرد سرانجام غیر حساس می‌شود و زندگی جداگانه‌ای ندارد بلکه بخشی از يك کل واحد و فعال است و می‌توان با کمک گرفتن از آنچه در جای دیگری از روان جریان دارد از نو بیدارش کرد و حیاتی تازه در آن دمید. شکل‌های کهنه شده هنر، غالباً کارکرد ویژه خود را عوض می‌کنند و علاقه تازه‌ای پدید می‌آورند که آنها را از فراموشی بدرمی‌آورد. و حفظ حالت جبهه نمائی در سراسر عرصه‌های هنر شرق باستان، پرسپکتیو مرکزی در سراسر دوره رنسانس، و سایه روشن در سراسر نقاشی‌های سده هفدهم که در غیر اینصورت بسیار گونه‌گون می‌شد، نشان می‌دهد که در طی دوره‌های طولانی رواج نوع محافظه‌کارانه هنر، مردم چه لذت خستگی ناپذیری از يك موضوع ثابت می‌برده‌اند.

تئوری تخلیه هیجانی نیز بر خطائی منطقی استوار است. همچنان که بدرستی گفته‌اند،<sup>۹۲</sup> این تئوری، نتیجه در هم‌کرد تأثیراتی را که باعث خستگی فرد می‌شوند چنان بررسی می‌کند که گویی این روند در طی چندین نسل ادامه داشته است، بدین ترتیب پدیده‌ای از روان‌شناسی فردی را به موضوع غیر فردی رویدادهای تاریخی نسبت می‌دهد. این تئوری، نسل‌های متوالی را همچون وحدتی روان‌شناختی بررسی می‌کند و فرض می‌کند که نسل‌های یاد شده رفتاری چون يك موجود سازمان یافته و آگاه از خود بروز خواهند داد. به بیان دقیق‌تر، به استمرار تجربه، که فقط در تجربه يك فرد واحد میسر می‌شود، اعتقاد دارد. در هر صورت، تئوری تخلیه هیجانی فقط می‌تواند مدعی کشف عاملی منفی شود؛ و در بهترین حالت، علل و جوانب زوال سبک را تبیین می‌کند ولی همچنان که گفته شده است<sup>۹۸</sup> چیزی از خصلت سبک بعدی به زبان نمی‌آورد.

حتی اگر آماده باشیم که این معایب را کلاً یا جزئاً نادیده بگیریم، تئوری تخلیه هیجانی را باید به عنوان تبیینی برای تغییر سبک، رد کنیم. تغییر در سبک، صرفاً یک تغییر در ذوق افراد نیست و در هر صورت پدیده تغییر ذوق را نمی‌توان به‌عنوان نتیجه صرف خستگی پذیرفت. هیچ رابطه اجتناب‌ناپذیری بین خستگی و تغییر سلیقه یابین تغییر سلیقه و تغییر سبک وجود ندارد. تغییر در ذوق برای آنکه نتیجه‌ای به بار آورد، معمولاً باید بیانگر تغییری در ترکیب اجتماعی مصرف‌کنندگان هنر باشد: تغییر در سبک، تلویحاً به معنی پیدایش معیارهای جدید زیبایی‌شناختی و وجود هنرمندانی است که بتوانند این معیارها را تحقق بخشند. صرف اینکه مردم تدریجاً از شکل‌های کهنه خسته می‌شوند تعیین‌کننده چیزی نیست؛ این واقعیت بجای آنکه علت باشد معلول یا عارضه است. خستگی موجب پدید آمدن سبکی نو یا حتی به پایان رسیدن عمر سبکی کهنه نمی‌شود؛ خستگی می‌تواند براحتی بدون تغییری در سبک به وجود آید، و تغییر در سبک نیز می‌تواند بدون خستگی صورت پذیرد. اشتیاق به نوآوری یا تازگی، الزاماً نشانه خستگی نیست؛ هر اثر هنری، تجلی تازه‌ای از پیکار دائم برای بیان چیزی اصیل و دور شدن از چیز آشنا و پیش‌پافتاده است. شکل‌های پیش‌پافتاده یک سبک می‌توانند از حیات تازه‌ای الهام بگیرند یا مسیری بی‌فایده را مدتی طولانی ادامه دهند، و این بستگی دارد به وجود یا عدم وجود هنرمندان شایسته. سفت‌تر یا شل‌تر شدن تسلط شکل‌های سنتی به هیچ وجه بر طول مدتی که شکل‌های مزبور به کار برده شده‌اند بستگی ندارد؛ با گذشت زمان، انسانها لزوم چسبیدن به این شکلها و تغییر دادنشان را به یک اندازه احساس می‌کنند. در فرهنگ اجتماعی عمیقاً ریشه‌داری مانند روکو کو شکل‌های استقرار یافته هنر، چیزی از قدرت یا گیرائی‌شان را در اثر گذشت زمان از دست نمی‌دهند.

برای آنکه گونه‌ای تغییر بنیادی در ذوق یا سبک ایجاد شود، پیدایش يك قشر تازه اجتماعی باعلائق جدید هنری، شرط اصلی است؛ سرعت کم و زیاد شونده تغییر سبک، وقتی به اصطلاح فرهنگهای «پویا» در برابر فرهنگهای «ایستا» قرار گرفته‌اند، ارتباط بسیار ناچیزی به ماندگاری نوع خاصی از تجربه زیبایی شناختی، خوگیری، خستگی یا نیاز به تغییر دارد. خستگی، پدیده‌ای ثانوی است که از نگرشهای شخصی با ماهیتی کلی سرچشمه می‌گیرد و عمدتاً مشروط به عوامل اجتماعی است.

پدیده مد لباس، روشن‌تر از هر پدیده دیگری، ارتباط فشرده بین انگیزه‌های روان‌شناختی و شرایط اجتماعی حاکم بر تغییراتی چون تغییرات سبک و ذوق را عیان می‌سازد. در هر تغییر مد، از بین رفتن علاقه به مد کهنه و پیدا شدن علاقه به مد جدید، بدون تردید نقش بزرگی ایفا می‌کند. این نقش از نقش تحول‌مزبور در مورد تغییرات سبک نیز بزرگتر است زیرا در اینجا علائق ژرف معنوی و وفاداری به شکلهای مهم از لحاظ عاطفی، غالباً اشتیاق به تغییر را بطرز مؤثری بی‌اثر می‌کند. با این حال، حتی در مورد مد، خستگی به هیچ وجه علت تعیین‌کننده تغییر نیست، تاچه رسد به آنکه بخواهد تنها علت آن باشد. لباس، همچنان که می‌دانیم یکی از وسائلی است که طبقات بالای جامعه با استفاده از آن می‌کوشند خودشان را از لحاظ ظاهر از طبقات پائین متمایز گردانند. طبقات پائین می‌کوشند با نسخه‌برداری از آن مد، از طبقات بالا تقلید کنند ولی پیش از رسیدن به خط مقدم جبهه، طبقات بالا خط مد را عوض می‌کنند بطوری که فاصله بین طبقات، همچون گذشته ثابت می‌ماند. جامعه هر قدر غیر سنتی‌تر، شهری‌تر و مرفقی‌تر باشد، این روند نیز به دفعات بیشتری تکرار می‌شود؛ تغییر مد در جامعه‌های دهقانی که سنت از کشش به پیشرفت در آنها

قوی تر است، تقریباً نامشهود است. همان‌انگیزه رقابت که عامل تعیین کننده تغییرات مد است، درپدید آمدن تغییرات سبک نیز نقشی عمده - هرچند نه بسیار آشکار - ایفا می‌کند. در هنر، شرایط تغییر، خیلی آسان به چشم نمی‌آید زیرا در اینجا سائقه تغییر عموماً از يك طبقه اجتماعی که آشکارا با حقوق مادرزادی، مقام یا ثروت از طبقات دیگر متمایز می‌گردد ناشی نمی‌شود بلکه از يك گروه گزیده فرهنگی با سازمانی بمراتب بفرنج‌تر سر چشمه می‌گیرد. لیکن در این تردیدی نیست که، درست همان‌طور که برخی از طبقات اجتماعی می‌کوشند خودشان را پیشگامان مد معرفی کنند، گروهی از انسانهای فرهیخته، مطلع و خبره نیز از انواع خاصی از هنرپشتیبانی و آنها را تبلیغ می‌کنند که به علت تازگی آنها و دشواریهایی که به دنبال این کار پیش می‌آید، مردم عادی نمی‌توانند از آنها لذت ببرند یا درکشان کنند. در این حالت، انسانهای عقب مانده می‌کوشند به گروه گزیده برسند ولی نوعی از هنر، برخلاف مد که به محض همه گیر شدنش تمام ارزش خود را از دست می‌دهد، به یک «سبک» تبدیل می‌شود و متناسب با جلب نظر مساعد عده بیشتری از مردم، اهمیت تاریخی بیشتری پیدا می‌کند.

کوشش برای ایجاد شکل‌های جدید سبک همیشه در جریان است؛ ولی مسأله این است که این کوششها تا چه اندازه‌ای پیگیری می‌شوند و گسترش می‌یابند و کدامیک از امکانات پیدایش سبک‌های متنوع که نطفه‌شان در هر دوره‌ای وجود دارد به ثمر می‌رسد و تحقق می‌یابد. در جریان زمان، انبوهی از تمایلات گوناگون به ظهور می‌رسند ولی بیشترشان راه به جایی نمی‌برند؛ نکته اصلی و مهم در تاریخ سبک این نیست که فلان نوع احتمالی هنر می‌بایست کشف می‌شد بلکه این است که نوع مزبور می‌بایست حفظ هم می‌شد. مقدمات جنبشی مانند

رمانتیسیسم را به سادگی نمی توان شناسائی کرد. گاهگاهی، ویژگیهای رمانتیک، بسیار زود، در عرصه ادبیات ظاهر می شوند مانند راسین، و تازه این در صورتی است که نخواهیم به نمونه های قدیمی تر در روزگار هلنیستی اشاره بکنیم. با این همه، رمانتیسیسم به عنوان یک سبک مشخص از لحاظ تاریخی، خود را فقط تحت تأثیر انقلاب فرانسه می پندارد. هر کوشش جدید هنر، تازمانی که نتواند نقطه اتصالی پیدا کند، رویدادی است تا اندازه ای خصوصی و زودگذر. ولی این کدامین عامل است که چنین پیوندی بین عنصر موقتی و عنصر استقرار یافته ایجاد می کند؟ پل فراتکل می پرسد: «خط طاق چهار بخشی چنان است که گوئی نخستین چکاوک پدید آمده است؛ تابستان [گوتیک] کی از راه می رسد؟»<sup>۹۹</sup> یا حتی صریح تر از آن: «سبک گوتیک، ذره ذره رشد یافت ولی آیا نخستین کسی که نخستین ذره گوتیک اولیه را ذخیره کرد می توانست تصوری از کپه گوتیک بطور کلی داشته باشد؟»<sup>۱۰۰</sup> کسانی که منکر واقعیت داشتن ساختارهای سبک هستند و آنها را انتزاعاتی صرف می پندارند، منطقاً مجبورند بپذیرند که این یک مسئله واقعی نیست، زیرا در اینجا فقط با «ذره ها» یا «دانه های ریز» سروکار داریم و در هیچ زمان و مکانی چیزی بشکل یک «کپه» وجود ندارد. لیکن همینان توجهی به این نکته نمی کنند که «کپه» همان جمع عددی دانه ها نیست و به نقطه ای می رسیم که کپه مزبور از حالت انبوه ذرات یا دانه ها خارج می شود. از باب تشبیه می توان گفت که سبک چیزی است که هیچگاه در ابتکارهای منادی سبک وجود ندارد و «اتصال» یا «استقرار» که ابتکار خاصی را سرآغاز یک سبک قرار می دهد، در نقطه نامعینی صورت می گیرد که در آن کمیت به کیفیتی نو تبدیل می شود.

پژوهش در مقدمات پیدایش سبک گوتیک، مسأله تغییر سبک را از زاویه دیگری مطرح کرد. چه عاملی بود که گذار یا تغییر به سبک گوتیک را به حرکت در آورد. يك اختراع فنی بود ( همچنان که گوتهفریدزیمیر معتقد است) یا يك نیت جدید هنری ( همچنان که ریگل ترجیح می‌دهد چنین بنامد)؟ آیا علت پیدایش سبک جدید يك انگیزه منطقی بود یا اشتیاق به تأثیرات وهم آمیز؟ طاق چهار بخشی زودتر ابداع شد یا ترکیب قائم؟ آیا سازندگان کلیسا های جامع گوتیک مفهوم «قائم» را از سائلی که برای تحقق بخشیدن به آن فراهم شده بود گرفتند یا آنکه تصور تازه ای از ارتفاع، یعنی مفهوم گوتیک بلندی، وسائل لازم برای تبدیل کردن این تصور به سنگ و شیشه را قهراً از صنعتگران گرفت؟<sup>۱۱</sup> ابتکار منطقی فنی ممکن است زائیده تصویری غیر منطقی و سابقاً غیر صریح بوده باشد یا آنکه تصور مزبور ممکن است در اثر ابتکار فنی تلقین شده و تا اندازه ای پیش بینی شده باشد؛ هر دو حالت، امکان پذیر است. زیرا اندیشه هنری ثابتی که به عنوان يك «تصور»، چیزی غیر منطقی و خصوصی برای فرد است با حل مسأله فنی، بیان منطقی و انتقال پذیر و اجتماعاً پذیرفتنی خود را بدست می‌آورد. ولی سبک چه با يك عمل روانی از نوع منطقی آغاز شود چه غیر منطقی، چه منشائی عملی داشته باشد چه نظری - همچنان که نمی‌توان گفت در کجا وظیفه یا نقش فرد به پایان می‌رسد و نقش جامعه آغاز می‌شود - به این گونه سؤالات نیز نمی‌توان پاسخ داد. اگر روند شکل گیری سبک را حرکتی دیالکتیکی بین دو قطب عملی و نظری، منطقی و غیر منطقی، شرایط اجتماعی و سائقه های غریزی فردی در نظر بگیریم راه به خطا نبرده ایم؛ از این لحاظ، پیدایش سبک، ماهیتاً تفاوتی با پیدایش يك اثر واحد هنری ندارد.

اثر هنری، تجسم صرف يك تصور هنری یا بر گردان چیزی نظری و تماماً معنی دار و فی نفسه کامل به شکلهای مؤثر بر حواس نیست. محملهای باز نمائی هنری، همچنان که کنراد فیدلر گفته است، هیچگاه و سائلی صرفاً خنثی و بی تفاوت نیستند که بطور مکانیکی بکار گرفته شوند؛ خود این محملها عواملی مولد در روند خلاقیت هستند که قوای ابداع هنرمند را بارور و تحریک می کنند.<sup>۱۱۲</sup> در يك کلام، تحقق اندیشه هنرمند در محیط مورد نظر، موضوعی در درجه دوم اهمیت نیست؛ برعکس، با تصور اثر هنری در قالب شکلهای مؤثر بر حواس، یکی است؛ تحقق یا اجرای آن، آفرینش آن است. هنرمند ممکن است کارش را با تصویری نامعین و فاقد شکل و انشعاب در باره آنچه باید انجام شود آغاز کند؛ اندیشه‌ای گنگ در ذهنش او را بر آن می دارد که نخستین حرکات را که غالباً بسیار آزمایشی و شتابان هستند انجام دهد؛ او را بر آن می دارد که راهش را لمس کنان و آرام آرام پیماید تا به اوج جسارتی برسد که نتیجه‌اش تار سیدن به آخرین پله، نامعلوم است. حرکت دوم، به ترکیبی از دو عامل متنوع مشروط است؛ یکی اندیشه اصلی، نامعین و جنینی و دیگری نخستین آغاز تجربی با تجسم آن یعنی نخستین دستکاری در ماده موجود است. این حرکت دوم و هر حرکت پس از آن، چیزی است که پیش بینی نشده بود و نمی توانست بشود: تجسم يك تصور ابتدائی، گنگ و شناور به شکل واقعی بیگانه با آن. سنگ، رنگدانه‌ها، واژه‌ها، قلم سنگ تراشی، قلم مو و ابزار-های دیگر، آهنگ جملات و حتی مهارتهای ویژه هنرمند نیز که اندیشه‌هایش را عملاً فعال و در عین حال محدود و رقیق می کنند، با آن بیگانه هستند. پیدایش هر اثر هنری مستلزم سازگاری متقابل هدف و وسیله، تنظیم مجدد و پیوسته یکی بدون توجه به دیگری، تکمیل یکی بدون کوچکترین وابستگی به دیگری است؛ ولی همین سخن در مورد اندیشه هنری

و تکنیک هنری نیز صدق می‌کند زیرا حتی این دو را فقط در تئوری می‌شود تشخیص داد.

بدین ترتیب روند خلاقیت که در آن هر عمل تکمیل شده شرط عمل بعدی بشمار می‌رود، تأثیر متقابلی است میان عناصری که دارای شکل شده‌اند و عناصری که در راه رسیدن به آن پیش می‌روند؛ فیدلر این روند را تبعیت و پیشرفت متقابل و نوبتی اندیشه و تکنیک یا چشم و دست توصیف می‌کند. او می‌نویسد: «دست، حتی در ابتدائی‌ترین تلاش برای بازنمایی هر چیز، کاری را انجام نمی‌دهد که چشم پیش از آن انجام داده باشد؛ بلکه چیزی نوظاهر می‌شود و دست کاری را تحویل می‌گیرد و پیش می‌برد که چشم آغاز کرده است.»<sup>۱۲</sup> «بانه بیان رساتر» «خطای بسیار رایجی هست که می‌گویند در تصور عادی ما از اشیاء، برخی طرح‌های کلی ذهنی وجود دارند که کافی است ما آنها را به لباس مادی در آوریم تا به آثار هنری تبدیل شوند. باید توجه داشت که هر چیز شایسته عنوان بازنمایی هنری، احتمالاً نمی‌تواند پدید آید مگر در روند شکل دادن به آن. باید تأکید کنیم که دست کاری را انجام نمی‌دهد که پیشاپیش در ذهن شکل گرفته باشد، بلکه کار دست فقط مرحله‌ای فراتر در یک روند واحد و تفکیک‌ناپذیر است. البته در ذهن، مقدمات نامرئی این کار تدارک دیده شده است ولی ذهن نمی‌تواند گامی در جهت رسیدن به آن مرحله عالی کمال بردارد مگر با دستکاری فیزیکی واقعی. حال فرض کنیم انسانها با قوای کامل ذهنی و روحی اما بدون دست به دنیا می‌آیند؛ این موجب فقیرانه شدن بازنماییهای ایشان به معنایی که واژه مزبور را فوقاً بکار بردیم نمی‌شود بلکه هر گونه بازنمایی هنری را غیر ممکن می‌گرداند...»<sup>۱۳</sup> در اینجا پیوند با اندیشه لینگت دربارهٔ افاصل «بی‌دست» - که به احتمال زیاد سرچشمهٔ خط فکری فیدلر بوده است - به روشنی دیده می‌شود. لینگت با تصورش از نقاشی



که نه فقط می‌تواند صاحب‌اندیشه‌های هنری باشد بی‌آنکه بتواند این اندیشه‌ها را اجرا کند بلکه هیچ صدمه چشمگیری به ارزش هنری اندیشه‌هایش در صورت اجرانشدن وارد نمی‌شود، از دید گاهی سراپا کلاسی سبستی یا مقابل تاریخ گرایانه و مقابل دیالکتیکی دفاع می‌کند. او همچنان از نظریه افلاطونی دفاع می‌کند که می‌گوید خالص‌ترین و کاملترین شکل اثر هنری در اندیشه هنرمند است، حال آنکه اندیشه‌نمی‌تواند چیزی بر خود بیفزاید و ممکن است در اثر تحقق اثر مزبور، چیزهایی هم از دست بدهد. فیدلر در مقابل یک چنین نظریه غیرواقع بینانه‌ای هم بر خصلت حسی و مادی اثر هنری تأکید می‌کند هم بر فردیت تاریخی آن. زیرا وقتی اثر هنری به منزله محصول تأثیر متقابل اندیشه و تکنیک، تصور و دستکاری، مسأله و استعداد در نظر گرفته شود، هم خصلت ویژه‌زمان خود را امتجلی می‌گرداند هم خود ویژگی تاریخی‌اش را نشان می‌دهد.

برگسون وقتی شالوده‌تئوری هنری خویش را می‌افکند به نظر می‌رسد که خط فکری فیدلر را ادامه می‌داده است. خطی که به احتمال قوی برای برگسون شناخته شده نبود. او فرض زیرین را مطرح می‌کند: «چهره تکمیل شده به چگونگی قیافه مدل، طبیعت هنرمند و نوع رنگها بستگی دارد... ولی هیچ کس، حتی خود هنرمند، نمی‌تواند پیشاپیش در نظر آورد که چهره مزبور چگونه از آب در خواهد آمد؛ زیرا پیش بینی چگونگی چهره به معنی پیش بینی شکل نهائی پیش از به وجود آمدن آن است.»<sup>۱۵</sup> در اینجا برگسون حتی تندتر از فیدلر به فرمول بندی این نظر پرداخته است که در هنر، اندیشه فقط همراه با تحقق... یابی خود به وجود می‌آید و اگر شکل مشخص‌اش وجود نداشته باشد یا غیرقابل تصور است با اگر در تصور آید، عمل خلاقیت را باید تمام شده تلقی کرد. اهمیت نظر مزبور، هر طور که فرمول بندی شود، روشن

است. این نظر، کلید درك پیدایش و تغییر ساختارهای فرهنگ را بطور کلی در اختیار ما می‌گذارد و مخصوصاً دیالکتیک آفرینش هنری و تغییر پیوسته گرایشهای هنری را تبیین می‌کند. درست همان‌طور که اندیشه اثر هنری همپای خود آن اثر پدید می‌آید، سبک نیز تدریجاً به وجود می‌آید و در نتیجه تأثیر متقابل دیالکتیک بین آثاری که در آن لحظه در دست اجرا آیند و آثاری که وجود دارند و تأثیر می‌گذارند، تکامل می‌یابد. و درست همان‌طور که معنی حقیقی و پیروزی یا شکست يك اثر هنری تا آخرین دستکاریهای هنرمند در آن به صورت مسأله‌ای قابل بحث و هدفی برای مبارزه‌ای تردید آمیز باقی می‌ماند، همان‌طور نیز تازمانی که يك سبک هنری مسیرش را نیپیموده و آخرین کلامش را به زبان نیاورده است به سختی می‌توانیم بگوئیم که سبک مزبور در کدام جهت پیش خواهد رفت. روابط متقابل اجزاء تشکیل دهنده سبک در تعادلی ناپایدار، قابل تغییر و همواره برگشت پذیر همچون تعادل حاصل از تأثیر متقابل اجزاء تشکیل دهنده متنوع این اثر منفرد هنری، به صورت متوازن در می‌آید. گذشته و حال، سنت و نوآوری، شکل پیش پا افتاده و نیت فردی در يك سبک، فقط زمانی معنی دار می‌شوند که یکجا در نظر گرفته شوند؛ معنی يك عامل، همراه با معنی عامل دیگر تغییر می‌یابد.

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

شخصی خودش به جانشینانش تحویل می‌دهد. ولی آنچه رخ می‌دهد، عملاً بسیار بفرنج‌تر است. شکل‌های رایج سبک، سنت، تکنیک، و میثاق‌های جاری ذوق زیبایی شناختی در نظر هنرمند خلاق، پیدرنگ معنایی را بخود می‌گیرند که خودش به آنها نسبت می‌دهد؛ آنها به هر فردی که با هدفها و قدرتهای خلاقانه‌ای فرارویشان قرار گیرد جنبه یا ظاهر متفاوتی می‌دهند. دیگر سنت حاضر آماده، صریح و تماماً عینی یا میثاق ذوقی ثابتی وجود ندارد که معنی ثابتی برای هر چیز و هر کس در تمام زمینه‌های ممکن داشته باشد. همچنین، نه سائقه‌های هنری داریم نه هدف‌های فردی، مگر بشکلی که خودشان را در زمینه‌یك گرایش کلی سبک مشخص کنند و از طریق يك حالت تنش نسبت به چیز دیگری که بیگانگی‌اش احساس می‌شود بیان گردند.

#### ۶. تفاهم و سوء تفاهم

از دید گاه پژوهش روش شناسانه، شاید چنین به نظر برسد که شکاف بزرگی بین تاریخ هنر و روش عملی هنر وجود دارد زیرا قلمرو-های این دو فعالیت، قطعاً بایکدیگر متفاوتند. ولی آیا چنین شکافی بین دو فعالیت مزبور وجود دارد؟ آیا این سخن می‌تواند درست باشد که برای هنر «هرکاری در هر زمانی میسر نیست، حال آنکه تاریخ هنر تابع این اصل است که سبک‌های گوناگون تاریخی، ارزشی برابر دارند یعنی ادعای شناخته شدنشان برابر است و فرصت‌شان برای ارزیابی شایسته نیز برابر است؟ در یک کلام، آیا این سخن می‌تواند درست باشد که برای تاریخ هنر-امانه برای خود هنر-هرکاری در هر زمانی میسر است؟ آیا گرایش‌های گوناگون سبک، در هر زمان معینی، فرصتی برابر برای جلب توجه، تبدیل شدن به موضوع جالب توجه اصلی یا حتی فقط در معرض

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

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

علمی، متضمن آهنگ عاطفی خاص و ارتباطی مستقیم با زندگی است. دیلثی، دشواری و جالبیت خاص تاریخ نویسی را در این می‌دانست که مورخ می‌کوشد موضوع کارش را با تمام پیوندهای حیاتی اش درک کند و می‌کوشد از روی نشانه‌های محسوس به یک معنی «درونی» و فوق حسی پی‌برد.<sup>۱۱۶</sup> این دشواری از نوعی نیست که فقط در ارتباط با اثر هنری فراروی ما قرار می‌گیرد؛ ساده‌ترین بیانهای شخصی مانند عبارتی در یک نامه یا اشاره‌ای تصادفی، ممکن است موجب مسأله‌ای شود که با هیچ یک از مسائلی که در دنیای مادی فراروی ما قرار می‌گیرند شباهت نداشته باشد. این گونه بیانها فقط زمانی معنی و ارزش پیدا می‌کنند که به عنوان جزئی از یک کل روانی در نظر گرفته شوند؛ معنی و ارزش این بیانها به زمینه معنوی خودشان بستگی دارد. به دیگر سخن، ما برای تبیین پدیده‌ای طبیعی، فقط باید علیت آنرا روشن کنیم؛ ولی بیان شخصی را اعم از اینکه یک حرکت ساده باشد یا یک شکل ظریف هنری، فقط با همذات پنداشتن خودمان با موضوع آن بیان می‌توانیم درک کنیم. این رابطه درونی، معنی یک بیان دارای بار عاطفی را فقط کنترل نمی‌کند بلکه می‌توان گفت خود جزئی از ساختمان آن است. نتیجتاً، اثر هنری با هر تفسیر تازه‌ای که از آن به عمل می‌آید می‌تواند معنی تازه‌ای به خود بگیرد، حال آنکه هر حکم علمی می‌تواند فقط یک تبیین درست داشته باشد. شلاپرماخر می‌گوید: «هر جا که اجتماعی نباشد، چیزی نیست که تفاهم بتواند از آن آغاز شود»، و درویزن و دیلثی نیز اصولاً همین تعریف را برگزیده‌اند.<sup>۱۱۷</sup> اینان حتی خصلت غیر منطقی این تعریف را که از منشأ رمانتیکش سرچشمه گرفته و هیچ ضرورتی برای آن ندارد کنار نمی‌گذارند. در واقع روند «تفاهم» بدین معنی است که کل تفسیر تاریخی، تفسیری شخصی است و بر تجربه درونی تکیه دارد نه بر وقوع فلان حادثه اسرارآمیز.

در اینجا باید پرسید اگر در تفسیر تاریخ از امکانات درونی و برونی بهره بگیریم چه عواقبی به بار خواهد آمد - یعنی این کار تا چه اندازه ممکن است تعیین کننده، برهم زننده و تحریف کننده نظرات جاری شود؟ زیرا تفاهم به کمک هدفهای شخصی و دیدگاه شخصی مورخ، ظاهراً باخطر سوء تفاهم بودن توأم است. لیکن پاسخ دادن به این گونه پرسشها به هیچ وجه آسان نیست. يك حکم علمی ممکن است تماماً فهمیده شود یا تماماً فهمیده نشود ولی حالت یا تجلی روانی، مانند بیان عاطفی یا نوشته‌ای در مکاشفه نفس را نه می‌شود کاملاً فهمید و در عین حال - به فرض آنکه موجب واکنشی خود انگیزخته یا غیره شود - نه کاملاً نفهمید. هیچ حالت روانی را از روی نشانه‌های بیرونیش نمی‌توان بازسازی کرد و هر فعل بیانی، به يك معنی، «مسئول» و واکنشی است که خود فرامی‌خواند یا می‌طلبد. حالت منفي یا عدم درك کامل این یا آن حکم تئوریک، در مورد اثر هنری، با فقدان کامل هر گونه تأثیر مستقیم، سفیدی یا خلاء، نه سوء تفاهم معنی آن بیان بلکه عدم درك این واقعیت منطبق است که بیان مزبور معنایی دارد.

حتی گوته احساس می‌کرد که به آفرینش هملت کمک کرده است، و شگل نیز بدون تردید همین احساس را در مورد دن کیشوت داشت. لیکن دیلتی نخستین اندیشمندی بود که مدعی شد «این هنرمند را بهتر از آنچه او خودش را می‌شناخت، درك می‌کند»<sup>۱۱۸</sup> و او نامونو نخستین کسی بود که به خود می‌بالید از اینکه معنایی را در دن کیشوت یافته است که سروانفس احتمالاً نمی‌توانسته است تصورش را هم بکند.<sup>۱۱۹</sup> در این ضمن، بیشتر منتقدان پذیرفته‌اند که هنرمند نیازی به دانستن هر آنچه باید درباره‌ی اثر خودش دانسته شود ندارد یا غالباً هم نمی‌تواند یا نمی‌خواهد آنهمه را بداند. اگر فرض کنیم که هنرمند بهتر از هر کسی

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

نسبتاً ساختگی اما باشکوه می‌توانیم لذت ببریم. روان‌شناسی شخصیت‌های آثار شکسپیر ما را در خود مستغرق می‌کند ولی همیشه متقاعدمان نمی‌کند. ویژگی‌های قرون وسطائی سازماندهی فضا، تشریح با پرسپکتیو مرکزی در [ایتالیای] سدهٔ پانزدهم، و رنگ آمیزی یکنواخت بسیاری از بزرگترین آثار دورهٔ رنسانس - تماماً ویژگی‌هایی هستند که اگر بخواهیم به لذتی خالص از آثار متعلق به آن زمان برسیم باید قطعاً نادیده‌شان بگیریم. در این صورت ما با این همه محدودیت، این همه جابجائی دیدگاه و تاکیدها، آیا حق داریم ادعای شناخت کافی آثار مورد بحث را پیش بکشیم؟ آیا این آثار همان آثاری هستند که مردم صدها سال دربارشان بحث کرده‌اند؟ دریک نکته تردیدی نیست: نه اشیل نه سروانتس، نه شکسپیر، و نه جوتو یا رافائل [اگر زنده می‌بودند] با تفسیری که ما از آثارشان به عمل می‌آوریم موافقت نمی‌کردند. غالباً «شناخت» ما از دستاوردهای فرهنگی گذشته فقط حاصل بررسی یک اندیشهٔ مسلط از محیط مزبور و گنجاندنش در چهارچوب جهان‌نگری امروزی خودمان است. در مورد هنر و فلسفه چنین است؛ وقتی متوجه می‌شویم که با فلان اندیشمند گذشته موافقیم، همچنانکه گفته‌اند، معمولاً در موردی است که او مقصود دیگری داشته است؛ در دستگاه فکری او هر اندیشه، نقش و معنائی متفاوت با آنچه در چهارچوب عقاید ما به آن داده می‌شود، داشته است.<sup>۱۱</sup>

تاریخ هنر بدرستی می‌تواند ادعا کند که دیر یا زود پرده از روی این گونه تفسیرهای نادرست برخواهد افتاد و می‌توان تعداد آنها را به حداقل رساند. ولی حقیقت این است که تاریخ هنر هیچگاه نمی‌تواند تفسیرهای مزبور را یکسره از میان بردارد، و برای آنکه به موضوع خودش یورش بیاورد باید تا ابد به کنکاش در چشم اندازهای جدید تاریخی بپردازد. خلاصه آنکه کار بست مقولات منطقی و شکل‌های بصری



زمان حال در بررسی گذشته برای هر گونه تفسیر تاریخی ضرورت دارد. بدون تردید، خطاها و سوء تعبیرهای بیشماری وجود دارد که می‌توانیم اصلاح و روشن‌شان کنیم؛ تا حد زیادی می‌توانیم تعیین کنیم که فرد فرد هنرمندان چه در اندیشه داشته‌اند؛ با روشن کردن روابط يك اثر هنری با دیگر تجلیات آن دوره می‌توانیم بجای نظرپردازیهای صرفاً تصادفی درباره معنی احتمالی اثر مزبور احکامی را مطرح سازیم که از لحاظ منطقی قابل بحث و بررسی باشند. این همه امکان پذیر است ولی تردید است در این که بتوانیم به نظری قطعی درباره اینکه اثر مزبور با چه نیتی برای درك یا تجربه شدن توسط بینندگان آفریده شده است دست یابیم. اگر بکشیم بدون هیچ گونه پیشینداشتی به اثر مزبور نزدیک شویم آیا درست مانند کبوتر کانت عمل نکرده‌ایم که به محض احساس مقاومت هوا به این اندیشه افتاد که در خلا بهتر می‌تواند پرواز کند؟ مقاومتی که در نقاط تماس مان با واقعیت احساس می‌کنیم یکی از اجزاء سازنده شرایط زندگی معنوی ما است؛ دستاوردهای ما از این مقاومت سرچشمه می‌گیرند و شکلشان از محدودیت‌هایی که ما در بطن‌شان قرار گرفته‌ایم مشتق می‌شود. پرواز تاریخ هنر نه فقط از این جهت که معنی هنر اعصار سپری شده از یادرفته است بلکه از این جهت که مورخ هنر نیز جهان‌نگری خاص باشکلی خاص دارد، محدود است؛ اما همین محدودیت، امکان دیدن همه چیز را به او می‌دهد. به بیان دقیق‌تر، در اثر کشف این جهان‌نگری بود که معنی اصلی از یاد رفت! درست همانطور که پرواز در خلا ممکن نیست، آثار هنری را نیز بدون داشتن يك جهان‌نگری نمی‌توانیم درك کنیم یعنی نمی‌توانیم آنها را آن‌چنان که هستند و بانیتی که آفریده شده‌اند - تجلیات یا بیانهای يك جهان‌نگری - تجربه کنیم.

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

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

بین تسلیم نفس به لذتهای هنر و تفکری که آماده تبیین پاسخ خویش است پی ببریم. این تنش را هیچگاه تماماً نمی توانیم از میان برداریم، و منتقدان مالرو نیز نخستین کاشفان این واقعیت نبودند. و به همین طریق مدتها پیش از به صحنه آمدن مالرو و منتقدان تاریخ گرائی نوین، روشن شده بود که تاریخ فقط می تواند تاریخ يك بنیاد غیر تاریخی باشد، یا آنکه يك استعداد همگون معنوی از طریق تمام متغیرهای يك شیوه خاص فعالیت معنوی، اعم از علمی یا هنری، بیان می شود. اگر روح آدمی در مسیر تاریخ دستخوش تغییرات بنیادی و مطلق می شد، ساختارهای تاریخی به چیزهایی تماماً دست نیافتنی و غیر قابل درک برای ما تبدیل می شدند.<sup>۱۱</sup> ولی موقعیت و شرایط ما به هیچ وجه مستلزم این نیست که هر تغییری در دیدگاه تاریخی مان صرفاً به معنی علاقه مند شدن ما به مجموعه متفاوتی از اشیاء است و هیچگاه به معنی اتخاذ دیدگاهی متفاوت نسبت به مجموعه ثابتی از اشیاء نیست.<sup>۱۲</sup> قضاوت های گوناگون درباره دوره کلاسیک ادبیات و هنر، در باره رافائل، شکسپیر یا روبنس را مسلماً نمی توان با استناد به این واقعیت تبیین کرد که انسانها گاهگاهی بر اجزاء یا جنبه های متفاوتی از آثار ایشان انگشت گذاشته اند - باز این تغییر علاقه نیز نشانه چیزی نسبی اما نه کمتر از ارزش گذاریهای مجدد همان وبژگیها، است. بر روی هم در این مسأله ارزش گذاری مجدد دستاوردهای تاریخی توسط نسلهای مختلف نباید نگران افتادن در دام نسبیت گرائی باشیم. همچنان که کارل مانهایم گفته است، آدمی در هر مرحله از زندگیش مثلاً در ده، بیست، سی یا چهل سالگی تصور متفاوتی از شخصیت والدینش دارد؛ با این حال کسی چنین نتیجه گیری نمی کند که آنها شخصیتی به معنی عینی ندارند یا اگر دارند غیر قابل شناخت است؛ بلکه چنین نتیجه گیری می کنیم که شخص در هر سنی می تواند فقط آن چیزی را بفهمد

که برای مرحله خاص تکاملی خودش قابل فهم است. چشم انداز تاریخی نیز به همین طریق جابجا می‌شود ولی این دلیلی بر آن نیست که منکر هر گونه ارزش علمی برای تاریخ شویم.<sup>۱۱۲</sup> این مطمئناً بدان معنی نیست که تمام و تک‌تک تفسیرهای مربوط به گذشته را بدون‌های-هوی زیاد، ممکن و پذیرفتنی بدانیم. خود ما نهایتاً دو گونه معیار برای بحث درباره تفسیرهای تاریخ هنر پیشنهاد می‌کند. تبیین اثر هنری از يك طرف باید از هر تناقصی مبرا باشد و با هر گونه ویژگی محسوس آن اثر در تفسیر جور درآید؛ از طرف دیگر باید با شرایط تاریخی، تا آنجا که بشود این شرایط را از روی مدارك موجود یا با استفاده از دیگر روشهای عینی شناسائی کرد، سازگار باشد. تمام تفسیرهایی که از يك اثر هنری به عمل می‌آیند، هر اندازه که از جهات دیگر متفاوت باشند، باید با این دو شرط مطابقت داشته باشند.

مالرو با نظری که درباره سوء تفاهم یا بدفهمی اجتناب ناپذیر هنر سده‌های گذشته ابراز داشت، در موضعی نسبتاً آسیب پذیر قرار گرفت. لیکن این یکی از آن مواردی است که خطا از ضد خود تقریباً روشنگرتر و ثمر بخش‌تر می‌شود؛ مخصوصاً در مقایسه با گونه‌های کهن اندیشی که نمی‌خواهد بپذیرد در مورد تفسیرهای تاریخی هنر مشکلی اصولی وجود دارد که هیچگاه نمی‌توان کاملاً بر آن غلبه کرد، این سخن مصداق پیدا می‌کند.

گذشته، فی‌نفسه، غیر قابل درك و بی‌شکل است؛ و فقط زمانی دارای معنی و شکل می‌شود که با بخشی از زمان حال مربوط شود. بدین ترتیب هر زمان حال يك زمان گذشته دارد، و بدین ترتیب تاریخ باید دائماً بازنویسی شود، آفریده‌های هنر از نو تفسیر شوند و آثار ادبی جهان از نو ترجمه شوند. و بدین ترتیب، این ادعا که هر گونه شناخت زمان گذشته، به گونه‌ای يك سوء تفاهم یا بدفهمی است،

یکسره بی‌معنی نیست. دیدگاهی که ما از آنجابه تاریخ می‌نگریم در خارج از تاریخ قرار ندارد؛ تأمل ما درباره گذشته، خود محصول تاریخ است. از این وضع غریب، که آدمی رابه یاد ماری می‌اندازد که دم خودش رانیش بزند، دشوارترین مسائل تاریخ فلسفه برمی‌خیزند. زیرا همچنان که درویژن می‌گویید مسأله این نیست که موضوع تجربه تاریخی مانه خود گذشته بلکه آن چیزی است که از گذشته باقی مانده، یا هر حادثه واقعی تاریخی در نظر مورخ پژوهشگر به صورتی اشباع شده از گذشته جلوه گر می‌شود؛<sup>۱۴</sup> بلکه مهم‌تر از آن این نکته است که ما در پژوهشهای تاریخی خویش نمی‌توانیم دیدگاهی جز دیدگاه زمان حال را برگزینیم. مفهوم تاریخ يك مفهوم غایت‌شناسانه است؛ آدمی همیشه مجبور است پرسد: «معنی» - برای که؟ «معنی» - در کدام زمینه؟ وقتی اوضاع جاری عوض می‌شود، نه فقط تصویرهای ما از زمان حال و آینده، بلکه تصویرهایی که از گذشته داریم نیز همراه با آن عوض می‌شوند. هر فرهنگی، اجداد و قهرمانان خاص خودش را دارد؛ به هر يك از اینها راه متفاوتی ختم می‌شود و این راه را فقط زمانی می‌شود دید که به هدف رسیده باشیم. پیدایش اکسپر-سیونسم و سوررئالیسم معاصر، هم باعث کشف سبک‌گزینی شد هم آن را به جزئی لاینفک و قابل تعریف در تاریخ ما تبدیل کرد. تردیدی نیست که محصولات سبک‌گزینی عرضه شده بودند ولی به نظر می‌رسید که بی‌هیچ علتی حادث شده‌اند و بی‌آنکه نسلی از خود بر جا گذاشته باشند باقی مانده‌اند؛ این محصولات، فاقد آن ویژگیهای مهمی بودند که هستی «تاریخی» را مشخص می‌سازند. منظره در يك چشم برهم زدن عوض شد - یعنی تصویری که ما از آثار موسوم به «سبک-گزینانه» داشتیم همراه با تصویری که از اهمیت آثار کلاسیک و

حاملان بذر سبک گزینی یا برانگیزندگان چنان واکنشی بکمک هماهنگی و نظم بی‌تنش خودشان داشتیم جملگی دگرگون شدند. بدین ترتیب اگر امروزه می‌بینیم که هنر رنسانس با آنچه در روزگار بورکهارت<sup>۱۵</sup> بود متفاوت به نظر می‌رسد، تبیین این جنبه دگرگون شده را باید در رابطه‌اش با سبک گزینی و تأخیر در مرئی شدن باروک جستجو کنیم.

نظر ماکس وبر دایر بر اینکه اگر این اصل غایت شناسانه راجدی تلقی کنیم «تاریخ شدیداً دچار آبرفتگی می‌شود» فقط در نگاه اول قابل دفاع است.<sup>۱۶</sup> مورخ در واقع متوجه رویداد های بیشماری می‌شود که هیچ‌گونه ارتباط درونی با زمان خود وی ندارند، و به هیچ‌وجه تمام مسائلی را که عصر او پاسخ‌شان را نیافته است استثنا نمی‌کنند. لیکن نباید ادعا کرد که این‌گونه توجه کردن به رویدادها و باخبر بودن از آنها «تاریخ» به معنای واقعی کلام است. مابا آنکه پیش از پیدایش اکسپرسیونیسم نوین نیز از وجود پونتورمو، پارمیجانو و ال‌گرکو آگاه بودیم، بطوری که نامهای ایشان در تواریخ هنریافت می‌شد، ولی درست نبود که گفته شود شرح هنر ایشان جزء ارگانیک تاریخ هنر بود. اینان مرده، مدفون و از یاد رفته بودند، نه فقط به این علت که درباره آثار و آفریده‌هایشان بدرستی قضاوت نشده بود بلکه به این علت که انسانها هیچ‌گونه رابطه درونی با آنها نداشتند و در طی صدها سال از آغاز باروک تا پایان امپرسیونیسم، این آفریده‌ها معنایی بسیار جزئی داشتند و جز این هم نمی‌توانستند باشند. آفریده های مزبور حتی بطور وارونه، معنی چندانی نداشتند. راستی چه متفاوت بود نفی روبنس توسط کلاسی - سیستها! این کار، بیانگر مخالفتی حیاتی و ثمربخش بود، انگیزه‌ای برای پیشرفت بود و همچنان باقی ماند.

گذشته، محصول زمان حال است زیرا نخست آنکه هر موقعیت

جدید تاریخی پیامدخط تکاملی متفاوتی است و به همین علت پیش شرطهای خاصی برای خود دارد، و دوم آنکه پیامدهای گوناگون ، جنبه های گوناگونی از رویدادهای تاریخی ثابتی را بر ما روشن می- کنند. در این معنی می توانیم همزبان با نیچه از «نیروی مؤثر در گذشته» زمان حال سخن بگوئیم. اومی نویسد: «ما اصلاً تصویری از اینکه چه چیزهایی، روزی روزگاری به تاریخ تبدیل خواهند شد، نداریم. شاید بخش اعظم گذشته هنوز کشف نشده باشد؛ این گذشته برای آنکه کشف شود به بسیاری نیروهای مؤثر در گذشته نیاز دارد.»<sup>۱۱۲</sup> ولی برسون در اندیشه نیچه غلو کرد و گفت که زمان حال علاوه بر پرده برداشتن از جنبه های پنهان گذشته، عملاً چیزی را از بطن گذشته فرامی خواند که هیچگاه وجود نداشته است - یعنی زمان حال نه فقط زمان گذشته را کشف می کند بلکه آن را عملاً می آفریند. مثلاً اگر به ردیابی سرچشمه های جنبش رمانتیک در کلاسیسیسم پردازیم، آنچه در می یابیم، به گفته برسون ، فقط آفرینش نیروی مؤثر در گذشته با عطف به ماسبق کننده رمانتیسیسم است. مطابق نظر برسون اگر هنرمندانی چون روسو، شاتوبریان با ویکتور هوگو وجود نمی داشتند نه فقط ما نمی توانستیم به ردیابی چیزی به نام عناصر رمانتیک در کلاسیسیسم پردازیم بلکه چیزی رمانتیک برای ردیابی نیز در میان نمی بود. برسون ویژگیهایی را که نسل بعدی در نسل پیشین می یابد باشکلهائی مقایسه می کند که هنرمند ممکن است در توده های شناورا بر بیند. همچنان که هنرمند شکلهایش را در عنصر بی شکل می یابد یا تصورات ذهنی اش را در ابرها می بیند، رمانتیسیسم در درون کلاسیسیسم، شکلهای نطفه ای برای خودش می آفریند. مافقط به این دلیل متوجه این نشانه های زودرس آن چیزی که در تاریخ صورت خواهد گرفت می شویم که پیشاپیش با راهی که پیموده شده است آشنا شده ایم؛ این نشانه ها، در واقعیت، چیزی بیش

از پیامدهای از پیش آمده نیستند.<sup>۱۱۸</sup> بر گون به شیوه خاص خودش، این نظر درست را که می گوید بدون جنبش رمانتیک کسی متوجه ویژگیهای رمانتیک در کلاسیسیسم نمی شد، تبدیل به یک رمز می کند. به بیان دقیق تر، آنچه که ما ویژگیهای «رمانتیک» در کلاسیسیسم می نامیم هر حادثه ای که پیش می آمد بر جای خود می ماندند، فقط ممکن بود دقیقاً تعیین نشوند یا از ویژگیهای دیگر تشخیص داده نشوند. حقیقت این است که رمانتیسیسم، چنان تشخیصی را ممکن می گرداند که در غیر این صورت عملی نمی شد؛ ولی هر نگرشی که مفهوم تاریخ نگاران را با در نظر گرفتن آن به مثابه واقعیتی تاریخی به صورت یک اقوم درمی آورد، نادرست و غیر قابل دفاع است. اگر کسی آنچه را که سابقاً کلاسیسیسم پنداشته شده بود رمانتیک بنامد، مقوله ای تازه را بکار گرفته است یا در حد اعلی جنبه تازه ای را کشف کرده است نه واقعیتی نو را. ت. س. الیوت این اندیشه را که زمان حال نقش سازنده ای نسبت به گذشته ایفا می کند، به شکلی دقیق تر و پذیرفتنی تر فرمول بندی کرده است؛ لیکن بر خورد او با فلسفه تاریخ نیز بر مفهوم برسوئی زمان استوار گشته است. او نیز به تغییراتی در ساختارهای تاریخی توجه دارد که در پرتو رویدادهای بعدی در آنها پدید می آیند، یعنی به ارتباط ارگانیک روند تاریخ بطور کلی نظر دارد؛ ولی تغییراتی که او متوجه شان می شود نه بر اشیاء مشخص و خود آثار واقعاً موجود هنری، بلکه بر روابط متقابل آنها، ترتیب شان پس از واقعه و ارزش گذاری شان توسط تاریخ تأثیر می گذارند. به اعتقاد الیوت ظهور یک اثر حقیقتاً اصیل و خلاقانه، کل روابط متقابل موجود میان یادگارهای موجود هنری را تغییر می دهد ولی وجود یادگارهای مزبور دستخوش تغییر و تحولی نمی شود؛ آنچه تغییر می کند چیزی بیش از روابط، تناسبها و رتبه آنها



نیست.<sup>۱۱۹</sup> در تمام این ملاحظات، نکته حائز اهمیت درجه اول برای تئوری تاریخ هنر این است که با پیدایش مفهوم تازه‌ای از هنر، آثار پیشین ارزش تازه‌ای پیدا می‌کنند. که ممکن است افزایش یافته یا کاهش یافته باشد. فرانس هالس، روبنس و ژان باتیست شاردن اکنون به نظر می‌رسد که پیشگامان نگرش نقاشانه مانه، دولاکروا و سزان بوده باشند؛ با پیدایش هنرمندان گروه دوم بر ارزش هنرمندان گروه نخست افزوده شد. از طرف دیگر به محض آنکه مستقیماً دربارهٔ رافائل بیندیشیم پروجینو ارزشش را از دست می‌دهد؛ سینیورلی در کنار میکلا آثر سخت مقرراتی و کسل کننده به نظر می‌رسد؛ در این قیاس، هنرمندان مزبور ناگهان تا مقام «منادیان» خشک و تحالی تنزل می‌یابند. از دیدگاه امپرسیونیسم، سبک تیسین، روبنس، و ولاسکز دزمراحل نهائی، بعد تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ از طرف دیگر، کل نقاشی سایه روشن سدهٔ هفدهم در کنار آثار رامبرانت، همچون گونه‌ای سبک گزینی به نظر می‌رسد.

هیچ اثر هنری از نخستین لحظهٔ آفرینش خود ارزشی قطعی و کامل، مفهومی لایتغیر و نهائی ندارد. رامبرانت در نظر دلاکروا همان نقاشی نبود که در نظر ون گوگ بود، و سر نوشت فیدلیاس، همچنان که گفته شده است در دست میکلا آثر بود، هر چند وی احتمالاً یکی از آثاری را که امروزه به آن استاد یونان باستان نسبت داده می‌شود ندید.<sup>۱۲۰</sup> اهمیت پیکر تراشی یونانی برای دوره‌های رنسانس، باروک یا کلاسیسیستی، به یک اندازه از تاریخ آن دوره‌ها و تاریخ کلاسیک روزگار باستان سرچشمه می‌گیرد؛ اهمیت متغیر این پیکر تراشی، در آفرینشهای سده‌های بعد و معاصرانش در نوسان است. این سخن در مورد کل هنرنیز صادق است. هنر ما حاصل کل آن چیزی است که می‌تواند برای هر نسل یا سدهٔ بعدی به تجربه‌ای هنری تبدیل شود. بنابراین، هیچ تاریخ هنری را نمی‌شود نهائی پنداشت؛ هر تاریخ هنر، توصیف یک روند تکامل آزاد، نا تمام

و پیوسته در تغییر است، روندی که عناصرش می‌توانند نتایج بی‌نهایت متنوع به بار آورند. هنر، نیروی بقای خاص خود و زمینه آماده‌ای را که برای بد فهمیده شدن دارد، مدیون این عامل غیر ارادی است.

تأملات و تئوریهای مربوط به نفوذ متقابل گذشته و زمان حال، عمدتاً بر محور خصلت پیچیده و چندسطحی تمام مراحل بعدی يك تکامل تاریخی می‌چرخند. این گونه تأملات بارها و بارها به مسأله همزمانی پدیده‌هایی گرایش پیدا می‌کنند که سرچشمه‌هایی بس متفاوت و ناسازگار باهم دارند، مانند مسأله آن چیزی که ویلهم پیندر عنوان «ویژگیهای ناهمزمان عنصر معاصر» نامیده است ولی می‌توان عنوان بهتری چون «زندگی همزمان پیر و جوان» به آن داد. دو پهلویی و گنگی هر موقعیت تاریخی وقتی آشکارا دیده می‌شود که زندگی با اجتماع هماهنگ نسلهای مختلف را بررسی کنیم، و همین بود که پیندر را به تبیین همزمانی تمایلات گوناگونی که در هر دوره خاص تاریخی یافت می‌شوند سوق داد.

دستاوردهای معاصر هنری، مسلماً در سطح تکاملی واحدی قرار ندارند. نه فقط در هنرهای مختلف بلکه در داخل نوع خاصی از يك هنر نیز با آثاری کم و بیش «معاصر» و کم و بیش «پیشرفته» مواجه می‌شویم، گوئی برخی از این آثار از زمانه خود جلو افتاده‌اند و برخی دیگر عقب مانده‌اند. از سده هجدهم به بعد، همراه با اختصاصی‌تر شدن عامه هنر دوست، بسادگی می‌شد دریافت که ادبیات، نقاشی و موسیقی در سطح تکاملی واحدی باقی نمانده‌اند، و در یکی از این شاخه‌های تعدادی از مسائل مشکل حل شده‌اند ولی در شاخه‌های دیگر هنوز مطرح نشده‌اند. موسیقی، از ادبیات عقب مانده‌تر است و در چارچوب موسیقی با پدیده‌های کم و بیش محافظه‌کارانه‌ای روبرو می‌شویم - یکی از رویدادهای

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

انسانها می گذارند. در داخل يك گروه سنی می توان تفاوت های اصولی، و توافقی های ماهوی بیگانه یا حتی متضاد باحالت روانی حاکم بر آن گروه سنی را مشاهده کرد.

ولی پیندر در درجه نخست می کوشد این اشتباه را که به گفته خودش از تصور «تک ساحتی» بودن زمان تاریخی ناشی می شود اصلاح کند. بنابراین، آنچه او می خواهد مشتاقانه به ما ثابت کند این است که موضوع نگرشها و دستاوردهای تاریخی، سلیقه ها و آفرینش های جاری هنری، «انسانهای طبیعی بی سن» نیستند؛ بلکه برعکس، انسانهایی واقعی با سنین متفاوت در امکانات هنری گوناگونی که در آن زمان برایشان وجود دارد مشارکت می کنند و این امکانات بنا بر سنی که هر يك از انسانهای مزبور دارند معنی های متفاوتی برای ایشان دارند.<sup>۱۲۱</sup>

مفهوم نسبت گرایانه پیندر از زمان نیز ظاهراً از وجه تمایزی که بر مگرون بین زمان عینی و ذهنی، برونی و درونی قائل می شود، ریشه می گیرد. لیکن پیندر نیز ضمن آنکه بر خصلت مشروط بودن زمان تاریخی به عامل ذهنی و متمایز شدن آن توسط افراد تأکید می کند، مانند بر مگرون، به ناسازگاری میان مفهوم زمان در نزد فیزیک دان با تجربه درونی ما علاقه ای ندارد بلکه به طبیعت ناقص گونه بی نامی از تاریخ توجه دارد که ارقام را به جای انسانها می نشاند و رویداد های پیچیده تاریخی را به «توالی روشن و تک ساحتی زمانهای حال» تبدیل می کند.<sup>۱۲۲</sup> در این مورد که «چیزی به نام زمانهای حال» وجود ندارد حق با اوست زیرا انسانهای دارای سنین گوناگون، هر لحظه تاریخی را تجربه و تفسیر می کنند و مورد بهره برداری قرار می دهند. حتی اگر چنین باشد، تحلیل يك «موقعیت واقعاً موجود تاریخی» کافی نخواهد بود. «پولیفونی سه بخشی» پیندر درباره نسلها، همچنان که خودش می پذیرد، ساده انگاری واقعیات است: با اینحال، هر دقیقه ای

يك نسل نوزاده می‌شود.<sup>۱۲۳</sup> و شخص هر تعداد «جزء» یا «بخش» که به خود گرفته باشد، تشریح مبتنی بر آن مفهوم، همچنان يك ساده‌انگاری خطرناك است زیرا تفاوتها فقط در يك سطح واحد متجلی نمی‌شوند بلکه در سطوح گوناگون و جهات گوناگون متجلی می‌شوند. اعتراضات پیندر به تاریخ «بی‌نام» هنر، مخصوصاً به مفهوم تك ساحتی زمان در این تاریخ، که دست کم تسلط يك گرایش در چارچوب هر شاخه هنر را می‌پذیرد، مطلقاً درست هستند؛ ولی این فرض او که تاریخ هنر متکی بر گروه‌های سنی می‌تواند پیچیدگی يك موقعیت تاریخی را دقیقاً بشکافد، نادرست و غیر قابل دفاع است. نارسائی تئوری پیندر از اینجا روشن می‌شود که وی «تاریخ بی‌نام هنر» را صرفاً به دلیل اینکه مفهومی تك ساحتی از زمان دارد انتقاد می‌کند و در همان حال از تئوری وقوع دوره‌ای تکامل، آنهم بشکلی مشکوک‌تر از تئوری ولفلین، دفاع می‌کند. او از «ریت‌منسلها» که بر «گروه‌بندی زایشها» استوار است سخن می‌گوید و بی‌هیچ درنگی، اصطلاحات و تصورات بسیار مشکوکی چون «جوجه‌های طبیعت»، «وقفه‌های موزون برای تنفس» در جریان تکامل، و «مسائلی که تقدیر فراراه يك عصر خاص تاریخی قرارداد است» را بکار می‌گیرد.<sup>۱۲۴</sup>

او به این امکان اشاره می‌کند که هر موقعیت تاریخی نه فقط می‌تواند همراهی یا پولیفونی گروه‌های مختلف سنی بلکه چیزی به نام «فساد» یا آلوده‌سازی نسل‌های معاصر به وسیله یکی از آنها را نیز نشان دهد. لیکن او به جای ردیابی منشاء این «فساد» از طریق پژوهش در نقش نیروهای اجتماعی - تاریخی مانند تقلید، مخالفت، رقابت، سنت و میثاق اجتماعی، از چارچوب پیشپنداشته‌های زیست‌شناختی‌اش فراتر نمی‌رود و می‌خواهد بداند که نیروهای حاکم بر نسلها، اگر بپذیریم که اصولاً چنین نیروهای وجود دارند، «سرانجام به نقطه تلاقی برخی

کمالات فردی نسلها» تبدیل خواهند شد یانه.<sup>۱۲۵</sup> ولی پیندر با آنکه پیوسته از گروهها و طبقات سخن می گوید، در این عرصه نمی تواند راه گریزی از بن بست نگرش غیر جامعه شناختی اش به تاریخ پیدا کند و به همین علت، دستاوردش فقط این است که پذیرفته است هر لحظه تاریخی، نقطه برخورد خطوط «نامعاصر» تکامل است و هر موقعیت تاریخی، برای کسانی که مطابق گروههای سنی متفاوت خویش در آن دست بکار شده اند، معنای متفاوتی دارد. اوعلتهای غیرزیست شناختی تمایز بین امور را تقریباً یکسره نادیده گرفته است.

در عصری که بر اثر تضادهای اجتماعی و معنوی پاره پاره شده است، آدمی کاری جز دیدن الگوی ذره ذره شده تلاشهای هنری نمی تواند انجام دهد؛ باید این اندیشه را که می شود در ورای پدیده های مترقیانه گوناگون یا مرتجعانه گوناگون به «عامل واحد» تکامل دست یافت، از خود دور کنیم.<sup>۱۲۶</sup> نظر دوورژاک درباره آزادی تمام فعالیت های معنوی از هر گونه تضادی، درست به اندازه «روح دستجمعی و واحد رمانتیکها، روح جهانی مستقل هگل، مفهوم مستقلاً تکامل یافته «دیدن» در نزد ولفلین، یا مفهوم «نسل» در نزد پیندر، نادرست و غیر قابل دفاع است. هیچ يك از این مقوله ها گوناگونی چند جانبه يك لحظه مشخص تاریخی را بدرستی بیان نمی کند. هانری فوسیون می نویسد: «هر دوره تاریخی، حتی هر دوره کوتاه تاریخی، چندین طبقه، یا اگر ترجیح می دهید بگوئیم چندین لایه دارد. تاریخ، چیزی مانند آن «شدن» در فلسفه هگل نیست؛ تاریخ را نباید به رودخانه ای تشبیه کرد که رویدادها و بقایای رویدادها را تماماً با يك سرعت و در يك جهت با خود می برد. آنچه ما تاریخ می نامیم دقیقاً عبارت از تفاوت های بین جریانها است. باید چیزی مانند لایه های برهم انباشته زمین شناختی را در نظر آوریم که شبیه های متغیرشان غالباً در اثر گسل های

ناگهانی قطع می‌شود و در همان مکان و زمان به ما امکان می‌دهد که دورانهای مختلف زمین‌شناسی را تشخیص دهیم، آنهم به شکلی که در آن واحد با دورانهای مختلف به صورت زمان گذشته، زمان حال و آینده روبرو شویم... سال چیست؟ در نظر ستاره‌شناس يك كمیت معین و در نظر مورخ چیزی است که همواره تغییر می‌یابد. رویدادها دقیقاً مانند تکرار روزهای مقدس تکرار نمی‌شوند. سال، آن‌چنان که افراد با گروهها تجربه‌اش می‌کنند، تنوع چند گانه فاعلهائی را نشان می‌دهد که آن را تجربه می‌کنند. آهنگ دم و بازدم گاه تند و گاه کند می‌شود، گاه با امواج کوتاه و گاه با امواج بلند جریان می‌یابد. در يك زمان نهي و در زمانی دیگر سرشار از حادثه به نظر می‌آید.<sup>۱۲۷</sup> ولی این توصیف نیز تماماً کافی نیست. کافی نیست معتقد باشیم که گرایشها و دستاوردهای هنری همیشه افقی گسسته در برابر ما می‌گسترانند و خود بر مخزنی از لایه‌های بیشمار و گونه‌گون تاریخی تکیه دارند؛ باید این واقعیت را نیز بپذیریم که شرایط مشابه تاریخی از راههای گوناگون از سر گرفته می‌شوند و در جهات مختلف تکامل می‌یابند. نوع لایه‌بندی زمین‌شناختی یا همایش شاخه‌های مختلف فقط يك نوع نیست، بلکه بین نیروهائی که از لحاظ منشأ، لایه‌وجهت، و از لحاظ نقش خاص‌شان در ارتباط با عوامل دیگر از هم مجزا شده‌اند نیز تأثیر متقابل پویائی برقرار است. اگر نمایندگان فرهنگی نو پایه میدان بگذارند و شیوه فکری یا گرایش ذوقی تازه‌ای را با خود بیاورند، این باقرار گرفتن لایه‌ای نو بر روی لایه‌ای قدیمی برابر نیست بلکه نشان می‌دهد که روابط متقابل تمام لایه‌های اجتماعی با یکدیگر تغییر یافته است. نو فقط ادامه یا تکمیل کهنه نیست؛ بلکه موقعیتی تازه را با خود همراه می‌آورد. بدین ترتیب، هیچگاه نمی‌توانیم از تکرار ساده يك سبك

قدیمی سخن به میان آوریم. و به همین علت است که اصطلاحات هنری مانند ناتورالیسم یا انتزاع، امپرسیونیسم یا اکسپرسیونیسم که مآدات کرده‌ایم به هنگام صحبت از دوره‌های مختلف بکار ببریم، در واقعیت، هیچگاه همان معنی را نمی‌دهند. هر نگرش، هر سبک و هر شکل در جریان تاریخ خود دستخوش تحولی پر دامنه - چه از لحاظ معنی - چه از لحاظ کارکرد - می‌شود.

#### ۷. نگرش جامعه‌شناختی

تاریخ هنر، هیچ روش پژوهش واحدی ندارد که در بررسی تمام مسائلی از آن بهره‌گیرد و از کار بست آن در تمام عرصه‌ها نیز نتایج موفقیت‌آمیز یکسانی بگیرد؛ تاریخ هنر مسائل بسیار گوناگونی را برمی‌گزیند و از راه‌های گوناگون می‌کوشد حلشان کند؛ پاسخهای این تاریخ به مسائلی که مطرح می‌شوند گاه کافی و گاه ناکافی است. نخستین هدف تاریخ هنر باید این باشد که اثر یا مجموعه آثار را که موضوع پژوهش هستند با کشف اطلاعاتی چون زمان و مکان آفرینش، هویت هنرمند یا هنرمندان، مکتب یا جنبشی که اثر یا آثار مزبور در چارچوبش آفریده می‌شوند، پایگاه و نفوذ اجتماعی خریدار و شرایط حاکم بر اجرای کار، در سلسله تاریخی اصلی خود بگنجانند. هدف بعدی تاریخ هنر، تعیین سنتها و میثاقها، سطح جاری تکنیک، دامنه موضوعات تکرار شونده و مقررات حاکم بر ذوق مردم است که هنرمند نیز بدانها تکیه کرده است. آنگاه تاریخ هنر می‌کوشد درجه مقبولیت و ثمر بخشی آثار مورد بحث، اهمیت‌شان به عنوان نماینده هدفهای هنری زمانه و مقام آنها را نسبت به گرایشهای معنوی رقابت کننده در عصری که قرار گرفته‌اند، تعیین کند. اجرای این وظایف نااندازه‌ای شامل تعیین اطلاعات مشخص و دقیقاً قابل بررسی، و تا اندازهای نیز



دست زدن به استنباط‌هایی است که پایه‌ای به آن محکمی ندارند. بدین- ترتیب مورخ هنر از یک طرف بامسائلی روبروست که پاسخشان را می‌تواند با استفاده از مدارک و منابع غیر قابل تردید بدهد، و از طرف دیگر بامسائلی روبروست که برای حلشان باید برشم یا قدرت تشخیص خودش برای شناختن آن چیزی که یک سبک تاریخی یا یک هنرمند منفرد را مشخص می‌سازد تکیه کند. در یک کلام، کار مورخ هنر عبارت است از شناسائی اطلاعات و انتقاد از سبک، تعیین سلسله‌ای تاریخی برپایه اطلاعات بیرونی و تکمیل یا گسترش اطلاعات شناسائی شده برپایه مدارک درونی. دوطرز کار متفاوت وجود دارند که همیشه باید مکمل یکدیگر باشند ولی عملاً در بیشتر موارد در نقطه مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و غالباً ارزشهای متفاوتی به آنها داده می‌شود.

در هر تاریخ هنری که ادعای علمی بودن داشته باشد، اطلاعات شناخته شده یا قابل شناسائی باید همواره و در تمام موارد پیش از قضاوت‌های مبتنی بر دلایل سبکی یا برونیابیهای مبتنی بر تاریخ شکلها واقع شود. ماحق داریم « با استفاده از معیارهای کیفی خاصی، حتی منابع مستند»<sup>۱۲۸</sup> را انتقاد کنیم یا حتی « منابع را تصحیح کنیم»<sup>۱۲۹</sup> ولی اگر منابع مزبور در برابر انتقاد دوام آورند، حق نداریم هر آنچه را که بدست می‌آوریم - صرف نظر از اینکه نگرش انتقادی بتواند آن را به چه صورتی در آورد - بیچنانیم. ولی می‌توان پذیرفت که شناسائی صرف اطلاعات، تاریخ هنر نیست - یعنی همچنان که دوورژاک بدرستی گفته است، تاریخ زمانی آغاز می‌شود که مافهرست مرتبی از آثار موجود در اختیار داشته باشیم. این به آن معنی نیست که بگوئیم « علم درجائی آغاز می‌شود که حقایق به پایان می‌رسند » ( اورنگای ۳ است )، بلکه بدین معناست که با اثبات حقایق، به هیچ وجه به پایان نمی‌رسد. تا زمانی که منشأ و روابط تاریخی و زمین شناختی

تعداد بیشتری از آثار را قطعاً نشناخته‌ایم، بندرت می‌توانیم از يك سبك یا از گنجاندن آثار بی‌نام و بی‌تاریخ در جای درست سبکی خودشان سخنی به میان آوریم. لیکن هیچ انبوهه‌ای از آثار با نام و با تاریخ، هر قدر هم که بزرگ باشد، مستلزم گنجاندن آثار مزبور در ذیل مفهوم سبك نیست یا در بردارنده معیاری سخت و سفت برای گنجانده شدن در میان آنها با استناد به سبك و آثار بی‌نام و دارای تاریخ مشکوک نیست. به دیگر سخن، از مشاهده و مطالعه يك اثر واحد یا چند اثر، نمی‌توان به مفهومی از سبك دست یافت که عملاً قابل استفاده باشد؛ و مابه هر تعداد اثر هنری که بتوانیم بشناسیم، منشأ و مشخصات هر اثر ناشناخته همچنان به صورت يك مسأله باقی می‌ماند. لیکن، انتقاد از سبك، به اشراق صرف بستگی ندارد؛ بلکه به پاره‌ای روابط متقابل تپیک بستگی دارد که گرچه مطمئناً جزو قانون‌های تاریخی نیستند، برای القای تشابهات روان شناختی مفید هستند. مثلاً ما از تشابهات شکلی میان آثار هنری، وجود نوعی نزدیکی تاریخی یا زمین شناختی را استنباط می‌کنیم؛<sup>۱۳۰</sup> یا فرض می‌کنیم که يك شیوه بیان ابتدائی‌تر، خام‌تر و سخت‌تر قراردادی‌تر، پیش‌تر از يك شیوه بیان گوناگون‌تر و استادانه‌تر رواج داشته است. این فرض غالباً تأیید می‌شود.<sup>۱۳۱</sup> اما اینکه واقعیت مزبور قانونی نیست که بر مسیر تکامل حاکم باشد وقتی روشن می‌شود که بپذیریم عنصر ساده و تفکیک نشده هیچگاه همیشه پیش از عنصر بفرنج و چندجانبه نمی‌آید و روند تاریخ همیشه تابع پاره‌ای شرایط خاص و کاملاً محاسبه ناپذیر است. مثلاً هنر عصر نو سنگی این احساس را در ما ایجاد می‌کند که در مقایسه با هنر عصر دیرینه سنگی، بمراتب ابتدائی‌تر است. اگر کسی اعتراض کند که در این مورد ما با دو دوره متفاوت فرهنگی سروکار داریم و شکاف موجود بین آنها از اعتبار استدلالمان

می‌کاهد، می‌توان چنین پاسخ داد که حتی در درون خود هنر دیرینه سنگی، آفریده‌های متعلق به اواخر این دوره در مقایسه با آفریده‌های متعلق به اوائل دوره مزبور ظاهری ابتدائی‌تر دارند. و اگر این مثال به دلیل شکافهای موجود در مواد متعلق به دوران پیش از تاریخ متقاعد کننده به نظر نرسد، می‌توانیم به هنر مصر توجه کنیم که در آن، یادگارهای متعلق به امپراتوری میانه غالباً شکلی کهن‌تر از شکل آفریده‌های متعلق به نخستین دوران بزرگ تاریخ فرهنگی مصر دارند.

اگر قواعد عموماً معتبری وجود نداشته باشند که انتقاد از سبک را بر آنها استوار گردانیم و اطلاعات نیز ته کشیده باشد، در چنین موقعیتی چه باید کرد؟

بخش مهمی از کار آن انتقاد عبارت است از توصیف و تحلیل دقیق آثار هنری، و شناسائی آزمایشی آنها بر حسب موضوع و ویژگی‌های صورتی. این گونه شناسائی مفهومی مضامین و وسائل بکار گرفته شده، تا اندازه‌ای، پیش در آمدی است بر تعیین سبکی که در این آثار نمایان است. تا همین اواخر، مخصوصاً در کشورهای اروپای غربی، رسم بر این بود که کل مسیر هنر از پایان سده‌های میانه تا پایان سده هفدهم را در زیر عنوان «عصر رنسانس» می‌گنجانند. آنگاه مردم تدریجاً بین رنسانس اولیه و رنسانس اعلی، رنسانس و باروک، و سرانجام بین سبک گزینی و رنسانس از یک طرف و باروک از طرف دیگر فرق گذاشتند. امروزه ما نه فقط خطوط کرانی مشخص یک سبک اصیل و قطعی را درجائی می‌بینیم که انسانهای سده‌های پیشین نمی‌توانستند چیزی جز شکل‌های متعلق به اواخر رنسانس یا شکل‌های متعلق به اوائل باروک را در آن ببینند؛ بلکه چندین نمود آشکارا دیدنی سبک جدیداً کشف شده را نیز تشخیص می‌دهیم. بدون تردید هر توصیفی از این دست که شکلها را تحلیل می‌کند و ویژگیهای اختصاصی سبک را از

هم متمایز می‌گرداند از مرزکاری دقیقاً تجربی فراتر می‌رود؛ این توصیف شامل مفاهیمی ترتیبی نیز می‌شود که همپای پیش رفتن مشاهده شکل می‌گیرند ولی از آن مشتق نمی‌شوند. آنچه به تشخیص سبکهای گوناگون در فاصله سالهای ۱۵۰۰ و ۱۷۰۰ میلادی انجامید کشف «اطلاعات» جدید نبود بلکه تولد حساسیتی تازه بود که مطمئناً تا آنجا که از تجربه های تازه در زمان حال سرچشمه گرفته بود نتیجه پژوهش درباره گذشته نبود. بدون برخی پیشنهادها درباره سبک، هیچ تمایزی نمی‌توان بین سبکها قائل شد، و تازه مفاهیمی که به مقتضای عمل بر می‌گزینیم، اگر قرار باشد همچنان به استفاده از آنها ادامه دهیم، باید بارها و بارها با محک واقعیات و اطلاعات آزموده شوند. در اینجا نیز مجبوریم ترکیب موقتی را، همچنان که روش دیالکتیک ایجاب می‌کند، بارها و بارها تجزیه کنیم، تصحیح کنیم و با چنان شکل تازه‌ای بکارش گیریم که اطلاعات را بدرستی مورد استفاده قرار دهد. در بررسی مفهومی چون سبک هنری، نه می‌توانیم به مجموعه صرفی از اطلاعات خشک و خالی بازگردیم نه جلوتر برویم و به شکل نهایی مفهومی برسیم که مستعد تجدید نظر دیگری نباشد. روندی که از ترکیب تا تحلیل و بالعکس پیموده می‌شود، روندی بی‌پایان است.

در تاریخ هنر، هدف پژوهش مبتنی بر یافته‌ها و انتقاد از سبک، در درجه اول، تعیین مقامی است که هر اثر هنری خاص در کل روند تکامل اشغال می‌کند. هر دو تلاش مزبور به تعیین تاریخ و مشخصات آفریننده اثر هنری نیز توجه دارند. ولی این تلاشها ما را حتی به مسأله تاریخی تکوین عملی آثار هنری نزدیک نمی‌کنند؛ یعنی به این مسأله که هر شکل خاص هنری از کجا سرچشمه می‌گیرد و چگونه تغییرات آن را باید تبیین کرد پاسخی داده نمی‌شود. لیکن به محض مطرح شدن مسأله تکوین، اعتراضات بلند می‌شود زیرا تبیین ژنتیک نه فقط

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

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

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

ولی چرا باید از روش علمی به این علت که یک پدیده را به کمک پدیده‌ای دیگر تبیین می‌کند دست برداریم؟ آیا کفایت نکردن به اشیاء و امور در حالتی که هستند بلکه کوشیدن برای اشتقاق یک شیء از شیشی دیگر و مخصوصاً استنباط مسأله مرکب از مسأله ساده‌تر، در ماهیت علم نیست؟ هیچ کس شیمیدان را به دلیل تجزیه آب به عناصرش

سرزنش نمی کند، هر چند عناصر مزبور کوچکترین شباهتی به آب ندارند. در این صورت چرا باید یکپارچگی اثر هنری را به هر قیمتی که شده حفظ کنیم؟ بدون تردید وقتی اثر هنری را تجزیه می کنیم چیزی از دست می رود، چیزی که ترکیب شیمیائی هرگز آن را نداشته است؛ ولی این کیفیت فقط برای تجربه زیبایی شناختی و تماس مستقیم شخصی - اعم از اثر گذار یا اثر پذیر - در ارتباط با اثر هنری ضرورت دارد. به محض آنکه عرصه تجربه مستقیم را پشت سر گذاشتیم - و این با برداشتن نخستین گام در جهت تحلیل یا انتقاد عملی می شود - یکپارچگی اثر، که از لحاظ مفهومی قابل درک نیست، تدریجاً ناپدید می شود. اما ترس از اینکه تبیین ژنتیک فلان آفرینش معنوی اعم از هنری یا غیر هنری به معنی نابود کردن ساختار درونی آن تاجائی است که دیگر قابل جبران نباشد، لولوثی است که فیلسوفان آفریده اند. چنین تبیینی بگفته هوسرل، خصلت درونی اثر را موقتاً در داخل «دوقلاب» قرار می دهد؛ ولی نابودش نمی کند. وقتی نمایشنامه هملت را به کمک مکانیسمی روانی چون عقده اودیپ تشریح می کنیم، یا تابلوهای رامبرانت را به کمک مفاهیمی روانی - جامعه شناختی چون ذهنیت و صمیمیت طبقه متوسط تبیین می کنیم، این آثار بخش بزرگی از خصلت خود ویژه هنری خویش را از دست می دهند؛ ولی اگر از وجود این افت با خبر باشیم و تبیین ژنتیک را با احتیاط لازم بپذیریم، هیچ چیزی نمی تواند جلوی ما را در پیدا کردن راه بازگشت به ترکیب اصلی اثر مزبور بگیرد. در هر صورت، تبیین ژنتیک شکلها، مسأله اصلی و حقیقی تاریخ هنر را لاینحل رها می کند.

وقتی بورکهارت بر قربانی کردن «خبرگان» حرفه ای هنر می - خندید، مطمئناً نه به تمایل ایشان به «اطلاعات» بلکه به عدم وجود حس ترکیب در نزد ایشان، و ناتوانی ایشان به تحقیق در باره یک

دوره تاریخی یا احساس کردن جریان‌هایی که در متن تاریخ حرکت می‌کنند، اعتراض داشت. از زمان وینکلمان به بعد، هر مورخ بزرگ هنر، چنین ترکیبی را در نظر داشته است؛ هر مورخی، آئینه تکامل معنوی ملتها را در هنر دیده است و کوشیده است مسائل محوری تاریخ هنر را به کمک يك بينش جامع حل کند. خود بورکهارت بدون تردید از جمله مورخان است که بیش از همه به حل این مسائل کمک کرده‌اند؛ و آن سازش دادن عرصه‌های مختلف فرهنگ که دوورژاک می‌گفت در شناخت وجود ندارد. کسی که به گفته دوورژاک برای رساندن پژوهش‌هایش در عرصه تاریخ به تاریخ فرهنگ، يك «تسمه نقاله» احتیاج دارد. در کار بورکهارت نیز وجود ندارد؛ به عبارت دقیق‌تر در کار خود دوورژاک نیز وجود ندارد. او نیز تفکر دینی و فلسفی سده‌های میانه را به صورت پرده پشت صحنه تئاتر برای دوره گوتیک در می‌آورد؛ این کار در حد اعلا، تشابهاتی با مسیر آفرینش هنری را برایش مطرح می‌سازد. ولی اگر این دو مجموعه پدیده‌ها را چنان در نظر بگیریم که به موازات یکدیگر پیش می‌روند، معلوم نیست که چگونه می‌توانند با یکدیگر تماس بگیرند، چگونه انتقال اندیشه از يك سطح به سطح دیگر می‌تواند صورت گیرد. در يك کلام، چگونه آن «تسمه نقاله» کار می‌کند. دوورژاک بحث‌اش را از فرضی آغاز می‌کند که در نظر خودش اهمیت يك اصل بدیهی را دارد، و می‌گوید اندیشه‌ها همیشه و از تمامی جهات، ثابت‌اند و تکرارشان در سطوح مختلف فرهنگ، نیاز به تبیین ندارد. یعنی اندیشه‌ها همان «تسمه نقاله» اند.<sup>۱۳۲</sup> ظاهراً به نظر می‌رسد این امکان که يك اندیشه فلسفی و يك اندیشه هنری نمی‌توانند وجه مشترکی بیش از مثلاً رقابت اقتصادی و رقابت معنوی یا تکنولوژی ماشینی و تکنیک هنری داشته باشند، به ذهنش خطور نکرده است.



شارحان تاریخ اندیشه‌ها فقط به این علت که اندیشه فلسفی «اندیشه» ایشان را به واضح‌ترین شکل ممکن بیان می‌کند، خیلی ساده در دام این خطا می‌افتند و اندیشه‌های فلسفی را مقدم بر شکل‌های هنری بشمار می‌آورند. و اگر می‌بینیم که فلسفه و الهیات در تشریح دوره گوتیک توسط دوور ژاک به مقامی فوق‌العاده برتر دست می‌یابند، در کتاب معماری گوتیک و فلسفه مدسی<sup>۱۳۳</sup> تألیف اروین پانوفسکی که آخرین کتاب بزرگ در تفسیر فرهنگی و گسترده تغییر سبک است، بر مقام فلسفه به عنوان قانونی کلی برای درک هنر معاصر حتی شدیدتر از آن تأکید شده است. لیکن به هیچ دلیلی نمی‌توانیم چنین گمان کنیم که سرچشمه حقیقی یا دست کم شکل نمونه‌عالی آن جهان‌نگری قرون وسطائی که در هنر نیز بیان شده است در فلسفه یافت می‌شود؛ یا آنکه ارتباط فلسفه با مسائل حیاتی و تلاش‌های فرهنگی زمانه از ارتباط هنر با اینها بیشتر است. ارتباط هنر سده‌های میانه با شکل‌های فتودالی زمینداری، با اندیشه‌ها و عواطف شوالیه‌ها، تولد دوباره شهر-ها و طبقه متوسط شهری، ساختار سیاسی کلیسا، با انضباط رهبانی کار، با تشکیل لژ و صنف بنایان، دست کم به اندازه ارتباطش با طرز کار فلسفه مدرسی است. هنر سده‌های میانه ممکن است مسائل و اندیشه‌های بسیاری را از آثار فلسفی برگرفته باشد ولی رابطه‌اش با فلسفه، از نوع رابطه یک شکل معنوی درجه دو با شکل معنوی درجه یک نبود. اندیشه‌های فلسفی، همچون دیگر مضامین تجربه دست اول هنرمند، چیزی بیش از یک ماده خام - توده‌ای بیگانه و دیرگداز در انتظار شکل‌پذیری - نبودند.

این اندیشه که عرصه‌های گوناگون فعالیت معنوی بشر از راه دالانهائی عریض با یکدیگر مربوط می‌شوند ولی تمامی دیگر فعالیت‌های حیاتی‌اش با شکافهائی ناپیوستنی از یکدیگر جدا می‌شوند چیزی

جز يك افسانه ابد‌البيستی نیست. مردم خیلی دلشان می‌خواهد از یاد ببرند اندیشه‌ای که با شکل‌های مفهومی و انتزاعی فلسفه بیان می‌شود و اندیشه‌ای که با شکل‌های مشخص و حسی هنر بیان می‌شود، هیچگاه اندیشه «واحد»ی نیستند؛ حتی اگر دلمان بخواهد از اندیشه‌های مشترك میان فلسفه و هنر سخن به میان آوریم، این دو شیوه بیان بقدری با یکدیگر متفاوتند که خیلی ساده نمی‌شود به یکدیگر مربوطشان کرد. شكاف بين يك اندیشه فلسفی و بیان هنری آن، دست کم به اندازه شكاف موجود بين سازمان‌های اقتصادی يك دوره تاریخی و آرمان‌های فرهنگی آن، بزرگ و مستلزم وجود چندین مرحله میانی است. سخن گفتن از برخی روندهای فکری مانند «تجلی»، «اثبات»، «تبعیت» و «نتیجه‌گیری» به شیوه‌ای که گویا در مورد هنر و فلسفه مصداق پیدا می‌کنند، به چیزی جز قیاسات تردید آفرین و جناس‌های گیج‌کننده نمی‌انجامد.

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

استعاره برخوردار می‌شود؛ شیوه‌های عملی و واقعی کار، رقیق می‌شوند و به صورت مشتی تداعی معانی صرف در می‌آیند. مربوط کردن فرمالیسم خشک هنر سده‌های میانه با زمینداری فئودالی و فرهنگ یک‌ه تازی که از کلیسا ساطع می‌شد، نمی‌تواند چندان کمکی به تبیین کیفیت هنری خاص آثار مورد بحث بکند ولی رابطه‌ای مهم-هرچند غیر مستقیم- بین دو ساختار فرهنگی دارای سازمان کاملاً متفاوت پدید می‌آورد و بدین ترتیب جاذبیت این گونه هنر را برای کسانی که تا اندازه‌ای معاصرش بودند قابل فهم می‌گرداند. از طرف دیگر، ادعای اینکه مراحل متوالی معماری گوتیک فقط بیان الگوی فکری آدی یا نه و پاسخ قطعی اصحاب مدرسه در هنر هستند، صرفاً به معنی توصیف پاره‌ای از رویدادهای هنری به شیوه‌ای استعاری و جناسی است، که در بهترین حالت، فاقد نیروی توضیحی است. اینکه می‌بینیم ذوق نمایش افقی در معماری جایش را به ذوق نمایش عمودی می‌دهد هیچ ربطی به نفی منطقی ندارد بلکه از جهان‌نگری تازه و نیروی ژرف‌نگری تازه‌ای که از بطن آن سر بر آورده است ناشی می‌شود. سبک مخلوط افقی-عمودی نه بربک عمل منطقی بلکه بربک ژرف‌نگری یا بینش جدید هنری منطبق است. حقیقت این است که در منطق، تز و آنتی‌تز و سنتز از یکدیگر ناشی می‌شوند، نه یکی پس از دیگری مانند مراحل یک سبک هنری. وقتی به دنبال این گونه تشابهات می‌گردیم و این تفاوت حیاتی و مهم را نادیده می‌گیریم، به طرز چاره‌ناپذیری در دام شیوه‌های گلی جفت کردن یا وصلت دادن روابط سیستماتیک منطق با روابط غیر سیستماتیک تاریخ می‌افتیم، و این همان صخره‌ای است که کشتی هگل به آن می‌خورد و درهم می‌شکند زیرا هگل مجبور است بپذیرد که نظم منطقی و نظم تاریخی در نهایت یکی‌اند، و تاریخ فقط آن چیزی را که در اندیشه منطق کار گذاشته شده

است باشکلی مشخص به تحقق می‌رساند.

علاقه‌ای مشابه به قیاسها و ذوقی برای تشخیص روابط مستقیم بین پدیده‌های مشابه فرهنگی در نزد کسانی دیده می‌شود که می‌کوشند تئوری «روشنگری متقابل هنرها» را در بررسی تاریخ بکار بندند. تئوری مزبور از این اصل بدیهی پیروی می‌کند که گویا هیچ تفاوتی ندارد اگر شخصی بخواهد تجربه‌اش را با واژه بیان کند یا نت، خط یا رنگ، و بدین ترتیب نه فقط نقش سازنده و سیله بیان در هنر را نادیده می‌گیرد بلکه همگون بودن تجربه‌ای را که شالوده شکل‌های گوناگون هنری است مسلم می‌پندارد، حال آنکه در واقعیت، خود تجربه و نه شکل هنری آن در نهایت، با استفاده از وسیله بیان موجود قالب‌گیری می‌شود. داکوبرت فرای در تشریح این تئوری، از جمله اعلام می‌دارد که تفاوت قطعی بین موسیقی روزگار باستان و کل موسیقی سده‌های بعدی را باید به ترتیب به اصول صوری تک‌صوتی و چندصوتی آنها نسبت داد. او می‌گوید: «برخلاف توالی صرفاً زمانی موسیقی تک‌صوتی، موسیقی چندصوتی نشانه پیدایش یک بعد دوم است... باهم شنیدن [در موسیقی] مشابه با هم دیدن [در نقاشی و پیکرتراشی] است.»<sup>۱۳۴</sup> آنگاه ادامه می‌دهد: «بازنمایی همزمان در موسیقی، به همان طریق و تقریباً همزمان با هنرهای بصری، جای بازنمایی متوالی را گرفت.»<sup>۱۳۵</sup> «ملودی به عنوان یک ساختار هارمونیک، خصیلتی خطی دارد ولی به دلیل رابطه درونی و عمودیش، دوبعدی و فضائی است...»<sup>۱۳۶</sup> این عبارت، پر از استعاره و جناس است. واژه‌های یک بعدی و دوبعدی بودن، خطی و فضائی بودن، همزمان و متوالی بودن، که در اینجا به عنوان شالوده قیاس به کار گرفته شده‌اند در هنرهای مختلف برای نمایاندن ادراکات حسی چنان متنوعی به کار برده می‌شوند که انتقالشان از هنرهای بصری به موسیقی و بالعکس،

از همان آغاز، ناپایدار و موقتی است. سخن گفتن از ساختارهای افقی و عمودی در موسیقی، چنانکه گوئی از همزمانی با توالی بصری سخن می گوئیم، بی هیچ تردیدی، گمراه کننده است. شاید بتوانیم بی هیچ ابهامی از «پیچیدگی» کمتر یا بیشتر در هر يك از هنرهای گوناگون سخن بگوئیم. ولی در آن صورت، همزمانی در موسیقی، درست در نقطه مقابل این اصطلاح در نقاشی خواهد بود زیرا ساختمان صوت در اثر همزمان شنیده شدن صداها بفرنج می شود، حال آنکه تأثیر بصری در اثر محدود کردن تابلو به صحنه‌ای تنها در زمان و مکانی خاص، ساده تر می شود؛ تابلوی اخیر، سادگی و وضوح رنسانس، و همزمانی مزبور بفرنجی باروک رابه دنیال می آورد.

ترکیب چندین خط مختلف تکاملی، که مورخ هنر دست اندر کار ردیابی آنهاست، از چندین طریق مختلف می تواند عملی شود: روند تاریخی را بطور کلی می توان مانند هگل تابع يك اصل واحد ساخت و به سوی هدفی واحد هدایت کرد؛ می توان مانند مارکس آن را به تجسم زنجیر ناگسسته واحدی از علیت واداشت؛ می توان مانند ماکس وبر ساختارهای متعدد فرهنگی را صریحاً به عنوان توابع یکدیگر نمایش داد؛ یا سرانجام مانند دورژاک می توان به وجود نوعی تشابه میان روندهای گوناگون تاریخ فرهنگی پی برد. فرمول اخیر این امتیاز را دارد که می شود چنان بسطش داد که معلوم شود بیشترین اهمیت ممکن را برای ترکیب تاریخی دارد. زیرا رویدادهای تاریخی دو عرصه فرهنگ، با آنکه ممکن است نتوانیم وجود هیچگونه رابطه علت و معلولی را بین آنها تشخیص دهیم، می توانند دارای روابطی تنگاتنگ به نظر آیند. یا برعکس، ممکن است با وجود رابطه مسلم علت و معلولی، فاقد هرگونه رابطه درونی باشند. مثلاً تشخیص رابطه سبکی بین خردگرایی اقتصادی سده پانزدهم و خردگرایی در هنر دشوار نیست؛

هر چند تشخیص هر گونه رابطه مستقیم علت و معلولی میان این دو مجموعه پدیده ها بسیار دشوار است. ولی بین جنگهای سی ساله و هنر آلمان در سده هفدهم، علیرغم تأثیر مستقیمی که جنگ مزبور بر کل فرهنگ آلمان داشت، هیچ رابطه مهمی وجود ندارد که اهمیتی برای سبک داشته باشد. صرف حادث شدن فلان تأثیر، مطلب چندانی درباره آن انتقال اندیشه ها که دوورژاک با عبارت «تسمه نقاله» میان روند های مختلف توصیفشان می کرد، در اختیارمان نمی گذارد. هر رویداد فقط زمانی مهم و دارای ارزشی تاریخی تلقی می شود که معلوم شود چرا توانست به وقوع پیوندد و به وقوع پیوست، و چرا علیرغم داشتن پاره ای پیامدهای صرفاً بیرونی و عملی، دارای اقتضا و تناسب تاریخی شد. حفریاتی که در شهر پومپنی ایتالیا به عمل آمد، همچنان که می دانیم، تأثیر ژرفی بر رویدادهای هنری سده هجدهم داشت؛ لیکن وظیفه اصلی مورخ هنر فقط مشخص کردن این تأثیر نیست بلکه پاسخ گفتن به این پرسش است که تأثیر مزبور چگونه توانست در شرایط مورد بحث به وقوع پیوندد. چرا حفریات هرکولانوم که پیش از حفریات پومپنی صورت گرفته بود، پیامد چشمگیری به بار نیاورد؟ اگر بخواهیم ارتباطهای موجود بین روند های تاریخی و عرصه تصادف محض را از میان برداریم و به تأثیرات یا عاریت گیریهای که موجب پیوستگی آنها به یکدیگر می شوند معنائی بدهیم، باید بکوشیم یک مخرج مشترك بین این روندها پیدا کنیم. از دیدگاه تاریخی، سرچشمه مشترك دو پدیده می تواند القا کننده تر و مهم تر از رابطه مستقیم علت و معلولی باشد. حفریات پومپنی، فی نفسه چیزی بیش از سلطه يك مد خاص را نشان نمی دهد ولی واکنش امروزی در برابر سلطنت استبدادی، فرهنگ درباری، و شکل های اشرافی زندگی، هم از روی علاقه تازه ای که به حفریات پیدا شده است - همراه باشناخت

تازه فرهنگی چنین متفاوت با رو کو کو - پرده برمی دارد هم از گذار به نثو کلاسی سیسم.

جامعه همچون خاکی است که در آن روند های گوناگون فرهنگی، ضمن حفظ تماس تنگاتنگ با یکدیگر، به پیش می روند. این روندها در سطح اجتماعی، ضرورتاً کل مضمون خود یا انبوه روابط درونی خود را عیان نمی سازند بلکه آن ویژگیهای را عیان می سازند که به رضایت بخش ترین شکل ممکن می شود به يك «مخرج-مشارك» تبدیلشان کرد. ساختارهای فرهنگی، ساختارهای اجتماعی و محملهایی برای جاودان سازی فعالیت اجتماع و تفاهم متقابل اعضای آن هستند؛ از این دیدگاه، ساختارهای مزبور را همیشه می توان با یکدیگر مقایسه و با عباراتی مشترك تفسیر کرد. این ساختارها در جریان تکامل خویش ممکن است ویژگیهایی به دست آورند که از منشأ اجتماعی شان مشتق نمی شوند و از این دیدگاه، قابل دسترسی نیستند. به هر حال، ساختارهای مزبور همچنان نشانه هایی از يك وجود اجتماعی و بیان منافع اجتماعی واحد، پاسخهایی گاه مثبت و گاه منفی به پرسشها و همآوردجوییهای ثابتی هستند. در این صورت اگر «تسمه نقاله» ای وجود داشته باشد که يك عرصه فرهنگی را به عرصه دیگرش پیوند دهد و از جنبه تصادفی روابط شان بکاهد، در اینجا است که باید به دنبالش گشت.

وقتی ریگل معلوم کرد که ناپدید شدن پیکر تراشی از عرصه هنر اوائل سده های میانه فقط نشانه انحطاط نبود بلکه نشانه نشستن نگرش «بصری» جدیدی به جای حس «لامسه ای» شکل مختص جهان باستان بود، اصل تبیینی که بدین ترتیب مورد استفاده قرار گرفت، يك نوآوری دوران ساز در تاریخ هنر بود. این شیوه جدید نگریستن به اشیاء، کشف رابطه ای درونی را در جایی میسر گردانید که سابقاً تصادف یا

اختیار بر آن فرمان می‌راند. ولی ریگل راضی بود که منطق درونی و ضرورت تئوری «اراده» یا نیت هنری خودش را اثبات کند، و دیگر به پژوهشش ادامه نداد که ببیند سرچشمه این شکل تازه تجربه حسی، این ادراک حسی تازه مکان، این ذهن گرائی و توهم گرائی تازه چیست. چرا باید انسانها در پایان روزگار کلاسیک باستانی به جای اطمینان به تأثیرات لمسی، تدریجاً به تأثیرات بصری اطمینان کرده باشند؟ چرا باید انسانها در آغاز سده هفدهم دیدن به شیوه سطح پیمایانه را کنار گذاشته و شیوه عقب نشینانه را برگزیده باشند؟ چرا باید ناگهان به جای شکل‌های بسته و درهمبافنه جذب شکل‌های باز و غیر ساختمانی شده باشند؟ مورخان هنر به پرسشهایی از این دست، هیچگاه پاسخ رضایت بخش نداده‌اند و حتی بدرستی فرمول بندی‌شان نکرده‌اند. آیا این پرسشها آنچنان که نمایندگان نظریه «تاریخ ناب شکلها» بطور ضمنی می‌پذیرند، غیر قابل پاسخگویی یا حتی غیر قابل فرمول بندی‌اند؟ یا همچنان که مدافعان «تاریخ هنر به مثابه تاریخ اندیشه‌ها» فرض می‌کنند یگانه پاسخ ممکن همان اشاره به قیاسهای موجود میان عرصه‌های گوناگون فرهنگ است، که هر یک شالوده آرمانی خاصی برای خود دارد؟ هیچ کس مایل نیست ادعا کند که شکل هنری را می‌توان همان سان که تخم مرغ را از مرغ می‌گیریم، از واقعیتی بیرونی و بیگانه استخراج کرد - هر چند نیازی به این فرض نداریم که بگوئیم تاریخ در چنین مواردی فقط با یک تخم مرغ آغاز می‌شود! حتی ولفلین، دست کم زمانی که زیر فشار قرار گیرد، انکار نمی‌کند که در کنار عوامل سازنده درونی، علت‌های بیرونی دیگری از نوع علت‌های جامعه شناختی، نقشی در تکامل هنر ایفا می‌کنند. راهها فقط وقتی از هم جدا می‌شوند که مورخ مجبور شده باشد اعلام کند که کدام دوسلسله علیتی، تعیین کننده است یا دست کم کدام یک تعیین کننده تر است، کدام یک متغیر مستقل



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

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

هنری عصر هومر ، بدون در نظر گرفتن پیروزی مشابه طبقه اشراف بر حکومت پادشاهی فئودالی، غیر قابل تصور است؛ تکامل از فرمالیسم خشک کلاسیک به ناتورالیسم و ذهن گرایی هلنیستی نیز بدون در نظر گرفتن تغییر شکل کشور شهر اشرافی با اقتصاد پدرسالارانه برده داری به اقتصاد هلنیستی سرمایه داری جهانی با طبقات متوسط جهان وطن نیز غیر قابل تصور است. و باز گذار از نمادپردازی قرون وسطایی به فردگرایی هنری عصر رنسانس بدون در نظر گرفتن تغییر از اقتصاد و زمینداری فئودالی به نظام اجتماعی شهر های بورژوائی؛ گذار به آراستگی های سبک گزینی و احساس گرایی باروک بدون پیدایش تازه طبقه اشراف، بحران اقتصادی و اجتماعی اصلاح دین در سده شانزدهم و پیدایش سلطنت استبدادی؛ حرکت پیروزمندانه رمانتیسیسم بدون پیروزی انقلاب فرانسه و بورژوازی، آزاد شدن فرد، اصل رقابت آزاد و کار بست آن در آفرینش معنوی و مادی نیز غیر قابل تصور است. ولی واژه «غیر قابل تصور» را نباید چنین معنی کرد که تغییرات فوق در سبکها فقط در این شرایط خاص تاریخی امکان پیدا می کرده است نه در شرایطی دیگر، یعنی رابطه شکل سبک با شکل اجتماعی. اقتصادی چنان برجسته است که بسختی می توان تصور وقوعش را در شرایطی دیگر در نظر آورد.

اعتراضاتی که به تاریخ اجتماعی هنر به عنوان یک روش تفسیر وارد می شود، بیشتر از نسبت دادن هدفهائی به آن سرچشمه می گیرند که نه می تواند اجرایشان کند نه تمایلی به چنین کاری دارد. فقط خام ترین نوع تاریخ اجتماعی، می کوشد نوع خاصی از هنر را به عنوان بیان همگن، جامع و مستقیم شکل خاصی از جامعه معرفی کند. هنر یک عصر بفرنج تاریخی، هیچگاه نمی تواند همگن باشد، حتی به این دلیل ساده که جامعه آن دوران تاریخی همگن نیست؛ این هنر هیچگاه

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

هیچ علم اجتماعی که از خام‌ترین شکل ماتریالیسم فراتر می‌رود هنراً صرفاً بازتاب مستقیمی از شرایط اقتصادی و اجتماعی نخواهد دانست. هر منتقد تفسیر اجتماعی تحولات معنوی، کاملاً حق دارد به برابر انگاری ساده لوحانه فتودالیسم با فرمالیسم، استبداد با کلاسی-سیسم یا سرمایه‌داری با فردگرایی اعتراض کند. در نخستین فرمول-بندیهای نسبتاً مهم ماتریالیسم تاریخی به راحتی پذیرفته می‌شد که شرایط تولید، مستقیماً و موبمو در فرهنگ بازتاب نمی‌یابند، بلکه از

طریق زنجیر بلند عوامل میانجی در تئوریهای علمی، اصول اخلاقی و آفریده های هنری بازتاب می یابند؛ شرایط مزبور ضمن حرکت تدریجی از «وجود» به «وجود آگاه»، معنوی تر می شوند و از منشأ مادی خویش فاصله بیشتری می گیرند. بدین ترتیب، زوال اقتصاد فتودالی و پیدایش مقدمات اقتصاد جدید پولی و متکی به شهرها، مستقیماً باعث پیدایش ناتورالیسم گوتیک نمی شود؛ حاصل این تحول، سست شدن قیده های اجدادی، دگرگون شدن نظرات کهنه حقوقی، تهی نمایاندن عقاید مسلم پیشین، طرفداری از نگرش نام گرایانه به فرد و تقویت این نظریه قدیس توماس بود که می گوید خداوند از همه چیز شاد می شود - زیرا کوچکترین چیز نیز ارزشی خاص خود دارد - بطوری که اشیاء مزبور در پایان، دیگر نماد هائی صرف نیستند بلکه تدریجاً جالب توجه و درخور بازنمایی در هنر به صورت حقیقی و بنیادی می شوند. و ما این سلسله را هر قدر طولانی تر کنیم، باز شرح خود بخود کوتاه شده و بسیار تلخیص شده ای از روند واقعی خواهد بود، روندی که با پیمودن گامهای میانجی بیشماری، از تركز زمین توسط سرف و آمدنش به شهر آغاز می شود و به ناتورالیسم محجر مذبح گوتیک مرقی می رسد.

پلخانوف يك زمانی متذکر شد که شرایط اجتماعی هیچگاه نمی توانند شکل موسیقی رقص مینوئت را تبیین کنند. هانری فوسیون با پیروی از يك چنین خط فکری، گفت که ژرف ترین مطالعه شرایط اجتماعی يك دوره تاریخی، هیچگاه به ما امکان نخواهد داد که به نتیجه ای درباره خطوط برجهای کلیسای جامع لالون برسیم. چنین تلاشهایی برای تبیین پدیده های هنری با تفسیر اجتماعی - تاریخی هنر بیگانه اند. تبیین موسیقی رقص مینوئت یا برجهای کلیسای جامع لالون به شیوه پلخانوف و فوسیون، نوعی شعبده بازی است که هیچ

مورخ اندیشمندی برعهده نمی‌گیرد. تاریخ اجتماعی هنر صرفاً ادعا می‌کند - و این یگانه ادعائی است که می‌تواند در صد اثباتش برآید - که شکل‌های هنر، فقط شکل‌هایی از شعور فرعی نیستند که تابع عوامل بصری یا سمعی باشند بلکه بیان یک جهان‌نگری مشروط به عوامل اجتماعی هستند. شکل موسیقائی «مینوئت» در شرایط اجتماعی سده هجدهم گنجانده نشده است بلکه دنیای پیش‌از انقلاب با آن آراستگی، زیبایی، آداب دانی و علاقه‌اش به هر چیز فریبنده و جالب، یکی از پیش‌شرط‌های پیدایش این گونه از هنر بود. جامعه سده هجدهم، بشکلی ضمنی در مینوئت گنجانده شده است ولی مینوئت بطور ضمنی در شکل‌های اجتماعی آن جامعه گنجانده نشده است. هر شکل هنری، اصیل و خلاق است و از شرایط مادی یا معنوی زمانه استنباط نمی‌شود. اگر ما با چیزی جز ساختار اجتماعی عامه مردم آشنا نباشیم، نه می‌توانیم هنر این مردم را «به‌تصور بکشانیم» نه بازسازیش کنیم، زیرا ماهیت غیر قابل پیش‌بینی استعداد‌های خلاقانه هنرمند با آنکه به عوامل اجتماعی مشروط است، هر گونه پیش‌بینی در عرصه هنر را بی‌ثمر می‌گرداند. در این عرصه فقط همبستگی یا پیوند های تجربی مشهود بین آنچه پیشاپیش می‌رود و آنچه از دنبال می‌آید می‌تواند وجود داشته باشد، و این گونه فرمول‌بندیها را همیشه می‌شود تغییر داد یا برهم زد؛ و هیچگاه نمی‌توانند تکرار نتایج همانند را تضمین کنند. ولی این گونه پیوند های مشاهده شده، ضمن آنکه میدان را برای فرمول‌بندی قوانین باز نمی‌کنند، بسیار القاکننده‌اند، آنهم به شیوه‌ای که برخی عملیات مغزی، بی‌آنکه کسی از علتش سر در بیاورد، در معالجه پاره‌ای از اختلالات روانی مؤثر و نتیجه‌بخش واقع می‌شوند؛ با آنکه حدود تجویز و نتیجه‌بخشی این عملیات مجادله آفرین است، موفقیت شان به ایجاد همبستگی خاصی میان یافته های جراحی و روان-

پزشکانه متکی است.

هیچ چیزی یافت نمی‌شود که بتوان عنوان قانون کلی تاریخ اجتماعی هنر را بر آن نهاد. این فقط بدان سبب نیست که خلاقیت هنری قاعده و قانونی ندارد؛ گذشته از تقلیل ناپذیری هنر به قواعد و مقررات، این واقعیت نیز در کار است که هنر به عنوان يك عامل اجتماعی، در روندی دخالت دارد که هیچگاه تکرار نمی‌شود و پیوسته ترکیبهای تازه‌ای از خود پدید می‌آورد. نتیجتاً مفهوم یا اهمیت اجتماعی سبک هنری همیشه امکان تغییر دارد، حتی می‌تواند وظیفه‌ای را بر عهده بگیرد که متضاد وظیفه سابقش باشد. اگر کسی نقش اجتماعی رمانتی‌سیسم یا کلاسی‌سیسم را در طی سده‌های متوالی ردیابی می‌کند کافی است فقط به استحاله‌ای که مشاهده می‌شود اشاره کنیم. همچنان که معیار خاصی برای تعیین کیفیت هنری وجود ندارد، هیچ نقش اجتماعی هم وجود ندارد که سبک، صریحاً انجامش دهد؛ سبک را می‌توان به خدمت هدفهای گوناگون سیاسی و اجتماعی گرفت. با این حال، سبک، ابزاری تماماً خنثی نیست؛ بلکه مفهوم سبک، از مفاهیم انتظام یافته جامعه‌شناسی گنگ‌تر است و اهمیت ویژه خودش را در هر مورد خاص از کلیت نیروهای فعال تاریخی بدست می‌آورد. مثلاً فلان قشر خاص اجتماعی ممکن است يك سبک را صرفاً به این علت برگزیند که از مخالفانش متمایز گردد، یا از سبک خاصی به این علت که گروه مخالفش آن را بکار گرفته است چشم ببوشد؛ و در همان حال ممکن است پاره‌ای وسائل بیان و تأثیر گذاری را صرفاً به این علت برگزیند و بکار گیرد که مخالفانش آنها را بطرز موفقیت آمیزی بکار گرفته‌اند یا به صورت دارائی مشترك و مؤثرترین وسیله ارتباط در آمده‌اند. کلاسی‌سیسم که در فرانسه سده هفدهم سبک نماینده سلطنت استبدادی و اشرافیت درباری بود، گرچه به شکلی نسبتاً متفاوت، در

درجه اول به این علت سبک رسمی انقلاب شد که می شد آن را نفی معیارهای ذوقی رو کو کو و اعتراضی به پوچی آن تلقی کرد. همچنان که طبقه اشراف در جریان سده هجدهم تا اندازه ای در اثر تماسهای اجتماعی با بورژوازی، بیش از پیش از تأثیرات شدید سبک نقاشانه لذت برده بود، این بار گروه مخالف در مبارزه علیه فرهنگ رو کو کوی اشراف و بورژوازی بزرگ به آرمانهای سبک گزینانه طبقه حاکم پیشین که گرچه درباری و اشراف منش بود اما ظاهراً در قالبی قهرمانانه تر شکل گرفته بود، متوسل شد. اما علیرغم این اهمیت تغییر یافته و ارزشیابی دوباره سبک، خطاست اگر ادعا شود که هدفهای هنری سلطنت استبدادی، اشراف درباری یا طبقه متوسط انقلابی، از عوامل اجتماعی و اقتصادی مستقل بودند و تأثیری از آنها نمی گرفتند. از آنجا که تعداد نمونه های تغییر اهمیت اجتماعی سبک بسیار زیاد است، مطمئناً این نکته را اثبات نمی کند که سبکهای هنری از لحاظ اجتماعی بی اهمیت و بی تأثیرند. فلور، مویسان و برادران گوتکور از ناتورالیسم در جنگ چریکی خویش علیه دموکراسی بورژوازی بهره می گیرند، هر چند این ناتورالیسم زبان ویژه بورژوازی منفور بود و تا حدودی در اثر مخالفت بورژوازی با تمایلات ارتجاعی رمانتیسیسم به وجود آمد. رمانتیسیسم نیز به نوبه خود، دمدمی مزاج تر و متلون تر از ناتورالیسم است. رمانتیسیسمی مخصوص قشرهای مرفعی و رمانتیسیسم دیگری مخصوص قشرهای محافظه کار داریم: مثلاً رمانتیسیسم بورژوازی هلنیستی، شوالبه های سده های میانه، گوتیک مرفعی، اشراف اسپانیا دوست فرانسه، رمانتیسیسم واکنش در برابر فرانسه انقلابی و رمانتیسیسم طبقاتی را که مصمم بودند میراث انقلاب، به ویژه آزاد شدن فرد به وسیله آن را از دست ندهند مقایسه کنید. جنبش رمانتیک که در عصر بازشگشت خاندان بوربون به سلطنت فرانسه

سراسر اروپا را دربر گرفته بود، در يك کشور خصلتی آشکارا انقلابی و در کشوری دیگر خصلتی نسبتاً ضد انقلابی داشت؛ حتی در داخل يك کشور، گاه نقشی آزادیبخش ایفا می کرد و احساس اعتماد به نفس را در فرد می دمید، و گاه نقشی تاریک اندیشانه ایفا می کرد و اذهان انسانها را تیره گون و آشفته می گردانید. البته می دانیم که نشانه های رمانتیسیسم نوین مدتها پیش از آغاز انقلاب دیده شده بود ولی این واقعیت را فقط زمانی می شود به شکل اصلی اش دید که بدانیم جنبش رمانتیک هیچگاه بدون وجود دستاوردهای انقلاب نمی توانست چنان تأثیری ژرف و گسترده از خود بجای بگذارد، و از همان آغاز نشانه بحرانی اجتماعی به شمار می رفت که به انقلاب انجامیده بود.

تبیین اجتماعی - تاریخی هنر، علیرغم اینکه نمی توان ثابت کرد قوانین سخت و سفتی بر روابط میان شکل اجتماعی و شکل هنر حاکم است، می تواند ادعای علمی بودن کند. زیرا با آنکه نقش اجتماعی نگرشهای مختص هر سبک دیگر گون می شود بطوری که با منافع گوناگون طبقاتی و شیوه های زندگی مربوط می شوند، از لحاظ اجتماعی، نگرشهایی بی تفاوت و سازگار با هر موقعیت اجتماعی نیستند. يك رمانتیسیسم مخصوص شوالیه سده های میانه و رمانتیسیسم دیگری مخصوص بورژوازی جدید داریم، ولی چیزی به نام رمانتیسیسم دهقانی نداریم. و با آنکه می توانیم از خرد گرائی بورژوازی سده پانزدهم و خرد گرائی اشرافیت سده هفدهم سخن به میان آوریم، نمی توان خرد گرائی مربوط با کمال مطلوب شوالیه ها از زندگی را به تصور آورد. مثالی مشخص تر بیاوریم: وحدتهای دراما-تیک، بیشتر به این علت به تراژدی فرانسوی راه یافتند که هنرمندان می خواستند آنچه را که روی صحنه می گذشت، زنده تر بنمایانند؛ لیکن بعدها وحدتهای مزبور این اهمیت رئالیستی خود را از دست



دادند و به محمل افراطی‌ترین شکل سبک‌پردازی یا تصنیع تبدیل شدند؛ ولی این وحدت‌ها در سراسر این دوره، نماینده نگرشی ماهیتاً خردگرایانه به زندگی هستند که با خلاقیت درام قرون وسطائی و خلاقیت درام رمانتیک کاملاً ناسازگارند. اما در مورد ناتورالیسم باید گفت آنچه‌آن که تئوری سوسیالیستی هنر ادعا می‌کند، این جنبش انحصاراً در اختیار محافل مترقی سیاسی و لیبرال نیست؛ لیکن گونه‌ای از اجتماع که منافعش با ابقای شرایط عقب مانده اجتماعی جوش خورده است هر جا که امکانی پیش آید از تمایلاتی در هنر پشتیبانی خواهد کرد که می‌خواهند شرایط واقعاً موجود را به صورت کمال مطلوب در آورند. با این حال، رهبران این گونه از اجتماع ممکن است گاهگاهی کاربرد روشهای ناتورالیستی در هنر را مفید بدانند، مثلاً مانند گئورگ سورس که زمانی به کشیدن تابلوهای ناتورالیستی درباره جنگ پرداخت که دیگر نمی‌شد نبردهای ناپلئون را زیر پرده‌ای پنهان کرد. شیوه او بدون تردید ناتورالیسمی رمانتیک بود که در آن زبان سورژوازی متوسط و بالای سالهای پس از جنگ بیان شده بود زیرا سورس مجبور بود کمک و نظر مساعد این طبقه را به خود جلب کند. این موردی از تضادهای درون طبقه‌ای به مفهوم مارکسیستی نیست، بلکه نمونه‌ای از سازگاری پذیری قشری اجتماعی است که تاکتیکها و سلاحهای برگزیده خود را در اختیار دارد ولی غالباً مجبور است تاکتیکها و سلاحهای دشمنان یا متحدان آتی‌اش را در دست بگیرد تا خودش را حفظ کند. همچنان که مثلاً ارتشهای شوالیه‌ها با آغاز عصر بهره‌برداری از توپ و تفنگ، تاکتیکهای پیاده نظام را پذیرفتند و شوالیه‌ها نیز برای زنده ماندن و کسب پیروزی مشترک، از تلاش برای دستیابی به شهرت فردی خویش دست برداشتند. بدون تردید، سلاحهای بکارگرفته شده ممکن است گاهگاهی عوض شوند و از دست يك گروه

به دست گروهی دیگر بیفتند، ولی در برابر نمایش مبارزات برجسته اجتماعی - که شاهد هرچه پیچیده‌تر شدن هنر در آن هستیم - انکار تابعیت عملی روشها و وظایف هنر از عوامل اجتماعی، گونه‌ای کور-اندیشی خودسرانه است.

نکته دیگری نیز هست که باید گفته شود. پذیرفتن اینکه شرایط اقتصادی غالباً تأثیری قطعی و تعیین کننده در شکل گیری ساختارهای معنوی دارند، به معنی انکار آرمانهای پاک، درخشان و فوق دنیوی و پذیرش ارادی تمام نیروهای تاریک مادی نیست، به معنی نسبت دادن ارزشی برتر از تمام اصول آرمانی به این نیروهای اخیر هم نیست. حتی ضرورتاً به این معنی نیست که عامل مادی در تاریخ، واقعی‌تر از عامل معنوی است. بلکه فقط به این معنی است که ما با هیچ تلاش معنوی انسانی روبرو نمی‌شویم جز در مواقعی که تینشی با شرایط مادی زندگی وجود داشته باشد. اگر اهمیت کافی به این واقعیت بدهیم، باید نظر مارکس درباره رابطه وجود و وجود آگاه را بپذیریم. این نظر به هیچ وجه منکر این امکان نمی‌شود که عوامل معنوی می‌توانند بر شرایط مادی تأثیر بگذارند. اعتراضی که می‌گوید روح انسان غالباً در نقطه مقابل تمام انگیزه های اقتصادی قرار می‌گیرد و می‌تواند خود را با يك فعل ارادی از چنگ آنها برهاند، مایه شکست ماتریالیسم تاریخی نیست. زیرا جان کلام تئوری مزبور این ادعاست که دستاورد های معنوی از رابطه ای دیالکتیکی با شرایط اقتصادی تولید سر چشمه می‌گیرند؛ این تئوری فرض نمی‌کند که دستاوردهای یادشده، رونوشت خشک و خالی شرایط اقتصادی‌اند. در پاره‌ای موارد، این رقابت دیالکتیکی ممکن است به پیروزی ظاهری عنصر معنوی بیانجامد و موجب پیدایش ساختارهایی معنوی بشود که به نظر می‌رسد در آن لحظه خاص می‌توانند محدودیتهای مادی روح انسان را از میان

بردارند. ولی مسأله مهم این است که بدانیم فلان دیدگاه ایده‌الیستی تا چه اندازه وابسته شرایط خاص بیرونی است و تا چه اندازه‌ای مستلزم وجود شرایط بیرونی و مادی خاصی در جامعه است. همچنان که فلان پادشاه نیز به اندازه فلان گدایک موجود اجتماعی است، ایده‌الیسم نیز درست به اندازه ماتریالیسم در شرایط اجتماعی ریشه دارد. احساس استقلال ذهنی فرد را در مقایسه با واقعیات عینی اثبات شده توسط ماتریالیسم تاریخی، نمی‌توان خیلی جدی تلقی کرد. اعتراضی که به تئوری مزبور وارد می‌شود این است که این تئوری فقط به نمایاندن تکامل دیالکتیکی حاصل از مقابله عوامل مادی و معنوی بسنده نکرده است بلکه تئوری غیر قابل دفاع مطلقیت ماده را به جای تئوری غیر قابل دفاع مطلقیت روح، یعنی یک لاهوت را بجای لاهونی دیگر نشانده است.

بسط دامنه روش جامعه شناختی به تاریخ هنر، ضرورتاً نیازی به این شکل افراطی ماتریالیسم تاریخی ندارد. و نیازی ندارد مدعی شود که تبیینی دقیقاً جامعه شناختی از استعداد شخص هنرمند با همه انگیزه‌ها و تمایلات ویژه‌اش به عمل آورده است. بلکه صرفاً بدین معنی است که ما این اصل را راهنمای خویش قرار داده‌ایم که مخالفت یک فرد با فلان تمایل دستجمعی زمانه، بیش از پذیرش آن توسط فردی دیگر، تا حدودی، محصول نیروهای اجتماعی است. تردیدی نیست که هنرمند آنچه را که دلش می‌خواهد، مطابق دلخواه خویش می‌آفریند، ولی اینکه «اراده» او از چه عناصری تشکیل می‌شود، همچنان بصورت مسأله‌ای به جای خود باقی است. مطمئناً خود هنرمند آخرین کلام را می‌گوید ولی به نقش کسانی که رتبه‌شان یکی مانده به اوست نیز نباید کم بها داده شود، مخصوصاً به این علت سخن ایشان را بطور طبیعی می‌توان در بیان هنرمند ردیابی کرد. ضعیف‌ترین اعتراض‌هایی

که به دیدگاه جامعه‌شناختی شده این است که آفرینندگان آثار بزرگ هنری، از این لحاظ که «گوشه‌نشینانی» بزرگ بوده‌اند، اشخاصی خارق‌العاده بشمار می‌رفتند. اگر بخواهیم مفهوم «انزوا» یا «گوشه‌نشینی» را از مفهوم «اجتماعی» حذف کنیم، مفهوم اخیر را به ناحق محدود کرده‌ایم. حتی ویلیام باکلیتریتس که می‌گوید «اثر هنری عمل اجتماعی يك انسان گوشه‌گیر است» قلمرو سودمندی اجتماعی را بطرزی نامقتضی محدود می‌کند زیرا به تضادی میان محصول اجتماعی و آفریننده‌ت‌های آن قائل می‌شود و این حقیقت را نادیده می‌گیرد که تنهایی یا گوشه‌گیری مقوله‌ای اجتماعی است و به‌عنوان يك تجربه فردی، فقط در جامعه می‌تواند وجود داشته باشد. انسان مطمئناً در هر شرایطی می‌تواند تنها باشد، ولی فقط در جهانی می‌تواند احساس تنهایی کند که دیگران نیز به گونه‌ای در آن سهیمند. هنرمند به دلایلی که روانکاو می‌تواند بخشی از آن را تبیین کند، بیش از بقیه انسانها با جامعه خویش بیگانه است ولی قطعی نیست که بررسی خلاقیت هنری در اثر این بیگانگی، برای جامعه‌شناس از هر اشتغال یا وسوسه دیگری دشوارتر بشود. اگر بپذیریم که می‌شود پیش شرط - هائی اجتماعی برای تبه‌کاری پیدا کرد، دور از فهم به نظر می‌رسد که کسی شرایط اجتماعی مشابهی را عامل آفرینش هنری نداند. دنیای معنوی هنرمند به طرز غیر قابل مقایسه‌ای می‌تواند از دنیای فرد تبه‌کار بفرنج‌تر باشد، ولی تا آنجا که دامنه رابطه بین آزادی فردی و علیت اجتماعی کشیده می‌شود، هیچ‌گونه تفاوت اصولی بین آفرینش يك اثر هنری و ارتکاب يك جنایت وجود ندارد.

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

خواسته‌اند تفسیر هنر را بر اصولی استوار گردانند که خود ویژه و مختص آن باشند؛ هیچ روشی که برای چیزی دیگر مفید از آب در آمده است، بقدر کافی ثمر بخش به نظر نمی‌رسد. این یگانه تبیین اظهاراتی از این قبیل است: «تاریخ اجتماعی هنر، درست به اندازه تاریخ جامعه، بی‌معنی است».<sup>۱۳۷</sup> ولی مهارت در فرمول بندی نباید چشم ما را بر دیدن نارسائی این اندیشه ببندد. این واقعیت که مفاهیم جامعه‌شناختی امکان درك جوهر هنر را به ما نمی‌دهند بدین معنی نیست که بگوئیم همچنان که جامعه را نمی‌شود با مفاهیم زیبایی شناختی توضیح داد هنر را نیز نمی‌شود با مفاهیم جامعه‌شناختی تبیین کرد. بدین ترتیب رابطه متقابل بین هنر و اجتماع را نمی‌توان بسادگی معکوس کرد. جامعه هرچه باشد پدیده‌ای زیبایی شناختی نیست، حال آنکه هنر دستاوردی آشکارا اجتماعی است. هنر هر چه باشد، از جمله، محصول نیروهای اجتماعی و سرچشمه تأثیرات اجتماعی است. درباره نیروهای مؤثر در هنر و تأثیراتی که از آن بر جای می‌مانند مطالب بسیار با ارزشی می‌توان گفت بی‌آنکه خواسته باشیم وجود درونی اش را اندازه‌گیری کنیم یا از شکستن طلسمش بترسیم.

## فصل پنجم

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

### ۱- هنر مردم، توده‌ها، و تحصیلکردگان

در این فصل «هنر قومی» به معنی فعالیت‌های شعری، موسیقائی و تصویر گرانه قشرهایی از جمعیت بکار برده شده است که تحصیلکرده و شهرنشین و صنعتی شده نیستند. از اجزای ماهوی این هنر آن است که برپا نگه دارند گانش نه فقط بطرزی انفعالی پذیرا خویند بلکه معمولاً از شرکت کنندگان خلاق در فعالیت‌های هنری‌اند، و با این حال به عنوان افراد منفرد به چشم نمی‌خورند یا هیچگونه ادعای امتیاز آفرینش آثار هنر یاد شده را ندارند. از طرف دیگر «هنر مردمی» به معنی آفریده های هنری یا شبه هنری در پاسخگویی به تقاضای عامه‌ای. نیمه تحصیلکرده، عموماً شهرنشین و متمایل به رفتار دستجمعی یا توده‌ای است. در هنر قومی، تولید کنندگان و مصرف کنندگان را بسختی می‌توان از همدیگر باز شناخت و مرز میان ایشان همواره در

تغییر است؛ برعکس در مورد هنر مردمی، با عامه‌ای غیر خلاق و سرا-  
 پا منفعل از لحاظ هنری مواجه می‌شویم، و تولید حرفه‌ای کالا های  
 هنری، دقیقاً در پاسخگوئی به تقاضای موجود صورت می‌گیرد. در  
 این نکته جای تردیدی نیست که هنر قومی، بویژه شعرقوی، از صفوف  
 کسانی ریشه می‌گیرد که از آن لذت می‌برند، حال آنکه «آوازه‌های  
 مردمی» - بالادهای خیابانی و «اجراهای مردمی» - کار هنرمندانی  
 حرفه‌ای است که به طبقات بالا تعلق دارند و از لحاظ روحی و معنوی  
 وابسته ایشان‌اند.<sup>۱</sup> لیکن واقعیت این است که مهمترین وجه تمایز بین  
 دو گونه هنر در خصلت متفاوت «عامه» ها یا «مخاطب» های آن دو  
 است. مردمی که آواز قومی را زنده نگه می‌دارند ساکنان تحصیل  
 نکرده اما نه‌الزاماً بیسواد و روستاها و شهرهای کوچک هستند؛ خوانندگان  
 و مصرف کنندگان داستانهای جنائی، مجلات مصور، داستانهای  
 احساساتی، و تابلوهای رنگی با سمه‌ای، طبقات پائین هستند که فاصله‌شان  
 با تحصیل کرده‌ها به اندازه فاصله روستائینان از ایشان نیست.

همچنان که در هر زمان معینی تعداد گرایشهای مختلف هنری  
 دست کم به تعداد لایه‌های فرهنگی یا تحصیلی می‌رسد، تاریخ هنر،  
 در مقایسه با توجهی که تاکنون به نیازها و هدفهای خاص گروههای  
 متفاوت تحصیلی معطوف داشته است، باید توجه بیشتری معطوف دارد.  
 اگر چنین کند مجبور خواهد شد که تکامل هنر را با استفاده از برشهای  
 مقطعی مجسم سازد، و بدینسان مردم را متوجه این واقعیت گرداند  
 که در هنر همیشه چندین سنت دست در دست یکدیگر پیش می‌روند،  
 و دیگر دنبال آن نظریه جزمی که می‌گوید هر چیز معاصر باید پیوندی  
 ارگانیک داشته باشد نخواهند رفت. لیکن توصیف خطوط تکامل هنر  
 با توجه به قابلیت یا عدم قابلیت اسنادشان به گروه برگزیده معنوی،

توده‌های شهرنشین، یا روستانشینان، و بدین ترتیب مشخص گردانیدن تاریخ هنر بفرنج و پیشرفته از هنر مردمی و هنر قومی، فقط به معنی اجرای نیمه نخست و آسانتر و وظیفه مورخ هنر است؛ مورخ هنر باید به پژوهش خود ادامه دهد و به چگونگی رابطه بین تحصیلات و موقعیت طبقاتی، نوع تضادهای دیالکتیکی موجود در چارچوب یک لایه تحصیلی، و چگونگی امکان حل تنشهای موجود بین دیدگاه طبقاتی و دیدگاه تحصیلی پی ببرد. وظیفه مورخ هنر را فقط زمانی باید خاتمه یافته تلقی کرد که او نشان داده باشد که تأثیر تحصیلات به هیچ وجه تابع صرف شرایط اقتصادی و اجتماعی نیست بلکه اهمیتش مطابق موقعیت کلی تاریخی افزایش یا کاهش می‌یابد. زیرا اهمیت و ارزش تحصیلات، بطرز چشمگیری دگرگون می‌شود؛ مثلاً در سده‌های میانه، تحصیلات از اعتباری عظیم برخوردار بود ولی با این حال مانند سده‌های بعد، برای موفقیت در هنر، چندان ضرورتی نداشت.

لیکن تشریح تاریخ هنر با استناد به لایه‌های فرهنگی، فقط بطور کامل با دوره پس از رنسانس یا شاید دوره پس از انقلاب یعنی با دوره‌ای جور در آید که در طی آن لایه‌های عامه مخاطب هنر از لحاظ نیازهایشان شدیداً از یکدیگر متمایز و قطعاً مستقل می‌شوند. مورخ هنر عملاً می‌تواند و باید به پدیده‌های پیشین مانند پدیدۀ شکلک‌سازی در روزگار باستان به عنوان هنری شبه قومی در نقطه مقابل تئاتر رسمی آتن، یا پدیدۀ بالاد در سده‌های میانه که در نقطه مقابل شعر قهرمانانه اشراف جنگ طلب تامقام شعر قومی سقوط کرد، توجه داشته باشد. او مخصوصاً می‌تواند به آفریده‌های بیشمار تصویری و پیکری سده‌های میانه - مخصوصاً اشیاء مخصوص مراسم مذهبی - که حالتی نسبتاً فروتنانه دارند و مسلماً بوسیله قشری پائین برای قشری



پائین آفریده می‌شدند توجه کند، لیکن نمی‌توان این آثار را با برچسب هنر قومی یا هنر مردمی به مفهوم بالا مشخص ساخت یا حتی صراحتاً و قطعاً گفت که چه چیزی در این میان زائیده پایگاه طبقه پائین و چه چیزی زائیده فقدان مهارت فردی است. در این نخستین مرحله تکامل، شاید بتوانیم از وجود هنر قومی در کنار هنر پیشرفته دین پیشگان و درباریان سخن بگوئیم، ولی بندرت می‌توانیم سخنی از هنر «مردمی» به میان آوریم. فقط در اواخر سده های میانه است که می‌توان مقدمات آفرینش هنری را تشخیص داد که انتظار نمی‌رفت گروه برگزیده تحصیلکرده یا توده روستائیان را بخود جلب کند، بلکه به تقاضای يك طبقه متوسط نسبتاً مرفه اما نه ثروتمند شهری پاسخ داد. پیش از آن زمان، مسأله آفرینش تابلو یا مجسمه به عنوان کالائی مناسب ذوق مردم، نمی‌توانست مطرح باشد؛ هیچ قشری از اجتماع به استثنای طبقات بالا در موقعیتی نبود که از عهده خرید چنین آفریده هائی برآید. چوب بریهای دوره انتقالی بین سده های میانه و رنسانس، نخستین فرآورده های هنر بودند که تا اندازه ای بوسیله شهرنشینان کم ثروت و نیمه مرفه خریداری شدند.

ویژگیهای منفی مشخص کننده هنر قومی و هنر مردمی از هنر پیشرفته تحصیلکردگان، خبرگان و کاردانان، در نگاه نخست، برجسته تر و مهم تر از ویژگیهای مثبتی به نظر می‌رسند که وجه مشترك این گونه های مختلف هنرند. هنر جدی، معتبر و مسئول، که الزاماً در بردارنده کشاكش با مسائل زندگی و كوشش برای درك معنی زندگی آدمی است، هنری که ما را با تقاضای «دگرگون سازی شیوه زندگی» خودمان مواجه می‌کند، با هنر قومی که غالباً چیزی بیش از نمایش و آرایش نیست یا هنر مردمی که هیچگاه از حد سرگرمی و وقت گذرانی

فراتر نمى‌رود وجه مشترك چندانى ندارد. وقتى به آفريده‌هاى ميكل آنژ يا رامبرانت ، باخ يا بتهوون ، فلوبر يا بودلر مى‌انسديشيم ، احساس مى‌كنيم كه چندان علاقه‌اى نداريم آرايشها و آواهاى شوخى- آميز و ناشيانه دهقانان يا ادبيات و موسيقى آفريده صنايع سرگرم- سازى معاصر را باهمه عشوه‌ها و چاپلوسيهائىش دربرابر انسان كوچه و بازار، به عنوان هنر بشناسيم. و با آنكه شايد هنر قومى بتواند بخشى از اعتبارى را كه از رمانتيكها گرفته بود حفظ كند، باز احساس مى‌كنيم كه نمى‌توانيم اپرت بيوه شادمان [ساخته فرانتس لهار آهنگساز مجارستانى، ۱۸۷۰-۱۹۴۷] را با اوپراى عردسى فيگادو اثر مونسارت، تابلوى جزيره مردگان اثر آرنولد بوكلين را با تابلوى تدفين كنت ادوگاس اثر ال گرگو مقايسه كنيم. هر كس كه با تجربه تكان دهنده پرداختن به يك اثر هنرى واقعى درگير شده باشد، خيلى آسان در برابر هرگونه بهره‌گيرى از تأثيرات پيش‌يا افتاده ناشكيبا مى‌شود و مى‌پذيرد كه فقط يك نوع هنر وجود دارد كه نمى‌شود تقسيم يا رقبش كرد، وغير از اين نوع، هر هنر ديگرى بى‌اهميت يابى ارزش است.

ماهيت حقيقي هنر را نمى‌توان از روى هنر قومى يا هنر مردمى بازشناخت؛ هنر، ماهيت خود را فقط در بالاترين سطح خلاقيت هنرى نشان مى‌دهد. اگر از آن سطح به اطراف بنگريم، شكافهائى ناپيمودنى را در هر جهت تشخيص خواهيم داد. در كارهاى مونسارت و لهار هيچ وجه مشتركى نمى‌توان يافت، ليكن دو حد افراط و تفریط بوسيله پدیده‌هاى ميانجى بشمارى به يكديگر مربوط مى‌شوند؛ تحقق ارزش-هاى زيبائى شناختى، درجاتى دارد. آثار هنرى، از هواى رقيق دنياى روح سرچشمه نمى‌گيرند؛ آفرينش هنرى، گاهى پويا و ديالكتيكى، عملى مرتبط با كل زندگى و فعاليتى مى‌شود كه ريشه در عمل دوانده است. و به همين علت تماسها و پيوندهائى با عرصه‌هاى فعاليت غير-

هنری و شبه هنری، بسیار گونه‌گون و پر تنوع‌اند. موفقیت تلاش هنری همیشه محل تردید است، و اثر هنری همواره در معرض ضایع یا تحریف شدن قرار دارد؛ باز، حتی در موقعیتی چنین ناپایدار نیز هنرمند ممکن است آنقدر خوش اقبال باشد که با گونه‌ای خوشدلی از نوع خوشدلی يك گرداننده نمایش یا برنامه، به هدفش برسد. هنر بزرگ، تقریباً همیشه متضمن برخی از اجزای انواع هنر کوچک یا متعلق به طبقات پائین است. هدف لطیف‌ترین اثر هنری، شاد کردن و علاقه‌مند کردن مخاطبانش است، و به همین علت برخی از وسائل و روشهای مختص هنر متعلق به سطحی پائین‌تر را نیز به کار می‌گیرد. رمانتیکها در معصومیت کودکان هنرمند، که چنان به کار می‌چسبند که به هیچ وجه آنچنان که ایشان دوست داشتند وانمود کنند خام و بی‌اراده نیست، اغراق می‌کردند. ولی در کار هنرمند همیشه عنصری از شادی نیز وجود دارد، و چون چیزی کودکانه وجود دارد به همین علت همیشه چیزی از يك بذله‌گوی ساده‌نیز در او وجود دارد. در هنر، سرسختانه‌ترین درگیری با معنی زندگی و بی‌رحمانه‌ترین انتقاد از خویشتن، غالباً دوشادوش بی‌معنی‌ترین کشش برای سرگرم‌سازی و احساساتی-ترین شکل ارضای نفس پیش می‌رود.

هر اثر هنری، شامل بخشهایی با موفقیت بیشتر و کمتر است؛ آثار عالی هنری داریم، ولی شاید حتی يك اثر «کامل» هنری نیز نداشته باشیم. شکل از پیش‌مقدر، غیر قابل تغییر و بی‌نظیر هنری، با آن معنی دقیقی که فلوربر در نظر داشت، درست به اندازه آن الهام آسمانی که به هنرمند امکان می‌دهد به شکلهای کمال مطلوب هستی-دست یابد، از جعلیات شجاعانه فلسفی است. احساس کمال، الزاماً از اجزای تجربه زیبایی شناختی نیست. آثار متعلق به هنر بزرگ،

ممکن است غالباً شباهت خاصی به هنر قومی یا هنر مردمی داشته باشند؛ این آثار، به سطوح مزبور می‌رسند یا از بطن آنها سر بر می‌آورند بی‌آنکه لطمه‌ای ببینند. همچنان که می‌توان شکل آواز هنرمندان‌ای را که بعدها به آوازی قومی تبدیل می‌شود تحریف و در عین حال اصلاح کرد، به همین طریق اثری که هدفش سرگرم‌سازی است نیز می‌تواند تا پائین‌ترین سطوح سقوط کند و در عین حال به بالاترین حد جذابیت جادویی برسد.

هر قدر به گذشته‌ای دورتر در تاریخ باز گردیم، تعیین قاطعانه‌ی عامه‌ی مورد خطاب هنرمند نیز دشوارتر می‌شود. حتی در مورد شکسپیر، مرز بین شعر او و تقلید دلقک‌وار شیوه‌اش، بین لقمه‌های لذیذی که برای گیشه‌داران و مطالب سنگین مایه‌ای که برای تماشاگران فراهم کرده، بسختی قابل تشخیص است: همچنان که تشخیص مرز بین هنر جدی و هنر قومی در سده‌های میانه بسیار دشوار است. در تئاتر، خوراکی که برای سرگرمی مردم پخته و عرضه می‌شود، به نظر می‌رسد که در همه‌ی زمانها شکلی نسبتاً مخلوط داشته‌است. با این حال، تفاوت درجه‌ی بین وسایل هنری بکار گرفته شده، غالباً به یک تفاوت بنیادی در کیفیت تبدیل می‌شود. مثلاً اگر به یکی از نمونه‌وارترین موارد یعنی پژوهشی درباره‌ی هنر گرافیک دورر و پیروانش که کار او را به صورتی عامیانه و عوامانه در آوردند بنگریم، در نگاه نخست، با زوالی بسیار بطئی روبرو می‌شویم؛ ولی سرانجام، در تصنیف‌نامه‌های سده‌ی هجدهم، همچنان که به روشنی نشان داده شده است، شاهد ظهور هنری توده‌ای می‌شویم که با هنر پیش از خود تفاوت ماهوی بنیادی دارد.<sup>۲</sup>

## ۲. هنر قومی، هنر دهقانی، هنر ولایتی

تاریخ هنر به فرد بستگی دارد زیرا گرایشهای عمومی سبک با همه پایداریشان، مهمترین صفات خود را از همین فرد می گیرند. نقش خلاقانه فرد در چارچوب عوامل درونی و برونی - روان شناختی و جامعه شناختی - مطمئناً عامل تعیین کننده است. بدون این نقش، هنر نه فقط کیفیت ویژه خود بلکه یکی از آن لحظات دیالکتیکی را از دست می دهد که آن را در حالت تغییر تاریخی نگه می دارد. لیکن ویژگی اصلی هنر قومی و هنر مردمی این است که تأثیر فرد در آنها به حداقل می رسد، بطوری که هر دو نیروی مولد و دریافت کننده تکامل، نمایندگان يك گروه و محملهای يك ذوق زیبایی شناختی مشترك، به مفهومی دقیق تر از آنچه در شکلهای پیشرفته هنر می بینیم، بشمار می روند. زیرا با آنکه آغاز گر یا مبتکر يك آواز قومی ممکن است فردی کم و بیش قابل شناسائی باشد، فعالیت خلاقانه این فرد تا حد زیادی، نه فقط به مدلهائی که از درون موسیقی و شعر متعلق به سطوح بالای جامعه کشف و اقتباس می کند بلکه به وابستگی خودش بر ذوق گروهش نیز مشروط است. او در واقع سخنگوی يك اجتماع است، و در این معنی توصیف هنر قومی به عنوان فعالیتی دستجمعی، کاملاً درست است. آواز قومی، تا آخرین ذره اش دستاوردی فردی است، اما حتی پیچیده ترین شکلهای این آواز چنان ابداع می شوند که هر عضوی از اجتماع احساس می کند که آواز مزبور به خودش تعلق دارد. حتی اگر با هانس نالومان هم زبان شویم و بگوئیم که آواز قومی از يك فرد خاص سرچشمه می گیرد ولی «هر فرد دیگری نیز می تواند است» است آن را به همان شکل تصنیف کند»<sup>۲</sup> به هر حال این واقعیت به اعتبار خود باقی است که استعداد گر چه جنبه فردی دارد، علائق

معنوی و مضمون تجربه بیان شده در آن مشترکند، یعنی آواز فقط وقتی آواز قومی بشمار می‌آید که به مایملک همگانی تبدیل شده باشد.<sup>۴</sup> باز، در هنر قومی، همچون هنر مردمی، فقط در چار چوبی بسیار محدود می‌توان از تأثیر فردسخن گفت. تولیدکنندگان هنر برای توده‌های مردم، ذوق شخصی خویش را درجائی که احتمال دارد با ذوق همگانی فاصله بگیرد، خیلی کمتر از هنرمند واقعی بیان می‌کنند؛ در حالی که اعضای عامه‌ای که مخاطب این تولیدکنندگانند در درجه نخست با فقدان هر گونه ذوق شخصی مشخص می‌شوند.

عامه مخاطب هنر قومی و عامه مخاطب هنر مردمی، هیچ یک نه می‌تواند و نه مایل است هنر را در مقام هنر بررسی کند یا بامعیارهای صوری درباره آن داوری کند. نگرش دو عامه، بر روابطی کاملاً بیگانه با هنر استوار است، و در مقایسه با خبرگان هنر، روابطی بمراتب مستقیم‌تر بامنافع، امیدها و بیمهای گروهی دارد. این خبرگان مایلند هر دستاورد هنری را به مثابه پیروزی هنرمند بزرگ مشکل بزرگ فنی تلقی کنند، هر چیز را از این دیدگاه ارزیابی کنند، و برخلاف بیشتر مردم که از پیروزی قهرمان محبوب خیالاتشان در موقعیتی بس خطیر به وجد می‌آیند از پیروزی فنی به وجد آیند. خوانندگان ادبیات توده‌ای، چیزی از دشواریهای نویسنده نمی‌دانند و نویسندگان این گونه نشریات نیز قطعاً به خود می‌بالند که هیچگاه چنین احساسی نداشته‌اند. این بی‌تفاهمی به مسائل شکل، بخودی خود کافی است تا نشان داده شود که چگونه سبکها در هنر قومی و هنر مردمی با سرعت و درجاتی کمتر از سبکهای هنر جدی تغییر می‌یابند. درست است که هنر قومی، تغییرات هنر تحصیله‌داران را با تأخیری بمراتب بیشتر و تغییراتی بمراتب کمتر از هنر مه‌شهر نشین منعکس می‌کند؛ اما درست همان‌طور که هنر قومی تا حد بسیار ناچیزی از تغییراتی که در شکل‌های عالی هنر جریان دارند پیروی می‌کند

و بطرزی نسبتاً آرام تکامل می‌یابد، هنر مردمی توده‌های شهرنشین نیز گزینشی بسیار محدود و دلی نه چندان پر زحمت از میان شکلها و موضوعاتی که از بالا به آن پیشنهاد می‌شوند به عمل می‌آورد. بدینسان، این نوع از هنر نیز بسیار کند تکامل می‌یابد یعنی شکلهای انتقالی اش در مقایسه با هنر تحصیلکردگان و خبرگان بسیار کم است، زیرا زندگی پرهیجان این هنر، به برجسته‌ترین شکل ممکن در تفکیک پیوسته شکلهای متجلی می‌گردد که به نظر مصرف‌کنندگان و تولیدکنندگان هنر توده‌ای، چیزی بی‌معنی و نامفهوم می‌نمایند.

لیکن فردیت هنر جدی و غیر شخصی بودن گونه‌های مردمی‌تر آن، متقابلاً دافع یکدیگری را تماماً فاقد مراحل میانی و انتقالی نیستند. حتی منفردترین و مبتکرترین هنرمند در چارچوب يك سبك، سنت یا شبکه‌ای از میثاقها حرکت می‌کند؛ او همیشه نمی‌تواند کار دلخواه خودش را انجام دهد. در واقع، نمی‌تواند همیشه خواستار انجام دادن آن کاری باشد که عموماً مایل به انجام دادنش است. او نیز در اصول بنیادی هنرش با دیگران سهیم است و آثارش را برای عامه‌ای نسبتاً همگن می‌آفریند. به هر حال، اندیشه‌چنین عامه‌ای در کارش بر او حاکم است. و در سوی دیگر، فقط ابتدائی‌ترین شکل‌های هنر قومی را می‌توان «هنر گروهی» نامید؛ این هنر در نخستین مرحله شکل‌گیریش یا به هنر يك طبقه خاص تبدیل می‌شود یا شیوه بیانی می‌شود که فقط مستعدترین انسانها با استفاده از آن می‌توانند منظور خویش را بیان کنند. کل هنر، همچنان که گروه در باره شعر گفته است، در آن واحد شخصی و غیر شخصی است؛ کل هنر، هم‌عنصر خود ویژه را بیان می‌کند هم تپیک را.<sup>۵</sup> هنر قومی، آن چنان که رمانتیکها تصور می‌کردند، آفریده «مردم» به معنای يك نیروی همگن روانی نیست. «روح قومی» چیزی بیش از تجسم يك وحدت

كار كردى نيست كه تجليات گوناگون يك اجتماع را به همدى گرمى. پيوند. روح قومى، چيزى بيش از يك فرض روان شناختى و موضوع ساختگى شيوه هاى رفتار سازگار و گوناگون اما فاقد همبستگى ارگانيك نيست. به اين مفهوم مى توانيم معنى بدهيم ولى نبايد فعاليت معنى يا احساس يا اندیشه يا قدرت اخلاقيت هنرى را به آن نسبت بدهيم. آفرينش هنرى كه حقيقتاً دستجمعى باشد، روندى تماماً تصور نكردنى و بخشى از اسطوره «نبوغ مردم» است كه به اعتقاد ديلى، در مقام تبين تاريخى پديده هاى معنى، به همان اندازه بى فايده است كه مفهوم «نيروى حياتى» براى منظورهاى فيزيولوژى بى فايده است.<sup>۶</sup>

تئورى رمانتيك هنر قومى بريك اشتباه تكيه دارد؛ اين تئورى در- نمى يابد كه چندين فرد پياپى مى توانند نقشى در تصنيف يك آواز قومى داشته باشند. ايتان احتمالاً نمى توانند آن را ديك زمان تصنيف كنند- يعنى آواز قومى، نتيجه دائماً تغيير يافته يك روند متقابل است كه هيچ تشابهى به تصميم گيرى متفق القول يك كميته اجرائى ندارد. هنر قومى، مانند سبكي تاريخى در هنر يا تفكر، در آن واحد، آفريده افراد و متعلق به انسانهاى بسيار است؛ از آنجا كه هيچ اثر هنرى بطور كامل تمام جنبه هاى يك سبك را بيان نمى كند، هيچ شكلى از آواز قومى را نيز نمى- توان يگانه شكل يا نسخه معتبر تلقى كرد، پذيرفتنى و بجا است. آنچه موجب ماهيت دستجمعى آواز هاى قومى مى شود اين است كه آواز- هاى مزبور از دهانى به دهانى ديگر منتقل مى شوند، نه اينكه بطور همزمان و يكسان توسط تعداد زيادى از مردم خوانده مى شوند.

رمانتى سيسم ويژگيهاى مشخص هنر قومى را ناديدده گرفت، و به منظور تاكيد بر ماهيت ظاهراً عام و كمال مطلوبش، آن را به پديده اى با مفهومى گنگ و منشائى اسرار آميز تغيير شكل داد. هيچ يك از آفريده-



های روح آدمی به اندازه حماسه قومی، آواز قومی، و افسانه قومی - که جمله‌گی پیش از آنکه کشف عصر رمانتیک باشند ابداع آن هستند - رنگ مفاهیم فلسفه رمانتیک تاریخ و هنر را بخود نگرفته‌اند. پژوهش تاریخی، پس از تلاشی طولانی و درد آور توانست خود را از چنگ تصور مردمی برهاند که بطور دستجمعی سرگرم بدیهه‌سازی درجائی بودند که فضای معنوی روزگاران پیش از تاریخ نامیده می‌شد، و متوجه شود که هر آفریده هنر قومی، هر آواز قومی، و هر مضمون متعلق به یک آواز، برای خودش پدید آورنده‌ای خاص و زمان و مکان‌زایشی خاص دارد.<sup>۲</sup> رمانتیکها مبنای اندیشه خویش را از این تصور گرفتند که شعر قومی، برخلاف ادبیات تحصیلکردگان، یکسره نتیجه سائقه‌های ریشه‌دار غریزی است و تقریباً هیچ تأثیری از عوامل بیرونی نگرفته است؛ بلکه خصوصیات بسیار ظریفش رابه زبان روان‌شناسان امروزی از یک ضمیر ناآگاه دستجمعی می‌گیرد. این رشد گیاهوار وارگانیک هنر قومی در نظر رمانتیکها شکل کمال مطلوب عمل اسرارآمیز خلاقیت بود و هر آنچه ژرف و از لحاظ معنوی مهم می‌نمود، به گمان ایشان از همین شکل کمال مطلوب جریان می‌گرفت. در اینجا نقاط تماس بین رمانتیسیسم و روانکاوی به روشنترین شکل ممکن دیده می‌شوند. تفسیر روانکاوانه ساختارهای معنوی، غنی‌ترین سرچشمه موضوع خویش را در هنر قومی می‌یابد و گونه رمانتیک فرهنگ قومی در هیچ نقطه‌ای از مطالعات آکادمیک معاصر با پذیرشی مساعد و تأییدی قطعی که در روانکاوی می‌بیند روبرو نمی‌شود. همانندی توده روستائی با آوازه خوانان و هنرمندان خویش، در واقعیت، از همانندی تحصیلکردگان بارهبران معنوی خویش کاملتر است. این درجه عالی همبستگی، همان چیزی است که انتشار گسترده آثار را میسر می‌گرداند و کیفیت گروهی به آنها

می‌دهد. ولی از هنر قومی، مخصوصاً به عنوان موضوعی برای تفسیر روانکاوانه به دلیلی دیگر، پشتیبانی می‌شود: این هنر، نخستین مرحله تلطیف را منعکس می‌کند، بطوری که کششهای اصلی در آن با وضوحی بیشتر از دیگر ساختارهای فرهنگی تشخیص داده می‌شوند. بدویت روان شناختی هنر قومی، نه فقط در فقدان هر گونه احتیاط کاری بلکه در شیوه ضمنی و احساساتی بیان و ناپیوستگی مفاهیم و صورتهای ذهنی آن که چشمان ما را به مشاهده مستقیم کار کردهای ضمیر ناآگاه می‌گشاید نیز متجلی می‌گردد. در هنر نیز مانند زندگی عادی، هم‌پراز کردن تضادها و گج گیری شکافها، عمدتاً نتیجه تلاشهای ما برای از میان بردن نشانه‌های ناخوشایند خطوط ناآگاهانه تفکر است.

وجه تمایز شدیدی که رمانتیک‌ها بین شعر قومی و شعر هنری قائلند، و مخصوصاً این تئوری ایشان که می‌گوید هنر به عنوان پدیده‌ای آرگانیک و زائیده سنت ناگسسته و زنده، چیزی است تماماً متفاوت با هنر آفرینی آگاهانه و تجربی تحصیلکردگان یا «فوق تحصیلکردگان» - این همه را هنوز عمدتاً در اندیشه‌های ریگل باید یافت. او نیز چنان خط فاصل مشخصی بین هنر قومی به عنوان هنری «رشد یافته» و هنر ظریف به عنوان هنری «نبت شده» ترسیم می‌کند که در تاریخ هنر مبتنی بر مفهوم «نبت هنری» وی و معقولیت ویژه هنر، جایی برای هنر توده‌های روستائی باقی نمی‌ماند.<sup>۸</sup>

ریگل توجهش را بر هنرهای بصری توده‌های روستائی متمرکز می‌گرداند و هنر قومی را بصورت صنایع خانگی و کارهای دستی دهقانانی توصیف می‌کند که اشیاء مورد استفاده عادی شان را می‌سازند و می‌آرایند. بدین ترتیب او از همان آغاز، تمام آفریده‌های صنعت ماهرانه دستی به عنوان یک حرفه را از هنر قومی حذف می‌کند و عرصه بزرگی چون خانه سازی دهقانان و ساخت انواع میز و صندلی، تابلو

و دیگر شکل‌های تمثال برای کلیسا را نادیده می‌گیرد. مفهومی که او از هنر قومی دارد مفهومی صرفاً اقتصادی است و عمدتاً بر این فرض بنیان گرفته است که در این عرصه تفاوتی میان تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان وجود ندارد و تولید برای مصرف است نه برای فروش در بازار آزاد. بدون تردید این دیدگاه، برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر قومی - نه فقط ماهیت تفننکارانه و ناشایانه آن بلکه محافظه‌کاری و سنت‌گرایی، حفظ اندیشه‌ها و شکل‌های سنتی توسط آن را نیز - بیان می‌کند: در واقع تمام صفاتی را بیان می‌کند که نشانه استقلال آن از شرایط نوسانی بازار، رقابت و تبلیغات تجارتي، و مدهای مصنوعاً ایجاد شده و سریع‌تغییر یا بنده هستند. گرچه ریگل در تحقیقاتش فقط به هنرهای تزئینی توجه دارد، اصل تبیین او به يك اندازه در مورد شعر قومی و موسیقی قومی صدق می‌کند؛ بدون تردید، ویژگی این هنرها آن است که مجبور نیستند نظر مساعد مخاطبان خویش را جلب کنند. ولی ریگل این واقعیت را نادیده می‌گیرد که بخش قابل توجهی از آثاری که وی در نظر دارد، به دست توده روستائی تولید نشده بلکه برای توده روستائی تولید شده است. این سخن مخصوصاً در مورد هنرهای بصری صدق می‌کند، و آنچه ما را به شگفت وامی دارد این است که ریگل این واقعیت را نادیده گرفته است. نقص بزرگ و جدی تئوری او این است که او فقط به شرایط تولید توجه دارد و توجه کافی به شرایط مصرف مبذول نمی‌دارد. اگر دیدگاه او تا بدین درجه یکجانبه نمی‌بود او می‌توانست تشخیص دهد که توده روستائیان نه به عنوان تولیدکننده بلکه به عنوان مصرف‌کننده، تأثیری بیشتر و گسترش یابنده تر بر هنر دارند.

زیرا ساختار اجتماعی هنر، و پایگاه اجتماعی کسانی که مخاطب هنرند، بطور کلی از ساختار و پایگاه تولیدکنندگان هنر مهم تر است.

منشأ هنرمندان هر قدر هم متفاوت باشد، آثار هنرى، مهر طبقه‌اى را بر پيشانى دارند كه براى همان آفريده شده‌اند. مضامين هنرى مى‌توانند راه خود را از ميان توده روستائى بگشايند و به ميان لايه‌هاى بالاتر بيايند. بادر بيشتر موارد از ميان لايه‌هاى بالاتر به ميان توده روستائى بروند، ولى عامه‌اى كه مخاطب توليد كنندگان آثار هنرى قرار مى‌گيرد، واقعاً نقشى تعيين كننده براى ماهيت اجتماعى ايشان دارد. هنرمندان طبقات بالا از ميان تمام قشرهاى اجتماع و تا اندازه بسيار محدودى از ميان خود طبقه حاكم به خدمت گرفته مى‌شوند. توده روستا نشينان نقش بمراتب بيشترى در آفرينش آثار هنرى خويش دارند، و عملاً در همين جاست كه با توليد هنر براى مصرف داخلى، مخصوصاً در زمينه هنر هاى بصرى، مواجه مى‌شويم. ليكن بيشتر نمايشهاى پيكرى، كنده‌كارىهاى چوبى و قلمكارىهاى مسى كه توده روستا نشينان مى‌خرند، تابلو هاى مذهبى و تصاوير قديسانى كه زينت بخش خانه هاى ايشان است، ميز و صندلى كليساها و زيارتگاههاى روستائى، عمدتاً حاصل كار كسانى است كه توليد اين گونه وسائل را حرفه خويش قرار داده‌اند و با آنكه بيشترشان از ميان توده روستائى برخاسته‌اند، بسختى مى‌توان اثرى از تعلقشان به توده مزبور در ايشان ديد.

قابل تذكر است كه ريگل ضمن تأييد و ارزيابى و شايد حتى ضمن اغراق در اهميت شرايط اقتصادى هنر قومى، چنين تصور نادرستى از ماهيت جامعه شناختى اين هنر دارد و اندیشه جزمى رمانتيكها در باره روح واحد قومى چنان چشمش را بسته است كه ادعا مى‌كند هنر قومى «آن مجموعه‌اى از شكلهاى سنتى هنر است كه ما بملك مشترك تمام اعضاى توده بشمار مى‌روند و به يك طبقه خاص مانند صاحبان املاك متعلق نيستند.»<sup>۱</sup> روشن است كه نظرات جامعه شناختى وى از بينش اقتصاديش متأثر نبوده‌اند. او نتوانست در يابد كه پديده‌اى چون هنر قومى، مستلزم تفكيك يا لايه-

بنی اجتماعی است و با مفهوم فرهنگ یا نگرش روانی واحدی که بر-  
 یک ملت حاکم باشد سازگار نیست. از هنر قومی فقط در جایی  
 می‌توان سخنی به میان آورد که تفاوت‌های طبقاتی و تحصیلی وجود داشته  
 باشد؛ اگر گروه برگزیده اجتماعی و معنوی تشکیل نشده باشد بکار-  
 گرفتن مفهوم هنر قومی نیز معنایی نخواهد داشت زیرا این مفهوم فقط  
 زمانی معنی دار می‌شود که با هنر لایه‌های تحصیل‌کرده و با منابع آفرینش  
 هنری که «توده‌وار» نباشند مقایسه شود. هنر قومی، هنر گروهی نیست  
 بلکه هنر یک طبقه و پایگاه طبقه‌ای، مانند هنر طبقه بالا، است. در جامعه‌ای  
 دهقانی که اثری از تفاوت‌های تحصیلی نیست (حتی اگر از دیدگاه حکومت  
 دیگر بکنواخت نباشد)، مانند عصر نوسنگی یا قبایل آلمانی در دوره  
 مهاجرت‌ها، هنر دهقانی تولید می‌شود نه هنر قومی. ریگل، مخصوصاً  
 بلابارتوک در زمینه پژوهش‌های مربوط به آواز قومی، متوجه این تفاوت  
 نمی‌شوند زیرا تصویری بس محدود از «توده» دارند. آنچه ممکن است  
 مایه گمراهی ایشان شده باشد این است که هنر قومی معاصر تقریباً یکسره  
 آفریده دهقانان است؛ لیکن باید پذیرفت که حتی اگر هنر تماماً هنری  
 دهقانی باشد، تمامی هنر دهقانی نمی‌تواند هنر قومی باشد. تاجائی که  
 دهقانان حاملان فرهنگ باشند، مانند عصر نوسنگی یا عصر مهاجرت‌ها،  
 باید از فرهنگ دهقانی و هنر دهقانی سخن بگوئیم؛ از هنر قومی فقط  
 در جایی باید سخن گفت که در کنار «هنر توده روستائی» (که بدون  
 تردید بیشتر اعضای آن دهقان هستند) «هنر گروه برگزیده» نیز وجود  
 داشته باشد. اگر بخواهیم بر کار بست این اصطلاح در عصری چون عصر  
 مهاجرت‌ها که در آن لایه بنی اجتماعی نهفته در هنر قومی هنوز صورت  
 وقوع نیافته بود پافشاری کنیم، کل آفرینش هنری را باید «هنر قومی» نام-  
 گذاری کنیم - ولی این چیزی جز اشتباه فهمیدن معنی این اصطلاح نیست.  
 بدون تردید ما نمی‌توانیم آفریده‌های متعلق به آن عصر را «هنر گروهی»

آغازین» بنامیم: هر چند هنور تفکیکی در لایه‌های تحصیلی صورت نگرفته و آن به اصطلاح نگرش روانی یکنواخت به زندگی نیز که شالوده فرهنگ گروهی بشمار می‌رفت، از مدت‌ها پیش ناپدید شده است. تردید است در اینکه اصولاً زمانی چیزی به نام «فرهنگ گروهی» یا مشترک وجود داشته یا اینکه مفهوم فرهنگ الزاماً شامل تقسیم جامعه به چندین لایه و پایگاه طبقه‌ای نبوده باشد. انسان در هر سطحی از تکامل که کاربرد واژه «شعر» مجاز باشد، می‌بایست از لحاظ روان شناختی و جامعه شناختی، از حالت «اشتراک» به معنی مورد نظر نالومان فراتر رفته باشد. قابل تصور نیست که انسان پیش از آگاهی یافتن بر وجود خویش یافرق گذاشتن بین خودش و دیگران یا حداقل پیش از کوشش برای باز شناختن خویش از دیگران توانسته باشد شعری بسراید. نالومان مفهوم رمانتیک روح قومی را در لباس مبدل روح گروهی آغازین به عرصه مردم شناسی بازمی‌گرداند، هر چند خودش می‌پذیرد که شعر قومی ادامه مستقیم شعر گروهی آغازین نیست و «توده روستائیان» میراث خود را از طریق شعر هنری و آگاهانه از این شعر دریافت کرد - بطوری که به نظر او آوازی که عمداً تصنیف شده باشد ممکن است به شعر گروهی نزدیکتر باشد تا شعر قومی.<sup>۱۰</sup> ولی حالت بهشتی انسان شعر - گوی گروهی را هر طور که بتوانیم تعریف کنیم، سرچشمه‌های هنر و شعر را در حالتی از امور باید جستجو کنیم که در آن انسان هیچ تصویری از تاریخ نداشت و سرپای وجودش غرق در طبیعت بود. اشتیاق به هنر و استعداد آفرینش هنر، نیروهای تاریخی مشروطی هستند که فقط در موقعیتی تاریخی می‌توانند ثمربخش گردند.<sup>۱۱</sup>

هنر قومی را با هنر ولایتی یا هنر دهقانی نیز نباید یکی پنداشت. یکی از برجسته‌ترین ویژگیهای هنر قومی تضاد آن با هنر شهرها و مراکز فرهنگی است؛ ولی این هنر با آنکه هنری غیر شهری است،

هنری نیست که نخواهد شهری شود بلکه نمی‌تواند شهری شود. هنر ولایتی همواره وابسته ذوق شهرهای بزرگ است و به همین علت هیچگاه از نوعی احساس فرودستی خلاص نمی‌شود؛ ولی هنر قومی، گرچه خود وابسته هنری است که در شهرها، دربارها و کلبسها تولید می‌شود، هیچگاه آگاهانه، عمداً یا مطبعمانه به رقابت با این هنر بر نمی‌خیزد. هنر قومی گرچه هنری دست دوم است، از مد یا اشتیاق به تولید آثار غیر قابل تشخیص از آثاری که تقلیدشان می‌کند الهام نمی‌گیرد. باز، این هنر گرچه کوششی برای رسیدن به پای هنر مراکز فرهنگی به خرج نمی‌دهد، اشتیاق خاصی به حفظ سنتهای خودش به هر بهای ممکن ندارد و حاضر است هر گاه که چیز تازه‌ای توجهش را جلب کند از این سنتها دست بردارد. هدف توده روستائینان داشتن هنری مختص خویش نیست که اصولاً با هنر بقیه بخشهای جامعه متفاوت باشد. يك کارشناس نامدار فرهنگ قومی چنین نظر می‌دهد: «هیچگاه هنری قومی وجود نداشته است که آگاهانه یعنی عمداً تولید شده باشد.»<sup>۱۲</sup> این واقعیت که بیشتر آوازهای قومی نه بالهجه بلکه با زبان تحصیلکردگان تصنیف شده‌اند،<sup>۱۳</sup> نشان می‌دهد که توده روستائینان از این لحاظ تا چه اندازه از جلوه فروشی و خود فریبی فاصله دارند. آوازهای لهجه‌دار، غالباً آفریده شاعرانی حرفه‌ای هستند که گمان می‌کنند باید برای جستجوی راهی به سوی توده مردم دست به تلاشی و حرکتی بزنند؛ حال آنکه توده روستائینان واقعی، وقتی شعری می‌سرایند، نمی‌کوشند خودشان را «طبیعی» جلوه دهند بلکه می‌کوشند از لحاظ عاطفی و زبان‌شناختی لباس میهمانی به تن کنند.<sup>۱۴</sup> عامه ولایتی، ساختاری اجتماعی و بمراتب پیچیده تر از آن ساختاری است که آلمانها با واژه Volk نشان می‌دهند (وما در اینجا

با اصطلاح «توده روستانشینان» از آن نام برده‌ایم). مثلاً هنر مصری که از منطقه‌ای به منطقه‌ای دیگر فرق می‌کرد، و تا حدودی بازحمات فراوان می‌کوشید به پای فعالیت هنری در بارهای شاهان و معابد برسد، نه هنر قومی بود نه هنر دهقانی؛ نمایندگان این هنر، تا اندازه‌ای زمینداران کوچکی بودند که تازه از قیدهای درباری، خلاص شده بودند، و تا اندازه‌ای نیز بوروکراسی ولایتی طبقه متوسط بود که ذوق هنریش احتمالاً از هنر قدیمی دهقانان تأثیر گرفته بود ولی هنر مزبور را آگاهانه رد می‌کرد.<sup>۱۵</sup> به همین طریق، برخی از گرایشهای منطقه‌ای که در کنار هنر رسمی بیزانسی سر بر آوردند، ظاهراً وجه مشترک چندانی با هنر قومی نداشتند. آفریده‌های هنری مکتب راج‌پوت (که در اواخر سده هفدهم و اوایل سده هجدهم در هند فعال بود) نیز نمونه‌هایی از هنر ولایتی اند نه هنر قومی.<sup>۱۶</sup> از طرف دیگر، هنر ولایتی پیشرفته رومی خصلتی سراپا «دهقانی» دارد و به نظر می‌رسد که یگانه نمونه این گونه از هنر بوده باشد که در دوران حیات خویش نفوذ قابل توجهی داشت و امروزه نیز در تاریخ هنر دارای اهمیت بشمار می‌رود. لیکن خطاست اگر از این هنر به عنوان آفریده معنوی «نزدیکی طبقه دهقان به طبیعت و در زمین ریشه داشتن این طبقه» یاد کنیم.<sup>۱۷</sup> نقش تاریخی این هنر ولایتی دهقانی هیچ‌وجه مشترکی با «جوانی ابدی توده روستانشینان» ندارد، بلکه بیشتر به عصر و انحطاط فرهنگ شهری روزگار باستان بستگی دارد.

### ۳. تئوری دریافت و تئوری تولید

نظریه‌ای که می‌گوید هنر قومی «از کالاهائی فرهنگی تشکیل می‌شود که از بالا به پائین رسیده‌اند» چنان پیش‌پا افتاده و عادی شده است که امروزه دیگر کسی به فکر تردید در آن نمی‌افتد. در این نظریه،



شکلهای هنر و سبکهای هنر، موضوعها و اندیشه‌ها، الگوهای مفهومی و عاطفی، از سطوح بالای فرهنگ به سطوح پائین راه می‌پویند؛ و بدین ترتیب هنر قومی در جریان راه‌یابی و ته‌نشینی مذکور خامتر، ناخالصتر و وحشی‌تر شده است. مطابق عقیده مسلط کنونی، تودۀ روستا-نشینان، ماهیتاً غیر مولدند؛ اینان بندرت ممکن است خودشان چیزی را تولید کنند بلکه فقط تکثیر می‌کنند. «تودۀ روستا-نشینان نمی‌توانند تصنیف کنند، فقط تنظیم می‌کنند یا در حد اعلی دگرسان می‌کنند؛ اینان چیزی نمی‌آفرینند، فقط بر می‌گزینند.»<sup>۱۸</sup> آوازه‌های قومی، در بیشتر موارد، چیزی جز انتحال نیستند.<sup>۱۹</sup> شاعر قومی، هنرمند تفننگار نمونه‌واری است که وقتی در صدد «تصنیف شعر» بر می‌آید تمام نمونه‌ها و سرمشقها را به یاد می‌آورد. او نمی‌تواند خودش را از چنگ آوازه‌هایی که در حافظه‌اش پایداری می‌کنند برهاند، بطوری که مصراعها و عبارات و صورتهای ذهنی خاصی تقریباً موبمو، همان‌طور که به گوشش رسیده‌اند، در شعرش ظاهر می‌شوند. ولی او حتی نمی‌کوشد خودش را از چنگ مدلهایش برهاند؛ هیچ در صدد مبتکر بودن نیست. نیازی به ترسیدن از رقابت ندارد و از تبلیغات نیز بی‌نیاز است، و همین، رنگ و حالتی «قرون وسطائی» به‌اثرش می‌دهد. رنگ و حالتی که ماهیت ظاهراً «گوتیک» هنر قومی از آن سرچشمه می‌گیرد.

تثوری «کالاهای غرق شده فرهنگی» مستلزم شرح مختصری درباره ماهیت عقب مانده هنر قومی است. این هنر همیشه با تأخیری قابل توجه، لنگان‌لنگان از پی هنر گروه برگزیده می‌آید، بطوری که سبکها و ذوقهای نزدیک به هم در این دو سطح متفاوت هنر با وقفه زمانی چشمگیری از یکدیگر جدا می‌شوند. این وقفه را نزدیک به یکصد سال تخمین زده‌اند و کل تثوری مزبور با استفاده از نمونه‌هایی

آموزشی از آفریده‌های هنرهای بصری، تجسم بصری یافته است.<sup>۲۰</sup> حال این ترتیب تاریخی چه درست باشد چه نادرست، عقبه ماندگی هنر قومی را نمی‌شود انکار کرد. در دوره‌های پیشین تاریخ هنر، مانند دوره‌های سده‌های میانه، این عقب‌ماندگی، غالباً تنها نشانه‌ای است که از منشأ قومی برخی اشیاء در دست است.

هنر گروه برگزیده، وقتی به صورت عامیانه و روستائی درآید، نه فقط تناسبش با زمانه را از دست می‌دهد بلکه قاعدتاً فاقد کیفیت هنری نیز می‌شود. با مضامین این هنر بطرزی پیش‌پا افتاده برخورد می‌شود، تدابیرش ظاهری زمخت بخود می‌گیرند و نتیجه نهائی غالباً این احساس را در مخاطب زنده می‌کند که تقلیدی از یک منشأ نامفهوم است. توده روستائیان، با استفاده از معیارهای زیبایی‌شناختی درباره هنر قضاوت نمی‌کنند؛ هنر قومی را فقط تحصیلکردگان به عنوان «هنر» می‌پذیرند؛ کسانی که این هنر را آفریده‌اند احساس نمی‌کنند که چیزی در خارج از مدار عادی زندگی و عادات و نیازهای روزانه خویش آفریده باشند. توده روستائیان نه با مفهوم هنر به عنوان موضوعی خاص و مستقل آشناوند نه ظرفیت تشخیص خوب از بد را دارند. هر گردآورنده آوازهای قومی از روی تجربه شخصی خویش می‌داند که وقتی از یک روستائی خواسته شود که آوازی بخواند، مجموعه کامل آوازا را از بسته‌بندی درمی‌آورد و بهترین آوازهای اصیل قومی، قطعات لطیفه آمیز و «ترانه»های عامیانه را که همگی یکجا گنجانده شده‌اند سر می‌دهد.<sup>۲۱</sup>

ولی این فقدان قضاوت زیبایی‌شناختی در میان توده روستائیان، به هیچ وجه چنین معنی نمی‌دهد که هر آنچه ایشان می‌آفرینند در مرتبه‌ای فروتر قرار دارد. آنان مانند کودک، معصومانه و غیر مسئولانه

و غیر منتقدانه دست به آفرینش هنری می‌زنند، ولی این آفرینش الزاماً نهی از استعداد نیست. سخن امیل فاکه بدین مضمون که «ادبیات هنر به شرطی مردمی می‌شوند که پیش‌پا افتاده شوند»<sup>۲۲</sup> نیز به‌عنوان نابود-کننده توهمات رمانتیک، جالب است. لیکن درست‌تر این است که بگوئیم ذوق قومی، یکسره نامطمئن و غیر قابل اعتماد است ولی جای خوشحالی است که توده روستائینان در آفرینشهای هنری خویش تماماً زیر نفوذ ذوق خود نیستند. اگر این سخن را بپذیریم، نباید دوباره گرفتار رازپردازیه‌های رمانتیک‌هایی شویم که انواع توانائی‌ها، استعدادها و تلاشهایی را به فرد نسبت می‌دادند که وی خبری از وجودشان نداشت و کاری هم با آنها نمی‌توانست داشته باشد و به همین علت، می‌بایست از سوی هوشی برتر به او الهام شده باشند. اینک گفته‌اند توده روستائینان در اثر تلاش صرف برای ساختن چیزی با در اثر عدم اطمینان به چگونگی دنبال کردن آن کار، به شکل‌های سنتی حاضر آماده‌ای متوسل می‌شوند که طرز استفاده از آنها را واقعاً نمی‌دانند، به هیچ‌وجه به این معنی نیست که این شکلها از آسمان به دامن ایشان افتاده‌اند. سنت، در نهایت، از دستاوردهائی فردی ناشی می‌شود که در سراسر هنر قومی جریان دارند. خواه در نزد «دریافت گرایان» بویژه تاپر، فورر، مایر و نائومان که این روند را بصورت تکرار ناشیانه شکل‌هایی می‌بینیم که زمانی به گونه‌ای پالوده‌تر آفریده شده بوده‌اند، و خواه در نزد «تولید گرایان» یعنی رمانتیکها از یاکوب گریم تا ژوزف پومر که این روند را روند خلاقیت اصیل به شمار می‌آوریم.

یکی از فرضیات تأیید نشده «تئوری تولید»، فرض پومر است که مدعی است ما در آن واحد می‌دانیم فلان آواز يك آواز قومی است یا يك آواز هنری؛ و نمی‌توان در تصور آورد که آوازی از میان

توده روستانشينان ريشه نگيرد ولى همان ارزشهاى هنرى را داشته باشد كه ما در يك آواز قومى مى ستائيم. اينكه مى بينيم برجسته ترين و خبره ترين كارشناسان نيز بارها برسر اين مسأله مرتكب اشتباه شده اند نشان مى دهد كه ذهنيات رمانتيكها چقدر گمراه كننده اند. واقعيت اين است كه تاريخ پژوهش در آواز قومى معاصر، عمدتاً از كشفياتى تشكيل شده است كه عموماً ثابت مى كنند آوازه‌هاى قومى چيزى بيش از «آوازه‌هاى هنرى كه توسط توده روستانشينان خوانده مى شوند» نيستند. اين اعتراض كه ادعاى مزبور در تمام آوازهاى قومى به اثبات نرسيده، اعتراضى بيجا و ناوارد است؛ كافي است اثبات شده باشد كه هر گونه‌اى از آواز قومى از يك تصنيف متعلق به هنر آگاهانه ريشه گرفته است و اثبات شده باشد كه فرض دريافت يا انتقال آن بدين ترتيب با ويژگيهاى مشخص كننده شعر قومى يا آواز قومى ناسازگار نيست.

فرض بنيادى «تئورى دريافت» گرچه ممكن است جاى چون و چرا نداشته باشد، ولى تئورى مزبور را فقط با شروطى مى توان پذيرفت. در درجه نخست، تضاد شديدى كه اين تئورى بين آنچه «صعود کرده» و آنچه «سقوط کرده»، بين «تحصيل کرده» و «تحصيل نکرده»، بين هنر براى خبرگان و هنر براى مردم قائل مى شود بايد تغيير داده شود. همچنان كه تقريباً همواره در تاريخ چنين بوده است، در اينجا نه باشكافهاى غير قابل عبور بلکه با جاده‌اى روبرو مى شويم كه روگذر وزير گذر، پل و جاده فرعى دارد. كوشش براى تبين و آسانتر ساختن آثارى كه در كشان دشوار است غالباً در بالاترين نقطه آغاز مى شود. فقط پيروان و مقلدان نيستند كه مى كوشند هنرمند سخت بيان را در محافل گسترده تری معرفی کنند؛ خود استاد حتى اگر خبلى خود راى و سنگدل باشد، غالباً به گروه مخاطبى كه آغازگر روند عاميانه‌سازى

تدریجی می‌شود امتیازهایی می‌دهد. تمام مکتبها، دوره‌های درسی، موزه‌ها، نمایشگاهها، کتابها، روزنامه‌ها و مجلات نیز این روند را پیش می‌گیرند و از طریق آموزگاران، منتقدان و مبلغان خویش بین استادان و عامه مخاطب ایشان میانجی می‌شوند؛ عامه مخاطب، ابتکار عمل خویش را تا سطحی بالاتر، به بهای مختصر توافقی که از سوی استادان نشان داده می‌شود، می‌رساند.

رمانتیکها نخستین کسانی بودند که توجه پژوهندگان را به مرز سیال بین شعر قومی و شعر هنری جلب کردند. آخیم فون آرنیم در مکاتباتش با یاکوب گریم معتقد بود که چیزی به نام «شعر طبیعت» مطلق وجود ندارد زیرا «هیچ لحظه‌ای نیست که تاریخی نداشته باشد».<sup>۲۲</sup> «تاریخ» در نظر او عرصه گذارها و میانجی‌گریهایی است که در آن اختلاف درجه در یک آن به اختلاف نوع تغییر شکل می‌دهد. جایی که مفاهیمی چون بالا و پائین، خودبخودی و مصنوعی، شعر قومی و شعر هنری را بی‌هیچ احتیاطی می‌توان بکار گرفت. با آغاز تاریخ، که موضوع اصلی زندگی آدمی است، حالت طبیعت صرف به پایان می‌رسد؛ از آن به بعد، فقط ترکیب‌هایی از طبیعت و هنر وجود داشته است. وقتی متوجه این نکته می‌شویم، هیچ‌یک از دو تئوری دریافت و تولید، مفهوم سراپا رضایت بخشی از هنر قومی در اختیار ما نمی‌گذارد. تئوری دریافت بیش از تئوری تولید، خط فاصل تندی بین خودانگیختگی و دریافت‌کنندگی ترسیم می‌کند؛ مفاهیم این تئوری، بسیار غیرواقع-بینانه و بسیار رمانتیک‌اند زیرا این تئوری نیز به اسطوره نیروی خلاقانه معتقد است و فقط تابلویش را وارونه می‌گیرد و هر گونه خلاقیت اصیل را به گروه برگزیده تحصیل کرده نسبت می‌دهد.

نقص ماهوی تئوری دریافت، بی‌توجهی‌اش به این واقعیت است که پذیرفتن و راه دادن شکلها و مضمونهای هنری به درون هنر قومی،

همیشه به تحقق شرایط خاصی بستگی دارد. دریافت هیچگاه بطور مکانیکی صورت نمی‌گیرد بلکه پاره‌ای اصول گزینش از خود بروز می‌دهد که توده روستائیان نیز ذوق خویش و احساس ویژه‌ای را که نسبت به شکل دارند متحقق می‌گردانند. کافی نیست گفته شود که توده مزبور هنرشان را از طبقات بالای جامعه می‌گیرند؛ بلکه باید بکوشیم نشان دهیم که این عاریت گرفتن به چه طریقی و برپایه کدام اصول صورت می‌گیرد. تئوری دریافت فقط به جنبه منفی روندی می‌نگرد که جنبه مثبتش ممکن است در وهله نخست بی‌اهمیت به نظر آید، ولی نمی‌شود نادیده‌اش گرفت. در این صورت وظیفه واقعی منتقد هنر تأیید پدیده تغییر شکل و پرده برداشتن از اصولی است که ماده کار در جریان تبدیل شدن به هنر قومی، بر طبق آن دگرگون می‌شود. تعریف معیارهای صوری این هنرچندان آسان نیست ولی با اینحال، رنگ توده گونه اثر هنری - اعم از سره یا ناسره، اصل یا تقلیدی، طبیعی یا مصنوعی - اشتباه بردار نیست. مسأله این است که بدانیم اثر هنری برخاسته از میان تحصیلکردگان باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد تا انسان روستائی را خوش آید و از سوی او پذیرفته شود، و نقش او در دریافت و تغییر شکل اثر هنری تا کجاست. گرچه در این نقش جای تردیدی نیست، ولی در این نکته تردید است که ویژگی خاص هنر قومی، آن‌چنان که غالباً ادعا شده است، منشائی ماقبل تاریخی داشته باشد. علاقه به اجزای هندسی در هنر دهقانی، می‌تواند از مشخصات عصر نوسنگی باشد، ولی دیده‌ایم که هنر قومی، صرفاً معادل هنر دهقانی نیست. تداوم تاریخی این گرایش هندسی را، حتی در مورد هنر دهقانی، نمی‌توان ثابت کرد. بارتوک که موسیقی قومی را با «موسیقی دهقانی یا روستائی» یکی می‌داند و معتقد است که دهقانان قادر به اختراع ملودی نیستند، نه فقط تمایل به ایجاد مختصر تغییری

در شکل تمهای موسیقائی بر گزیده را به ایشان نسبت می‌دهد،<sup>۲۴</sup> بلکه تا جایی پیش می‌رود که مدعی می‌شود سبک یکسان آوازهای روستائی مجارستان بر «یک گام پنج صدائی ناقص که پدرانشان از آسیا آوردند استوار است».<sup>۲۵</sup> ولی او هیچ دلیلی برای اثبات این تداوم ظاهراً ناگسسته تاریخی ذکر نمی‌کند. وقتی منشائی ماقبل تاریخی برای هنر قومی قائل شویم، انگیزه‌مان عموماً حفظ ماهیت باستانی آن به شکلی است که رمانتیکها ادعا کرده‌اند، نه صرفاً گسترش دادن آن حدود تاریخی که فلان هنر قومی در چارچوبش پیدا می‌شود. لیکن مهمتر از همه اصرار بر این نکته است که هنر مزبور همیشه در چارچوب معینی یافت می‌شود. اینکه می‌گویند این هنر ماهیت ویژه‌ای دارد به این معنی نیست که در سراسر طول تاریخ بشر هیچ تغییری به خود ندیده است.<sup>۲۶</sup>

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

باستان بر دوره رنسانس يا هنر سده‌هاى ميانه بر رمانتى سيسم تاثير گذاشت)، آنها فقط به اين علت كه پيش شرطهاى اين تاثيرات فراهم شده بودند و انسانها پيش از آنكه عملاً به بهره‌گيرى از منابع الهام پردازند احساسها، اندیشه‌ها و صورتهائى ذهنى خويش را بر آنها مى‌افزودند. هنر قومى، كه به نظر مى‌رسد جنبشهاى نوپاى موسيقى از آن سرچشمه گرفته باشند، در واقع فقط چيزى است كه اراده معطوف به تجديد حيات، با آن درگير مى‌شود؛ اين اراده معطوف به تجديد حيات و حتى سمت كلسى آن از قبل وجود داشت. كشف و ارزش گذارى مجدد موسيقى قومى مجارستان توسط بارتوك نيز فقط بيان نيات هنرى خود او بود كه از واكنشش در برابر رمانتى سيسم پيشرفته و شكل خاص امپرسیونیسم در نزد خودش ناشى مى‌شود. هم‌گزينشى كه او از ميان آوازه‌هاى روستائى به عمل آورد هم تفسيرى كه در جريان آهنگسازى بر ماده كارش افزود، بر روى هم شخصى و خلاقانه اند؛ امروزه مردم موسيقى قومى مجارستان را با گوش او مى‌شنوند. بدین ترتيب در مورد هنرى كه «به سطح بالاتر صعود مى‌كند»، و بالعكس، بسختى مى‌شود خط فاصل مشخصى بين دريافت و توليد كشيد. و اين خط در هر جائي كه كشيده شود، بصرف اينكه هنر پيشرفته نيروى حر كتش را از هنر قومى مى‌گيرد، چيزى را در خصوص ارزش زيبائى-شناختى توليداتى كه اين محرکها از آنها ناشى مى‌شوند اثبات نمى‌كند. در مورد هنرمند واقعى، متنوع ترين محرکها مى‌توانند به يك اندازه ثمر بخش باشند، و محرکها و تجربه‌هاى ثابتى در هنرمندان متعلق به رده‌هاى متفاوت نتايج كاملاً متفاوتى به بار آورند. سبكهاى مجارستانى ليست و بارتوك، در چيزى جز عنوانشان، وجه اشتراك ندارند.



## ۴. بدیهه‌سازی و طرح‌اندازی

برجسته‌ترین تفاوت بین آواز قومی و آواز هنری، گسترش پر دامنه آواز قومی است. هنرپیشرفته نیز مناسب ذوق و علاقه گروه کم و بیش یکسانی آفریده می‌شود ولی عضو منفرد آن گروه را به خود جلب می‌کند، و با احساسها، تجربه‌ها و حالت‌های جوش می‌خورد که فرد را از دیگران متمایز می‌گردانند و احساس شخصیتش را به درجه بالاتری می‌رسانند. بر عکس، هنر قومی فقط با آن مضامین عاطفی تماس می‌گیرد که یا بطور غریزی میان همه اعضای جامعه مشترکند یا آنکه همه اینان بی‌درنگ می‌توانند عواطف مزبور را جذب کنند. شرط وجودی بنیادی آواز قومی، رواج آن یعنی مناسبتش برای یکجا پذیرفته شدن توسط تمام اعضای گروه است. خصلت دستجمعی هنر قومی، بی‌صاحب بودن آن است یعنی هیچ شخص واحدی مدعی پدید آوردنش نمی‌شود.

آثار هنر قومی، در واقعیت، گمنام نیستند بلکه همیشه غیر شخصی‌اند؛ ممکن است در این یا آن نقطه، اصالت داشته باشند ولی تلاشی برای اصیل بودن از آنها سر نمی‌زند. پدید آورندگان این آثار ممکن است غالباً استعداد خاصی داشته باشند، ولی کوششی به خرج نمی‌دهند که آثارشان با آنچه احتمالاً همسایگان‌شان آفریده‌اند متفاوت باشند. هنر قومی، کشاکشی فردی با مسائل زندگی نیست، ولی هنر پیشرفته چنین است. تمام اجزای هنر قومی در چارچوب میثاق‌هایی ثابت حرکت می‌کنند، حال آنکه در هنر تحصیلکردگان، حتی سنتی-ترین و قراردادی‌ترین شکلها به یک وسیله بیان شخصی مبدل می‌شوند. لیکن این ویژگی هنر قومی از هیچ احساس همبستگی یا همگروهی شدید خاصی - که اصولاً در میان دهقانان بندرت یافت می‌شود - یا

از فقدان استثنائى جاه‌طلبى و جلوه فروشى ناشى نمى‌شود بلكه صرفاً از نقش ويژه‌اى سرچشمه‌مى‌گيرد كه هنر درزندگى توده‌روستانشينان ايفا مى‌كند. از آنجا كه اين آثار نه سرچشمه در آمدند و نه عرصه رقابت، و به همين علت فاقد ذهنيت تند خويانسه مشخص‌كننده هنر تحصيل‌كردگان هستند، كسى احساس نمى‌كند كه بيان شخصيت ويژه‌اى باشند، ولى از برخى جهات مى‌شود آنها را به شخص بخصوصى نسبت داد. هر كسى مى‌تواند ببيند كه انسان روستائى با چه اشتياقى نام خود و تاريخ روز را بر اين گونه اشياء مى‌نگارد - تاريخ مزبور تاريخ ساخت اين اشياء نيست بلكه تاريخ روزى است كه به دست اين روستائى رسيده‌اند - بى‌آنكه علاقه‌اى به تمالها يادىگر شكلهاى كيش شخصيت پرستى نشان دهد.<sup>۲۸</sup> ليكن از اين لحاظ نيز تفاوتهاى تاريخى بين اجتماعات مختلف ملي وجود دارد و بر حسب شرايط، در كنار فردگرائى طبقات بالا ممكن است احساس مشابهى نسبت به شخصيت در ميان توده روستانشينان پديد آيد. در بسيارى از نقاط جهان، دهقانان همچنان در فضاي روحى سده‌هاى ميانه زندگى مى‌كنند؛ در برخى از كشورها شيوه زندگى ايشان به شيوه زندگى كارگر صنعتى نزديك شده است.

در نظر رمانتيكها، بديهه‌سازى، ويژگى ماهوى هنر قومى بشمار مى‌رفت؛ بديهه‌سازى قرينه الهام‌گيرى شاعر از ياربهاى خداوند متعال و مانند آن، دليلى بر ماهيت غريزى خلاقيت هنرى بشمار مى‌رفت. هر در ادعا كرده بود كه «شعر گويى طبيعى» بر خلاف شعر گوئى اکتسابى، تجلى خود انگيخته، ناآگانه و ساده لوحانه توده مردمى است كه همچون پرندگان آواز مى‌خوانند و همچون گياهان رشد مى‌كنند و گل مى‌دهند. در نظر خود رمانتيكها با ارزش ترين چيزها در شعر-

گوئی هنرمندانه همان چیزهایی بودند که در نظر ایشان تجلی گاه خود-انگیختگی و ساده لوحی شعر گوئی قومی بشمار می رفتند. ولی حتی اینان از محدودیتهای این دیدگاه با خبر بودند. چارلز لیب اصولاً دوناگرش متفاوت به هنر را مشخص می کند: «شاعر در رؤیا می بیند که بیدار است. او در تصرف ذهن خویش نیست بلکه بر آن مسلط است.» مالبرو ضمن صحبت از هنر کودکان، این اندیشه را به گونه ای دیگر بیان می کند: «کودکان گرچه غالباً صاحب هنرند ولی هنرمند نیستند. زیرا استعدادشان برایشان مسلط است و ایشان بر استعداد خویش مسلط نیستند.» آفرینندگان هنر قومی برخلاف هنرمند آگاه و منتقد، به همان مقوله کودک، انسان اولیه، و روان - رنجور تعلق دارند؛ تمام این آفرینندگان، محملهای استعداد طبیعی خویشند نه صاحبان آن.

لیکن اشتباه است اگر بخواهیم بدیهه سازی توسط يك خواننده آوازهای قومی را بر روی هم اصیل و تماماً ساده لوحانه و خودانگیخته بپنداریم. چنین نیست، زیرا بدیهه سازی شامل فرمولهای ثابت، موضوع-های سنتی، عبارات نمونه وار، صفات و تشبیهات و صورتهای ذهنی پایدار، تکرارها و نقل قولهای پیوسته، آغازها و پایانهای قالبی نیز می شود؛ خصلت ویژه بدیهه سازی از همینها ناشی می شود. هنرمندانه ترین حماسه های قهرمانی و ساده ترین آواز قومی، باشکلهای ثابتی حرکت می کنند و از مجموعه وسائل حاضر آماده ای بهره می گیرند. شکلهای شعری، پس از بدیهه سازی شدن، بصورت قراردادی در-نمی آیند؛<sup>۲۹</sup> بطور کلی این شکلهارابه این دلیل می شود بدیهه سازی کرد که شاعر اعتقاد محکمی به استفاده مجدد از آنها دارد. روش آوازه خوانان قرقیزی به نظر می رسد که روش خواندن شعرهای هومر تیز بوده است: «این شعرها مانند موزائیک بسزگی، از تعداد زیادی تکخوانیهای کوچک، توصیف پاره ای رویدادهای خاص مانند

تولد و دوران كودكي يك قهرمان، قيمت سلاحهاي او، آماده شدنش براي نبرد، نطق قهرمانان در لحظات پيش از جنگ، مرگ قهرمان و مانند اينها تشكيل مي‌شود.»<sup>۳</sup>

شعر قومي، دائماً فرمولهاي گوناگون را بكار مي‌بندد ولي در اثر اين كار، ايستا يافاقد نيروي تكامل يابي نيست. عناصر سبك و روشهاي خاص اجرا، بارها و بارها تكرر مي‌شوند ولي ساختار قطعه بطور كلي دستخوش يك روند پيوسته تغيير و حركت است. آواز قومي، هيچگاه از اين حالت سياليت فراتر نمي‌رود. اين آواز، شكلي هميشگي ندارد؛ هريك از شكلهايش نماينده يك سنت است. در نتيجه، شعر قومي را مي‌توان موضوع كمال مطلوب براي پژوهش در تاريخ سبكها دانست زيرا در اينجا از گسستگي حاصل از فلان اثر يك استاد بزرگ در جريان تكامل خبري نيست. براي زندگي و رشد آواز قومي فقط مي‌توان حدودي مصنوعي تعيين كرد. هنر قومي تا آن اندازه كه يك فعاليت است، يك فرآورده نيست؛ اشتاينتهال متذكر شده است كه شعر قومي، يك موجود فعال يعني پديده‌اي بسيار مشابه پديده زبان است. آواز قومي، هيچ شكل يانسخه معتبر واحدی ندارد؛ هر شكل، به اندازه شكل ديگر معتبر است. از اين لحاظ، آواز مزبور در نقطه مقابل اثر هنري مبتني بر زيبائي شناسي دوران كلاسيك قرار دارد. اگر بخواهيم در اين مفهوم تجديد نظر كنيم، لازم خواهد شد كه از فاصله بين هنر قومي و هنر پيشرفته، دست كم از دو لحاظ بگاهيم. زيرا از يك طرف حتي كاملترين اثر هنري چيزي با خصلت ناپايدار، موقتي و قابل تغيير، نزديك به شكلهاي بزرگ شونده و كوچك شونده هنر قومي، در خود دارد؛ بهترين راه حل، فقط يكي از آن چندتاي ممكن است، و هميشه بهترين كاري نيست كه هنرمند مي‌توانسته است انجام دهد. و از طرف ديگر، با آنكه به نظر مي‌رسد اثر هنري شكل خود ويژه معتبرش را از دست هنرمند مي‌گيرد،

هر تفسیر تازه‌ای معنی و مضمون آن را تغییر می‌دهد. نسل‌های مختلف، همان سان «ازروی» آثار استادان می‌نویسند، نقاشی می‌کنند یا آهنگ می‌سازند که توده روستانشینان ازروی آوازا و افسانه‌های خودشان تقلید می‌کنند. به بیان دقیق‌تر، پس از گذشت صدها سال، می‌توان گفت که فلان اثر هنری همان سان متلاشی و بازسازی می‌شود که يك آواز قومی کهنه و از نو قالب‌گیری می‌شود. روی کاغذ آوردن آوازهای قومی که می‌گویند از دست رفتن این آوازا نتیجه اجرا نشدن این کار است، باعث کنندی بوند یاد شده می‌شود ولی آن را متوقف نمی‌کند.

سهم مشترك توده روستانشینان، دقیقاً همین تجزیه و متلاشی کردن فرآورده‌های فرهنگ برتر است. ولی فقط افراطی‌ترین نماینده تئوری دریافت، چیزی سراپا منفی در این روند خواهد دید. در واقع «خواندن آوازی تال‌حظه مرگ» اش، می‌تواند سرچشمه ارزش‌هایی کاملاً مثبت باشد؛ این کار، عناصر صوری تبدیل‌کننده آواز هنری به آواز قومی را فراهم می‌آورد. ساختار ناموزون، گوناگون و از هم گسسته شعر قومی، فقط آشکارترین عنصر از این میان است. عبارت بندی موجز آواز قومی و شعر قومی را، که از برخی جهات به سبک پردازش هندسی هنر بصری قومی شباهت دارد، شاید بتوان به پدیده «خواندن تال‌حظه مرگ» آن آوازا شعرا ارتباط داد، هر چند نیازی به این کار ندارد. از هم پاشیدن شکل، خیلی ساده می‌تواند اطناب یا ایجاز کلام را به دنبال آورد.

اصل از هم پاشیدن، میان مفاهیم «بی‌زمانی» و «همپیوندی» که در توصیف ویژگی‌های صوری هنر قومی بکار گرفته شده‌اند. درست، امانه کامل<sup>۳۲</sup> - مشترك است. هدف این مفاهیم، تأکید بر «از هم پاشیدگی

زندگى ارگانىك» طبيعت، و در عين حال طرح‌دار كردن شكلهاى طبيعى و استحاله‌شان به چيزى ماهيتاً تزئينى است. مؤلفان اين مفاهيم تحت تاثير اين واقعيت بودند كه توده روستائىنان چون در زندگى خويش ارتباطى تنگاتنگ با طبيعت دارند، هيچگونه عشق به طبيعت از خود بروز نمى‌دهند. اين نكته نه فقط از چيزى بنيادى در روان شناسى توده روستائىنان پرده بر مى‌دارد، بلكه يكى از مهمترين عوامل تعيين كننده نگرش ايشان به هنر رانيز به مامى نماياند. طبقات پائين در برابر هر چيزى كه با شرايط زندگى روزمره، شادىها و غمهاى روزانه‌شان ارتباط داشته باشد، اگر نگوئيم نوعى نفرت، نوعى بى تفاوتى كامل از خود بروز مى‌دهند. به همين علت است كه اينان به توصيف زندگى طبقات بالا علاقه‌مندند و از ناتوراليسم صريح بيزارند. اين پدیده، با وضوح بسيار، تاثير شرايط اقتصادى و اجتماعى بر اصول سبك و معيارهاى ذوق هنرى را نشان مى‌دهد. شرايط مزبور به ما مى‌گويند كه چرا هنر قومى خودش رابه توليد و تزئين اشياء مورد استفاده روزمره محدود مى‌كند و از هرگونه تجسم شكلهاى انسانى و حيوانى كه به درجه بالاترى از مهارت تقليدى نيازمند است خوددارى مى‌كند.

تابلوهاى باشكل انسان، فقط پس از اختراع روشهاى فنى گوناگون براى تكثير چاپى تابلوهاى نقاشى به ميان قشرهاى پائين جامعه راه مى‌يابند، و ناسده هجدهم اين تابلوها در چيزى كه بشود هنر قومى ناميدش ظاهر نمى‌شوند. شرايطى كه بالزاک در داستان «دباهاى گمشده» توصيف مى‌كند، و درون كلبه‌هاى دهقانان رامزين به عكسهائى از داستانهاى يهودى سرگردان، روبرو شيطان، ماژلون بور و مانند اينها كه در چاپخانه مادامسشار چاپ شده‌اند ترسيم مى‌كند به اوائل سده نوزدهم تعلق دارد.<sup>۳۳</sup> اينگونه عكسها و كتابهاى مصور كودكان، شكلى از هنرند كه در آن توده روستائىنان فقط به عنوان مصرف كننده شركت مى‌جويند زيرا

برای به دست آوردنش مجبورند تماماً به آفریده های صنعتگران و هنرمندان متخصص حرفه ای وابسته گردند. اگر خرده مالک مرفه رادر نظر نگیریم، بسختی می توان نخستین تاریخ آغاز خریداشیاء هنری توسط توده روستائینان را به سده کنونی نزدیکتر ساخت. حتی به اصطلاح «کتابهای مردمی» به قیمتی فروخته نمی شدند که روستائینان عادی از عهده خریدش بر آیند. کافی است به قطع بزرگ نخستین نمونه کتابهای سده های پانزدهم و شانزدهم نظری بیفکنیم تا متوجه شویم که این کتابها، مانند دستنوشتهای متعلق به دوره ای پیشتر، مقدر بوده است به دست مردمی فرهیخته تر و ثروتمندتر برسند. این مردم می توانسته اند رده های بالای توده شهرنشینان را خیلی زود، ورده های متوسط توده شهرنشینان را کمی دیرتر در بر بگیرند؛ ولی تا مدت های طولانی، مسأله ای به نام خرید کتاب از سوی توده روستائینان نمی توانسته است مطرح باشد. برای این کار، نخستین شرط، ارزان شدن تولیدات از طریق کوچک کردن قطع کتاب و کاربرد نسبتاً مکانیکی باسمه های ثابتی برای مصور کردن متون گوناگون بود.<sup>۳۴</sup>

گذشته از هنرهای گرافیک، البته انواع دیگری از فعالیت هنری نیز وجود دارد که در آن توده روستائینان صرفاً به عنوان مصرف کننده ظاهر می شوند زیرا اجرای این فعالیتها مستلزم گروهی صنعتگر است که تماس مخصوصی با طبقات تحصیل کرده و شبکه منظمی برای تولید داشته باشند. در برخی رشته ها، مثلاً نقاشی روی شیشه، تولید کنندگان ممکن است در اصل روستائی بوده باشند، ولی حتی در یک رشته بسیار بی اهمیت، تقسیم منطقاً سازمان یافته کار چنان برای موفقیت اقتصادی ضرورت دارد که چنین تولیدی بسختی می تواند با شرایط زندگی و کار در روستاها سازگار باشد. در هر صورت، اصول ذوق حاکم بر تولید یا آفرینش هنری چنانند که فرآورده های آن را بی چون و چرا می شود

در ردیف هنر قومی به‌شمار آورد، در مورد بقیه توليدات، مثلاً بیرق، تابلوی نام و نشان، زیورآلات فلزی و حکاکی تزئینی چرخ فلکها، کشتیها و واگنها، رابطه تولد کنندگان با توده روستائینان تغییر می‌یابد؛ ولی اینکه توليدات مزبور آفریده صنعتگرانی ماهر هستند، بخودی‌خود، مانع از این نمی‌شود که آنها ماهیتی توده‌وار داشته باشند.

## ۵. مقدمات هنر قومی

نگرش ما به‌مسأله استقلال، ارزش و نفوذ هنر قومی هر قدر مساعد باشد، باز مجبوریم درباره‌ی مسأله دیگری تصمیم بگیریم. آیا می‌توان گفت که هنر قومی تاریخی خاص خود دارد، یا آنکه این سخن فقط بابرخی ملاحظات درست است؟ بدون تردید تاریخ هنر مبتنی بر مفهوم لایه‌های تحصيلی نمی‌تواند تجسم سه‌خط ناگسسته و متوازی تکاملی را در بر گیرد. برخی از ویژگیهای سبکها ممکن است در هنر قومی نامدتی طولانی‌تر از هنر تحصيل‌کردگان دوام بیاورند اما چون تغییرات تاریخی هنر قومی عمدتاً به‌تأثیرات بیرونی - نتایج تصفیه کالاهای فرهنگی - بستگی دارد، علل تغییرات مزبور در خارج از خود هنر قومی قرار دارد و مسیرهایی که این هنر در پیش می‌گیرد، غالباً به‌نظر خودش غیر منطقی و ناپایدار می‌نماید. در هر صورت، تصور تاریخ مستقل هنر قومی، به دلیل شکافهای بزرگی که در مواد و اطلاعات کنسونی ما وجود دارد، غیر ممکن است. به‌نظر می‌رسد که توده روستائینان همیشه کوشیده‌اند نیازشان به هنر را برآورده سازند، لیکن از آفریده‌هایشان مانند آفریده‌های طبقات بالا یا کلیسانگداری نشده است؛ و پیدا کردن منشأ قومی یا توده‌ای هر آنچه باقی مانده نیز همیشه ممکن نیست. در دوره‌های اولیه تاریخ، هیچگاه نمی‌توان دریافت که با آفریده یا اثر يك هنرمند خام دست و عقب مانده ولایتی



سروکارداریم یا با اثر يك هنرمند قومی. در نتیجه این شکافها و عدم اطمینانهاست که مسیر تکامل هنر قومی، علیرغم پایداری پاره‌ای از سبکها، بمراتب ناهموارتر و نامنظم‌تر از دیگر شکل‌های هنر به نظر می‌رسد. بیشتر فاجعه‌های فرهنگی که کل هستی طبقات بالا را به لرزه در می‌آورند و سبک زندگیشان را تغییر می‌دهند، کوچکترین تأثیری بر طبقات پائین نمی‌گذارند و به توده روستانشینان امکان می‌دهند که سنت‌های فرهنگی خویش را، حتی با مشکلاتی معتدلتر، دنبال کنند. ولی این سنتها با آنکه ممکن است سرسخت و مقاوم باشند، به هیچوجه زوال ناپذیر یا تغییر ناپذیر نیستند.

اگر می‌بینیم که آثار هنر قومی را غالباً فقط با مختصر مشکلی می‌توان در مقولات سبک فلان مورخ هنر گنجاند، که تاریخ آفرینش این آثار را نمی‌توان یا فقط تخمیناً می‌توان تعیین کرد، و همچنان که دیده‌ایم آثار مزبور در آهنگ موزون «آغاز، وسط و پایان یا اوائل، اواسط و اواخر» نمی‌گنجند<sup>۳۵</sup> - این همه بدان معنی نیست که آثار هنر قومی تاریخی ندارند. درست نیست که گفته شود هنر قومی تکامل نمی‌یابد، و همیشه در مرحله «سبک باستانی» برجا می‌ماند.<sup>۳۶</sup> شکل‌های هنر قومی، چنانچه بامعیارهای عالی فرهنگی سنجیده شوند ممکن است «ساده»، «مقدماتی» و «زودقانع شونده» به نظر برسند، ولی این ویژگیها فقط در يك چارچوب کلی تاریخی به ظهور می‌رسند و تابع تغییرات تاریخی اند. اگر می‌بینیم که آهنگ تاریخ سبکها در اینجا با وضوح و قطعیت کمتری به گوش می‌رسد، فقط به این علت است که هنر قومی استقلال داخلی ندارد بلکه در بیشتر موارد نتایج تکامل تاریخی را به شکلی حاضر آماده جذب می‌کند و از روی برخی از مراحل این روند می‌جهد. آنچه ادوارد و کسلر درباره آوازهای قومی فرانسه و آلمان می‌گوید - که «هیچ چیزی اشتباه آمیزتر از این نیست که گمان کنیم

آوازه‌های مزبور تا صدها سال دیگر تغییری نخواهند یافت»<sup>۲۷</sup> دربارهٔ هنر قومی بطور کلی نیز صادق است. بطئی بودن تکامل هنر قومی، گونه‌ای تصور بی‌زمانی یا ازلی - ابدی بودن در ما پدید می‌آورد، حال آنکه تکامل بطئی نیز کیفیتی زمانی دارد.

هنر قومی را غالباً «بی سبک» یعنی فلقد هماهنگی در سبک معرفی کرده‌اند. مطمئناً این هنر توجهی به وحدت سبک ندارد. در میان اسباب و اثاثیه‌یک خانه روستائی، متنوع‌ترین عناصر سبک، بقایای سبک گوتیک در کنار تزئینات متعلق به دورهٔ جومز اول، جورج و ملکه ویکتوریا دیده می‌شوند. این در آمیختگی سبکها تا اندازه‌ای نتیجهٔ عاریت‌گیری دائمی و ظاهراً غیر انتقادی از هنر طبقات بالا، و تا اندازه‌ای نیز نتیجهٔ محافظه‌کاری تودهٔ روستائینان است که هر گاه چیزی را بپذیرند عموماً سعی می‌کنند به آن بچسبند و از دست ندهندش؛ بطوری که کهنه در کنار نو حفظ می‌شود و عناصر گوناگون سبک به شیوه‌ای کاملاً سطحی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. بارتوک متوجه این در آمیختگی شده بود و می‌گفت موسیقی قومی ضمن آنکه هدفش رسیدن به سبکی واحد است، غالباً سطوح مختلف سبک را بروز می‌دهد.<sup>۲۸</sup> مسلماً فقدان تعادل میان عناصر سبک اثر، در هنر قومی، برجسته‌تر از هر هنر دیگری به چشم می‌خورد ولی در جاهای دیگر، چیز ناشناخته‌ای نیست؛ در هر سطح نسبتاً پیشرفته‌ای از تکامل هنری، به هماهنگی ناقص عناصری بر می‌خوریم که از دوره‌های مختلف تا به امروز باقی مانده‌اند. از این لحاظ نیز هنر قومی، نمایندهٔ حالت افراطی در جمع یک رشته گذارهای تدریجی است.

در آغاز بررسی هر تاریخ هنر قومی باید گفته شود که خصیلت ظاهراً باستانی آفریده‌های این هنر، همچون ازلی - ابدی بودن ظاهری-

شان، افسانه محض است. هنر قومی شاید گذشته‌ای بس دور و دراز داشته باشد، ولی این فرض که تاریخ با هنر قومی آغاز می‌شود و مثلاً ادبیات تمام ملتها بایک دوره شعر قومی آغاز می‌شود،<sup>۲۹</sup> ثابت نشده است و قابل اثبات نیست. یکی از شناخته شده‌ترین راههای تحریف تاریخ این است که شکل‌هایی از فرهنگ را که بهتر از بقیه شکلها با پیشپنداشتهای فلسفی ماجور درمی‌آیند، به‌عنوان کهن‌ترین و اصیل‌ترین معرفی کنیم. بنابراین هیچ چیزی نمی‌تواند طبیعی‌تر از این جلوه کند که در عصر ضدانقلاب و رمانتیسیسم، هنر قومی با آن محافظه‌کاری و خردگریزی‌اش به‌عنوان زبان مادری بشریت معرفی شده باشد.

کهن‌ترین شکل‌های شناخته شده هنر، به هنر نقاشی تعلق دارند. نخستین نمونه‌های شناخته شده شعر به عصری بس متأخرتر تعلق دارند، و امکان هیچ‌گونه استنباط قطعی درباره منشأ شعر را به ما نمی‌دهند. اما در منشأ هنرهای بصری، که از روی نقاشیهای غارنشینان عصر دیرینه سنگی بر ما شناخته شده است، برجسته‌ترین نکته، ماهیت فوق‌العاده ناتورالیستی و صرفاً «نمایشی» آنهاست. یعنی ویژگی‌هایی است که با اصول یا دامنه‌ی علاقه هر هنر شناخته شده قومی ناسازگاری دارند. فقط در عصر نو سنگی به شکل‌هایی هنری بر می‌خوریم که یادآور هنر قومی دوره‌های بعد هستند. در اینجا نیز نخستین بار به فعالیتی هنری بر می‌خوریم که هدفش تولید و سائلی برای خانه است. که به احتمال قوی از کارهای خانگی ریشه گرفته است. در سبک این هنر، که مخصوصاً با مطالعه سفالینه‌های باقی مانده از آن دوره می‌توان تصویری از آن به دست آورد، نخستین نشانه‌های «بی‌سازمان کردن» و طرح‌دار کردن شکل‌هایی دیده می‌شود که صفت مشخص‌کننده هنر قومی بطور کلی بشمار می‌رود. برای ماندگاری این سبک در هنر قومی دوره‌های بعد، که عملاً برخی از موضوعات و اندیشه‌های

فردی تزئینات عصر نو سنگی را در خود نگه داشته‌اند، هیچ توضیح قانع‌کننده‌ای نداریم. خردگرایی که اقتصاد سازمان یافته دامپرووران و کشتکاران را جان‌شین شیوه‌زندگی بی‌برنامه‌شکار گران و گرد آورندگان خوراک می‌کند، در بهترین حالت، گذار از ناتورالبیسیم به سبک‌پردازی را توضیح می‌دهد،<sup>۴۰</sup> ولی ماندگاری سبک جدید همچنان یک مسأله است. همچنان که بارتوک برخی از ویژگی‌های موسیقی قومی مجارستان را به منشائی آسیائی نسبت می‌دهد، در بقیه عرصه‌های هنر قومی، مثلاً هنر دهقانی رومانی نیز دانشمندان مدعی شده‌اند که موضوعاتی هزارساله یافته‌اند و این موضوعات را با تزئینات عصر نو سنگی مربوط ساخته‌اند، ولی این چیزی جز حدسیات محض نیست.<sup>۴۱</sup> فرهنگ نو سنگی یک فرهنگ دهقانی بود، به همین علت منشأ آشکارا دهقانی هنر قومی دوره بعد، این تشابه را تا اندازه‌ای روشن می‌کند و توضیح می‌دهد ولی قبول تداوم تاریخی برای سبک هندسی، که در این مورد یک دوره ۵ هزارساله با ۶ هزارساله را در بر می‌گیرد، به نظر نمی‌رسد که یک‌دوره با تمام تغییراتی که در این دوره به وقوع پیوست سازگاری داشته باشد. مسلماً تبیین این مسأله را نباید در یک سنت ناگسسته یا یک حالت روانی همیشگی و لایتغیر جست، بلکه باید در همانندی شرایط زندگی به دنبالش گشت. در سراسر رویدادهای تاریخی که باعث دگرگونی بنیادی ساختار جامعه بطور کلی شده‌اند به هیچ‌لایه اجتماعی بر نمی‌خوریم که شکل‌های زندگی کمتر از شکل‌های زندگی طبقه دهقان تغییر یافته باشند، همچنان که به هیچ رشته تولیدی بر نمی‌خوریم که روش‌هایش کمتر از روش‌های کشاورزی دهقانان در اثر اختراعات فنی و تحولات سرمایه تغییر پیدا کرده باشند.

با آنکه سبک تزئین هندسی دوره نو سنگی بر تمام آفرینش‌های

هنری ۵ هزار سال پیش از میلاد تا ۵۰۰ سال پیش از میلاد مسلط است و فقط با پیدایش مقدمات ناتورالیسم و کلاسیسیسم یونانی از میدان به در می‌رود، پیش از آغاز عصر مفرغ، هیچ‌گونه تداومی در تکامل را نمی‌توان اثبات کرد. از آن به بعد، ماهیت هنر هندسی، از جهات بسیار دگرگون می‌شود. قشر بندی تصاعدی اجتماعی، پیدایش شرایط و شکل‌های مشخص‌تر زمینداری، سلطه رشد یا بنده طبقه بالای نظامی، مقدمات تشکیلات فئودالی، و ظهور حکومت‌های پادشاهی، هنر عصر-های فلزکاری را با خود همراه آورد که عمدتاً بر تولید انواع سلاح و زینت آلات شخصی که نشانه هنر طبقه بالاست متکی بود. این هنر، بدون تردید، شدیداً تحت تأثیر شکل‌های هنر دهقانی عصر نوسنگی بود، ولی تماماً در اختیار صنعتگران متخصص و هنرمندان حرفه‌ای قرار داشت، و نمی‌توانسته است ارتباطی با ماندگاری شکل‌های نوسنگی در هنر قومی داشته باشد. در مصر و بین‌النهرین، که هنر مزبور در سکونتگاه‌های برجای مانده از عصر نوسنگی به صورت منزوی در آمده بود، به طرزی کم و بیش مستقل از شهرها شیوه زندگی خویش را دنبال می‌کرد. دهقانان ظاهراً به ساختن ظروف و ابزارهای مورد نیاز خویش ادامه می‌دادند، انواع سبد و تور و بافتنی‌هایی به شیوه کهن می‌بافتند، لیکن تدریجاً از نفوذ هنر دهقانی بر کل آفرینش‌های هنری شهرها کاسته شد و یکسره از میان رفت. ولی روح فرمالیسم قدیمی را می‌توان تا آخرین مراحل فرهنگ شهرنشینی در شرق باستان ردیابی کرد؛ این روح فقط زمانی از هنر لایه‌های بزرگ اجتماعی ناپدید می‌شود که فرهنگ یونان به اوج خود رسیده است و سپس تا چند صد سال به زیرزمین می‌خزد.

سبک هندسی یونانی که در فاصله سال‌های ۹۰۰ تا ۷۰۰ پیش از میلاد به شکفتگی رسید، شباهت‌های چشمگیری با سبک تزئینات نو-

سنگی دارد. در این سبک نه فقط همان برخورد انتزاعی، بی‌سازمان، و بی‌روح با شکلهای طبیعی را می‌بینیم، بلکه سبک تزئین مشابهی نیز دارد که از شیوه‌های فنی بافندگی گرفته است. فرهنگ سرزمین اصلی یونان در این دوره برخلاف فرهنگ ایونی، از نوع فرهنگی ماهیتاً دهقانی بود. لیکن سبک هندسی گلدانهای دیپولون رانمی‌توان فقط هنر دهقانی یا هنر قومی نامید، نه فقط به این علت که مهارت فنی بکاررفته در ساختن این گلدانها نشان می‌دهد که صنعتگرانی آموزش دیده و کار کشته آنها را ساخته‌اند بلکه به این علت که سبک شیوه‌دار و حتی تصنعی نقاشی مزبور نشان از ذوقی فرهیخته و خربداران ظرافت دارد، نه دهقانان صرف. نقاشی روی گلدان در یونان، از آن پس به یکی از پیچیده‌ترین و پیشرفته‌ترین حرفه‌ها در کشور تبدیل شد. این هنر در دوره کلاسیک خود دیگر سرکاری بادهقانان ساده‌نداشت، بلکه منطقی‌تر می‌توان فرض کرد که توده روستائینان یونانی همچنان به هنر سفالگری در محدوده خانه‌های خویش ادامه می‌دادند و هیچگاه نگذاشتند سبک هندسی پژمرده شود و از میان برود.

به نظر می‌رسد که هنر قومی تا آغاز عصر مهاجرتها هیچ تأثیر مهم و قابل تشخیصی بر هنر طبقات بالا نداشته است. ولی در آن عصر، تأثیرات گرایشهای هنری که از پائین آغاز شده بودند، شاید از هر مرحله دیگری از تاریخ غرب چشمگیرتر باشد. به بیان دقیق‌تر، گرایشهای مزبور، سنت کاملاً تازه‌ای را در هنر به حرکت درآوردند. وقتی نویسندگان مدعی می‌شوند که هر گونه حیائی در پی زوال تمدن شهری نتیجه تلاشهای توده روستائینان «جوان»، ضایع نشده و ساده است، غالباً چیزی جز همدلی رمانتیک با «حالت طبیعت» در کار نیست. و در واقع آنچه سبک هندسی گلدانهای دیپولون را به محض فروپاشی فرهنگ میسنی، «منشأ کل هنر هلنی»<sup>۴۲</sup> فرض می‌کند، خیالپردازی

صرف است، زیرا سبک مزبور چه توده‌وار باشد چه نباشد، هنر «هلنی» مطمئناً نه از اینجا بلکه از سبک «باستانی» متأخرتر آغاز می‌شود. سبک هندسی، همچنان ظاهری قطعاً ماقبل تاریخی و شرقی دارد، حال آنکه ماهیت جدید و غربی هنر یونان از جسمیت، عظمت پیکروارانه و ناتورالیسم آن سر چشمه می‌گیرد، که جملگی پس از پایان یافتن سبک هندسی ظاهر می‌شوند. رابطه سبک هندسی دوره مهاجرتها با هنر سده‌های میانه و عصر جدید، تفاوت بسیار دارد.

هنر مسیحی با دو صفت ماهوی از هنر کلاسیک باستانی متمایز می‌گردد: عموماً یا یک رشته رویدادهای حماسی را مجسم می‌کند یا یک حالت ذهنی را؛ و ساختار صورتش قاعدتاً تا اندازه‌ای استقلال دارد که زیبایی انتزاعی و تزئینی خطش از آن ناشی می‌شود. تاجایی که به شرح حماسی رویدادها مربوط می‌شود، رابطه هنر مابعد کلاسیک با هنر رومی، روشن است. کافی است ستون تراپان را با آفریده‌های هنر کلاسیک آغازین از یک طرف، و با شرح تاریخ مطابق کتاب مقدس در سده‌های میانه از طرف دیگر مقایسه کنیم تا دریابیم که تغییر انقلابی پدید آورنده مفهوم جدید هنری، در رم منعلق به پیش از مسیحیت به وقوع پیوست. سردیدی نیست که نمایش تاریخ با نقاشی، از آنجا آغاز شد. اما تشریح حماسی و روان‌شناختی در هنرهای بصری، دقیقاً، نه از هنر قومی بلکه از هنر مردمی سرچشمه گرفت. ما امروزه می‌دانیم که نقاشی به عنوان وسیله‌ای برای آگاهانیدن مردم از رویداد های جاری، در دوران پس از عصر اوگوستوس سزار چه نقش مهمی در زندگی عمومی ایفا می‌کرد. این هنر - بر خلاف پیکرتراشی، هنر کلاسیک به معنی واقعی کلمه بوده و هست - هنر توده‌های رمی و هنری بود که با همگان با زبانی مفهوم برای همگان سخن می‌گفت.

به بيان درست‌تر، اين هنر، به گونه‌اى توليد انبوه دست زد. تابلوهاى حاوى نمايشهاى تصويرى را دررژه‌هاى پيروزى به عنوان گزارشى از جزئيات نبرد هاى گذشته، درداد گاهها براى مجسم ساختن يك خلاف يا تشریح بي گناه بودن شخص متهم، در معبدها به عنوان پيشکش و هديه نذرى به نمايش در مى آوردند؛ تابلوهاى مزبور جاى اخبار، سرمقاله، مدرک حقوقى، تبليغ تجارتي، سند، روزنامه مصور، و درام فيلمى را مى گرفتند. اين اشتياق به هنر گرافيك، نشانه‌اى از همان عشق به تابلوها و همان لذت بردن از شكل بيانى است كه مانند علاقه كودكان به مطالب مصور، مستقيم و ساده قابل فهم است، همچنان كه امروزه نيز فيلم و تلويزيون و نشریات مصور، محبوبيت خود را مديون آن هستند. خبرگان هنر در امپراتورى روم، بدون ترديد، نگران افت ذوق عمومى به هنر جدى در اثر گسترش اين علاقه به تابلوهاى مصور بودند، همچنان كه تحصيلكردگان امروزي نگران افت ذوق مردم در اثر نفوذ فزاينده فيلم و راديو هستند. ولى از آنجا كه مقدمات اين هنر جديد احتمالاً ناشيانه و عاميانه بوده است، نطفه هنر مسيحي دوران بعد را نيز در خود داشته است. بدون برخورد حماسى اين آفرينشهاى آغازين، تغيير شكل هنر پيكرى عصر باستان به هنر دستنوشته‌هاى تذهيب كاري شده، نقاشيهاى ديوارى، وهشتى‌هاى كليسا. هاى سده هاى ميانه غير قابل تصور مى شد.

همچنان كه در روزگار كلاسيك باستانی تقريباً به هيچ گونه نمايش موضوعات حماسى بر نمى خوريم، عنصر ديگرى از هنر مسيحي يعنى شكل تزئينى و زيبائى انتزاعى خط نيز نقش مهمى در دوران كلاسيك ايفا نمى كند. اين عامل، نخستين بار در عصر مهاجرتها ظاهر مى شود و از آن پس، هيچگاه از عرصه هنر غرب ناپديد نشده است. خطوط زيباى نوشته شده بر مينياتورهاى ايرلندى، بازى پيچيده خط



در اکسپر سیونیسم هنر متأخررمانسک، خطوط مواج شکل‌های گوتیک، کمپوزیسیون یا ترکیب تزئینی نقاشی رنسانس، مهارت نهفته در نقاشی-های متعلق به شیوه سبک گزینی، باروک و روکوکو، همگی نشانها و یادمانهایی از هنر تزئینی تکامل یافته در عصر مهاجرتها را به نمایش می‌گذارند. بدین ترتیب، دومین ویژگی تمایل هنری جدید نیز سر-چشمه‌ای مردمی داشت. زیرا هنر عصر مهاجرتها را با آنکه به معنی دقیق واژه نمی‌توان هنر قومی به‌شمار آورد، هنری دهقانی بود که نقاط تماس صوری و تاریخی با هنر قومی داشت. در هر صورت، هنر عصر مهاجرتها از هنر قومی ریشه گرفته بود، خواه ابداعش را به خود قبایل آلمانی - یعنی به آموزگاران سرمتی ایشان- نسبت بدهیم خواه ریشه‌بایی کنیم و به هنر ولایتی رمی برسیم. به گفته گنورک دهیو، هنر عصر مهاجرتها موجود دور گه‌ای بود که احتمالاً در بوت‌نقوم شناختی لژیونهای رمی پای به‌عرضه هستی نهاده بود. به اعتقاد دهیو نخستین آثار مربوط به این هنر که در خاک آلمان و اسکاندیناوی ولی آثار بعدی در سرزمین ایتالیا به دست آمده است تئوری منشأ آلمانی این هنر را باطل می‌کند زیرا آفریده‌های مزبور ظاهراً نه از شمال به جنوب بلکه از جنوب به شمال سفر کرده‌اند. این اشیاء، به صورت کالاهای تجارتنی و وسائل خانگی ساکنان کشاورز، یا از طریق خرید یا به شکل غنائم جنگی سربازان آلمانی به مرزهای امپراتوری رسیدند و از آن‌پس خود آلمانیها از آنها تقلید کردند و تغییراتی در آنها به وجود آوردند.<sup>۴۳</sup> از قضا، تحلیل صرفاً صوری هنر عصر مهاجرتها منشأ ولایتی و رمی آنها را نشان می‌دهد. در هنر ولایتی متأخر رمی با همان خلاصه کردن شکل‌های طبیعی به خطوط برهنه‌شان و همان‌نابیده-گرفتن روابط فضائی- یعنی با همان برگرداندن ژرفای فضائی به شکل‌های مسطح و خطی در هنر بعدی دوره مهاجرتها- مواجه می‌شویم.

در هر دو مورد، با از میان رفتن علاقه به شکل تجسمی و بدست آمدن نتایج نقاشانه‌ای روبرو هستیم که فرانتس ویکهوف آن را مختص آخرین مرحله هنر کلاسیک می‌داند.<sup>۴۴</sup>

«دموکراتیزه شدن» هنر کلاسیک از اواخر دوران جمهوری روم آغاز شده بود. با پیدایش تعداد بیشماری از سوده‌روستانشینان در عرصه اجتماع، رخنه‌بیگانگان و بربرها در جامعه رمی، فساد طبقات بالا، و از میان رفتن علاقه به ارزشهای کلاسیک، ولایتی‌گری در هنر نیز مانند هر جای دیگر گسترش یافت.<sup>۴۵</sup> تأثیر هنر ولایتی بر هنر طبقات بالا، البته ناگهان یا بخودی‌خود احساس نشد. در اینجا دور و ندمتوازی و تدریجی به پیش می‌رفتند: احساس کلاسیک شکل از درون متلاشی می‌شد و بردامنه پذیرش احیاء و محبوبیت هنر ولایتی افزوده می‌شد. در همین جا بود که هنر رمی به یک سنت کهنه ایتالیائی بازگشت، سنتی که به عنوان میراث اتروسکها و نخستین دوران جمهوری این کشور، همیشه یکی از عوامل هنر کلاسیک رمی بوده است، هر چند تا مدتی زیر پرده مدهای هلنیستی از دیده‌ها پنهان شده بود؛ سنت مزبور نیز مانند هنر ولایتی رمی از یک فرهنگ دهقانی ریشه گرفته بود.<sup>۴۶</sup> این پیوستگیها با آن که ممکن است جالب توجه باشند، ویژگیهای منفی سبک جدید را تبیین می‌کنند نه ویژگیهای مثبتش را. این پیوستگیها فقدان شناخت روابط فضائی، شکل تجسمی، و ارزشهای نقاشانه را تبیین می‌کنند، ولی سبک پیچیده و شدیداً تزئینی هنر جدید را که هیچ چیزی در دوره های کلاسیک یا ما قبل کلاسیک مشابهش نیست تبیین نمی‌کنند.

#### ۶. درباره تاریخ شعر قومی

هیچ گونه‌ای از شعر ماهیتی توده‌ای تر از درام سده های میانه ندارد. مبادی این شعر، البته نه کل آن، از هنر شکلک سازی در یونان

سرچشمه می گیرد. در دوره کلاسیک باستانی، تأثیرات قومی بر تئاتر، بسیار عمیق بود؛ این سخن نه فقط در مورد هنر شکلک سازی - خالص ترین شکل تئاتر، که مدت زمانی يك مد ادبی شد و سپس خصلت توده‌ای اولیه‌اش را بازیافت - بلکه در مورد تراژدی عالی نیز صدق می کرد که از بطن رقصهای قومی پدید آمد و در اعتقادات و شیوه‌های قومی ریشه داشت. و با آنکه عنصر مذهبی موجود در این رقصها را فقط تا اندازه‌ای می توان به منشائی توده‌ای و قومی نسبت داد، لذت بردن از تظاهر، لباس زیبا پوشیدن و تقلید کردن، کاملاً توده گیر و مردمی است. این نوع شعر تقلیدی - نمایشی (که موجب پدید آمدن شکلک سازی ادبی، اشعار شبانی تئوکریتوس، کمدی جدید یونانی، و کل درام کمیک رومیان شد) در کنار تراژدی به شکفتگی رسید، و مطمئناً مدتها پیش از تولد تراژدی از بطن مراسم پرستش و پایکوبی سر بر آورد. ۴۷ تئاتر، ماهیتاً به هنر قومی تعلق داشت و همانسان باقی ماند، صرفاً به این دلیل که تعداد زیادی از مردم می توانستند از برنامه های آن لذت ببرند و تئاتر می توانست يك سرگرمی نسبتاً ارزان برای ایشان فراهم آورد. لیکن تئاتر رسمی دولت در آتن، به دلیل رایگان بودنش برای همگان، در مقایسه با نمایشهای شکلک سازان که برای تماشایش می بایست مبلغی می پرداختند، کمتر بانیازهای هنری مردم عادی سازگار بود. واقعیت این است که فقط تئاتری به مردم تعلق دارد که ایشان مجبور به نگاه‌داریش باشند و تئاتر مزبور نیز به حفظ حسن نیت این مردم بستگی دارد.

همزمان با از میان رفتن تدریجی علاقه به شکلهای کلاسیک، شکلک سازان با پرده‌های فروتنانه و تاحدی بدیهه سازانه‌شان به درون شهرها رخنه کردند و در آخرین دوره جهان باستان، همه جابر تئاتر مسلط شدند. آنان به احتمال زیاد آخرین مظهر روزگار باستان بودند که میدان

را براى اخلاق جديد مسيحى و علاقه جديد به موضوعات مذهبى مسيحيت خالى كردند. ولى خودشكلك سازان باقى ماندند. وقتى دنياى غرب به تسخير بربرها درآمده بود و تئاتر در كنار باسيليكها، حمامها، طاقهاى نصرت، و مانند اينها به ويرانى گرفتار آمد، شكلك سازان به جامه همان شعبده بازان، بندبازان و تردستان پيشين كه بودند در آمدند. و وقتى حتى آخرين بقاياى فرهنگ جهان باستان از ميان رفته بود، اينان همچنان در سرزمينهاى آلمانى سرگردان بودند؛ در ميخانه ها، خيابانها و بازارها و جشنهاى توده روستانشينان و اربابان نمايش مى دادند. كليسا هنرايشان را پست، بى شرمانه و ميان تهى پنداشت و با آن به مخالفت برخاست، ولى تعداد ايشان بقدرى زياد و خودشان بقدرى شاد و محبوب مردم بودند كه در قالب خاصى نمى گنجيدند و بدون برجاي گذاردن تاثيراتشان در تئاتر مذهبى، صحنه را ترك نمى كردند. دين پيشگان كه مجبور بودند وسائل و امكاناتى را كه ايشان براى تردستى و چشم بندى داشتند به عاريت بگيرند، متوجه شدند كه چاره‌اى جز اين ندارند كه با افزودن عنصرى خنده آور به داستانهاى كتاب مقدس، آنها را براى مردم جالبتر كنند. درام سده‌هاى ميانه را، آن چنان كه سابقاً مى پنداشتند، نمى توان صرفاً ادامه هنر شكلك سازى دانست، بلكه در وابستگى نمايشهاى مذهبى مسيحى به آنها نمى شود ترديد كرد. ليكن اين واقعيت را نبايد نادیده گرفت كه هنر شكلك سازى ضمن نفوذ در شكلهاى عالى درام، به نوبه خود، از اين شكلها متاثر شده بود و براى آنكه بتواند از مخمسه نجات يابد، مجبور بود امتياز بزرگى بدهد.<sup>۴۸</sup>

در سده‌هاى ميانه، درست مانند جهان باستان، دونوع تئاتر توانستند برجا بمانند. يکى تئاتر غير ادبى يا عاميانه بازيگمران شكلك ساز بود كه علاقه‌اى به «ارزشهاى برتر» نداشت، ديگرى درام مذهبى بود كه از بطن دعا و نيابيش همگاني سربر آورد و وابسته دستگاہ كليسا

شد. درتئاتر نوع نخست، مردم، فقط تماشاگر بودند ولی درتئاتر نوع دوم، بازیگران نیز مردم بودند، و بدینسان بود که نمایشهای مذهبی علیرغم منشأ ادبی و پیوندشان بادین‌پیشگان، درمقایسه باشکلك سازی و اجراهای دیگری که در آنها از بازیگران حرفه‌ای استفاده می‌شود، به «هنر قومی» به معنایی ژرف‌تر تبدیل شدند؛ درمقایسه باشکلك سازیهای مذهبی، شکلك سازی و اجراهای مشابه مستلزم مهارتی بیشتر در استفاده از دستها، مهارت تقلیدی، بندبازانه، موسیقائی و مهارتهای دیگر بود. در نمایشهای مذهبی، بازیگران تفنکار و در شکلك سازی، هنرمندان حرفه‌ای حضور دارند، حتی اگر هنرشان در سطحی نسبتاً پائین باشد؛ اینان را، با آنکه شغلشان رابه يك تجارت منظم تبدیل کرده‌اند، همچنان می‌توان هنرمندان قومی نامید. این هنرمندان قومی - نه پدید آورندگان نمایشهای مذهبی - پیشتازان بلافصل مبتکران و اجرا کنندگان کمدیا دل / آدته ایتالیائی، فادس فرانسوی، انترمزای اسپانیولی، پوس آلمانی و اینترلود انگلیسی بودند. ولی سؤالی که بی‌جواب‌نی‌ماند این است که جهش از آفریده‌های شکلك سازانه به درام حقیقی چگونه و در چه زمانی صورت گرفت. بدرستی گفته‌اند که شکلك سازی به «قلمرو هنرمند تعلق دارد... این تفاوت به این علت پیش می‌آید که آنچه ماشکلك یا شکلك سازی می‌نامیم می‌تواند تکامل یابد و به يك درام تبدیل شود. مثلاً مردی که شکلك يك آدم مست رابه شیوه‌ای خنده‌آور می‌سازد، چندان تفاوتی با آن آدمی که تظاهر به خوردن چاقو می‌کند ندارد. ولی آدم مست رامی‌توان مجبور کرد که باخودش یا بازیگر دیگری حرف بزند و پرده کوچکی بازی کند که در آن مستی، او را به پرواز درمی‌آورد؛ از بطن همین اجراست که فادس و کمدی می‌توانند سر بر آورند، حال آنکه بلعنده چاقو هیچگاه نمی‌تواند کاری بیش از به رخ کشیدن مهارت خودش انجام دهد...»<sup>۴۹</sup>

این، به عالی‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد که منشأ يك شیوه هنری هیچ ارتباطی به مسأله ارزشمندی یا مفیدیت آن شیوه ندارد، و با استناد به آن نمی‌توان گفت موضوع یا عنصر صوری که در پائین‌ترین سطوح هنر ظاهر می‌شود می‌تواند در سطحی بالاتر نیز مفید و نتیجه‌بخش از کار درآید. جای تردید است در این که لازم باشد يك چنین خط فاصل مشخصی بین بدیهه‌سازیهای خوشحالانه يك سرگرمی‌آفرین و اندیشه‌های يك شاعر حرفه‌ای بکشیم. اندیشه‌های این شاعر، ثمره تربیتی طولانی است، هر چند خودش غالباً نمی‌داند که چگونه به آنها می‌رسد. آیا شكلك سازی به تقلید از يك جانور در رقص، که مطمئناً ارتباط چندانی با هنر ندارد، آنقدر با تقلید يك انسان مثلاً يك مست فرق دارد که مجبوریم گذار از یکی به دیگری را گونه‌ای «جهش» تلقی کنیم؟ یا آنکه بر روی هم نباید بپذیریم که خطی مستقیم از نقابهای حیوانی انسانهای اولیه تا مجموعه شخصیت‌های شكلك ساز، و از اینها تا دلکهای آثار شکسپیر، و شیطانکهای آثار مولیر کشیده شده است؟ به هر حال، در آثار شکسپیر، سوای دلکها و لوده‌ها، فالستاف‌ها و مالولیو-ها، پورتر در مکبث و تاجر ان در «ویای نیمه‌شب تابستانی»، صحنه‌های بسیاری مستقیماً از تئاتر سده‌های میانه گرفته شده و شكلك سازی آشکار است.

شکسپیر نمایشنامه‌هایش را برای توده‌ای بس بزرگ و پرتنوع می‌نوشت، و بیش از هر نمایشنامه‌نویس بزرگ پیش یا پس از خود کسب محبوبیت کرد. لیکن عامه مخاطب وی، به توده تماشاگران فیلمهای سینمایی امروز نزدیکتر بود تا به «توده» هنر قومی. مخاطبان نمایشنامه‌های قومی سده‌های میانه نیز همچون مخاطبان نمایشنامه‌های شکسپیر نمی‌توانسته‌اند روی هم رفته همگن بوده باشند.

گونه‌ای از شعر که رمانتیکها می‌گفتند نشانه‌های مشخص‌کننده

شعر قومی را به واضح ترین شکل ممکن در خود دارد، یعنی شعر حماسی، شعری است که کمترین تماس را با مردم دارد. بر اساس تئوری ف.ا.وقف درباره شعر قهرمانی، حماسه قومی به عنوان معادل شعر حماسی قهرمانی برگزیده شد و شعر حماسی آفریده يك «توده» گمنام اعلام گردید. فقط پس از تحقیقاتی پردامنه و بی غرضانه، کاملاً روشن شد که شکلهای اولیه شعر قهرمانی، هیچ ماهیت گروهی ندارند بلکه برعکس، کیفیتی سراپا غیر توده‌ای، اشراف منشانه و سلحشورانه دارند. حتی اگر فرض کنیم که شکافهای موجود میان لایه های مختلف اجتماعی - دست کم از لحاظ تحصیلات - همیشه به بزرگی دوره های بعد نبوده‌اند بطوری که از يك موضوع واحد حماسی هم زمینداران لذت می بردند هم مردم عادی، شکاف میان طبقات بالا و پائین هیچگاه بطور کامل از میان نرفت، و محبوبیت شعر حماسی همیشه به دوره های کوتاه و شرایط خاص اجتماعی محدود بود. اشعار قهرمانی، که شعر حماسی از بطنش سر بر آورد، چه از طریق بسط آنها و چه از طریق یکپارچه شدنشان، بی پرده ترین و سازش ناپذیرترین شعر طبقاتی بود که تا آن زمان به وسیله يك طبقه مسلط آفریده می شد. اشعار هیچ ربطی به «توده» مردم نداشتند، صرفاً هنرمندانه و مختص طبقه اشراف بودند. اگر يك زمانی شعر گروهی وجود داشت، روزگار تضعیف این آوازه‌ها مدتها پیش سپری شده بود. اشعار سده های میانه حاصل عصر مهاجرتها بودند و به احتمال زیاد از بطن تحولات اجتماعی آن زمان، مخصوصاً با پیدایش اشراف جنگاور جدید به دنبال هجوم پیروزمندانه به غرب، سر بر آوردند. اشعار قهرمانی نه فقط زیر نفوذ علائق و اصول ذوق يك قشر ممتاز و منحصر بفرد جامعه بودند بلکه برخلاف هر شعر قومی دیگری، آفریده طبقه ای از شاعران تربیت شده نیز بودند که به حرفه خویش در خدمت يك طبقه نظامی ادامه می دادند.

سرچشمه‌گیری شعر حماسی از آوازه‌های قهرمانی و اشعار مدح-آمیز در وصف اشراف جنگاور را بسادگی می‌توان ثابت کرد؛ مسأله واقعی، چگونگی رسیدن این شعرهای قهرمانی و اشراف منشانه به مردم عادی، همه‌جاگیر شدن آنها و بالا رفتن ارزش اجتماعی آنهاست. یعنی به بیان دقیق‌تر باید علتها و معلولهای انتقال این اشعار از یک لایه اجتماعی به لایه دیگر را بشناسیم.

وقتی شارلمانی دستور داد که « آوازه‌های قدیمی بربرها » ثبت شوند، اشعار قهرمانی دیگر با ذوق طبقه بالا جور در نمی‌آمدند؛ این زمان، انسانهای مذهب و تحصیلکرده خواستار شعر عالمانه و کلاسیک بودند. نسلهای متوالی، بر روی هم از شعرهای کهنه و خام در وصف قهرمانان بیزار بودند؛ از شعرهایی در وصف موضوعات کتاب مقدس و دیگر موضوعات مذهبی استقبال می‌کردند. تسلط طبقه اشراف جدید چنان محکم برقرار شده بود که طبقه مزبور دیگر نیازی به تأکید و ستایش از ارزشها و فضیلتهای قهرمانان خودش نمی‌دید. شعر قهرمانی، تدریجاً از دربار و کاخهای اربابها بیرون رانده شد، ولی به احتمال زیاد درجائی و به شکلی، زندگیش را ادامه داد تا آنکه زندگى تازه‌اش را با شعر حماسی درباری - سلحشوری سده‌های دوازدهم و سیزدهم از سر گرفت. در این دوره میانی، به احتمال بسیار زیاد، بابر خورداری از حمایت‌های طبقات پائین جامعه به زندگیش ادامه داده است. خوانندگان تحصیلکرده و نامدار درباری، که این زمان مضامین دیگری پیدا کرده بودند موضوعات حماسی کهنه خویش را به خوانندگان کم سوادتر و دوره‌گرد سپردند و بدین ترتیب در طی چند صدسالی که از عصر شعر قهرمانی تا عصر شعر درباری - سلحشوری سپری شد، این موضوعات به میان مردم راه یافتند. ولی باز «شعر قومی» به معنی دقیق و آوازه‌نشده.



شعرها باشکل جدیدشان ممکن است عمدتاً خطاب به مردم عادی سروده شده باشند ولی همین مردم، اشعار مزبور را بندرت می خواندند، آنهم تکه تکه. این شعرها به شاعران حرفه‌ای تعلق یافتند، و تغییراتی را که در شکل و مضمون شعرهای مزبور پیش آمده است نیز باید به ایشان نسبت دهیم. بدین ترتیب در هیچ مرحله‌ای از تکامل این شعر اثری از آن «رشد ارگانیک» که رمانتیکها در شعر قهرمانی تشخیص داده بودند دیده نمی شود؛ مفهوم فعالیت دستجمعی و خلاقیت پیوسته، ناآگاهانه و غریزی - در مقابل آفرینش ناپیوسته و آگاهانه شاعر منفرد - در هیچ جایی، بی موردتر از این نیست؛ زیرا این اشعار حماسی، حتی در مردمی - ترین شکل خود، با موضوعی چنان گسترده و پیچیده سروکار داشتند که مردم عادی نمی توانسته‌اند آنها را به آواز بخوانند تا چه رسد به آنکه بخواهند تکاملشان دهند.<sup>۵۰</sup> آوازهای قهرمانی، هیچگاه به آوازهای قومی تبدیل نشدند.<sup>۵۱</sup> ممکن است به قصیده‌هایی عامیانه یا قومی تبدیل شده باشند ولی همیشه مورد توجه متخصصان بوده‌اند. آوازهای قهرمانی در شکل پست یا کم ارزش شان، دیگر چیزی از سبک و شکوه عالی اشعار قهرمانی کهن را در خود نداشتند،<sup>۵۲</sup> ولی باز به صورت اشعار خیناگران سیار به عمر خود ادامه دادند.

بدون تردید، مفهوم خیناگر سیار، چنان دوپهلو است که در اینجا نمی تواند زیاد مورد استفاده قرار گیرد. مردم عادت کرده‌اند هر آنچه را که در سده‌های میانه به شکل انواع شعر، آواز، رقص، نمایشنامه یا حتی آکروبات بازی ساخته شده است یکجا زیر عنوان کلی خیناگری بگنجانند. از زمان رمانتیکها به بعد شاعران درباری، آوازه خوانان قومی، دانشمندان سیار، شکلک سازان و نوازندگان سیار، تماماً بی هیچ تفاوتی، «خیناگر» نامیده شده‌اند. در عصری که داستانهای قهرمانان رواج داشت، مسلماً، این مقوله‌ها تا اندازه‌ای در هم آمیخته بودند؛

ولی شاعران و آوازه خوانانی که این داستانها را برای گروه مخاطبان متغیر خویش از برمی خواندند، گاهی برای اربابان زمیندار و شوالیه‌ها، گاهی برای شهرنشینان یا دهقانان، گاهی در ملك ارباب و گاهی در میخانه‌ها یا بازارها، هیچگاه با مطرب‌سیاد به معنی شعبده‌باز فریبکار، یکی نبودند.<sup>۵۳</sup> خنیاگر به عنوان مصنف حماسه قومی - یا به بیان درست‌تر، مصنف بالادهای قومی بر پایه اشعار قهرمانی - در نقطه‌ای بین شاعران محترم درباری در عصر شوالیه‌گری و ولگرد حقیر، در نقطه‌ای بین شاعر هنری و شاعر قومی قرار داشت. وجه اشتراکش با شاعر درباری، حد معینی از تحصیلات و با شاعر ولگرد یا قومی، برخورداری از مزایای گمنامی بود.

آندراس هوسلر می‌گوید اگر می‌بینیم که سراینده شعر حماسی ظریفی چون نیبلونگنلید برای ما ناشناخته مانده است، بدین معنی است که او يك خنیاگر سیار بوده است. هوسلر ادعا می‌کند که در سده‌های میانه هر جا که يك درباری، شوالیه یا کاتب شعری می‌سرود با احترام از او نام برده می‌شد، حال آنکه خنیاگر سیار جرأت نداشت نام خویش را روی آفریده‌اش بگذارد و کسی هم او را شایسته نام بردن یا به یاد آوردن نمی‌دانست.<sup>۵۴</sup> ولی این نظر اخیراً به عنوان نظری ساده‌اندیشانه رد شده است، زیرا به نظر می‌رسد ثابت شده باشد که مصنف شعر حماسی نیبلونگنلید یکی از پیش‌نمازان امپراتوری اتریش به نام کنرادفون پاسائو بود،<sup>۵۵</sup> و او شخصیتی است که مطمئناً دلیلی برای پنهان کردن نام خویش نمی‌دیده است. به همین علت، شهرت یا گمنامی شاعر حماسی در سده‌های میانه را بیشتر نتیجه نوع موضوعی می‌دانستند که او در شعرش بدان می‌پرداخت نه نتیجه موقعیت اجتماعی خودش. از این دیدگاه، اشعاری که موضوعاتشان از افسانه‌های مربوط به قهرمانان آلمانی بر گرفته شده بود، انتظار می‌رفت که گمنام بمانند زیرا کسی

این اشعار را شعر نمی‌دانست بلکه تاریخ یا صورت ضبط شدهٔ حوادث عصر طلائی می‌دانست، ولی اشعار دیگری را که بر افسانه‌های میزگرد و شرح مساجراهای عاشقانهٔ آرتور شاه استوار بودند افسانهٔ محض می‌دانستند و به همین علت می‌شد آنها را به شاعری خاص نسبت داد.<sup>۵۶</sup>

بدون تردید، ثمربخش‌ترین و برجسته‌ترین نوع شعر قومی، آواز غنائی یا عاشقانه است. این مقوله، نه فقط فراوان‌ترین بلکه ارزشمندترین آفریده‌های هنر قومی را نیز در برمی‌گیرد. آواز غنائی، شکلی نسبتاً ساده و انعطاف پذیر دارد و شاعر قومی نیز بیشترین آزادی و تنوع ممکن برای بیان خویشتن را در آن می‌یابد. در عین حال، شعر مزبور، همان شعری است که همیشه موضوع مهمی برای مشاجرات بین هواداران تئوری دریافت و هواداران تئوری تولید بشمار رفته است؛ زیرا در هیچ شکلی از شعر قومی، نشانه‌های عاریت‌گیری تا این اندازه عیان و بی‌چون و چرا نیستند؛ و در هیچ شکل دیگر، استعداد هنری اصیل تودهٔ عادی مردم با این برجستگی نمایانده نمی‌شود. آوازهای قومی، نمایندهٔ ساده لوحانه‌ترین عاریت‌گیریها و گیراترین ابداعات شعری است. حتی یکی از نمایندگان افراطی تئوری دریافت یعنی نالومان گمان می‌کند ما می‌توانیم در آنچه خودش صورتهای نوعی غنائی - آوازهای ابتدائی به هنگام کار، اشعار عاشقانه کوتاه، آوازهای هنگام عروسی، نوحه‌ها، سرودهای هنگام جنگ، آوازهای مذهبی، افسون‌ها، و مانند اینها - نامیده است، حاصل آفرینش دستجمعی، خودانگینخته و حقیقتاً اصیل را ببینیم. او در واقع تأکید می‌کند که نمونه‌های واقعی و شناخته شدهٔ آوازهای قومی برای مافقط بطور غیر مستقیم یعنی از طریق غنای هنری باشکلهای مسلم پنداشته شده ولی غیر قابل دستیابی شعر مذکور در فوق ارتباط دارند؛ با این حال او نمونه‌های مذکور را «شعر اولیهٔ گروهی» می‌نامد و نزدیکترین آفریده برای بدیهه‌سازیهایی

دستجمنى بشمارى آورد، كه بگفته رمانتيكها سرچشمه كل شعر قومى است.<sup>۵۸</sup>

آواز قومى، اگر از روى نمونه هاى موجود قضاوت كنيم، بسيار جوان است. هيچ آواز شناخته شده‌اى از آواز غنائى تر و بادورها، كه نه فقط سرشارترين سرچشمه اين آواز هاست بلكه خناسنگاه اصلى آنها نيز بوده است، كهن تر نيست. زيرا عصرى كه اين شعر بتمام معنا در بارى و سلحشورانه در آن به اوج خود رسيد مخصوصاً در فرانسه و آلمان پيش از نخستين دوره شكوفائى بزرگ آواز قومى واقع شده بود. پيش از آغاز سده پانزدهم (سال ۱۴۰۰ ميلادى) نشانى از وجود شعر قومى در دست نيست.<sup>۵۹</sup> كافى است اشاره‌اى به دشتيهاى بكنيم كه در شعر قومى اروپا رواج داشت تا دريابيم كه اين نخستين مقدمات آواز قومى تاچه اندازه غير توده‌اى و تاچه اندازه پالايش يافته ياتقریباً منحط - بوده‌اند. در اين آوازا كه منظره‌اى روستائى توصيف مى‌شود و معمولاً از گفتگوئى بين يك شواليه دلباخته و دخترى سخت دل در جامه چوپسانى تشكيل شده است، كمتر مى‌توان ويژگى با خصوصيتى را ديد كه در شيوه ادبى تصنعى - سلحشورانه و در بارى ريشه نداشته باشد.<sup>۶۰</sup>

علايه همۀ اينها، احياى تمايلات رمانتيك در فرهنگ عامه جديد، به ترديد هاى تازه‌اى در خصوص امكان يا عدم امكان اشتقاق شعر قومى از شعر عاشقانه در بارى دامن زده است. چنين استدلال مى‌كند كه ويژگيهاى مشترك بين كهن ترين اشعار غنائى ملتهائى گوناگون، حكاييت از وجود و رواج يك شعر غنائى ماقبل ملي باخصلى توده وارد دارد.<sup>۶۱</sup> اين نظر، يادآور مشاجره‌اى دبيرينه سال است كه عمدتاً بر سر مسأله ذيل در گرفته بود: آيا موضوعات مشابه، كه در افسانه هاى قومى ملتهائى گوناگون ديده مى‌شوند، بخودى خود در مناطق مختلف به وجود

آمده‌اند یا از طریق مهاجرت و عاریت‌گیری انتشار یافته‌اند؟ نسلی از اندیشمندان که ماکس مولر، تئودور بنفی و ماستون پاریس به آن تعلق داشتند، رایج‌ترین این اندیشه‌ها را به منشائی شرقی نسبت می‌دادند. مکتبی دیگر پس از آن که علائقی صرفاً مردم‌شناسانه داشت به سرکردگی آندریو لانگ، برخلاف نظرایشان معتقد بود که این تشابهات را باید به همانندی حالت روانی انسان نسبت داد، چون در افسانه‌های متعلق به ملت‌های ساکن دورافتاده‌ترین و از لحاظ جغرافیائی منزوی‌ترین نقاط جهان مضامین ثابتی ظاهر می‌شوند. این مکاتب چون اصولاً مخالف یکدیگرند، فرض یکی به اندازه فرض آن دیگری یکجانبه و «رمانتیک» است. تبیین مردم‌شناختی، بامبنا قرار دادن تشابه و پایداری طبیعت انسان، انعکاس يك جنبه است؛ تئوری پخش یا انتشار فرهنگی، که افراد و اقوام را همچون بنیادی بی تفاوت برای «تمایلات»، «تأثیرات» و «واکنشها» می‌داند انعکاش جنبه دیگری از همان فلسفه تاریخ گرایانه است. در هر دو مورد، واقعیتی ظاهراً فراتر یا نظمی بنیادی‌تر بر فردفانی و کوتاه عمر مسلط است. هیچ‌يك از دو طرف، نپذیرفت که ساختارهای مشابه فرهنگی می‌توانند مستقل از یکدیگر - یعنی بدون هیچ گونه تماس خارجی - پدید آیند، ولی این الزاماً به معنی همانندی طبیعت انسان در تمام تجلیات گوناگونش نیست. همانندی ساختارهای فرهنگی، عمدتاً نتیجه این واقعیت است که افراد پدیدآورنده این ساختارها، علیرغم تفاوت‌های نژادی‌شان، در شرایط اجتماعی مشابهی زندگی می‌کنند. برخی از ساختارهای فرهنگی می‌کوچند، به عاریت گرفته می‌شوند، و با مختصر تغییراتی تقلید می‌شوند؛ برخی دیگر مستقل از یکدیگر، در مکان‌های مختلف، بایک شکل ظاهر می‌شوند؛ و بسیاری دیگر، شکل‌های مختلفی هستند که در آنها عاریت-گرفتنها و ابداعات خودانگیخته باهم درآمیخته‌اند. لازم به یادآوری

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

به هر صورت، حل مسأله کمیت و کیفیت رابطه بین مناطق مختلف فرهنگی از طریق انتقال اندیشه‌ها و موضوعات افسانه‌ای، پاره‌ای از مسائل عمده پژوهشی در این زمینه رابی پاسخ می گذارد. برای آنکه بدانیم ادبیات مکتوب چه تأثیری بر گنجینه داستانهای توده روستانشینان دارد، چه مقدار از مضامین داستانهای قومی به افسانه‌های قهرمانی سده‌های میانه، داستانهای تاریخی، داستانهای عاشقانه، داستانهای کوتاه ادبی و مانند اینها مربوط می شود، چه مقداری از آنها آفریده اصیل قومی است و آیا اصولاً هیچ داستان اصیل قومی وجود دارد که از ادبیات مختص تحصیلکردگان مستقل باشد، به اطلاعاتی در زمینه روابط متقابل بین داستانهای قومی و داستانهای ادبی نیاز داریم. به مسأله استقلال یا عدم استقلال داستان اصیل قومی از ادبیات مختص تحصیلکردگان، هیچ پاسخ کلی، مثبت یا منفی، نمی توان داد. مثلاً در مورد افسانه‌های حیوانات، با مختصر اطمینانی می توان گفت که افسانه‌های مزبور از طریق داستانهای قومی به ادبیات راه نیافته‌اند، بلکه عکس قضیه درست است. به نظر نمی رسد که هیچ افسانه‌ای از افسانه رومن دو دناد کهن تر باشد؛ داستانهای مشابه فرانسوی، فنلاندی و اوکراینی، همگی جدیدند و بدون تردید از مدل‌های ادبی گرفته شده‌اند.<sup>۶۲</sup> لیکن ادعا شده است که امروزه

نیز در میان مردمان ابتدائی، داستانهای قومی به شکل اصلی در کنار داستانهای ادبی که توده روستانشینان تعریف می کنند یافت می شود.<sup>۶۳</sup> لیکن سرچشمه داستان یا اندیشه مسلط هر چه باشد، نوعی جابجائی دائمی ماده «از پائین به بالا» و «از بالا به پائین» جریان دارد؛ داستانهای ادبی در میان توده روستانشینان رواج می یابند و شاعران، داستانهای قومی را برمی گزینند و تکمیل می کنند - و حتی اینها ممکن است در اصل «داستانهای ادبی» بوده باشند که «توسط توده روستانشینان باز-گوئی شده اند». وضع امور در اینجا تفاوتی با شعر قومی به طور کلی ندارد؛ موضوعها، اندیشه ها و شکلها پس و پیش می شوند ولی منشأ شان را همیشه می توان به مکان، زمان و پدید آورنده ای خاص نسبت داد.<sup>۶۴</sup> در هر صورت، از الزامات ماهیت توده ای يك داستان این نیست که راویش يك دهقان باشد یا يك صنعتگر، یا آنکه شعر حماسی قومی را حتماً توده روستانشینان از بر بخوانند. چه در غرب و چه در شرق، افسانه های پریان را فقط داستان گویان دانا و ماهر در دربارهای شاهان و امیران روایت نمی کردند؛ بلکه همیشه داستان گویانی حرفه ای در رتبه های پائین تر نیز وجود داشتند که مانند خنیاگران سده های میانه با استفاده از منابع و امکانات هنری خودشان توده روستانشینان را سرگرم می کردند. مثلاً می گویند در دانمارك، قصه گوئی بوده است که در سال ۱۹۱۷ میلادی از مزرعه ای به مزرعه ای دیگر می رفته است.<sup>۶۵</sup>

## ۷. شکفتگی و زوال هنر قومی

شعر روحانی به زبان لاتین میانه، احتمالاً تأثیر زیادی در پیدایش شعر تر و بادور و از طریق آن، تأثیری غیر مستقیم در پیدایش شعر قومی، داشته است.<sup>۶۶</sup> حتی تأثیر کلیسا بر موسیقی آواز قومی باید از این هم ژرف تر بوده باشد. بیشتر آوازهای قومی غربی با آهنگ یا تونالیت

جدید تصنیف می‌شوند و به مازور و مینور تقسیم می‌شوند؛ ولی در برخی از آواها هنوز نشانه‌هایی از ساختار اولیه قرون وسطائی به چشم می‌خورد. مناجات به شیوه پاپ گرگوریوس اول [۵۴۰-۶۰۴ میلادی] که همگان با آن آشنا بودند، احتمالاً یکی از سرچشمه‌های اصلی ملودیه‌های مربوط بامتن آواها بوده است و غالباً به عنوان پشتیبان موسیقائی چندین متن مختلف، تغییری در آن داده نمی‌شد. بسیاری از آواهای قومی رایج در غرب، بدون تردید، به سده دوازدهم یا سده سیزدهم مربوط می‌شوند.<sup>۶۷</sup> این احتمال وجود دارد که آواهای مزبور از یک سنت موسیقائی شبه قومی که از موسیقی کلیسامستقل بود ریشه گرفته باشند. ولی کوچکترین مدرکی برای اثبات چنین فرضیه‌ای وجود ندارد. با گذشت زمان، هنر تر و بادورها به سرچشمه موسیقائی دیگری برای آواز قومی تبدیل شد، و اگر می‌بینیم گاهگاهی زیر نفوذ موسیقی قومی بوده است، به این علت بوده است که آنچه را در آغاز به وام داده بود پس می‌گرفت. در سده‌های بعد، این روند داد و ستد، به پدیده‌ای شناخته شده در تاریخ موسیقی تبدیل شد. توده روستائینان در هیچ شکل دیگری از هنر، عاریه‌هایشان را با سرعت و گشاده دستی موسیقی، بازپس نداده‌اند.

در عصر اصلاح دین، تأثیر موسیقی کلیسایی بر موسیقی قومی، مخصوصاً در کشورهای پروتستان مذهب، روز به روز بیشتر می‌شد؛ هیچ چیزی گویاتر از این واقعیت که سرودهای مذهبی پروتستانها را «آواز-های روحانی قومی»<sup>۶۸</sup> نام نهاده بودند خصلت این عصر را منعکس نمی‌کرد. و بدین ترتیب می‌توان دریافت که چرا نویسندگان رمانتیک-اندیش یکبار دیگر بر اسطوره فرهنگ گروهی در این نقطه انگشت می‌گذارند و علیرغم قشر بندی اجتماعی و تحصیلی پر دامنه‌ای که تا آن زمان به وقوع پیوسته بود، آن را در تفسیر عصر اصلاح دین بکار می‌گیرند.<sup>۶۹</sup> آنها نتوانستند به تفاوت بین وحدت مردم در چنین زمانی که



براستی زمان جبهه متحد سیاسی بود، و وحدت خاص يك فرهنگ ابتدائی پی ببرند.<sup>۷۰</sup> زیرا با آنکه اصلاح دین بطرق گوناگون نشانه پیدایش مقدمات فرهنگی بود که در مقایسه با جامعه شوالیه گرانه سده های میانه بمراتب توده ای تر بود و معیارهای عموماً پذیرفته شده بیشتری داشت، باز نمی توان این فرهنگ را يك «فرهنگ فومی» به معنی دقیق واژه نامید. تصویر «سرباز فقیر و پسر بازرگان ثروتمند، شاگرد و صنعتگر، که همگی تقریباً احساساتی مشترك دارند و به يك زبان سخن می گویند، بطوری که توده عظیم مردم هر بیان صریح هنرمند بزرگ را با همه مهارت عالی هنریش بلافاصله درک می کردند»<sup>۷۱</sup>، فقط بیان ساده لوحانه آرزوهای نویسنده است. از شکاف بین آواز قومی و آواز هنری احتمالاً کاسته شده بود و آفرینشگری هنر قومی، بدون تردید، از طریق همطراز شدن پایگاه اجتماعی، غنی تر و پرتوان تر شده بود؛ لیکن این همطرازی، فقط نشانه ای از به هم نزدیکتر شدن صفوف مجاور در نظام اجتماعی، بانقاط تماس مستقیم جدید و بیشتر بین اشراف و قشرهای طبقه متوسط، بین بورژوازی، بین طبقه متوسط توده روستا نشینان بود؛ و نشانه ای از برگشت روند قشر بندی اجتماعی نبود. پدیده متضادی در شرف وقوع بود؛ بر تعداد صفوف افزوده می شد و توده روستا نشینان عادی از گروه برگزیده معنوی بیشتر فاصله می گرفت یعنی با گامها یا درجاتی بمراتب بزرگتر از گذشته از آنها جدا می شد. عصر رنسانس، يك هنر بورژوائی و حتی گونه ای هنر خرده بورژوائی پدید آورد؛ اما در همان حال موجب پیدایش ذوقها و نیازهای بسیار اختصاصی در هنر، و گونه ای از هنر شناس شد که سابقه ای در سده های میانه یا عصر باستان نداشت.

سبك باروك، فقط ادامه دهنده و تسریع کننده این پدیده متضاد و دو گانه بود. جنبش ضد اصلاح دین، موجب پیدایش گونه ای از هنر

عاطفى، قابل فهم و عموماً پذيرفتنى شد. سبك تئاترى و لفاظانه اين عصر نه فقط به ذوق ناسالم امتياز داد بلکه گاهگاه خصوصيتى نيز بر عالى‌ترين آثار هنرى افزود تا آنها را براى توده هاى انبوه مردم و محفل برگزیده خبرگان هنر جالب‌تر کند. جنبش اصلاح‌دين، با هنر خصومت داشت. جنبش اصلاح‌دين، به منظور تبليغات کاتوليکى، نوع عوامانه‌اى از هنر را که به مقياسى بى‌سابقه و باورنکردنى توليد مى‌شد به عرصه هستى آورد. بدین طريق، باروک نه فقط با عقل‌گرایی و بوجی سبك‌گزینی بلکه با بى‌دینی سراسر دوره رنسانس نيز به پیکار برخاست. زيرا با آنکه موضوع بزرگ‌ترین بخش آثار هنرى توليد شده در دوره رنسانس را داستانهاى کتاب مقدس يا تظاهرى با انگیزه دینی تشکیل مى‌داد، تابلوى مذهبی عصر جديد در واقع در عصر باروک شکل مى‌گیرد. مخصوصاً ويژگیهای غم‌انگیزی که مختص هنر مذهبی و مردمی متعلق به دو يست سال بعدی بودند، اکنون ظاهر مى‌شوند. باروک، علیرغم پالایش فوق‌العاده و سائل بیان در هنر استادان بزرگ پيرو خود، فرماليسم انتزاعی دوره رنسانس و نمادپردازی بفرنج سبك‌گزینی را به گونه‌اى کنایه ساده و قراردادی و غالباً بى‌روح تبديل مى‌کند که در آن صليب، نوک‌خارها، مجسمه‌ها، زنبقها، چشمهای پائين افتاده يا رو به بالا، دستهای برهم بسته يا پيچانده، تغيير ناچيز هنر مى‌شوند. توليد انبوه تمثالهای نذرى در سده هفدهم آغاز مى‌شود و در همان زمان، زیارت، بیش از پیش رواج مى‌یابد، رفتن به تعداد بیشمارى از جاهاى با شکوه مد مى‌شود و تزئين کلیساها و نمازخانه هاى این مکانها رنگ و خصلت هنر قومى به خود مى‌گیرد. انواع عکس، يعنى ورقه‌هاى بزرگ حاوی عکس و متن، وسیعاً در همه جا پخش مى‌شوند. کنده‌کارى زمخت و مردم پسند روى چوب، از حکاکى ظريف‌تر بر روى مس متمایز مى‌گردد و فقط در سده هجدهم است که چاپ انواع

عکس برای توده روستانشینان ابعاد بزرگتری به خود می‌گیرد و بازار گانان کوچک نیز به آن می‌پردازند.<sup>۷۲</sup>

تا سده نوزدهم، مابه‌چیزی که عموماً «هنر قومی» نامیده می‌شود بر نمی‌خوریم. بیشتر آوازهای شناخته شده قومی که حتی امروزه خوانده می‌شوند، و تقریباً کل گنجینه شکل‌های تزئینی هنر قومی معاصر نیز از همان سده آغاز شده‌اند. بیشتر طرح‌های بافندگی، گلدوزی، و گلابتون‌دوزی، تزئین بشقابها و کوزه‌ها، انواع میز و صندلی و وسایل خانگی که در ذهن ما با مفهوم هنر قومی ارتباط دارند نیز از همان سده سرچشمه می‌گیرند. مجموعه تثبیت شده موضوعات عکسهائی که این زمان در همه‌جا پخش شده بودند یعنی حکمت‌مردمی، ضرب-المثلها، احکام، کنایه‌های مربوط به اعصار تمدن بشر، درخت عشق، دنیای درهم برهم، افسانه یهودی سرگردان و مانند اینها نیز از همین سده پیدا شده است. آنگاه سده نوزدهم، افسانه‌های مربوط به عاطفه و وحشت، شخصیتها و منظره‌های برگرفته از دعوای مهم جنائی و تاریخ معاصر را بر این مجموعه می‌افزاید. از آن زمان به بعد، هر نسل، چیزی بر کل موضوع فیلم و مجله در عصر حاضر می‌افزاید.

گفته‌اند که دیگر چیزی به نام هنر قومی وجود ندارد زیرا دیگر چیزی که بتوان عنوان «قومی»<sup>۷۳</sup> بدان داد وجود ندارد، و این مخصوصاً درباره غرب و سرزمینهای انگلو-ساکسون صادق است زیرا در این سرزمینها نه فقط توده‌های مردم در شهرهای صنعتی بلکه استخدام‌شدگان در رشته کشاورزی نیز دیگر وجه مشترکی با کسانی که هنر قومی پیشین را زنده نگه می‌داشتند ندارند. جدائی کامل از مراکز فرهنگی، به هیچ وجه پیش شرط هنر قومی نیست؛ بدون وجود درجه معینی از تماس، جذب کالا‌های فرهنگی توسط توده روستانشینان غیر-ممکن می‌شود، ولی همسایه مجاور هر شهر، خطری بزرگ برای آن

است. گردش و انتشار فرهنگ جديد از طريق وسائل حمل و نقل جديد، راديو، تلويزيون، فيلم، نشریات مصور و مطبوعات روزانه، نه فقط موجب دموکراتيزاسيون کامل مى‌شود بلکه همشکلى فرهنگ را که شکلهاى بيان هنرى مختص توده روستائينان در برابرش نمى‌توانند دوام بياورند نيز به دنبال مى‌آورد. امروزه ديگر در کشورهاى غربى چيزى به نام هنر قومى وجود ندارد زيرا فرهنگ توده گير شهرى با چنان شتابى گسترش مى‌يابد و گرگون مى‌سازد که توده روستائينان هيچگاه فرصتى براى کامل کردن سنتهاى خویش يا دگرگون ساختن آنچه مطابق اين سنتها به ايشان داده مى‌شود بدست نمى‌آورند. در اين کشورها هيچ عامل يا نيروئى نمى‌تواند جلوى خاموش شدن هنر قومى و نشستن هنر توده‌اى شهرهاى بزرگ به جاي آن را بگيرد. امروزه توده روستائينان «ترانه‌ها»ى شهرها را زمزمه مى‌کنند و آوازهاى خودشان را از ياد مى‌برند. آنها از سوزنى دوزى ابداعى شهرها تقليد مى‌کنند و الگوهاى قديمى زيباى خودشان را نادیده مى‌گیرند؛ آنها سفالينه‌هاى بدريخت و ماشين-ساخته را مى‌خرند و به جاي بشقابها و کوزه‌هاى داراى نقشهاى دلگير خودشان مى‌گذارند. در کشورهاى پيشرفته صنعتى، هر سال از تعداد کسانى که مى‌توانند آوازه‌هاى قومى گذشته را بخوانند کاسته مى‌شود. در مجارستان، به اصطلاح «موسيقى کولبها» در سده نوزدهم جاي موسيقى قومى کهن اين کشور را مى‌گرفت. ولى توده روستائينان، اين موسيقى را با مختصر آزادى و استقلالى پذيرفتند و به تفسيرش پرداختند؛ ترانه‌ها و زمزمه‌هاى که امروزه در روستاها رواج دارند بطرزى کاملاً مکانیکی تکرار مى‌شوند و در مقايسه با آوازه‌هاى قديمى و ساده لوحانه روستائى که ديگر کوششى براى انطباقشان با زبان موسيقى ملي به عمل نمى‌آيد، به مراتب جالب‌ترند.<sup>۷۴</sup>

توقع اینکه شهر بزرگ بتواند به خاکی تبدیل شود که از دلش هنر قومی تازه‌ای برآید، به نظر نمی‌رسد که تحقق یابد.<sup>۷۵</sup> موسیقی سیاه‌پوستان آمریکائی یا آوازاها و ترانه‌های کارگر صنعتی جدید، کوچکترین نشانی از هنر قومی ندارند. این موسیقی و آواز، سبک غیر شخصی و انعطاف‌پذیری خارق‌العاده آوازهائی را که در روستاها رایج بودند ندارند؛ همچنین، خطاب به عامه‌ای تصنیف می‌شوند که علیرغم سیل پیوسته مردم روستائی به شهرها، کوچکترین تشابهی به توده روستائینان ندارد. پرولتاریای شهری، مانند دهقانان بی‌سواد نیست بلکه کم‌سواد یا کج‌سواد است؛ و نه فقط به هیچ سنتی پیوسته نیست، بلکه نفرتی قطعی نسبت به سنتها نیز ابراز می‌کند. خصلت ناپایدار تمام فعالیت‌های هنری مربوط به کارگر شهری، کافی است که نگذارد ما این چیزها را هنر قومی بنامیم.

#### ۸. مفهوم هنر مردمی: همسان‌سازی و سوداگری

هنر مردمی امروز، به معنائی دو گانه، هنر توده‌ای است: سرگرمی هنری واحدی را در اختیار تمام قشرهای عامه‌ای عظیم می‌گذارد، و محصولاتش همشکل به مقیاس کلان تولید می‌کند. عامه انبوه یا توده مردم نتیجه دموکراتیزاسیون جامعه، و تولید انبوه نتیجه روش‌های جدید و ماشینی تولید است که در اثر ترقیات فنی امکان پذیر شده‌اند. دموکراتیزاسیون هنر و فرهنگ، از آغاز سده نوزدهم به بعد جریان داشته است. داستان پیاپی، تئاتر خیابانی، چاپ سنگی و مانند اینها نشانه‌های قطعی پیدایش تحولی بودند که به سینما، رادیو و مجله می‌انجامید؛ این پدیده‌ها آغاز گران‌عصر فنی در هنر به شمار می‌روند. تردیدی نیست که کیفیت فنی هنر، در يك معنی، قدمتی همپای خود

هنر دارد، هر بیان هنری به روندی خاص بستگی دارد، و هر هنری به دستگاهی از تدابیر فنی یا ابزاری اعم از قلم‌مو یا دوربین فیلمبرداری، قلم‌کننده‌کاری یا ماشین بافندگی برقی، پیوسته است. این وابستگی جزو ماهیت شکل هنری و از تبدیل مضامین معنوی به شکل‌های حسی جدائی ناپذیر است. چرخ سفالگری، کوزه‌گر عصر نو سنگی یک «ماشین» بود؛ تفاوت بین این ماشین و دستگاه فنی هنرمند جدید، در درجه کیفیت است.

روند فنی کردن فعالیت هنرمند، پیوسته ادامه داشته است ولی همیشه با پاره‌ای جهش‌های محسوس در ارتباط با تغییر شرایط جاری اقتصادی و تکنولوژیک همراه بوده است. سرنوشت سازترین تغییر به دنبال ابداع روش‌های تکثیر گرافیک در آغاز عصر جدید رخ داد؛ زیرا با بکارگرفته شدن روش‌های مزبور، اثر هنری، «هاله» ای را که از خودویژگی غیر قابل تکرار و بی‌جان‌نشین تابلوی نقاشی شده یا مجسمه ساخته شده سرچشمه می‌گیرد از دست داد.<sup>۷۶</sup> تکثیر ماشینی اثر هنری میسر شد، و راه برای تحولات امروزی باز شد؛ در این روش، فیلم ثابتی را می‌توان در آن واحد در هزاران سینما به صدها هزار تماشاگر نشان داد. بدین ترتیب، احساس تماس مستقیم با هنرمند از دست رفت. لیکن باید از ساختن افسانه‌های ناشناختنی درباره امضای هنرمند یا «هاله» اثر هنری اجتناب ورزیم. خودویژگی فقط در آن مواردی ویژگی ماهوی و ضروری برای خلاقیت هنرمند به شمار می‌رود که از همان آغاز بخشی از تصوراتش را تشکیل داده باشد. نسخه‌ای از تابلوی پاس‌شبانه اثر رامبرانت ممکن است از لحاظ هنری هیچ‌ارزشی نداشته باشد ولی نسخه‌های گوناگون چاپ شده از روی یک گراور، به سختی ممکن است از لحاظ ارزش هنری تفاوتی با یکدیگر داشته باشند؛ ارزش نهفته در تابلو به حرکت درست و غیر قابل تقلید قلم‌مو

در دست هنرمند بستگی دارد، حال آنکه در چاپ گراوری، روند تکثیر لطمه‌ای به ارزش مزبور نمی‌زند. روند فنی، همیشه جزئی از اندیشه هنری و پیش شرط آن است نه افزایشی بعدی.

اما در مورد تبدیل شدن آفریده‌های هنری به «کالاهای تجاری» که می‌گویند نتیجه تولید انبوه آفریده‌های مزبور است، نخست باید به برخی تفاوت‌های اصولی که چندان ارتباطی به مسئله تکثیر این چنانی ندارند معتقد شویم. تابلویی را که در نوع خود بی‌نظیر یا خودویژه است، می‌توان به عنوان یک محصول یا کالای قابل فروش تولید کرد و درست از همین دیدگاه نیز به نسخه‌های چاپ گراور یا تکثیر اثر هنری به روش عکسبرداری نگریست. ارزش تابلوی نقاشی را نمی‌توان اصولاً به شکل قیمت منعکس کرد، ولی اثر چاپ شده به روش گراوری را می‌توان کم و بیش «درست» قیمت‌گذاری کرد؛ در صورتی می‌شود آن را «بی‌قیمت» ارزیابی کرد که آخرین نسخه موجود باشد. تکثیر هر تابلو به روش عکسبرداری، برخلاف خود تابلو و چاپ گراوری، یک کالای صاف و ساده به بازار عرضه می‌دارد و تابلوی تکثیر شده همچون یک صفحه گرامافون، یک بازسازی صرف و فاقد هر گونه ارزش انفرادی است. این تابلو جانشینی است برای یک تابلوی تماماً غیر قابل تکثیر اصلی، و از این لحاظ هیچ‌گونه ارزش زیبایی شناختی ندارد. به همین علت بانسخه‌ای از یک فیلم، در برخی جهات، تفاوت دارد، زیرا فیلم چیزی نیست مگر نسخه‌هایی از اصل یعنی نسخه‌های فاقد اصل (زیرا نگاتیو نیز فقط یک تکثیر مکانیکی است)، یا نسخه‌هایی که اصل‌شان فقط به آن شکلی «وجود دارد» که می‌توان گفت اندیشه یک تابلو، صرفنظر از تابلوی واقعی، وجود دارد.

ارزش هنری یک اثر نه به چگونگی و سائل فنی مورد استفاده هنرمند بلکه فقط و فقط به چگونگی کاربرد و سائل مزبور توسط وی

بستگى دارد. همچنان كه حقيقت ندارد انتقال از كار بادت به كار با ماشين سرانجام استعدادها و ظرفيتهاى معنوى كارگر را ضايع مى‌كند، اين نيز حقيقت ندارد كه كار بست شيوه‌هاى فنى جديد در هنر الزاماً به معنى افت كيفيت هنر است. سردبير يك مجله فنى مى‌نويسد: «براي آنكه ماشينى از كار نيفتد، در مقايسه با بكار گرفتن يك بيل، به همزهاى بيشترى نياز است.»<sup>۷۷</sup> البته در هنر، رابطه بين ابزار ساده و ماشين حقيقي، كمى با رابطه مزبور با كار جسمى بطور كلى تفاوت دارد، ولى به ندرت مى‌توان انكار كرد كه فيلم، كه هرگونه تماس شخصى را از ميان بر مى‌دارد، استادانى بيشتر از تئاتر زنده دارد كه در آن شخص با شخص سخن مى‌گويد. فيلم، برخى از جلوه‌هاى نمايشى را حذف مى‌كند ولى گونه‌هاى تازه‌اى از دستاوردهاى شناختى را مبسوط مى‌گرداند. ليكن توليد انبوه، الزاماً تا حدودى موجب پائين آمدن استانداردها مى‌شود. حتى در عصر ادبى پرشكوهى چون سده هجدهم انگلستان، كيفيت، مخصوصاً كيفيت داستان بلند، در اثر فشار فوق العاده تقاضا، افت پيدا كرد. ولى موانع پيشرفت فنى هرچه باشد، مسير تاريخ را نمى‌توان به عقب برگرداند. فقط رمانتى سبسم كور مى‌تواند فرض كند كه روشهاى را مى‌توان كنار گذاشت كه نه فقط از لحاظ اقتصادى سودمندند بلكه ريشه‌اى عميق در عادات و نيازهاى روزمره مردم نيز دارند. اين پيشرفت فنى را، حتى در مواردى كه سود عملى بزرگى عايد نكند، نمى‌شود به تاخير انداخت زيرا به نظر مى‌رسد كه براى انسان امروزي استفاده از ماشين خيلى طبيعى‌تر از استفاده از دستانش باشد. وظيفه فرهنگى ما در عصر حاضر اين است كه بر ماشين مسلط شويم نه آنكه برده ماشين شويم؛ و از آن به عنوان يك ابزار استفاده كنيم نه آنكه به جاى يك بت بپرستيمش.



هر شکل هنری، حاوی عنصری از همسان سازی، و کم و بیش قراردادی است. هر شکل هنری تابع اصول سبک خاصی است که با ماهیتش مطابقت دارد، با منظره‌ای که ارائه می‌دهد و با مردمی که شکل مزبور به ایشان تقدیم می‌شود جور درمی‌آید؛ این شکل، الزاماً فرمولهای بیان ثابتی را بکار می‌بندد و موضوعش را با ترتیباتی کلیشه‌ای می‌نمایاند. نه فقط رقصهای تانگو و مامبو، فوگ و مینولت به يك اندازه مستلزم همسان سازی و سائل بیان موسیقائی‌اند؛ حتی شکل‌های موسیقی کلاسیک - رمانتیک را نیز می‌توان به برخی طرح‌های کلی خلاصه کرد، که آزادی آهنگساز را از همان آغاز محدود می‌کنند ولی از طرف دیگر به هم امکان می‌دهند برای خودش جای پائی در چیزی استقرار یافته و بی‌مشکل باز کند و بدین ترتیب از افتادن در دام تردیدها و بی‌تصمیمی‌های فلج‌کننده دوری جوید. ترتیب قرار-دادی و کلیشه‌ای، در تولید انبوه الزاماً غیر شخصی هنر نقشی به مراتب بزرگتر از هنر استادان ایفا می‌کند، ولی در واقع، تنهاتفاوت این است که همسان‌سازی در يك مورد شکل‌هایی خشک‌تر و در مورد دیگر شکل‌هایی انعطاف پذیرتر به خود می‌گیرد. شکل رقص مینولت از شکل رقص تانگو انعطاف پذیرتر است؛ یعنی شکل رقص تانگو در دست استادانی چون هایدن و موتسارت انعطاف پذیرتر شد، ولی فی‌نفسه از شکل‌های رقص‌های امروزی قراردادی‌تر است. در هنر اصیل و جدی، اعتبار قراردادها و میثاقها فقط بدین معنی است که هنرمند در نقطه‌ای، بی‌آنکه تردیدی درباره چگونگی سازماندهی موضوع غالباً گنج‌کننده‌اش داشته باشد، می‌تواند کارش را آغاز کند؛ این کار، او را از تمام مخاطرات احتمالی نمی‌رهاند. هنرمند، بر فراز دره‌ای گود، از روی ریسمانی سخت کشیده شده می‌گذرد؛ لازمه موفقیت در این کار، مقداری بی‌ملاحظگی و افراط عنان‌گسیخته است، و آفریننده

هنر مردمی نیز که از میثاقها به‌عنوان چوب‌زیر بنجل خویش استفاده می‌کند هیچ‌نصوری از آن ندارد.

تشخیص آثار اصیل هنری از این گونه تولیدات نه از روی خشکی اصول‌صوری مورد قبول آفریده‌های مزبور بلکه برعکس از روی آزادی در مشاهده و تفسیر این آثار، بازشناخته می‌شوند. در نقطه‌مقابل این، مقررات تولید هنر توده‌ای، سخت و سفت و انعطاف‌ناپذیرند. پاره‌ای‌خطوط مشخص و معروف وجود دارند که محبوبیت‌شان در گذشته به اثبات رسیده است و استفاده از آنها در موفقیت هر داستان بلند، فیلم یا رقص و آواز، حتمی به‌نظر می‌رسد؛ آفرینندگان آثار هنری، با جزم اندیشی بی‌سابقه‌ای به این خطوط می‌چسبند تا آنکه خطوط مزبور از هم می‌گسلند و میدان را برای فرمولهای تازه‌ای خالی می‌کنند. مقررات جاری بقدری پرتوانند و مدلهای قابل قبول، چنان پیروان مؤمنی دارند که محض خاطر همین‌ساختنیهای بزرگی تحمل خواهد شد، مثلاً مانند متخصص جاز آرا، که همچنان که بدرستی گوشزد شده است، آثار موسارت را به این علت ساده‌تر می‌کند که بسیار دشوار و بغرنجند، اما در عین حال آمادگی دارد که کار خودش را نیز در جایی که گمان می‌رود در اثر سادگی زیادیش در طرح مورد نظر نخواهد گنجید، دشوارتر و بغرنج‌تر کند.<sup>۷۸</sup>

دو عامل به‌عنوان پیش‌شرطهای ضرور برای تولید انبوه صنعتی برگزیده شده‌اند: ساخت قطعات استاندارد شده و قابل تعویض، و سوار کردن این قطعات با نیروی کار نسبتاً کم.<sup>۷۹</sup> همین‌روش با مختصر تغییراتی در تولید انبوه هنر نیز به‌کار گرفته می‌شود. روش مزبور با آنکه نتایجی انقلابی در روزگار ما به‌بار آورده است، به‌عنوان یک روش هنری، هنوز نو به شمار نمی‌رود. همچنان که پیش‌از این گفتیم، خوانندگان آوازهای قومی قرقیز، و از برخوانان اشعار هومر نیز

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

فعالتهای تجاری صنعت سرگرم‌سازی مردم، بدون تردید، یکی از شوم‌ترین جنبه‌های بحران فرهنگی معاصر را تشکیل می‌دهند؛ ولی در واقع آنچه در تفسیر امروزی هنر، جدید و مهم به‌شمار می‌رود تجاری شدن تولیدات هنری نیست؛ بلکه حالت بیگانگی و جداافتادگی هنر برتری است که از زمان رمانتیکها به بعد ادعا کرده است که فقط محض خاطر هنرمند وجود دارد و توجهی به مردم نمی‌کند یا چنین وانمود می‌کند. این بی‌توجهی ظاهری به مردم، معمولاً پوششی است بر تلاشها و رقابتهای سرسختانه هنرمند برای جلب توجه و پشتیبانی مردم؛ ولی کمال مطلوب آن هنری که توجهی به مردم ندارد و امتیازی به ایشان نمی‌دهد و الزاماً توسط نسل کنونی به درستی فهمیده نمی‌شود و فقط نسلهای آینده آن را درک و ارزیابی می‌کنند، بر روی هم کمال مطلوبی اصیل است و برای جهان‌نگری هنرمند رمانتیک جنبه‌ای بنیادی دارد. پیش از آغاز عصر رمانتیسیسم، به‌هر آفریده هنری، کم و بیش به‌عنوان يك کالا نگریسته می‌شد؛ هر اثر هنری برای خودش قیمتی داشت، هرچند این قیمت الزاماً به شکل پول نقد پرداخت نمی‌شد. هنرمند، این قیمت را به نحوی از انحاء، بی‌هیچ خجالتی می‌پذیرفت و وقتی آرزوهای حامی‌اش را برمی‌آورد هیچگاه احساس نمی‌کرد که تسلیم می‌شود. او می‌دانست که با حفظ ظاهر حاکی از استقلال، چیزی بر ارزش حقیقی‌اش افزوده نمی‌شود؛ فقط وجدان بی‌قرار هنرمند رمانتیک بود که چنین ارزش فوق‌العاده‌ای به ظاهر

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

از زمان رمانتیکها به این طرف، هنرمند همواره احساس می‌کند که نه با يك حامی دوست یا محفلی از افراد معروف، خوش‌نیت و علاقه‌مند به هنر، بلکه با عامه‌ای ناشناخته، بی‌تفاوت و غالباً دشمن‌خواه روبرو بوده است. او به صورتك یا نقاب بی‌بیانی خیره می‌شود و می‌کوشد در پس آن، تماشاگرانی دلسوزتر را در نقطه‌ای از آینده به تصور آورد. این گونه خیالپردازی‌های پیهوده، بی‌نتیجه، و خطرناک هستند. خطر بیگانگی انسان ایده‌الست با زمان حال، از آسادی انسان ماتریالیست به سازش کاری، کمتر نیست؛ اولی در مخاطره پیدا کردن زبانی خصوصی و تبدیل شدن به انسانی که دیگران منظورش را نمی‌فهمند، و دومی در مخاطره ناتوان شدن به صحبت با هر زبانی جز زبان غیر شخصی و بی‌رنگ توده‌های مردم قرار دارد. هنر امروز، در حد فاصل این دو مخاطره حرکت می‌کند؛ در چنین وضعی، که هیچ يك از دو حد را نمی‌شود به آرامی پذیرفت، هیچ هنرمندی حتی اگر خیلی سازش‌ناپذیر باشد، نباید نیازهای هنر مردمی را نادیده بگیرد. آنچه تجاری شدن هنر را در عصر فرهنگ توده‌ای مشخص می‌سازد فقط کوشش برای تولید آثار قابل فروش و در صورت امکان سودآورترین آثار هنری - صرف‌نظر از رمانتیکها و محفلشان که در روزگار گذشته رواج داشت - نیست بلکه تصور دستیابی به فرمولی است که به کمکش بتوان چیز ثابتی را به عامه ثابتی از مردم با بزرگترین مقیاس ممکن فروخت. انسان کاسبکار را غالباً متهم می‌کنند به اینکه

تا هر جا که بتواند به يك مدل ثابت می‌چسبد زیرا، همچنان که می‌دانیم، آنچه هر تجارت خاص را واقعاً سودآور می‌کند دقیقاً قابلیت آن برای فروش يك محصول در مدت زمانی طولانی است. اما شگفت‌آور این است که شخص مزبور را متهم می‌کنند که نیازی مصنوعی برای انواع جدید ایجاد می‌کند، یعنی مدها را تغییر می‌دهد تا بردامنه مصرف بیفزاید. گنورک زیمل در این باره چنین می‌گوید: «اشیاء، نخست تولید و سپس مد نمی‌شوند؛ اشیاء تولید می‌شوند تا مدی آفریده شود.»<sup>۸</sup> تردیدی نیست که در عمل، بر حسب مورد، از هر دو روش استفاده می‌شود. مطمئناً تولید انبوه معاصر چنان‌با نیاز-های مردم‌بازی می‌کند که غالباً در نقطه مقابل تکامل طبیعی ذوق ایشان قرار می‌گیرد؛ گاه به تقاضای تازه‌ای دامن می‌زند و گاه تقاضائی قدیمی را مصنوعاً زنده‌نگه می‌دارد.

در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که آیا پدیده توده یعنی یکنواختی معنوی و عدم استقلال عامه مردم نتیجه همسان‌سازی مصنوعی تولید هنری معاصر است؟ یا آنکه خود توده‌های مردم به علت پائین بودن کیفیت هنری که در اختیارشان گذارده می‌شود باید سرزنش شود؟ آیا توده مردم واقعاً به آن چیزی که می‌خواهد می‌رسد، یا آنکه مجبور است هر آنچه را که جلویش گذاشته می‌شود بخواهد؟ تردیدی نیست که صنعت سرگرم‌سازی نقش‌چندانی در پرورش روح آزاداندیشی مردم کوچه و بازار، اصلاح ذوق یا تقویت حس شخصیت ایشان ندارد. حتی اگر می‌خواست چنین نقشی داشته باشد، کار ساده‌ای نبود. مطمئناً با دست‌گرداندن عروسکها از حرکت دادن شخصیتها آسان‌تر است، ولی به هر حال، توده‌های مردم از تعدادی شخصیت ساخته نمی‌شوند. متهم کردن ناشران، فیلم‌سازان و تولیدکنندگان صفحات گرامافون به ادامه توطئه‌ای برنامه‌ریزی‌شده به منظور جلوگیری از

رشد معنوي عامه مخاطب خويش، توهمي بيش به نظر نمي‌رسد. ساختار جامعه صنعتي جديد، نظم ماشيني زندگي شهري، انطباق اجتناب‌ناپذير اما عمدتاً غيرارادي و ناآگاهانه فرد باشکلهاي مشترك رفتار، انسانها را به داشتن ذهن دستجمعي يا توده‌اي ترغيب مي‌کند؛ و اين حالت در اثر فعاليت مطبوعات، راديو، سينما، انواع آگهيها، پوسترها و در واقع هر آنچه چشم مي‌بيند و گوش مي‌شنود، دائماً تشديد مي‌شود. واقعياتي که بايد مورد توجه قرار گيرند، مسائلي که بايد تصميمي درباره‌شان گرفته شود، و راه‌حلهائي که بايد پذيرفته شوند، به شکل يك کل در اختيار مردم گذاشته مي‌شوند که يکجا بلعيده شود. مردم به‌طور کلي، راه انتخابي ندارند و خيلي راضي‌اند که در صورت امکان چنين راه انتخابي را اصلاً نداشته باشند. اشتباه در اين جاست که فرض کنيم توده‌هاي مردم زماني که تعدادشان کمتر از امروز بود به گونه‌اي متفاوت مي‌انديشيدند يا احساس مي‌کردند. آنها هيچگاه مانند امروز قادر به قضاوت کردن نبودند، هيچگاه ذوقي مستقل-تر يا قابل اعتمادتر نداشتند، هيچگاه اعتراضي نمي‌کردند که غذاي معنوي‌شان به‌شکلي از قبل هضم شده در اختيارشان گذارده شود. اگر آثاري که اينان در گذشته پذيرفته بودند کيفيتي نسبتاً بهتر از کيفيت امروز داشت، فقط به اين علت بود که آثار مزبور در درجه نخست براي آنها توليد نشده بودند. هنر براي مصرف عمومي، هميشه در سطح پايين‌تر از هنر براي تحصيل‌کردگان قرار دارد. ولي تغيير از اين لحاظ هر قدر ناچيز باشد و کميت در مقايسه با کيفيت در موضوعات هنري و فرهنگي هر قدر اهميت کمتری داشته باشد، پيامدهاي اين واقعيت که توده‌هاي همواره بزرگ‌تری از مردم به‌عنوان مصرف‌کنندگان آثار هنري و اردبازار مي‌شوند، اصلاً قابل پيش‌بيني و محاسبه نيستند. توليدات فرهنگ انبوه نه فقط ذوق مردم را نابود و خودايشان را به

اندیشیدن دربارهٔ خویشتن بی‌میل می‌گردانند و آموزشی هماهنگ-کننده به ایشان می‌دهند؛ بلکه نخستین بار چشمهای اکثریت مردم را به دیدن عرصه‌هایی درزندگی می‌گشایند که پیش از آن هیچگاه ندیده بودند. غالباً بر تعصبات ایشان مهر تأیید زده می‌شود، ولی با وجود این، راهی برای انتقاد و مخالفت باز می‌شود. هرگاه که محفل مصرف-کنندگان هنر بزرگتر شده است، نتیجهٔ مستقیمش تنزل یافتن سطح آفرینش هنری بوده است. آموزنده‌ترین نمونه، از هم‌پاشیدن فرهنگ درباری - اشرافی و پیدایش يك فرهنگ بورژوازی در پایان دورهٔ روکو است؛ و پیدایش طبقات متوسط در اواسط سدهٔ نوزدهم نیز نمونهٔ دیگری است. امروزه در اثر ظهور قشرهای پائینی طبقهٔ متوسط و قشرهای خاصی از کارگران صنعتی به عنوان مصرف‌کنندگان هنر، پدیده‌ای که در تاریخ گذشتهٔ بشر بر همگان شناخته شده بود تکرار می‌شود. با آنکه وضع کنونی نمی‌تواند چندان دلگرم‌کننده باشد، اگر بخواهیم با استناد به تاریخ قضاوت کنیم، ولی وضع ناامیدکننده‌ای نیست؛ طبقهٔ متوسط نیز فرصت را برای بالا بردن سطح ذوقش غنیمت شمرد.

هنر انبوه-تولید شدهٔ امروزی، مانند تمامی هنر گذشته، منشأ و هدفی ایده‌تولوژیک دارد که در پرتو پالایش روشهای جدید تبلیغات سیاسی، بدون تردید، بسیار موفقیت‌آمیزتر از هرزمانی به کار می‌آید. لیکن اعتقاد به اینکه تمام آفرینندگان آثار هنری دست اندر کار توطئه‌ای شیطانی علیه تمام پدیده‌های معنوی‌اند، نمونه‌ای از اعتقاد به مارکسیسم عوامانه شده است. ناخدایان صنعت سرگرم سازی مردم، طبیعتاً فقط می‌خواهند پول اندوزی کنند، و بدین منظور به جای هنر خوب هنر بد را برمی‌گزینند؛ نخست به این علت که اینان عموماً تصویری از تفاوت بین دو گونهٔ بالا ندارند، و دوم به این علت که تولید کردن و فروختن هنر بد

آسان‌تر است. این بدان معنا نیست که بگوئیم ایشان نقشی در مبارزهٔ ایدهٔ تولوژیک ایفا نمی‌کنند. می‌دانیم که ایدهٔ تولوژی، مستقل از هر گونه اراده یا شعوری به کار کردش ادامه می‌دهد و بدون وجود توطئه یا نقشه یا پیکاری معین نیز می‌تواند فعال باشد. ولی ناشران کتابهای پرفروش [در-غرب] و فیلم‌سازان هولیوود، به هیچ وجه در زمرهٔ وفادارترین نمایندگان به ایدهٔ تولوژی طبقاتی خویش نیستند؛ شاید معقولانه‌تر این باشد که ایشان را متهم کنیم که هیچ اعتقادی ندارند نه آنکه متعصبانی خشک اندیشند. آنها تك تك افراد را مخاطب خویش می‌دانند، می‌خواهند همه را خوشنود کنند و به احساسات هیچ کسی بر نخورند؛ مجبورند مشتریان‌شان را نگه دارند. بدین ترتیب اصول ایدهٔ تولوژیک مورد قبول ایشان، به جای آنکه از نوع مثبت باشند از نوع منفی اند؛ اما نکتهٔ اساسی این است که به برخی از موضوعات نمی‌پردازند یا حتی نزدیکشان نمی‌شوند. این موضوعات عبارتند از: روابط سالم جنسی، مبارزهٔ طبقاتی و جنبش کارگری، هر گونه انتقاد از نظام موجود اجتماعی یا مقامات حاکم، هر چیزی که موجب تردیدی در اندیشهٔ مذهبی یا مخالفت با دستگاه کلیسا شود. خودداری از پرداختن به این موضوعات، ظاهراً نشانه‌ای از پذیرش ضمنی شرایط موجود است، ولی تبلیغات مثبت بطور کلی، به چیزی جز دادن این تضمین شتابزده که این جهان بهترین جهان ممکن است، نمی‌رسد.

این ادعا که تولیدات هنر توده‌ای از سوی صنعت سرگرم‌سازی مردم نه برای برآوردن نیازهای فرهنگی ایشان بلکه برای بهره‌کشی از ایشان به بازار عرضه می‌شوند، بی‌هیچ تردیدی درست است؛ و این سخن نیز به همان اندازه درست است که کیفیت نازل این تولیدات نتیجهٔ تقارن یا همزمانی تاریخی - دموکراتیزاسیون فرهنگ با سرمایه‌داری رقابت آمیز - است. ولی نتیجه‌ای که برخیها بهتر دیده‌اند از



این وضع بحرانی بگیرند یعنی بگویند که « اگر قرار باشد فرهنگ سلامت خویش را بازباید ما باید یا استثمار را بر اندازیم یا دموکراسی را»<sup>۸۱</sup> نتیجه متقاعد کننده‌ای نیست. اختلاف بین گروه برگزیده معنوی و بقیه اجتماع، پدیده‌ای مرسوم به امروز یا دیروز نیست؛ مختصر مخالفتی با فرهنگ پیشرفته هنری، در همه زمانها، از خصوصیات هنر مردمی بوده است. توقع اینکه این اختلاف ناگهان از میان برود و موجب پیدایش هنری گروهی بشود که برای همگان خوشنود کننده و وجالب باشد، رؤیائی بیش نیست. در واقع راهها و وسائلی برای بالا بردن سطح هنر مردمی وجود دارد، و پیشرفت در آن جهت مستلزم تغییرات بنیادی اقتصادی و اجتماعی است، ولی الزاماً مستلزم نابودی سرمایه‌داری یا دموکراسی نیست. صرفاً از بین بردن موانع موجود میان طبقات اجتماعی و موانع بیرونی موجود بر سر راه عملکرد قانون انتخاب طبیعی، به ندرت ممکن است موجب حل خود به خودی این مسأله شود. امید به اینکه باز شدن درهای فرهنگ به روی مردم موجب پیدایش سیلی از استعداد های نوشکفته خواهد شد به تحقق پیوسته است، و احتمال تحققش، دست کم به شیوه‌ای که در گذشته تصور می‌شد، بسیار اندک است.<sup>۸۲</sup> اشخاص با استعداد، به دلخواه خودشان، گام زنان از دروازه‌های فرهنگ نمی‌گذرند؛ ذوق سالم و خوب، قدرت تشخیص خوب از بد در هنر و انتخاب آگاهانه خوب، چیزی نیست که بشود به امید احساسهای خود انگیزه، غرایز سالم و « فاسد نشده » مردم، توده‌ها، پرولتاریا، یا هر چه دلنان می‌خواهد، ره‌ایش کرد. ذوق سالم، ریشه فرهنگ زیبایی شناختی نیست بلکه میوه آن است.

بدین ترتیب، انکار مسئولیت حالت کنونی هنر مردمی بابه‌زبان آوردن این عبارت که عامه مردم هر آنچه را که می‌خواهد به دست می‌آورد، استدلالی میان‌تهی است. ذوق همگانی، يك فرض بنیادی نیست؛

همان چيزى است كه شده است. آنكه تصميم مى‌گيرد مردم از چه چيزى خوششان بيايد فقط عامهٔ مردم نيست؛ دوست داشتنها يا خوش آمدن‌هاى اين عامه، تا اندازه‌هاى تابع آن چيزى است كه در اختيارش گذاشته مى‌شود. اين الكو، البته يك دايره است، اما دايره‌هاى است كه امكان شكسته شدن دارد. ليكن شكستن دايرهٔ مزبور نيازمند وقت و پول است، و همچنان كه مى‌دانيم، ناشران و فيلم‌سازان، افرادى نوع دوست نيستند. اينان حتى مانند مردان دنياى تجارت، مخصوصاً بلند پرواز نيستند؛ صرف تضمين اينكه آموزش و پرورش عامهٔ مردم در نهايت امر به نتيجه خواهد رسيد،<sup>۸۲</sup> احتمال ندارد كه بتواند آنان را به قبول مخاطرات ناشى از برهم زدن يك بازار سالم و آرام متقاعد كند.

#### ۹. گريز از واقعيت

تاريخ هنر مردمى معاصر از اواسط سدهٔ نوزدهم با پيدايش اين اندیشه آغاز مى‌شود كه هنر يك فراغت يا تسلطِ اشتياق به پيدا كردن وسيله‌اى براى پرت كردن حواس است نه متمرکز ساختن، و سرگرمى است نه آموزش و پرورش يا شناخت ژرفتر. پيش از آن زمان نيز مانند هميشه شكلهاى كم و بيش موفقيت آميز، كم و بيش جاه طلبانه و كم و بيش پيچيدهٔ هنر وجود داشته‌اند؛ اما در اين زمان، نخستين بار، تصور هنرى پا به ميدان مى‌گذارد كه هيچ گونه مشكل يا مسأله‌اى نمى‌آفريند و بى‌درنگ قابل درك است. امروزه هر چيزى كه زير عنوانهاى «موسيقى سبك»، «مطالعهٔ سبك» و «تزئين درون‌خانه» قرار مى‌گيرد پيش از آن زمان عملاً وجود نداشت. البته كتابهاى سرگرم‌كننده نوشته مى‌شد. كه غالباً از كتابهاى امروزه سرگرم‌كننده‌تر بودند - موسيقى خوش-آهنگ، موزون و به ياد سپردنى تصنيف مى‌شد، و تابلوهاى «قشنگ» و دوست داشتنى نقاشى مى‌شدند؛ ولى مقبوليت اين آثار، فقط محصول

جنبی و وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی بود، نه یک هدف در خود. هنر همواره می‌خواسته است انسانها را خوشحال، و معمولاً سرگرم کند؛ ولی مردمی که می‌بایست خوشحال و سطحی که در آن می‌بایست سرگرم شوند، از زمانی به زمان دیگر تفاوت می‌کرده است.

به درستی گفته‌اند که معنی احساس خوشحالی کردن همان «سازگار بودن با شرایط مسلط بر جامعه» است.<sup>۴</sup> سروانتس، ولتر، و سویفت کتابهای بی‌نهایت سرگرم کننده‌ای نوشتند؛ روبنس و وائو تابلوهائی آفریدند که مایه نوازش چشمهای آدمی‌اند؛ مونسارت دل-انگیزترین موسیقی را تصنیف کرد؛ ولی هیچ‌یک از ایشان ممکن نبوده است خواسته باشد آثاری برای کور کوران‌راضی کردن مردم بیافرینند؛ جنبه جدی زندگی و احساس ناپایداری هستی بشر، هیچگاه یکسره از آثار ایشان رخت بر نمی‌بست. اینان با تجسم پیچ و خمهای زندگی، بی‌آنکه در اندیشه‌گریز از آن باشند، خود و دیگران را سرگرم می‌کردند؛ اینان به پوچیها و ناگواریهای موجود در جهان می‌خندیدند، ولی هیچگاه در اندیشه‌تظاهر به عدم وجود چنین چیزهائی نبودند.

ولی احساس خوشحالی، راه نسبتاً بی‌ضرری برای نادیده گرفتن یا تحریف کردن واقعیت است. افرادی که بیش از همه بر سرنوشت ناگوار قهرمان یک داستان یا فیلم عاشقانه اشک می‌ریزند دقیقاً همان کسانی هستند که در زندگی واقعی به ندرت احساس ترحم می‌کنند. احساساتیگری، یک چنین نقش جانشینی را در زندگی اجتماع ایفا می‌کند. هیچ نسلی وجود ندارد که به اندازه نسلی که در بیان زندگی عاطفی عادی خویش سرخورده شده باشد از غرق شدن در داستانهای عاطفی و حوادث ملودراماتیک خرسند باشد. احساساتی که راه‌تماس‌ساز با زندگی واقعی بسته شده باشد، و احساساتی که در اثر برخورد با

واقعيتهاى زندگى روزمره پژمرده و متلاشى شوند، به خواندن داستانها و كمدبهاى کوتاه و تك‌پرده‌اى پنهانى پناه مى‌برند. نويسندگان سده‌هاى گذشته، و مخصوصاً نويسندگان سده هجدهم كه اگر چنين نمى‌بودند نويسندگانى جدى و هشيار به‌شمار مى‌رفتند، به هيچ‌وجه تاثيرات عاطفه بر انگيز را خوار نمى‌شمردند بلكه همواره به عقل و عاطفه خواننده رجوع مى‌كردند و گاه بالحنى جسارت آميز او را از دنياى رؤياها و خيالبا فيها به احساس و اقيمت فرا مى‌خواندند. آنها با اسرار دل آشنا بودند و به آن احترام مى‌گذاشتند، و اين اسرار را به صورت چيزى مرموز نمى‌نمايانند. برخلاف آنها، كتابهاى پر فروش معاصر، عاطفه را نه به صورت چيزى طبيعى، اجتناب‌ناپذير و بر خوردار از موازنه عقل و احساس نجابت و احترام به خويشتن بلكه به صورت چيزى كاملاً استثنائى، حاصل‌گونه‌اى بحران ابدى، و همواره با ته رنگى از عنصر جدى، افسراطى و بيمارگونه نمايش مى‌دهند. احساسات‌نگرى، همان احساس سر كوب شده است. احساساتى كه برايشان جائي در حيات جامعه وجود نداشته باشد (جامعه‌اى كه آدمى نخواهد در برابرش تسليم شود) به صورت اغراق آميز و داراى ارزشى برتر، در سطحى كمال مطلوب و غير واقعى، جدا از زندگى و بى‌نياز به سربر آوردن از آزمون سخت زمانه نمايانده مى‌شوند.

جذابيت فوق‌العاده فيلمها و داستانهاى امروزي، نتيجه نمايش راههاى گريز از واقعيّت ويكى دانستن خواننده يا تماشاگر با قهرمان خويش است. البته اين گونه همانند سازى و مشاركت نيابتي خواننده يا تماشاگر در سرنوشت، مبارزات و موفقيتهاى قهرمان فيلم ياداستان، در همه زمانها نقش مهمى در لذت بردن از هنر ايفا كرده است؛ در واقع هنر را به‌طور كلى مى‌توان ارضاي اشتياق انسان به يك خودِ ديگر و زندگى بهتر توصيف كرد. با اين حال، در هيچ زمانى مانند امروز،

مردم خودشان را در خیالپردازیهای کور کورانه غرق نمی کردند. نخستین جوانه‌های این خودفریبی عنان گسیخته به کمک هنر، در دورهٔ رمانتیکها سبز شد. در آثار ایشان، همانند انگاری خواننده با قهرمان اثر، شکلی به خود می گیرد که هدف از آن ناپدید کردن هر گونه تفاوت بین شعر و واقعیت، نویسنده و عامهٔ مردم، شخصیت داستان و دنبال کنندهٔ احساساتی ماجراهای داستان است. شاعر رمانتیک، خواننده را محرم راز خویش می گرداند به طوری که هر کسی می تواند احساس کند خودش به گونه‌ای يك شاعر است، و چنان درجه‌ای از صمیمیت بین خواننده و قهرمان اثرش ایجاد می کند که نه فقط به هر کسی امکان مشارکت در سرنوشت قهرمان را می دهد بلکه هر کسی نیز می تواند خودش را در عالم خیالات به جای يك شخصیت ساختگی قرار دهد. خواننده با مراجعه به هدفها، امیدها و علائق خودش شخصیتهای اثر او را می بیند و درباره‌شان قضاوت می کند. او فقط خودش را به جای آنها نمی گذارد؛ بلکه آنها را در موقعیتهائی می بیند که اصلاً مناسب ایشان نیستند و فقط او شایستهٔ چنین موقعیتهائی است. مطمئناً قهرمانان اشعار بزرگ در تمام زمانها، به يك معنی، شخصیتهایی کمال مطلوب، بیان آرزوهای مردم، و مدلهائی بوده‌اند که مردم غالباً بی هیچ حسادتى به ایشان می نگریسته‌اند؛ ولی خواننده هیچگاه به این فکر نمی افتاد که خودش را با معیارهای آنان بسنجد یا ادعا کند که همانند ایشان رفتار می کند. برای او از همان آغاز مسلم بود که قهرمان يك شعر حماسی، داستان عاشقانه یا تراژدی، در مداری متفاوت با مدار یا محفل زندگی وی حرکت می کند. ولی از زمان رمانتیکها به این طرف، تمام قیدهای محصور کنندهٔ آن زندگی کمال مطلوب، دست نیافتنی و ممنوع، درهم شکسته و گسسته شده‌اند؛ در ادبیات مردمی امروز، قیدهای مزبور چنان ناپدید شده‌اند که خوانندهٔ جدید، قهرمانان داستان-

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

لیکن فقط به مددیک روان‌شناسی بسیار ساده می‌شود این همانند-انگاری را به شکل دلخوشی خیالی و رؤیابافی خیالی تبیین کرد. تعداد اندکی از کتاب‌خوانها یا سینماروها واقعاً طرفدار «پایان خوش» به شیوه هولیوود هستند، هرچند با این اندیشه‌ها به‌عنوان بخشی از لذتی که می‌برند، بازی می‌کنند. رابطه نادرستی که اینان بین خود و قهرمانان‌شان پدید می‌آورند، درست به اندازه خود فریبی، گونه‌ای نمایش نفس و دلسوزی به‌حال خویشان است. اینان غالباً توقعی زیاده از حد از زندگی ندارند ولی موفقیتها و شکستهای خود، منابع و امکانات خود را با معیاری می‌سنجند که اساساً غیر واقعی و ناکافی است. رمانتیسیسم خود فریب، شالوده خوش‌بینی و بدبینی توده مردم است، به‌طوری که غصه خوردن برای چیزهای خوبی که تا ابد از دست داده یا تلف کرده‌اند درست به اندازه امیدی مختصر به اینکه شاید بالاخره همه چیز را از دست نداده باشند، عاملی نیرومند برای اشک ریختن در سینما به‌شمار می‌رود.

زیان اخلاقی سینما از موضوعات بسیار جالب برای منتقدان فرهنگی معاصر است؛ این منتقدان همیشه از سرمشق بدی که رفتار قهرمانان فیلم به انسان عادی می‌دهد سخن می‌گویند. به نظر نمی‌رسد که اصولاً توجهی به این واقعیت داشته باشند که هیچ سرمشق بدی به اندازه خیال بافی زنده‌ای که سرنوشت غیر واقعی قهرمان در ذهن تماشاگران موجب می‌شود، زیانبخش نیست؛ زیرا تماشاگران پس از تماشای این گونه فیلمها احساس می‌کنند از مسئولیت‌هایی که در قبال مسائل زندگی واقعی خویش دارند خلاص شده‌اند. مادام‌بوداری

الگوی انسان داستان خوانی است که با استفاده از این گونه خیال-بافی زنده، يك قرارداد دلخوش کننده ولی در نهایت غیر قابل دفاع با زندگی منعقد می کند. او نمونه کلاسیک يك انسان رمانتیک است که دیر به دنیا آمده است و ادعای حقوق برونمرزی در زندگی می کند بی آنکه خود زحمتی برای کسب آن کشیده باشد، و چون دائماً در انتظار خوشبختی بسیار بزرگی است - انتظار جایزه ای را دارد که هرگز برنده اش نمی شود - خوشبختی متوسط رانیز از دست می دهد.

زیان بسیار اندك خواندن بیشتر است یا بسیار زیاد خواندن؟ پاسخ به این پرسش، به آن سادگیها نیست که شخص معتقد به پیشرفت گمان می کند. اینکه گفته شود مردم همان مقداری را می خوانند که می خوانند، به هیچ وجه مایه افتخار نیست. خطر اشتهای سیری ناپذیر به داستانهای عاشقانه، که امروزه عمدتاً از طریق سینما و رادیو در اختیار مردم قرار می گیرند، نخستین بار در اوایل سده نوزدهم احساس شد و گولریچ به طور تمام و کمال متوجه آن شد. او می نویسد: «زیرا در مورد شیفتگان کتابخانه های سیار، به خود جرأت نمی دهم که از وقت گذرانی یا به بیان درست تر از وقت کشی ایشان با نام مطالعه، تعریف و تمجید کنم. این کار را گونه ای رؤیا بافی گدامنشانه بنامید که در جریان آن، ذهن رؤیا باف، کاری جز تنبلی و مقدار بسیار اندکی حساسیت ناخوش آیند برای خودش انجام نمی دهد... به همین علت، ما باید این نوع سرگرمی را از جنس مطالعه به رده جامعی انتقال دهیم که با نیروی سازش دادن دو میل متضاد اما همزیستی کننده در طبیعت انسان یعنی بخشیدن تنبلی و نفرت از بیکاری مشخص می شود.»<sup>۸۵</sup>

خستگی، حاصل شیوه زندگی بی آرام و عاطفه جویانه امروزی ما است. دهقان احساس خستگی نمی کند؛ او به خواب می رود - که

البته الزاماً ستودنی‌تر از به خواب رفتن شهریها نیست. ولی اودست کم به آن ترس ناسالم حاصل از بیکارگی یا کشش درونی برای انجام دادن کاری که کوثریچ بدان اشاره می‌کند و در خارج از فضای شهرهای بزرگ امروزی ناشناخته است، آلوده نشده است. تقاضائی که برای هنر توده‌های شهری مطرح می‌شود صرفاً عطشی به ماده‌خام بیشتر است، عطشی که باید برای در حرکت نگه داشتن ماشینی که وقفه‌بردار نیست برطرف شود. هنری که این عطش را برطرف می‌کند چیزی بیش از یک سوخت بی تفاوت با وسیله موقتی و محقر نیست. احساس اینکه نیازی به چیزی وجود دارد ممکن است اصیل باشد، ولی مردم از آنچه مورد نیاز است تصویری ندارند. آنها باید داستانی بخوانند، فیلمی ببینند، به موسیقی رقص گوش دهند، به آوازی از رادیو گوش دهند، آوازی رازیرلب زمزمه کنند یا بی زمزمه‌ای بخوانند، زیرا براستی نمی‌دانند با خودشان چه باید بکنند. خوب، شاید از این کار نتیجه‌ای می‌گیرند، ولی این نتیجه هیچ ارتباطی به لذت بردن از هنر ندارد. باپیدایش عامه‌ای جدید در طی سده‌های هجدهم و نوزدهم، لذت بردن از هنر، از حالت لذتی نایاب خارج شد و به صورت یک لذت هیجانی درآمد. فقط در روزگار ماست که لذت بردن از هنر از حالت هیجانی خارج شده و به صورت یک عادت یعنی به صورت ارضای نیازی درآمده است که ما فقط زمانی از وجودش آگاه می‌شویم که ارضا نشود.

ولی این وضع با آنکه ممکن است ناگوار باشد ناگوارتر از وضع هنر مردمی در روزگار آن گذشته نیست. بدینی افراطی نسبت به زمان حال، معمولاً روی دیگری از ارزیابی فوق‌العاده خوش‌بینانه زمان گذشته است. بدون تردید، دموکراسیون ناگهانی فرهنگ، شتاب نفس‌گیر تغییرات فنی، و بورس بی‌امان اصل سودجویی به



عرصه هنر، پدیده های بی سابقه ای را در پی آورده است؛ لیکن ادعای اینکه در گذشته اصولاً چیزی وجود نداشته است که با فرهنگ توده ای امروزین ما قابل مقایسه باشد بر نگرشی سطحی به امور تکیه دارد. کسانی که بر تولیدات هنری معاصر دل می سوزانند با فرض اینکه هیچگاه چیزی قابل مقایسه با ماشینی شدن و تجاری شدن هنر مردمی روزگار ما و وابستگی اش به ایده ثولوزی طبقه حاکم و فروتری نمایانش از هنر تحصیلکردگان وجود نداشته است، گذشته را با نگاهی بس خوش بینانه می بینند. همیشه چندین سطح فرهنگی در اجتماعات بشر وجود داشته است، و هر قدر شالوده اجتماعی نوع خاصی از هنر گسترده تر می شد، خطر فاسد شدن آن هنر با منافع بیگانه همان قدر بیشتر می شد. هنر قومی، عموماً يك تقلید کم مایه بوده است و افزایش ارزشهای خاص آن هر چه بوده باشد، به ندرت با کیفیت از دست رفته هنری در این جریان متناسب بوده است. لیکن هنر مردمی توده های نیمه تحصیلکرده، هیچگاه دارای ارزشی مستقل نبوده است؛ تنها نقشی که می توان گفت این هنر احتمالاً در جریان تکامل تدریجی هنرها انجام داده باشد این است که پارسنگی در برابر برخی از تمایلات فوق العاده درونی شده است.

هنر مردمی و هنر قومی، علیرغم خویشاوندی ظاهریشان، نقاط تماس چندانی با یکدیگر ندارند. اینکه غالباً گفته می شود هنر توده های معاصر عمدتاً دنباله هنر قومی پیشین است، شالوده ای بهتر از صفت «مردم پسندی» که بین این دو مشترك است ندارد. هر چند معنی این واژه در دو مورد فوق فرق می کند. هنر قومی و هنر مردمی، منطقی، در حد اعلی، گونه هایی همپایه اند که از منشائی مشترك ریشه گرفته اند، ولی مطمئناً از یکدیگر ریشه نگرفته اند. هنر قومی ساده، خام، زمخت، ناشیانه و کهنه است؛ ولی هنر مردمی غالباً ماهرانه و دارای تناسب فنی،

اما عاميانه و تابع تغيير سطحى و شتابان است و نمى‌تواند به تغيير شكلى بنيادى‌تر يا قدرت تشخيصى ظريف‌تر دست يابد. هنر اصيل به وسيله هنر قومى مصرف، تجزيه و ساده‌تر مى‌شود؛ و به وسيله هنر مردمى رقيق‌تر، بدريخت‌تر و مهذب‌تر مى‌شود. در دوره‌هاى گذشته، شكافى كه توده روستائى‌ها را از قشرهاى پائينى شهرنشينان جدا مى‌كرد به بزرگى شكاف امروزي نبود؛ به همين علت هميشه روشن نيست كه فلان اثر خاص آفريده طبقه متوسط نيمه تحصيلكرده است يا آفريده توده روستائى‌ها تحصيل نكرده؛ حال آنكه امروزه اشتباه گرفتن هنر توده‌هاى شهري با هنر قومى، كه همچگونه سازگارى با آن ندارد، ممكن نيست. در واقع، امروزه براى انبوه عظيم نيمه تحصيلكردهگانى كه از زندگى و شيوه‌هاى فرهنگى طبقه بالا تقليد مى‌كنند هيچ چيزى غير جذاب‌تر از هنر قومى نيست؛ هر آنچه تحصيلكردهگان در هنر قومى برايش ارزشى قائل مى‌شوند و از بودنش لذت مى‌برند، بر روى هم از ديد نيمه تحصيلكردهگان مى‌گريزد.

#### ۱۰. سرچشمه‌هاى هنر مردمى

توده مردم به معنى امروزي اين واژه، از مراکز بزرگ صنعتى جهان سربرآورد. نخستين عامل محرك براى شكل‌گيرى اين توده، انقلاب صنعتى بود. نقش تعيين‌كننده توده مردم به عنوان عاملى در تاريخ اجتماعى و فرهنگى، زائیده پيدايش صنايع بزرگ در اواخر سده نوزدهم و اوائل سده بيستم و تكامل روشها و وسايل فنى انتشار فرآورده‌هاى فرهنگ بود كه مشاركت توده‌هاى مزبور را در برخوردارى پر دامنه و بى سابقه از فرهنگ ميسر گردانيد. هنر مردمى به معنى فرهنگ توده‌اى، به بيان دقيق‌تر، در آن زمان به وجود آمد ولى دوران پيش از تاريخ اين هنر به گذشته‌اى بس طولانى باز مى‌گردد. زيرا از آن زمان

تاکنون، سیل پیوسته قشرهای پائین مردم به شهرها جریان داشته و باعث ایجاد تماس بین توده‌روستانشینان و طبقات بالا شده است. یعنی از آخرین روزهای فرهنگهای شرق باستان تاکنون، تمایلاتی در جهت شکل‌گیری یک فرهنگ مردمی وجود داشته است. می‌دانیم که طبقه بازرگان در امپراتوری میانه مصر باستان و حتی کارمندان دون پایه امپراتوری جدید، از رفاه مادی کافی برای خرید اشیاء هنری با اندازه متوسط برخوردار بوده‌اند؛ لیکن به نظر نمی‌رسد که این اشیاء از لحاظ سبک یا ذوق تفاوت چندانی با اشیاء متعلق به طبقات بالا داشته باشند. ولی بر کسی دانسته نیست که طبقه متوسط شهری به نوبه خود بر ذوق گروه برگزیده فرهنگ تأثیر داشته است یا نه، و مخصوصاً آن تغییر بزرگی که در روزگار آخناتون در ذوق مردم پدید آمد با تحولات اجتماعی ناشی از پیدایش طبقه متوسط ارتباط داشته است یا نه.<sup>۸۶</sup> مطمئناً هیچ نشانه‌ای از کوشش در جهت تولید هنر برای عامه‌ای بزرگتر یا فاسد شدن آن در اثر انتشارش دیده نمی‌شد.

در نخستین دوران فرهنگ هلنیستی نیز با فرهنگ مردمی به معنی دقیق واژه - یعنی فرهنگی که برای قشری نیمه تحصیل کرده بین خرده بورژوازی و طبقه دهقان شهری نشده تولید می‌شد - روبه‌رو می‌شویم. حتی در این دوره، به استثنای برخی پیکره‌های متعلق به سبکهای خاص، هیچ اثر متعلق به هنرهای بصری بجز آنچه یا در خانه تولید می‌شد یا به وسیله هنرمندانی که برای دربار، اشراف و بورژوازی بالا کار می‌کردند وجود نداشت. در اواخر این دوره، هنر شکلی سازی به گونه‌ای سرگرمی همگانی مردمی تبدیل شده است که به سرگرمیهای متعلق به طبقات متوسط و بالا همانند شده بود. امکان چنین تحولی را می‌شد در زمان اورپیدس تشخیص داد، ولی تا زمان پیدایش کمدی جدید به طور کامل تحقق نیافته بود. عاطفه‌گرایی و ناتورالیسمی که آن زمان در درامها

یافت می‌شد تدریجاً به همه هنرها راه یافت و مثلاً هنر مجسمه‌سازی از يك طرف در جهت خشونت عاطفی و از طرف دیگر در جهت نمایش زیبا و پذیرفتنی تکامل یافت. ولی سخن گفتن از « هنر توده‌ای »، با وجود تولید پر دامنه آثار هنری که در درجه نخست از کثرت مجسمه‌های سفالی باقی مانده از آن زمان استنباط می‌شود، چندان بجانمی‌نماید. این مجسمه‌های کوچک، مطمئناً بسیار ارزان بودند؛ و بیشتر تولید کنندگان‌شان به طبقات متوسط تعلق داشته‌اند؛ و تردیدی نیست که مجسمه‌های مزبور با همه جذابیت‌شان، به شیوه‌ای کم و بیش ماشینی تولید شده‌اند؛<sup>۷۷</sup> با این حال چنان پیوند فشرده‌ای با معیارهای هنر کلاسیک داشتند که هیچ نشانه‌ای از فساد ذوق در آنها دیده نمی‌شد. حتی اگر هدف سازندگان مجسمه‌های کوچک تا ناگرا این بوده باشد که تأثیری کلی و لذتبخش بر بیننده بگذارند، تأثیری که آدمی را به اندیشیدن درباره همسان‌سازی تولید انبوه جدید وامی‌دارد، معیار ذوق در آن زمان چنان در سطح بالائی بود که بسختی می‌شد حدس زد این تمایلات به کجا خواهند انجامید.

تاثیر در سراسر سده‌های میانه، پر بارترین شاخه هنر مردمی بود. عامه تماشاگر باز یگران سرگردان، تمام طبقات پائین را در بر می‌گرفت، به طوری که حقاً می‌توان هنر شکلک‌سازی و منفرعاتش را یکجاشکلی از سرگرمی روستائی، شهری یا شبه شهری دانست. در تئاتر، مرزهای بین قشرهای اجتماعی، همیشه تا حدودی مغشوش‌اند، و در مورد تئاتر سده‌های میانه، حتی درام عالی مذهبی مستلزم در آمیختن قشرهای مختلف اجتماعی بود. هنر خنیاگر بسیار، در عصری که شعر حماسی روبه انحطاط می‌رفت، در موضع مرزی مشابهی قرار داشت. کهن‌ترین شکل‌های ادبی که نشانه‌هایی از تجزیه درونی طبقات پائین در آنها دیده

می‌شود، مانند جدا شدن شهرنشینان به‌عنوان مخاطب مخصوص هنر از توده روستانشینان، افسانه موزون فرانسوی و داستان کوتاه ایتالیائی در دوره رنسانس هستند. در این افسانه‌ها و داستانها می‌توانیم آثاری قطعاً «بورژوائی» را ببینیم که مطمئناً از ادبیات مردمی امروز خیلی محکم‌ترند، لیکن گرایشی بی‌چون‌وچرا به‌همسان‌سازی و ارجحیت قائل شدن به سرگرمی صاف و ساده نیز در آنها دیده می‌شود.

در هر حال، ادبیات نخستین جائی است که در آن می‌توانیم عامه مخاطب هنر مردمی را از عامه مخاطب هنر قومی باز شناسیم؛ انتشار عادت مطالعه برای شخص خود، برجسته‌ترین معیار این تشخیص است. زیرا توده روستانشینان - دهقان، کارگر کشاورزی، صنعتگر روستائی، و خدمتکاران مزارع به‌طور کلی - حتی امروز مطالعه چندانی نمی‌کنند، و پیش از جنبش اصلاح‌دین فقط در برخی موارد استثنائی دیده می‌شد که چیزی بخوانند. همچنان که گفته شد، کتابهای معروف به «کتابهای توده‌ای»، در همین اواخر بود که تدریجاً از میان طبقات بالا به میان توده روستانشینان راه یافتند.

گونه‌های ادبی که در سرحد بین شعر قومی و ادبیات مردمی واقع شده‌اند، در درجه نخست عبارتند از بالاد قومی و بالاد یا تصنیفهای خیابانی، که همیشه خطاب به عامه‌ای ساخته می‌شدند که از لحاظ اجتماعی در مرتبه‌ای پائین‌تر از عامه «کتابهای توده‌ای» قرار داشتند و به درستی می‌توان آنها را «مردمی» به‌شمار آورد. ورقهائی که کلمات تصنیف با آوازه‌های خیابانی بر روی شان چاپ و پخش می‌شدند نوعی «نشریات ادبی» هستند و به همین علت، تعداد مخاطبان شان محدود بود؛ ولی همین تصنیفها را خنیاگران، آوازه‌خوانان و نوازندگان سیار نیز می‌خواندند و بدین طریق به شنوندگان خویش می‌آموختند. در فرانسه امروز،

هنوز هم موسيقى و متن ترانه‌هاى خيابانى به وسيلهٔ خود خوانندگان به فروش مى‌رسد ولى به‌طور كلى وظيفهٔ ايشان به‌عنوان معلم آواز را صفحهٔ گرامافون [يانوار ضبط صوت] برعهده گرفته است .

در هنر هاى بصرى، پيش از سدهٔ پانزدهم، به‌ندرت مى‌شد نشانه‌اى از تمايلات مردمى ديد. البته تودهٔ روستائىنان از مدتها پيش شكلهائى تزئيناتى خاص خود را داشته‌اند، ولى فقط طبقات بالا بودند كه مى‌توانستند آثار مصور هنرى را عملاً تا پيش از رواج يافتن كنده‌كارى روى چوب سفارش دهند و بخرند. ولى پس از ظهور كنده‌كارى روى چوب، طبقات پائين نيز به‌خريد كنده‌كارىهاى مزبور پرداختند؛ انتشار كنده‌كارىهاى روى چوب به سوي طبقات پائين، روندى بطئى بود ولى به محض اختراع اين شيوهٔ تكثير، آغاز شد. بدون ترديد، تعيين قطعى طبقات مردمى كه آن زمان به اين كنده‌كارىها علاقه‌مند بودند دشوار است، و پيش از سدهٔ هجدهم نيز به سختى مى‌توان آنچه را كه شهرنشينان خرده‌پا مى‌خريدند از آنچه كه دهقانان مى‌خريدند تشخيص داد. ايتاليا نخستين جائي است كه خريداران يا عامهٔ مخاطب آثار هنر بصرى را مى‌توان در ميان طبقهٔ پائين ( امانه پائين‌ترين ) شهرنشينان تشخيص داد؛ توليد كار گاهى چون كار گاه نرى‌دى بيجى نقاش، مطمئناً به گونه‌اى توليد هنر مردمى شباهت داشت و مى‌رسيد.<sup>۸۸</sup> نشانه‌هائى از توليد انبوه به چشم مى‌خورد، هرچند بازار به دليل قيمت نسبتاً بالاي فرآورده‌هاى او همچنان به كسانى محدود مى‌شد كه از رفاه كاملى برخوردار بودند. ولى اين فرآورده‌ها با همهٔ سنتى و عارى از ذوق بودنشان، در سطح معينى از ذوق و اجرا قرار داشتند كه نمونه‌اش در توليد انبوه امروزي ديده نمى‌شود.

در دورهٔ باروك نيز، عليرغم خامى فزايندهٔ ذوق آثارى كه براى قشرهاى بزرگترى از مردم توليد مى‌شدند، اين سطح به‌طور كلى

حفظ شد. جنبش ضد اصلاح دین در واقع سر آغاز پیدایش هنری است که نه فقط توده روستانشینان بلکه، تا اندازه‌ای بیشتر، طبقات پائین ساکن شهرها نیز مخاطب آن هستند. بسیاری از بنیادی‌ترین ویژگی‌های هنر مردمی نیز از همین جا ریشه گرفته‌اند. کیش عذاب نفس، عاطفه شدید، سعادت دانستن شهادت و حالتهای جذبه، آمادگی برای سپردن خویشتن به دست عنصر غیر منطقی، غیر قابل تصور و سنجش ناپذیر، از ویژگی‌های عام و همیشگی هنر باروک هستند؛ همراه با همین ویژگی‌هاست که عاطفه‌گرایی جدید و ذهن‌گرایی نمایش خویشتن به هنر بصری راه می‌یابد و راه‌برای رمانتیک‌های بعدی هموار می‌کند. روبنس یا برنینی همچنان آثاری سراپا خود انگیزته و عمیقاً گویا می‌آفرینند؛ اما وقتی شرایط پدید آورنده هنر ایشان را انسان‌عادی نیز توانست بپذیرد با مهارتی در تملق‌گوئی دل‌آزارانه بر طبق دستور. عملی مواجه می‌شویم که اساساً به هنر توده‌ای معاصر تعلق دارد. تمثال‌نگاری هنر کلیسای کاتولیک، گام به گام، آن مضامینی را اقتباس می‌کند که ماهیت خرده‌بورژوائی تمثال‌مذهبی جدید از آن ناشی می‌شود. مسیح در حال حمل صلیب، مسیح در جامه‌باغبان، مریم مجدلیه تائب، سامری نکوکار، توماس دیرباور، مسیح در مالوس - امروزه چنین مناظری در مرکز علاقه هنری قرار دارند - همگی دل‌آزار، اشگ‌آور، و بسیاری از آنها منظره‌هایی با ماهیتی مخصوصاً صمیمانه هستند.

نخستین دوره‌ای که در تاریخ نقاشی تماماً زیر سلطه ذوق بورژوائی قرار داشت دوره سده هفدهم در کشور هلند بود. لیکن از روی آثاری که در اختیار داریم به‌سادگی نمی‌شود به نتایج مشخصی درباره درجه‌درک هنر توسط گروه‌های مختلف شهروندان رسید. احتکار کاسبکارانه، جستجو برای اشیای قابل سرمایه‌گذاری، و شیوه مجموعه‌سازی، همچون علاقه به خود اثر هنری، از ویژگی‌های بنیادی آفرینش

هنری در آن عصر به‌شمار می‌رفتند. همه طبقات مردم، تاجایی که سرمایه‌ای در دست داشتند، از جمله دهقانان، در این احتکار تابلوها و فراهم آوردن مجموعه‌های هنری شرکت می‌کردند. تعداد فوق‌العاده تابلوهای تولیدشده، ممکن است ما را به‌سخن گفتن از تولید انبوه وا- دارد، ولی کیفیت این تابلوها همچنان نسبتاً بالا بود زیرا مردم معمولاً آنها را نه مطابق ذوق خودشان بلکه برای ارزش‌شان در بازار - که به‌وسیله هنرشناس تعیین می‌شد - می‌خریدند.<sup>۸۹</sup> تنها نکاتی که در این تابلوها یادآور هنر مردمی دورانی‌های بعد هستند عبارتند از اندازه کوچک، موضوعات روزمره و تکنیک ناتورالیستی نسبتاً جلوه‌روشانه آنها.

### ۱۱. هنر مردمی بورژوازی معاصر

با از هم پاشیدن نظام قدیمی حمایت‌از هنرمند در سده هجدهم، کنار رفتن دربار و طبقه اشراف به‌عنوان خریداران همیشگی آثار هنری، و وابسته شدن هنرمند به بازار آزاد، دوران ماقبل تاریخی هنر مردمی به پایان می‌رسد. دوران تاریخی این هنر به معنی واقعی از انگلستان آغاز می‌شود و عمدتاً با ادبیات، و در درجه نخست با قشرهای میانی و بالای بورژوازی سروکار دارد. عطش جدید برای مواد خواندنی، تقاضای روزافزونی که نویسندگان زبردست قادر به برآوردنش نیستند، و تکانهائی که داستان بلند ایجاد کرده است به اضافه معیارهای ذوق ماقبل رمانتیک، باعث افت تدریجی سطح هنری و زمخت شدن شکل فرهنگی ادبیات، آنهم در آثار بهترین نویسندگان، می‌شود. این زمان، احساسات ظریف باستانی خام و غیرانتقادی روبرو می‌شود، و این شیوه‌ای است که از این پس نویسندگان انگشت شماری می‌توانند خودشان را از قیدش برهانند؛ ادبیات بر روی هم آن چیزی می‌شود



که خود را تاروزگار ما رسانده است، یعنی تحلیل احساسها. داستان عاشقانه به آموزش احساساتی قهرمان مرد یا زن تبدیل می‌شود، تمام صفات قهرمانی را از ایشان می‌گیرد و بدین ترتیب نخستین گامها را در جاده ابتدال برمی‌دارد و به آفرینش آثاری می‌انجامد که در نوع خود، هجویاتی بیش نیستند.

اگر از کنار کتابهای پرفروش امروز به گذشته بنگریم خواهیم دید که مهمترین کشف سده هجدهم، داستان وحشتناک بوده است. در این داستان، بنیادی‌ترین عناصر ادبیات شورانگیز معاصر یعنی عشق، اسرار، جنایت، شقاوت و فاجعه، درهم آمیخته می‌شود. بسیاری از این مضامین در داستانهای عاشقانه شوالیه‌ها و داستانهای ماجراجویانه قدیم یافت می‌شوند؛ برخی دیگر، از داستانهای اوباش و شعر قومی گرفته می‌شوند؛ ولی بیشتر مضامین مزبور از منبعی شبه تاریخی گرفته می‌شوند که با علاقه ماقبل رمانتیکها به سده‌های میانه ارتباط دارند. اخلاف مستقیم سبک داستانهای وحشتناک، داستانهای مربوط به راهزنان سواره و خشونت‌های اوائل سده نوزدهم بودند. به دنبال این داستانها، داستانهای ماجراجویانه ملایمتری نوشته شدند که در اواخر سده نوزدهم، جایشان را تا اندازه‌ای به داستان عاشقانه و تا اندازه‌ای نیز به داستان کارآگاهی دادند. مشابه و تا حدودی الگوی این مسیر تکامل را می‌توان در تئاتر مردمی دید، که نمایانگر تکاملی پیوسته از درام احساساتی لیلو و دپدرو به ملودرام، نمایشنامه موزیکال، سپس خوب نوشته شده و از طریق اینها به فیلمهای شورانگیز روزگار ما است. داستان‌پیاپی و تئاتر خیابانی، نخستین نمونه‌های صریح هنر مردمی به معنی امروزی‌اند. عامه مخاطب این هنر، تمام قشرهای جامعه به استثنای توده روسان‌نشینان واقعی هستند و یک قشر نیمه تحصیل‌کرده اجتماعی با نیازهای نسبتاً متواضعانه هنری بر تمام اینها مسلط است. ادبیات مردمی، در مراحل مقدماتی، آثار نویسندگان

چون بالزاک و ديکنز را دربرمی‌گیرد ولی روند تباهی باچنان شتابی پیش می‌تاخت که چیزی نگذشت و نویسندگان چون ژرژاونه و ماری کورلی نمایندگان کلاسیک آن شدند. این ادبیات با پرداختن به خیال‌بافیهای خوش‌باورانه راسینیاک آغاز می‌شد و با داستانهای سیندرلا. گونه فلان منشی خصوصی که ساقهائی بس زیبا داشت و در عین حال چنان پاکیزه بود که رئیسش چاره‌ای جز ازدواج با او نداشت، پایان می‌یافت.

تباهی پیوسته ذوق رادر هیچ شکلی از هنر، واضح‌تر از کمدی موزیکال نمی‌توان مشاهده کرد - و این شکلی است که بدون تردید از همان آغاز، بذر انحطاط آتی رادر خود داشت ولی دست کم در نخستین روزهای عمرش توانست استعداد بزرگی چون آفنباخ را به خود جلب کند. کمدی موزیکال در جریان سفر از پاریس به وین و بوداپست، از يك طنز تند و گوشه‌دار درباره اجتماع به شرح منظومی بسی‌روح و دروغین تبدیل شد که در آن میان ناواقعیت و ذوق فاسد تعادل برقرار شده است. ولی اوپرت‌های بیوه شادمان و شاهدخت چاداش به هیچ‌وجه در پایان راه قرار ندارند؛ کمال مطلوب کمدی موزیکال فقط با آهنگهای گوشخراش و خردکننده و ابعاد بسیار گسترده نمایش کمدی و تماشائی جدید و فیلمهای موزیکال معاصر تحقق می‌یابد. و این ضرورت همچنان پابرجاست که کمدی موزیکال نه فقط با صدای گوشخراش بلکه با صدای آرام نیز باید بگوید آواز عاشقانه احساساتی، که از داستانهای عاشقانه سده هجدهم گرفته شده است، باید جای خودش را در میان این نمایشهای گیج‌کننده و گوش‌کرکن حفظ کند. این دستور العمل نازگی ندارد؛ نه فقط اشتیاق به تأثیرات غول‌آسا، غرق کردن حواس در آواز و نور خیره‌کننده، و شکوه بزرگ و پر دامنه بلکه آن‌تر کیب اختصاصی هیجان و صمیمیت، سنگدلی و احساساتیگری - که بدون وجودشان

امروزه کمتر فیلمی می‌تواند موفق شود - تماماً سابقه‌ای طولانی در گذشته دارند. ولی در سراسر این مدت، پیوسته از کیفیت معیارهای ذوق کاسته شده است. البته در اصطلاح «ذوق فاسد» چیز تازه‌ای وجود ندارد، و بررسی تاریخ جامع ذوق فاسد - کلیشه‌های تقلیدی، توسل موزیانه به علائق و احساسات بیگانده، شیوه‌های تحریک غدد اشکی و روشهای برانگیختن احساسات تماشاگران - در شناخت تأثیر این حیلها نه فقط بر هنر مردمی بلکه بر هنر استادان اصیل نیز به ما کمک می‌کند. دوره‌های بسیار اندکی در تاریخ هنر، توانسته‌اند بر روی هم از کاربرد این حیلها خودداری کنند، و به سختی می‌توان دوره‌ای را پیدا کرد که در کنار شاهکارهای استادان هنر، آثاری فروتر، بی‌ذوق، تفنکارانه یا تماماً آبکی و سرهم‌بندی شده از خود برجا نگذاشته باشند. ولی آنچه عملاً آفریده‌های هنری معاصر را از کل آفریده‌های هنری پیشین متمایز می‌گرداند اطمینان و مهارتی است که در عرضه چرندیات خوب کشت - شده و مهمات سازمان داده شده به کار گرفته می‌شود.

تاریخ ذوق فاسد به معنی امروزی از اواخر سده هجدهم با تابلوهای ژان باتیست گروز آغاز می‌شود. در اینجا نخستین بار باپورش ناگهانی ادبیات به نقاشی روبرو می‌شویم: نه به این معنی ساده که تابلوها مضمونی دارند که می‌توان با عبارات شعری یا فلسفی تنظیم‌شان کرد - زیرا این کارپیش از امپرسیونیستها معمول بود - بلکه به این معنی که مضمون مزبور در آفرینش تابلوهای یادشده به شکلی صرفاً ادبی نمایانده می‌شود و تقریباً هیچگونه ارزش تصویری ندارد. آنگاه تاریخ آن نقاشی عامیانه دلخوشیهای خیالی و حکایت‌های ادبی آغاز می‌شود، که گاه اخلاقی است و گاه شهوت‌انگیز، ولی همیشه وانمود می‌کند که چیزی است متفاوت با آنچه واقعاً هست. این دروغ بافی زائیده ایده‌تولوژی عامه‌ای است که به علت ترکیب ناهمگنش، بین خواستهای

لیبرالی و تعصبات جزم‌اندیشانه، خیالبافیهای رمانتیک انقلابی و عمل محافظه‌کارانه، نظرات مربوط به آزادی اخلاقی و هم‌رنگی بزدلانه تقسیم می‌شود و در حالت تردید باقی می‌ماند.

چرخش بعدی در این گونهٔ ناروشن و اساساً ناموزون هنر، هم‌زمان با دستیابی بورژوازی به موضع قدرت مطلق در فرانسه دوران امپراتوری دوم و بریتانیای عصر ملکه ویکتوریا رخ می‌دهد. دروغ و تناقضات نهفته در این هنر باشیوهٔ زندگی نو کیسه‌ها، و با عظمت، تجمل و فرهنگ ارتباط پیدا می‌کنند که از مردمی دیگر نسخه‌برداری شده است، و کل آفریده‌های هنری را تابع ملاحظات بیرونی حیثیت قرار می‌دهد. اندیشه‌ها و احساساتی که این هنر باید بیان کند درست به اندازهٔ خود آن وسیلهٔ بیان، دروغین هستند. طبقهٔ اشراف به الگوی اخلاق، عفت به نمایشی نیرنگبازانه، و آراستگی به ظاهر سازی صرف تبدیل می‌شود، همچنان که مرمر چیزی جز اندود گچ، سنگ چیزی جز ملات یا طلا چیزی جز روکش طلا نیست. فقط کرک و ابریشم روی صندلیها و پرده‌های درها و پنجره‌ها اصیل‌اند.

خصلت بین‌المللی ذوق رسمی جدید در هیچ هنری بایکخواختی و آب‌وتاب هنری نقاشی به نمایش گذارده نشده است. ژروم، بوگورو، کابانل ورنو در فرانسه؛ لایتون، پیونتر، آلمانادما و هرگومر در انگلستان؛ مارگارت، بوکلین، کلینگر و استاک در سرزمینهای آلمانی زبان؛ با همهٔ تفاوتها و زمینه‌های خاص فعالیت‌شان، جملگی نمایندگان یک مدقابل قبولند که از طریق نقاشی میان‌تهی یا نقاشی بی‌تفاوت به نمایش گذارده می‌شود؛ شیوهٔ «ادبی» ایشان - اگر عنوان دیگری به آن ندهیم - از هنر روزمشتق می‌شود. اینان به جای انتقال چیزی حقیقتاً بصری، می‌کوشند تجربه‌هایی را که ماهیتاً غیر بصری‌اند با استفاده از یک وسیلهٔ بصری بیان کنند. هدفشان حفظ نیروئی است که در جریان تبدیل واقعیت

به عبارات بصری از دست می‌رود (آنها برای خودشان و عامه مخاطب-شان)؛ مهارت ایشان، همان دامن زدن به احساس رضایت نفس از راهی است که به کمترین نیرو و تلاش ممکن احتیاج داشته باشد. آنها تابلوهائی می‌کشند که بیننده به محض دیدن آنها به دانش نسبتاً اندک تاریخی خویش، به تاریخی که در اختیارش قرار گرفته، به قهرمانان ملی‌اش، به نمایندگان بزرگ بشریت، و هر آنچه بزرگ، پر آب و تاب و جلوه‌فروشانه است ببالد؛ کاری می‌کنند که فرانسویها به خود بیالند که وارثان انقلاب فرانسه و ناپلئون‌اند، و بقیه نیز، دست کم از تعلق‌شان به نژاد قهرمان-صولتی که سرچشمه این همه شکوه و عظمت است، به خود بیالند. اینان نمایشنامه‌های کوتاه دوست داشتنی و «پراز احساس» نقاشی می‌کنند، و تماشاگر به محض دیدن آنها احساس می‌کند که در معصومیت دوران کودکی غرق شده است. حکایاتی ادبی را بر می‌گزینند و به روی تابلو می‌آورند تا زندگی را با همه نیش و نوشهایش يك بازی بی‌ضرر جلوه‌گر سازند. برهنگان را با محاسبات دقیق، در مرز بین پلشت‌نمائی و طبیعت دوستی ظاهر آ سالم و هیجان‌انگیز نقاشی می‌کنند. و برای جبران کردن فقدان هر گونه رابطه اصیل شخصی با واقعیت، نوعی «وفاداری» تحمیلی، ظاهر سازانه و سخت دقیق «به طبیعت» را به نمایش می‌گذارند. چون نمی‌توانند کسی را متقاعد کنند مجبورند لاف‌گزاران بگویند. اینان نه فقط مسئول آفرینش تابلوهائی هستند که امروزه بیش از همه مقبولیت عام یافته‌اند، بلکه مسئول کلیشه‌هائی هستند که توصیف‌های طبیعت به وسیله نویسنده‌ای موفق و ایجاد «فضا» به وسیله يك کارگردان بلند-پرواز رانیز باید بر آنها مبتنی کرد.

۱۲. سینما

گام نهائی در پیدایش هنر انبوه-تولید معاصر به دنبال در آمیختن

خرده بورژوازی و طبقه کارگر، و شکل گیری يك تپ اجتماعی برداشته شد که بین آن دو طبقه واقع شده و با هر دو بیگانه است، تپیی که امروزه سینماها را پر می کند و بیشترین تعداد تلویزیون، آخرین صفحات گرامافون، و بدترین عکسهای رنگی را می خورد. فیلم، بهتر و کاملتر از همه هنرها نیازهای این افراد را بر آورده می سازد، زیرا فیلم در عین حال، شناخته شده ترین محصول فرهنگ توده‌ای نیز هست. در هیچ شکلی از هنر، با تنوعی این چنین در یکجا مواجه نمی شویم؛ هیچ شکلی از هنر نمی تواند به توقعاتی این چنین متفاوت در يك زمان پاسخ گوید. ولی هیچ شکلی از هنر نیز مستلزم يك چنین سرمایه گذاری عظیمی نیست و تماماً به موفقیت فوری مادی بستگی ندارد.

فیلم از بطن يك نوع هنر قومی به يك هنر مردمی تبدیل شد. لیکن در نخستین روزهای پیدایش هنری برای توده های مردم نبود بلکه از سوی آن گروه نسبتاً كوچك مردمی حمایت می شد که به سوی هر شکل تازه‌ای از سرگرمی کشیده می شوند. فیلم، هیچگاه ادعای «هنر» بودن نداشته است؛ یعنی: آگاهی تهیه کنندگان و تماشاگران فیلمهای اولیه از مشارکتشان در يك فعالیت هنری درست به اندازه آگاهی توده روستائینان از آواز خواندن خویش یا تزئین کردن اشیاء مورد مصرف خانگی بود. این فیلمها، که عملاً چیزی بیش از پاره‌ای طرحهای كوچك بر گرفته از زندگی، روشن شدن يك لو کوموتیو یا شرکت کردن فلان اسب در مسابقه، و کمی بعد صحنه های کم و بیش کوتاه و سرگرم کننده‌ای از زندگی روزانه نبودند، مطمئناً نه به عنوان نمایش-هائی هنری بلکه به عنوان بازنمایشهای ساده و اقییت در نظر گرفته می شدند. حوادث و اوضاعی که در این فیلمها به تصویر کشیده می شدند با زبانی ساده، خام و عموماً قابل فهم، همچون هنر قومی، بیان می شدند و تهیه-

کنندگان‌شان با کمترین مهارت حرفه‌ای یا حتی بی‌هیچ مهارتی از عهده‌کار برمی‌آمدند. هیچ فیلمسازی قصد ابتکار یا رعایت اصالت نداشت بلکه می‌خواست منظورش را مردم بفهمند؛ اصالت و ظرافت بیسان، بعدها مطرح شد. حتی امروزه، فیلم‌از این لحاظ که اختلاف بین کیفیت خوب و مردم پسندی در آن به برجستگی اختلاف مزبور در هنرهای دیگر نیست، به هنر قومی شباهت دارد، به طوری که فرصتهای موفقیت يك فیلم خوب از فرصتهای موجود برای يك داستان با نقاشی خوب به مراتب بیشتر است. زیرا گذشته از فیلم، امروزه هر هنر مرفقی زبان خاص خودش را به کار می‌گیرد و این زبان نیز تا اندازه‌ای فقط برای آشنایان به آن هنر قابل فهم است. فراگیری این زبان مستلزم تدارکی طولانی و گسترده است که نمی‌شود از مدت‌ش کاست یا در سنین بالا به آن پرداخت. زبان فیلم، برخلاف این، چیزی است که آخرین نسل موجود می‌تواند بدون کوچکترین آموزش یا مشکلی یاد بگیرد. و این زبان همچنان يك ما يملك مشترك معنوی به شمار می‌رود، هر چند شیوه‌های بیان «فیلمی» - مخصوصاً از اختراع فیلمبرداری و جذب تمامو کمال تکنیک کارتئاتری توسط فیلمبرداری به بعد - تدریجاً می‌پوسند و به پاره‌ای هدفهای خاص به اصطلاح «هنری» محدود می‌شوند. نسل بعد، به سختی ممکن است از تمام وسائل بیان که در عصر پهلوانی فیلمسازی ابداع شده بودند سردر آورد، و شکافی که در هنرهای دیگر باعث جدائی خبرگان از عوام می‌شود در میان تماشاگران فیلمها نیز چشمگیر خواهد شد.

فقط يك هنر جوان، بی‌آنکه الزاماً سطحی باشد، می‌تواند برای عموم مردم قابل فهم باشد؛ درك شكل پیشرفته‌تری از هنر مستلزم آشنائی مختصری با مراحل اولیه‌ای است که با آنکه جای خود را به مراحل دیگری داده‌اند ولی هنوز نشانه‌هایی از آنها برجامانده است. تاریخ هنر جدید، عمدتاً از جداسازی عناصری ساخته می‌شود که سابقاً پیوندی

كم و بيش فشرده بايكديگر داشتند؛ مثلاً در ادبيات، شعر از تفریح ، موسيقى ناب از موسيقى غيرجدى، و تزئين تصويرى از تفسير خلاقانه و بصيرى واقعيت جدامى شود. يگانه شكلى از هنر كه اين جدائى در آن به سختى احساس شد با آنكه تا همين اواخر تحقق نيافته بود، فيلم است. در هيچ هنر ديگرى اين امكان وجود نداشت كه دستاوردهاى تازه و گرانقدرى چون فيلمهاى ايزنشتاين ، پودوفكين يا رنه كلر بتوانند به يك چنين موقبيت اجتماعى بزرگى برسند .

معنى درك يافهميدن هنر، پى بردن به رابطه موجود بين عناصر صورتى و مادى آن و احساس اين رابطه به شكلى كاملاً بديهى است. هنر وقتى فاقد معنى مى شود كه عناصر صوريش هيچ نقشى در بيان مضمون آن نداشته باشند؛ هنر وقتى بى معنى به نظر مى رسد كه اين نقش درك نشود و در نتيجه آن شكل در نظر بيننده چيزى من در آوردى با عجب جلوه كند. تازمانى كه هنرى جوان و نسبتاً فاقد سنت است يعنى تازمانى كه كه صاحب هيچ فرمول تثبيت شده و سخت و سفتى نشده است، مضمون و وسيله بيان ، رابطه اى طبيعى و ساده دارند . شكلها از بطن مضمونها سر بر مى آورند، يادست كم چنين به نظر مى رسد كه راهى مستقيم و ظاهراً اجتناب ناپذير از موضوع اثر به شكل بيان آن كشيده شده است. ولى از مختصات تكامل هنر اين است كه شكلها پس از تبديل شدن به ساختار-هاى مستقل جدا گانه اى كه مناسب مضامين گونا گونند، در عين حال انتزاعى تر و تهى تر مى شوند، و در پايان فقط براى تحصيل كردگان و خبرگان قابل درك هستند. در مورد هنر، اين روند جدائى شكلها تازه آغاز شده است. بسيارى از سينما رواه به نسلى متعلق اند كه پيدايش اين زبانِ صورتى جديدِ فيلم را تجربه کرده است ؛ شيوه هاى بيان فيلم به اى اينان بديهى است. ولى روند جدائى يا بيگانگى تازه آغاز شده است و به سختى مى توان متوقفش كرد .



فیلم دیگر يك «هنر قومی» نیست و اینك از يك طرف هنری مردمی برای توده‌ها و از طرف دیگر شیوه بیان بلند پروازانه‌ای برای افراد تحصیلکرده و دارای تربیت زیبایی‌شناختی است که به اختصاصات صوری آن علاقه‌مندند - هر چند استفاده از شیوه مزبور به معنی اخیر روز به روز کمتر می‌شود. حتی در پررونق‌ترین روزهای تولید فیلم - های صامت، یعنی در بسیاری از موفق‌ترین فیلمهای روسی و فرانسوی، همچنان می‌شد نشانه‌های بهره‌گیری نسبتاً خودآگاهانه و خودخواهانه‌ای از به اصطلاح جلوه‌های «فیلمی» راردیابی کرد؛ گونه‌ای از فرمالیسم پدید آمد که در آن وحدت پیشین شکل و مضمون، شیوه و موضوع نمایش، وسیله بصری و موضوع روایت از دست رفت. تا زمانی که هنرمندان به دنبال کاوش در امکانات صوری هنر نوین و استفاده از آنها در نمایاندن موضوع در دست تهیه با اجرای خویش می‌رفتند، مسیر اصلی را می‌شد حفظ کرد؛ لیکن به محض آنکه به بهره‌گیری از روشهای رسمی برای خودشان برخاستند این روشها به انحصار يك گروه آوانگارد درآمدند، و این گروه نیز الزاماً دیریا زود، تماسش را با عامة سینمارو از دست داد. «جلوه‌ها»ی بسیار دوست داشتنی که يك زمانی با تغییر دادن زوایای فیلمبرداری، فاصله‌ها و سرعتها به دست می‌آمدند، حبله‌های برش و تکنیکهای نسخه‌برداری، ناپدید - شدنهای تدریجی و بازگشت به گذشته‌ها، امروزه تا اندازه‌ای مصنوعی و حواس پرت کن به نظر می‌رسند. فیلمنامه نویسان، کارگردانان و فیلمبرداران، امروزه فقط به بیان رسا، سریع و هیجان انگیز يك داستان توجه دارند، و برای این منظور به جای تکنیکهای خاص دوربین و صحنه‌فیلمبرداری از روشهای کار تئاتری استفاده می‌کنند.

فيلم، قدم به قدم، به هنرى براى توده هاى مردم تبديل شد، و اين سرنوشتى بود كه شرايط فنى و اقتصادى تهيهٔ فيلم برايش مقدر گرداننده بود. فيلم در نتيجهٔ روشهاى توليد، تكثير و توزيعش از همان آغاز، مخصوصاً براى تبديل شدن به يك كالائى قابل مصرف توده‌اى مناسب بود و صنعت سرگرم‌سازى مردم نيز از امكانات اين هنر استفادهٔ كامل به عمل آورد. فيلم مى‌تواند تصوير و گفتار، موسيقى و رنگ، مكان نامحدود و زمان نامحدود، انسانهاى بيشمار و ذخاير پايان‌ناپذيرى از امكانات مادى را براى ايجاد توهمى كامل در اذهان‌عامهٔ تماشاگران به كار گيرد، بسى آنكه عامهٔ مزبور خود را در معرض كوچكترين فشار روانى قرار داده باشد. و بدين ترتيب است كه تمامى اين امكانات، با امكاناتى خارج از حد تصور ما، در اختيار فيلم گذارده شده است.

هر هنرى واقعيت را تا سطح خاصى از ادراك پائين مى‌آورد، و گونه‌گونى تجربه‌ها به زبان‌صورى كم و بيش همگنى ترجمه مى‌كند. هنر از طريق اين صراحت بيان، شديدترين تاثير را بر كسانى مى‌گذارد كه با آن رو در رو شوند، و در همان حال از ايشان مى‌طلبد كه داراى قدرت و تمايل لازم براى ترجمهٔ تجربه‌هاى خودشان به زبانى كم و بيش فشرده و دشوارتر نيز بشوند. لذت بردن از هنر، با استعداد تماشاگر براى درك تلقينات يا اشارات صرف براى پر كردن شيوهٔ بيان مختصر و افتادگى دار هنرمند متناسب است. از اين ديدگاه، آنچه فيلم را از هنرهاى ديگر متمايز مى‌گرداند اين است كه فيلم بر اساس يك نوع اصل «آهان، تمام شد!» كار مى‌كند. يك تصوير كامل را چنان پس از تصوير ديگرى مى‌آورد كه تماشاگر فقط آن چيزى را مى‌بيند و مى‌شنود كه فى‌نفسه ديدنى و شنيدنى است و كارى جز انجام.

دادن پاره‌ای تداعیهای ذهنی - که عناصرش عملاً یکی پس از دیگری در اختیارش گذارده می‌شوند - ندارد. هنر به‌طور کلی مستلزم فعالیت یا تفکر یا تخیلی شدت یافته است ولی فیلم، عملاً تصویری را که باید در تخیل آورده شود نشان می‌دهد یا در هر صورت، تماشاگر را از دیدن يك تصوير به دیدن تصویری دیگر هدایت می‌کند و او را از فشار آوردن بر نیروهای ذهنی خودش نجات می‌دهد. به همین علت است که فیلم را به درستی «کتاب مصورزندگی برای کسانی که نمی‌توانند چیزی بخوانند»<sup>۹۰</sup> نامیده‌اند.

با این حال، فیلم برای خودش يك اصل صوری دارد؛ فیلم همان‌عکس متحرك است و از این لحاظ دیدگاه تازه‌ای را به ماعرضه می‌دارد. لیکن این واقعیت که فیلم برای خودش يك اصل صوری دارد، بدین معنی نیست که یا از لحاظ هنری بسیار ثمر بخش است یا آنکه در اثر حل يك مسأله هنری پدید آمده است. اندیشه بنیادی فیلم - نمایش رویدادها و تجربه‌ها به شکل تصاویر متحرك - به‌عنوان محصول جنبی کشفی مطرح شد که بر روی هم جنبه تصادفی داشت. کسی، به این فکر رسید که يك سلسله عکسهای لحظه‌ای را که از حادثه‌ای گرفته شده باشند می‌توان به‌صورت يك توالی پیوسته نمایش داد؛ نکته اصلی این روش، امکان ضبط و بازنمایی حرکات بود. در این مورد، همچنان که زهر می‌گفت، يك هنر، آشکارا از بطن ماهیت ویژه يك تکنیک سربر آورد. تکنیک مزبور، البته پیش از مسائل هنری که به وسیله آن قابل حل شدند، وجود داشت؛ و در واقع پیش از آنکه کسی به درستی دریافته باشد که با آن چه باید بکند، تکنیک مزبور از مراحل تکامل نیز گذشته بود.<sup>۹۱</sup> البته ممکن است این نیز درست باشد که مسیر تکامل، عموماً در جهت معکوس یعنی از آگاه شدن بر يك مسأله هنری به ابداع يك تکنیک یا روش فنی، حرکت می‌کند؛ ولی فیلم نشان می‌دهد

که ما عادت کرده‌ایم تاریخ هنر را به شیوه‌ای بس غیر انتقادی به‌عنوان تاریخ مسائل و اصول هنر را به‌عنوان راه‌حلهای صرف این مسائل در نظر بگیریم. داستان پیدایش فیلم باید همچون هشدار تلمیحی شود درباره‌ی نقشی که تصادف - یا آنچه در زمینه‌ی مسائل و راه‌حلهای باید «تصادف» نامیده شود - در تاریخ خلاقیت‌های معنوی ایفا کرده است. لیکن فیلم برجسته‌ترین موردی است که نشان می‌دهد چگونه يك نو-آوری فنی می‌تواند موجب پیدایش يك شکل جدید هنری و يك مسأله جدید هنری شود - دلیلی بر این واقعیت که تاریخ هنر همیشه منطقی نیست. در اینجا راه‌حلهای را می‌بینیم بی‌آنکه مسأله‌ای از پیش وجود داشته باشد؛ راه‌حلهای که تصادفاً پیدا شده‌اند مسائلی را بر ما روشن می‌کنند که تاکنون هیچگاه فرمول‌بندی نشده بود؛ تکنیک یا روش فنی، غالباً پیش از حد انتظار ماثم بخش از آب در می‌آید. تکامل هنر به هیچ‌وجه صرفاً از یافتن يك مسأله به حل آن و از شناخت يك نیاز به يك روند فنی ره نمی‌پوید؛ این تاریخ، همچنان که در مورد فیلم دیده شد، غالباً در جهت مخالف حرکت می‌کند.

خصلت اساساً عکس‌گونه فیلم ایجاب می‌کند که فیلم‌دربرخی از بخشهای واقعیت تغییری ندهد و بگذارد «صدای طبیعت» در اینجا مستقیم‌تر از هنرهای دیگر به گوش برسد. زیرا این هنرها هر قدر هم که در انتخاب وسایل کارشان «ناتورالیستی» باشند، هیچگاه نمی‌توانند کاری بیش از تقلید از اشیا طبیعی انجام دهند و هیچگاه اشیا مزبور را به حالت خام، اصیل و تغییر نیافته‌شان مورد استفاده قرار نمی‌دهند. هنرهای مزبور ضمن بازنمایی اشیا، شکل تازه‌ای برای شیء می‌آفرینند؛ اشیا تجربه‌ی روزمره ما را متلاشی می‌کنند و پیوند-های تازه‌ای میان عناصر آنها ایجاد می‌کنند. فیلم تنها هنری است که بخشهای قابل ملاحظه‌ای از واقعیت را بی‌هیچ تغییری به تماشاگر

انتقال می‌دهد؛ البته این بخشها را تفسیر می‌کند ولی تفسیر مزبور نیز تفسیری عکس‌گونه است. منظره یا خیابان، چهره یا حالتی از حرکات آدمی که با عکس نماینده شود، عمدتاً همان چیزی است که در واقعیت وجود دارد. با ذکر مثالی می‌توان دید که مناظر و خصوصیات، چگونه ماهیت «طبیعی» خود را در فیلم حفظ می‌کنند و واقعیت در صحنه تئاتر تا چه اندازه با واقعیت در فیلم تفاوت دارد: ساعتی که دقیق کار کند، در تئاتر قابل تحمل نیست ولی همین، از عادی‌ترین و طبیعی‌ترین خواص فیلم است. حقیقت این است که تمام اشیای محسوس در فیلم، اعم از بازیگر و صحنه‌ها، حالت‌های چهره و منظره‌ها، فقط و فقط از خواص تئاترند.

فیلم، علیرغم ناتورالیسم بنیادیش، با تیپ‌های ثابت، شخصیت‌های الگوار و فرمول‌های پذیرفته شده روان‌شناختی سروکار دارد. تمام بازیگران نامدار سینما مانند چارلی چاپلین، مری پیکفورد، داکلاس فربنکس، گرگاریو و دیگران، در ایفای برخی نقش‌های بسیار اختصاصی مهارت داشتند. هر کدام از ایشان بیش از آنکه یک شخصیت بازیگر بزرگ باشد یک نمونه نایاب جانوری بود؛ قیافه‌شناسی فردی هر کدام، تیپ‌های بدن، حالت راه رفتن و حرکات صورت هر کدام، در نزد ایشان برای اجرای وظایف محوله، مهمتر از هر گونه نیروی شخصیت‌آفرینی بود. سخن گونه درباره تئاتر: «بر روی هم، وضع ظاهری بازیگر بیش از هر چیزی اهمیت دارد، مرد آراسته، زن زیبا...» سخنی بسیار درست است ولی در فیلم، ارزش هر بازیگر غالباً از ارزش یک جانور باشکوه بیشتر نیست.

پودوفکین کارگردان فیلم، که معتقد بود فیلم از انسان به عنوان ماده خام استفاده می‌کند و به گفتگوی با این «ماده انسانی» رفتاری همچون رفتار با مناظر یا اشیای مانوس دارد، در عین حال تأکید می‌کرد که تیپ

فيزيکى بازيگر فيلم تاچه اندازه از فرديت معنوى وي مهم‌تر است. در واقع، کولتوف، به‌شيوه‌اى تجربى، اهميت نسبتاً جزئى قدرت بيان در بازيگرى براى فيلم را اثبات کرده بود. او براى اثبات اين نظر، يك نماى درشت [= کلوز آپ] از چهره جدى مردى را با مضامين گوناگون - که در غير اين صورت قابل توجه نمى‌شد - برش و پيوند داد و بدین سان ثابت کرد که يك حالت چهره، که به ترتيب پس از يك ميز چيده شده، سينه برهنه، يا سر بریده پيوند داده شود در نظر تماشاگر به معنى بيان گرسنگى، اشتياق جنسى، ياترس و نفرت معنى مى‌دهد.<sup>۹۲</sup> ولى اگر واقعاً چنين باشد و بيان عواطف را بتوان با استفاده از يك نوع وسيله مکانیکی مانند روابط مکانى و زمانى تحقق بخشيد، به‌جای بازيگر حرفه‌اى، همچنان که روسها معتقدند، بايد بشود از بازيگر تفنکار يا غير حرفه‌اى استفاده کرد؛ و بدین طريق است که دست کم مى‌شود نقطه تماسى بين فيلم و هنر قومى ايجاد کرد.

پودوفکين، در جائي از نوشته‌هايش مى‌گويد که تاثير سراپا طبيعى، متقاعدکننده و عملاً هراس آور انفجار بمب که در يکى از فيلمهايش رخ مى‌دهد فقط از راه عکسبرداری از انفجار يك بمب حاصل نشده است - اگر چنين مى‌کرد، نتيجه، عکسى سراپا آشفته و نامؤثر مى‌شد؛ او مجبور بود اجزای فيلمى واقعه مورد نمايش را از عرصه‌هاى گوناگون و بسيار پراکنده پدیده‌هاى طبيعى گرد آورد و آنگاه رابطه‌اى اساساً متفاوت میان تک‌تکشان برقرار کند. بدین ترتيب، فيلم، نوعى «مونتاژ» است، نه فقط به این دليل که رابطه‌اش با يك دستگاه فنى خاص از رابطه هر شکل هنرى ديگرى فشرده‌تر است. برخلاف هنرهای ديگر، مسأله اين نيست که ابزار مزبور، به عنوان يك محمل، بى آنکه كسى متوجه شود، خودش را بين هنرمند و كار او، بين شخص لذت برنده و منشأ لذت او مى‌گنجاند. يك ويژگى خاص فيلم اين است که رسيدن به

تأثیر گذاری مورد نظر، حاصل روندی کاملاً « مادیت یافته»، بیرونی شده، و ماشینی شده است که هیچ رابطه‌ای با تجربه اصیل موجود در ذهن هنرمند ندارد. جدائی یا بیگانگی هنرمند از تجربه صرفاً شخصی و درونی خودش، هر قدر هم که لازمه اجتناب ناپذیر هربیان و هر-ارتباطی باشد که باید برای دیگران قابل فهم باشد، در اینجا ناحدی است که سابقه‌ای در گذشته ندارد. فیلم باعث مادیت یافتن کامل تجربه درونی تماشاگر نیز می‌شود؛ هیچ نهاد اجتماعی دیگری مانند سینما در قالب گیری کل رفتار متنوع بیانی انسان معاصر مطابق پاره‌ای فرمولهای ثابت، و طرحهای غیر شخصی و تکرار شونده ماشینی مؤثر نبوده است. دختر امروزی نه فقط مانند فلان ستاره مشهور سینما لباس می‌پوشد یا آرایش می‌کند بلکه طرز سخن گفتن و خندیدنش را نیز از او تقلید می‌کند. دیگر مسأله قدیمی همانند سازی اجتناب ناپذیر - همیشه با فاصله‌ای معین - خواننده یا تماشاگر با آفریده‌های کمال مطلوب فلان نویسنده مطرح نیست؛ بلکه مسأله، ترك کامل شخصیت خویش و تبدیل موجودیت خودش به يك «چیز» یا «کالا» یعنی همان تغییر شکلی مطرح است که صنعت فیلم در بازیگران، داستان، تصویرهای ذهنی و رؤیاهای نویسنده ایجاد کرده است. در اینجا فروشنده مجبور نیست برخردار غلبه کند؛ عامه، در انتظار آویخته شدن از قلاب است.

کل هنر، ماهیت‌تنشی بین ذهن و عین، تجربه دونی و شکل، بینش آغازین و اثر ماندگار است. این تنش، هم در روند تجسم بخشیدن به بینش هنرمند پدید می‌آید هم در روند پذیرش مباحثه درونی بین معنی عینی اثر و جهان‌نگری شخصی تماشاگر. بینشهای تجسم نیافته و صرفاً خصوصی هنرمند و خیالپردازیهای پراکنده و بی طرفانه تماشاگر، فاقد این تنش حیاتی‌اند و ارتباطی به هنر ندارند. لذت بردن بیشتر سینما روها، چنانچه از این دیدگاه نگریسته شود، بی تنش و بی ربط

است. آثار به‌نمایش گذاشته شده هنری در اینجا، افرادی را که دارای تجربه زندگی و خواستهای معنوی خاص خود باشند، رویاروی خویش نمی‌یابند؛ فیلم، به بیان درست‌تر، بر محور مجموعه‌هایی از دستگامهای ضبط می‌چرخد و هیچ یک از این دستگامها کاری بیش از بازدهی آنچه توسطشان ضبط شده است انجام نمی‌دهد.



## نیروهای ستیزنده در تاریخ هنرها : اصالت و میثاقها

### ۱. زبان هنر

اگر قرار می‌شد معیاری کلی درباره‌ی اجزای تشکیل دهنده‌ی هنر معرفی کنیم، شاید به فکر بیان این واژه بیفتیم : اصالت. ولی چنین معیاری وجود ندارد. به سختی می‌توانیم درباره‌ی هنر اظهار نظر کنیم بی‌آنکه مجبور شویم در زمینه‌ی دیگری، نظر مخالف را بپذیریم. اثر هنری در آن واحد شکل و مضمون، تأیید و فریب، بازی و مکاشفه، طبیعی و مصنوعی، هدفمند و بی‌هدف، در چارچوب تاریخ و خارج از چارچوب تاریخ، شخصی و فوق شخصی است. لیکن به نظر نمی‌رسد که هیچ یک از این ویژگیها مانند اصالت از اهمیتی عام برخوردار باشد؛ هر اثر هنری چنانچه بخواهد فی‌نفسه ارزشی داشته باشد یعنی اصولاً اگر بخواهد دارای کیفیت زیبایی شناختی باشد، باید جهان‌نگری نوین و خاص خودش را بیان کند. اصالت یا تازگی در هر نوعی از هنر نه فقط

دلیل موجهی برای آفرینش آن بلکه یکی از اجزای تشکیل دهنده موجودیت آن است. لیکن هیچ اثری، هر قدر هم که اصالتی بس بزرگ داشته باشد، نمی تواند از تمامی جهات، و در تكت تكت عناصر و جنبه هایش نومایه باشد. هر اثر هنری که در زمینه ای تاریخی آفریده شده است - یعنی کل هنری که مامی شناسیم - دارای ویژگیهای قراردادی و اصیل است. این اثر باید تا حدودی از وسایل شناخته و آزموده شده بیان بهره گیرد؛ نه فقط برای اینکه فهمیده شود بلکه برای اینکه «حقایق را کشف کند». هنرمند برای آنکه بتواند و بخواهد يك شی را بنمایاند، باید دیده باشد که مردم این گونه اشیاء را چگونه می نمایانند.

جهش از طبیعت به هنر، از جادوگری به تقلید طبیعت، از دعا به اختراع آگاهانه، چیزی است که ما نمی توانیم بازسازیش کنیم. لیکن روشن است که به محض صورت گرفتن این جهش، دیگر جایی برای اصالت یا نومایگی بیکران باقی نمی ماند زیرا از همان لحظه است که تاریخ فراگیری، انتقال و تکامل شکلها آغاز می شود. مابه درستی نمی دانیم که فلان هنرمند بدون اطلاع از تلاشهای پیشینیان برای تجسم بخشیدن به واقعیت چگونه می تواند واقعیت را مجسم کند؛ فقط می توانیم بگوئیم که تمام بازنمائیهای شناخته شده هنری حتماً بر تلاشهای هنرمندان پیشین استوارند، زیرا جملگی از تعدادی وسیله بیان بهره می گیرند که بخودی خود نمی توانسته اند برای کسی قابل فهم بوده باشند. نخستین تلاش انسان برای آفرینش يك اثر هنری را، چنانچه بخواهیم به آن پردازیم، نباید بدین شکل در نظر آوریم؛ باید این اثر هنری را به جای چیزی متفاوت با آنچه آفریدنش در نظر بوده است بپذیریم. زیرا هنر نه نخستین کلام بشریت است که پیش از تمامی دیگر شکلهای بیان به زبان آمده باشد نغزبانی جهانی است که در همه زمانها برای

همگان قابل فهم باشد. ولی بدون تردید، هنریک «زبان» است، که اشخاص بسیار متفاوتی بدان سخن می گویند و آن را می فهمند. اگر هنر از تمام پیش شرطها آزاد می بود، اگر صرفاً بربك وسیله اختصاصی بیان تکیه می کرد که از موردی به موردی دیگر متفاوت باشد. به عنوان وسیله یا محمل بیان و تفاهم متقابل، چیزی بی فایده می شد.

از آن زمان تا کنون، هنر مطابق خصلتش در مقام يك زبان، علامتها را به جای اشیاء می نشاند و چون همیشه تعداد علامتها از تعداد اشیاء کمتر است، هنر چاره ای ندارد جز آنکه تا اندازه ای به الگوسازی و میثاق سازی تن در دهد. حتی خودانگیخته ترین و صادقانه ترین هنر، برای هر تأثیر یا اندیشه از يك علامت خاص استفاده نمی کند بلکه از نوعی واژه نامه استفاده می کند که در آن غالباً يك اصطلاح واحد برای چندین مفهوم متفاوت بکار برده شده است. هر دوره تاریخی، هر نسل و دريك کلام هر هنرمند، واژه نامه ای خاص خود دارد و هر گاه که هدفش نمایاندن يك درخت، کوه، دست یا يك گوش باشد از وسیله نمایش خاص خودش بهره می گیرد. این وسائل، دگروار هائی از شکل هائی قراردادی اند که از بطن محدودیت های موجود در برابر هنر های مختلف سر بر می آورند و در برابر تلاش های ناتواریستی هنرمند منفرد ایستادگی می کنند. در نقاشی، این شکلها از بطن سطح دو بعدی که هنرمند مجبور است احساس فضا و حجم را در رویش پدید آورد، سر بر می آورند؛ در تئاتر از زمان محدود اجرا و فضای محدود صحنه ای سر بر می آورند که در چارچوبش طرح کلی نمایشنامه ای مرکب از چندین حادثه ضمنی باید به اجرا در آید؛ در فیلم از فقدان یا اختصار الزامی کلام سر بر می آورند به طوری که مهمترین وظیفه نویسنده و کارگردان، ترجمه طرح کلی داستان به شکل های غیر زبانی است. اینکه می بینیم اثر هنری با وجود این محدودیتها موفق می شود توهم لازم را در مخاطبش پدید آورد، در درجه نخست نتیجه آمادگی

خواننده یا تماشاگر به تسلیم شدن در برابر میثاقهای نمایشی، و پذیرفتن آنها به عنوان «قواعد بازی» و اعتبار بی چون و چرا است. تظاهر به اینکه اشخاص نمایشنامه وقتی در روی صحنه تنها هستند «با صدای بلند می‌اندیشند» و «نجواها»یشان را تماشاگران آخرین ردیف نیز می‌شنوند ولی روی خود صحنه شنیده نمی‌شود، یا اینکه اشخاص مزبور درباره موضوعاتی گفتگو می‌کنند که فقط محض اطلاع تماشاگران است - جملگی از پیش فرضهای تئاتر هستند و مردم غالباً احساس نمی‌کنند که باید در برابرش اعتراضی بکنند. بدون توافق ضمنی بین صحنه تئاتر و سالن تماشاگران برای پذیرفتن این گونه میثاقها هیچ تاثیری در میان نخواهد بود و بدون «تعلیق ارادی ناباوری»<sup>۱</sup> از طرف تماشاگر یا خواننده نیز هنری در میان نخواهد بود. تقاضای کودک به بارها و بارها شنیدن يك داستان ثابت، به استثنای هر گونه امکان شگفتی یا آفرینش عناصر جدید خیالبافی، نشانه‌ای از این تلقین به نفس در خالص ترین شکل آن است.

خودانگیختگی، فی‌نفسه نمی‌تواند آفریننده چیزی قابل انتقال یا قابل درك شود. هر اثر هنری که تماماً از عناصر اصیل و موبه مو خلاقانه تشکیل شده باشد قابل درك نخواهد بود؛ این اثر فقط با از دست رفتن یافدا شدن مقداری از اصالتش قابل درك می‌شود. تجربه زنده و ماقبل-منطقی فرد در وهله نخست باید از مراحل برهان‌سازی و میثاق‌سازی بگذرد تا بتواند از عرصه صرفاً خصوصی به درآید و بخشی از معنی‌اش را به دنیای روابط بین اشخاص انتقال دهد. واقعیت آن است که مبارزه با میثاق‌در هنر، فقط راهی برای از دست دادن قابلیت درك برای رسیدن به رابطه مستقیم یا بلاواسطه نیست؛ بلکه همچنان که نیچه می‌گفت، این مبارزه غالباً از اشتیاقی مثبت برای فهمیده نشدن الهام می‌گیرد.<sup>۲</sup> جنبشهای

هنری مانند سبک گزینی ورمانتی سیسم، خود را در نقطهٔ مقابل میثاقهای دورانهای پیش قرار می‌دهند، نه به این علت که میثاقهای مزبور خیلی باطنی بودند یا به زبانی صریح و گویا بیان نشده بودند بلکه به این علت که جملگی بسیار صریح شده بودند و در کشان مستلزم کوششی نبود. سبک گزینان ورمانتی سیستها در پی شیوه‌های بیان ساده‌تر نیستند بلکه به دنبال شیوه‌های بفرنج ترمی گردند؛ اینان به همان نسبت که وسائل بیان خودشان بیشتر جنبهٔ میثاقی و فرمولی پیدا می‌کنند، فهمیدنی‌تر و لذت بردنی‌تر می‌شوند. لیکن روند ارتباط را نباید چنان نشان داد که گویی شکلهای قراردادی، مانند یک چارچوب بیرونی، تا حدودی دیر-تر با هستهٔ خودانگیختهٔ اثر به کار گرفته شده‌اند؛ بلکه هر اثر هنری و هر بخشی از آن را باید تجسمی از نتیجهٔ ستیزی بین اصالت و میثاق، بین نو و سنتی در نظر بگیریم. در اینجا مسألهٔ قابل انتقال کردن تجربهٔ زندهٔ خودانگیخته و جانشین شدن آن با استفاده از شکلهای قراردادی مطرح نیست؛ خود تجربه‌های دست اول، چنانند که گوئی روی ریلهائی حرکت می‌کنند که میثاق در مسیرشان کار گذارده است. تصور تجربه‌ای که تماماً خودانگیخته باشد، از هیچ طرح یا الگوی کلی تأثیر نگرفته باشد و از هیچ لحاظ جنبهٔ قراردادی یا میثاقی نداشته باشد، چیزی بیش از یک تصور محدود کننده نیست؛ تجربهٔ واقعی، همیشه فاصله‌ای بس طولانی با این کمال مطلوبِ رمانتیکِ بی‌واسطگی مطلق دارد.

هر هنرمندی به زبان اسلاف خویش سخن می‌گوید و مدت زمانی می‌گذرد تا آنکه با صدای خودش آغاز سخن کند. لیکن ادعای اینکه او سخنانش را همیشه با تقلید از هنرمندی دیگر آغاز می‌کند و هر اثر اولیه گونهای سرهم بندی تقلیدی است،<sup>۴</sup> چیزی جز ساده کردن بیجای مسأله نیست. در موضوع مورد بحث ما، اعتقاد به اینکه رامبرنت جوان سبک لستمن، گرکو در دورهٔ ایتالیائیش سبک ونیزیان، و رافائل

دستاوردهای فنی استادان فلورانس زمانه‌اش را جذب کرد، اهمیتی ندارد؛ نکته مهم این است که حتی هنرمندانی که از همان آغاز به مراتب مستقل-تر از آنها بودند- غولها و یاغیان جوان، اعجوبه‌های پرتوان و خسود-آموختگان- در آغاز به زبان شکل‌های نسلی قدیمی تر سخن می‌گفتند. نکته مهم و در واقع حساس برای شناخت نقش میثاق در تاریخ هنر این است که حتی يك گروه مخالف برای آنکه بتواند هدفها و آرمانهايش را فرمول‌بندی کند مجبور است از وسائل بیان مختص سبکی که گروه مزبور با آن به مخالفت برخاسته است بهره گیرد. از این لحاظ، استقلال هنرمند انقلابی از گذشته، از استقلال ناتوان‌ترین پیرو سنت از گذشته، بیشتر نیست. آندره مالرو می‌گوید تصور اینکه اگر فلان هنرمند بزرگ بجای آشنائی با آثار هنر فقط با آثار طبیعت آشنا می‌شد آیا باز هنرمندی بزرگ می‌شد یا نه، از حد توان مایرون است.<sup>۴</sup> روشن است که در اینجا او به این سخن و فلین اشاره دارد که گفته بود هر تابلو بیش از آنچه به مشاهده طبیعت توسط هنرمند مدیون باشد به تابلوهای دیگر مدیون است.<sup>۵</sup> ولی مالرو شکل تازه‌ای از اندیشه و فلین را بیان می‌کند و می‌خواهد بگوید که هنر فقط رقیب طبیعت نیست بلکه یگانه سرچشمه الهام هنری و مضمون اصلی اثری که آفریده خواهد شد نیز هست. او این نکته را در اظهار نظرش می‌گنجاند که هنرمند فقط به اثر خودش توجه دارد؛ موسیقی-دان علاقه‌ای به بلبل ندارد بلکه به موسیقی علاقه‌مند است، شاعر علاقه‌ای به جلوه‌های گوناگون غروب خورشید ندارد بلکه به زیبایی اشعار علاقه دارد، و کسی که نقاش است منظره‌ها را دوست ندارد بلکه تابلوهای هنرمندان را دوست دارد.<sup>۶</sup> او در سراسر سخنانش بر استقلال درونی هنر، و در آمیزی و خود زائی میثاقهای هنری تأکید می‌کند. اگر چنین نمی‌بود هر نقاشی مجبور می‌شد هنر نقاشی را از نو، هر موسیقی‌دانی هنر موسیقی را از نو، و هر نمایشنامه‌نویسی هنر تئاتر را از نو ابداع کند. کنراد فیدلر با عبارتی

که دربارهٔ سرچشمه گرفتن هنر نه از زهدان تاریک روح بلکه از عمل تولد خود هنر گفته است، این خط فکری را تا اندازه‌ای پیش بینی کرده بود. اومی نویسد: «روند هنری را نباید چنان در تصور آوریم که گوئی اثر هنری از اعماق دنیای بی‌شکل احساسها و تأثیرها به در آورده شده است... هنرمند را باید چنان در تصور آوریم که گوئی به سوی هدفی نومی‌رود و خودش را ناگهان در جهانی بازمی‌یابد که از همان جا می‌تواند کارش را آغاز کند... در آنجا متوجه می‌شود به آن چیزی رسیده است که رسیدن به آن را هدف خویش قرار می‌دهد؛ او با همهٔ جستجوگری و فزونخواهیش، دیگر خودش را بیگانه نمی‌پندارد؛ از آن پس احساس اطمینان می‌کند زیرا می‌بیند که کشش زنده‌درونیش الهام‌بخش هزاران انسان دیگر شده است؛ خودش را تابی‌نهایت برخوردار از کمک دیگران می‌بیند زیرا در جایی که پیشتر بالکنت سخن می‌گفت ناگهان زبانی یافته است که به کمک آن می‌تواند اندیشه‌ها و احساسهایش را بیان کند.»<sup>۶</sup>

بنابر آنچه گفته شد خصلت زبانی میناقها فقط به این پرسش که چگونه هنر، ادبیات، تئاتر و مانند اینها به عنوان نهادهای اجتماعی و بنیادهای تکامل معنوی بشر به حیات خود ادامه می‌دهند پاسخ نمی‌گوید؛ بلکه، در عین حال، هدفش تبیین این واقعیت است که چگونه یک بینش درونی دارای شکلی قابل انتقال می‌شود. ولی توصیف کارکرد هنر به عنوان یک «زبان»، نه فقط به پرسشهایی پاسخ می‌گوید بلکه پرسشهایی نیز مطرح می‌کند؛ در واقع، دشوارترین پرسشی را که ماندگاری شکل‌های هنر نیز با همان پرسش فراروی ما قرار می‌گیرد، مطرح می‌کند. شکل‌های زبانی - معانی و اژه‌ها، اصطلاحات، و استعاره‌ها - محصولات تفکرند و در خدمت انتقال اندیشه‌ها قرار دارند. ولی شکل‌های مزبور به محض آنکه حالت قطعی به خود گرفتند و توسط

موضوعات گوناگون در موقعیتهای گوناگون به کار بسته شدند، غالباً به شیوه‌ای مکانیکی و نادقیق یا حتی به شیوه‌ای قطعاً گیج‌کننده مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ این شکلها با فراهم آوردن «مسیری هموار شده» برای تفکر، اندیشنده را بر آن می‌دارند که اندیشه‌اش را موافق خطوط مشخص شده‌ی خاص و مطابق شیوه‌هایی کم و بیش خشک و تغییرناپذیر بروز دهد. زبان فقط «جامه‌ی تفکر» نیست و فقط از مضمون اندیشه‌ای که باید بیان شود ساخته نشده است؛ بلکه مضمون مزبور را پایدارتر می‌کند و حتی پیش از آنکه به تصورآمده باشد آن را شکل می‌دهد. مسأله فقط این نیست که زبان شکل آن چیزی را به خود می‌گیرد که شخص می‌خواهد به کمک زبان بیانش کند؛ در بیشتر موارد، شخص فقط می‌خواهد آن چیزی را بگوید که وسائل جاری بیان امکان‌گفتنش را به وی می‌دهند. لیکن کسانی که از خصلت کلیشه‌ای و خشک‌بیان‌زبانی انتقاد می‌کنند، معمولاً به این اکتفا نمی‌کنند که فقط به وابستگی متقابل زبان و تفکر، شکل و مضمون، میثاق و تجربه اشاره کنند؛ اینان، در همان حال، معتقدند که وسائل بیان تأثیری نه فقط محدودکننده بلکه قطعاً کاهنده بر مضمون تفکر می‌گذارند. خطری که ایشان به گمان خویش باید با آن پیکار کنند و می‌توانند پیکار کنند خطر تضعیف، از دست رفتن رنگ‌درونی و توان شخصیت از طریق کاربرد پیوسته‌ی شکل‌های سطحی، نسخ‌نما و بی‌جان‌زبان است. مثلاً می‌توان شور و فصاحت برسوزن به هنگام قلمفرسایی درباره‌ی وجود این خطر برای تفکرزنده و خلاقانه را به یاد آورد، که حیات و نفوذ تازه‌ای به سوءظن رمانتیک و قدیمی تمام عوامل میانجی در فرهنگ بخشید. زیرا انتقاد فرهنگی رمانتیکها از تجربه‌ی تضادبین‌زندگی خلاق درونی و شکل‌های مرده‌ی بیرونی سرچشمه گرفته بود، و تندترین بیان آن، تصور این انتقاد از کشته شدن اندیشه



توسط واژه‌ها، جان توسط شکلها، و روح توسط مقررات بود. اما همان ترس از تأثیر جانکاه هرچیز صوری، به سرچشمهٔ يك انتقاد جدید فرهنگی مبدل گشت و نیروی محرك جنگی شد که پیروان روح گرائی و جان گرائی برسوفی به راه انداختند و هم اینک نیز تا اندازه‌ای برضد میثاقها به راه انداخته‌اند. مطابق فلسفهٔ برسوفی، تکلم نقاب تفکر است، همچنان که مطابق جامعه‌شناسی مارکس علم که به عوامل ایده‌تولوژیک مشروط است تحریف حقیقت به شمار می‌رود، و باز مطابق روان‌شناسی فروید زندگی ظاهری جهان، پوششی بر تحریک واقعی آن است. تمامی این مفاهیم - مفهوم رمانتیک - ایده‌الیستی شکل، مفهوم تاریخی - ماتریالیستی ایده‌تولوژی، مفهوم روانکاوانهٔ دلیل‌تراشی، ازیک نوع روان‌شناسی خاص - «روان‌شناسی باز نمودی» - که در کل فرهنگ مادی شاهد يك نوع تنزل ارزش مضمون معنوی است، سرچشمه می‌گیرند. اندیشهٔ مسلط «بیگانگی معنوی» در این روان‌شناسی، بر اندیشهٔ کل دورهٔ رمانتیک متأخر و دورهٔ پس از رمانتیک مسلط است. مطابق این روان‌شناسی، سلامت فقط در راهی یافت می‌شود که از شکل‌های عینی و میثاق‌های متحجر به سوی خودانگیزگی، بی‌واسطگی و اعتبار برمی‌گردد. با این حال، تشخیص و معالجهٔ توصیه شده، هیچ يك بر روی هم متقاعد کننده نیستند. در فلسفهٔ کانت این بیماری به شکل واقع‌بینانه‌تری بررسی می‌شود و تلاش نویدبخش‌تری برای معالجه‌اش به عمل می‌آید.<sup>۸</sup> به گفتهٔ کانت، ما مجبور نیستیم از یک «شیء در خود» پرده برداریم، بلکه مجبوریم پذیریم تمام شکل‌هایی که کل تفکر، احساس و عمل در درونشان حرکت می‌کنند حدودی برای کارکرد ذهن و شرایطی برای نیرومندتر ساختن کارکرد آن هستند. وقتی ما خودمان فقط با عینک می‌توانیم پیرامونمان را ببینیم، گفتگو دربارهٔ تأثیر تحریف‌گرانهٔ عینک نه فقط بی‌معنی است بلکه صرف

وقت زیاد برای تأمل دربارهٔ اینکه بی‌عینک دیدن پیرامونمان چگونه خواهد بود نیز کاری بی‌فایده است. دامنه‌ای که وسایل بیان سنتی هنر برای تجسم تجربهٔ زنده و واقعی تعیین می‌کنند هر قدر هم که محدود باشد، فقط از طریق همین دامنه یا حدود است که راهی به سوی آن چیزی گشوده می‌شود که در غیر این صورت، تماماً غیرقابل دسترسی است. مسلماً علامت، خودشیء نیست، ولی ما آن‌چیز را فقط از طریق علامتش می‌شناسیم.

بدون تردید، وقتی انواع گوناگون علامت را از هم بازمی‌شناسیم، با تفاوتی اصولی روبه‌رو می‌شویم. برخی از علامتها ماهیتاً تقلیدی‌اند و برخی دیگر ارزشی صرفاً نمادی دارند؛ علامتهای نوع نخست به تشابه و علامتهای نوع دوم به میثاق بستگی دارند. لیکن در عمل، هر دو نوع، همیشه درهم ادغام می‌شوند؛ در صادقانه‌ترین تجسم طبیعت، همیشه شکلهای الگووار و تلقین‌کننده، بطور پراکنده به کار گرفته می‌شوند، و خود علامتهای تقلیدی نیز برخی از جنبه‌های يك زبان رمزی را دارا هستند. مثلاً جو تو پدیده‌هائی طبیعی چون کوهستانها، درختها و جانوران را به شیوه‌ای تماماً سنتی تجسم می‌بخشد، حال آنکه نمایش پیکر آدمی در آثار وی به مراتب ناتورالیستی‌تر است. ولی در آثار استادان متأخر نیز، چه بر گهای درخت یا چینه‌های ردای انسان که به طرزی کم و بیش خلاصه شده مجسم می‌شوند هیچ ربطی به کمیت تکامل روش ناتورالیستی تا آن زمان ندارد؛ نمایش دادن همهٔ جزئیات در نزد ایشان گاه طبیعی و گاه غیر طبیعی می‌نماید. هیچ اثر هنری از لحاظ ترکیب عناصرش تماماً همگن نیست؛ هنر صرفاً ناتورالیستی، درست به اندازهٔ سبک تصنیعی هنری، نایاب است - البته اگر تزئین سادهٔ هندسی را مستثنی کنیم. معیار اجزای تشکیل دهندهٔ وفاداری به طبیعت، بر روی هم، هیچگاه یکنواخت یا صریح و قطعی نیست. درجهٔ

پذیرش یا نادیده انگاری قطعی این ناپیوستگی و سائل بیان، موضوعی است که به میثاق روزگار ما مربوط می‌شود؛ و این میثاق را در بهترین حالت می‌توان با عبارت تمایل تماشاگر به تحمل پاره‌ای ناپیوستگیها در بازنمایی هنری واقعیت تعریف کرد.

لیکن انحراف دائماً تکرار شونده از واقعیت که مایه آشفتگی نیز نباشد فقط زمانی به يك میثاق حقیقی تبدیل می‌شود که دیگر نتیجه ناتوانی نباشد بلکه «واقعیت را باروی گشاده پذیرفته باشد». میثاق عموماً از يك مشکل فنی و از ناتوانی افراد به غلبه بر آن سرچشمه می‌گیرد؛ ولی بدون تردید، میثاق را نمی‌توان تماماً زائیده فقدان مهارت هنری دانست. جبهه نمایی هنر مصری، این نمونه تمام میثاقها، مسلماً از مشکل ترسیم جنبه های کوتاه نمایانده شده سرچشمه گرفته بود؛ ولی همین که هنر مزبور مدتهای طولانی پس از ناپدید شدن حالت اولیه اسلوبی که در آن پدید آمده بود به حیاتش ادامه داد، نشان می‌دهد که هنر مصری در جریان تاریخ، مفهومی خاص خود پیدا کرده بود، و از يك اقتضای صرف به يك شکل نمادین، از يك بدیهه سازی به يك نهاد اجتماعی تغییر شکل یافته بود.

## ۲. ناپیوستگی اثر هنری

يك اصل جزمی کلاسیسیسم می‌گوید هر اثر هنری يك کل ارگانیک یکپارچه است که اصول صوری ثابتی بر تمام بخشهای آن حاکم اند. در واقع اثر هنری چیزی بیش از يك مجموعه دارای محدوده‌ای معین و مرکب از عناصری نیست که فقط در چارچوب این محدوده و در ارتباط با یکدیگر دارای معنی و ارزش زیبایی شناختی می‌شوند. سخن گفتن از شخصیتها، طرح کلی یا حوادث يك داستان یا نمایشنامه چنان که گوئی پدیده‌هایی مستقل از یکدیگرند، نسبت دادن حیاتی به آنها

که از مرز اثر هنری فراتر می‌رود و مستقل از آن قابل تبیین است، درست به همان اندازه بی‌معنی است که بخواهیم عوامل گوناگون موجود در هر تابلو مانند ترکیب، پرسپکتیو، و رنگ آمیزی را بدون در نظر گرفتن رابطه‌شان با یکدیگر ارزیابی کنیم. هر يك از این اجزاء را چنانچه مستقل از یکدیگر در نظر بگیریم، معنی دیگری دارند. وقتی بالذات از بازیگران داستانهایش به عنوان شخصیت‌هایی در کمدی انسانی، و یا حتی به عنوان افراد و آشنایان خصوصی خودش صحبت می‌کند و آنان را دیگر جزو شخصیت‌های (ذی‌های گمشده، با باگ‌دیو یا دختر عموبت نمی‌داند، و مثلاً وقتی با دوستانش درباره همسری که برای او زنی گمراهنده خواهد گزید سخن می‌گوید، یا وقتی ایمن درباره دوران کودکی نورا، ضایع شدنش و چگونگی نام‌گذاریش صحبت می‌کند - این همه در سطحی از واقعیت است که در ورای حدود آثار مورد بحث واقع شده است و هیچ ارتباطی با آنان ندارد.

ادوارد مورگن فورستر در مقاله‌ای که درباره رمان نوشته است به دو گونه شخصیت «ساده» و «جامع» قائل می‌شود، بدانسان که نویسنده شخصیت‌هایی همگن را مشخص می‌سازد که تحت تسلط يك شخصیت خاص هستند، یا آنکه چند جانبه و سرشار از ناپیوستگی و محاسبه‌ناپذیرند<sup>۱</sup>. ولی به بیان دقیق‌تر، در يك اثر ادبی، هر قدر مقیاسش بزرگ یا مضمونش غنی باشد، هیچگاه چیزی جز شخصیت‌های «ساده» وجود ندارد. تقلیل «جامعیت» مشخص شخصیتها، به ماهیت قابلیت انتقال از طریق نویسندگی توصیفی مربوط می‌شود، همچنان که دوبعدی بودن جزو ماهیت شیوه تجسم اشیاء توسط نقاش است. فقط کسی که مایل است شخصیت‌های مزبور را «ساده» بداند - چون در واقع چنین هستند - کسی که آنچه را در اثر هنری می‌بیند به عنوان دعوتی برای تکمیل و تفسیر آن تلقی نمی‌کند، قادر خواهد بود يك رمان یا درام را درك

کند و آنرا در مقام يك اثر هنری ارزیابی کند. پاسخ دادن به پرسش «لیدی مکبث چندتا بچه داشت؟» به هیچ وجه به معنی ژرفتر کردن شخصیت. پردازی «ساده» شکپیر از این زن قهرمان نیست؛ بلکه گام نهادن در سطحی است که هیچ ربطی به درام مزبور ندارد.

ولی اینکه آنچه از لحاظ هنری اهمیت دارد فقط آن چیزی است که عملاً در چارچوب اثر رخ می‌دهد و در میان عناصر آن مجتمع می‌درخشد، اصلاً به این معنی نیست که اثر هنری همیشه يك کل یکپارچه و جامع است. این نظر که هیچ يك از اجزای تشکیل دهنده اثر هنری را نمی‌توان حذف کرد یا چیزی بر آن افزود بی‌آنکه تأثیر کلی‌اش نابود نشود یا لطمه ببیند، فقط در آفریده‌های متعلق به کلاسی سیسم مطلق مصداق پیدا می‌کند. بسیاری از استادان بزرگ هنر، به نظر می‌رسد که توجه چندانی به وحدت و یکپارچگی صوری آثار خویش نداشته‌اند. اینان بیشتر در این اندیشه بوده‌اند که به جزئیات کارشان جان و توان و کمال ببخشند و غالباً با ایجاد گونه‌ای هماهنگی نسبتاً بیرونی بین اجزاء، نوعی احساس وحدت صوری در تماشاگر ایجاد می‌کردند. برای مجسم کردن ساختمان تکه‌تکه این آثار، کافی است اشاره‌ای به شاهکار سروانتس بکنیم که در آن شخصیت بسیار مهمی چون سانچو پانزا هستی‌اش را مدیون باز اندیشیهای نویسنده است؛ یا داستان ابله داستایفسکی که هشت بار پیش‌نویس آن تهیه شد ولی از روگوزین یعنی مهمترین و موفق‌ترین شخصیت کل داستان در آن اثری نبود. اگر اطلاعات مادر باره روش کار شکپیر و روند آفرینش تك تك آثارش کمی بیشتر می‌بود، بدون تردید، در کار او نیز نمونه‌های بسیار برجسته‌ای از نقش بدیهه سازی، دمدمی مزاجی و تصادف‌رادر آفرینش آثار هنری می‌یافتیم.

در هر صورت، این احساس از ناپوستگی کلی آثار شکپیر نیز

به آدمی دست می‌دهد، زیرا علاقه‌ای که جدیداً به این آثار و مخصوصاً به شیوه شخصیت‌پردازی وی ابراز شده است، دیدگاه تازه‌ای در نقد نویسی پدید آورده است. پذیرفته‌اند که شکسپیر عظمت خویش را به عنوان يك مجسم‌کننده شخصیت نه به «شناخت طبیعت» آدمی مدیون است نه به نیروی اسرار آمیزی که به وی امکان می‌داد نیروی خاصی برای زندگی مستقلانه در شخصیت‌هایش بدمد.<sup>۱</sup> منتقدان پذیرفته‌اند که ماهیت تناقض آمیز این شخصیت‌ها از يك مشاهده روان‌شناختی ناشی می‌شود نه از علاقه خاصی به پیچیدگی‌های روانی، بلکه صرفاً از تلاش برای هرچه زنده‌تر و برجسته‌تر نمایاندن تك تك صحنه‌ها با توسل به اغراق تناقض آمیز و تضادهای غیر منطقی سرچشمه می‌گیرد. شکسپیر بالطبع زدن به تأثیر کلی هرائر، بر شدت تأثیر تك تك حوادث می‌افزاید؛<sup>۲</sup> چنین است تبیین نگرش‌های ناپیوسته شخصیت‌های آثارش و ساختار ناپیوسته طرح کلی آثار مزبور. این روش شکسپیر، ظاهراً با پایداری سنت زنده ترکیب «افزایشی» متعلق به سده‌های میانه در روزگار او پیوند داشته است و بدین ترتیب، قابل فهم‌تر است. لیکن نکته قابل توجه این است که درام به‌طور کلی، حتی در شکل بسیار خشک تراژدی یونانی یا فرانسوی، نوعی ساختار «ذره گرایانه» مشابه ساختار اورتوریو یا اوپرا با آن آریاها و پاساژهای بزرگشان، بر تأثیر ویژه هر صحنه خاص نکیه دارد. در حقیقت، درام موفق نه فقط يك اثر هنری بلکه «نیرنگی» است که حبله را از پی حبله و تأثیر را از پی تأثیر برهم انباشته می‌کند و بدین ترتیب با شیوه بازنمایی صحنه‌های خاص که بارها گسسته و «مجزا» می‌شود، شدیداً بانمایش «پیوسته» حماسه تفاوت پیدامی‌کند. اهمیت قطعی تضاد و سنیز در درام، بدون تردید با این روش ذره گرایانه ارتباط دارد و از اصل بیشترین حد تأثیر گذاری در روی صحنه که

بر روی هم به ساختار صحنه‌های اثر بستگی دارد پیروی می‌کند. لیکن ستیز نمایشی، بر حسب میثاقهای جاری تئاتری، دائماً شکلهای تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ به‌طور کلی، ستیز مزبور، بازتابی از تاریخ این میثاقها است.

تراژدی یونانی بر تضاد بین شخصیت و کارهای قهرمان، بین عظمت طبیعی و اعمال دیوانه‌وار، سنگدلانه و خود - ویرانگرانه او مبتنی است. لیکن در اینجا تضاد نمایشی به یک تضاد واقعی تبدیل نمی‌شود: قهرمان، قربانی بی‌گناه سرنوشت خویش است، و گناهانی که بر ضد نظم الهی مرتکب شده است فقط پس از نابودی او اثبات می‌شود. درام بر محور يك كوری تراژیک می‌چرخد نه يك «گناه تراژیک»؛ طرح کلی درام، عبارت است از الهام دیوانگی که به نابودی قهرمان و باز شدن چشمانش در زمانی می‌انجامد که وی در لبه پرتگاهی قرار گرفته است که او را خواهد بلعید. حذف مسأله گناه و ارضای تماشاگران با تماشای صرف قهرمانانی که در زیر ضربات سرنوشت درهم می‌شکنند از جمله مهم‌ترین پیشفرضهای این گونه درام به‌شمار می‌روند. فقط به این دلیل که سرزنش و توجیه، و کل‌انگیزش روانی و تکامل شخصیت بایکدیگر بی‌ارتباطند - هر چیزی به وقوع ناگهانی يك وحی پر توان از سوی سرنوشت بستگی دارد - میثاق «وحدتهای نمایشی» [محدودیت زمان، مکان و صحنه وقوع]، چارچوب مناسبی برای رویدادهای تراژیک فراهم می‌آورد. در تراژدی کلاسیک فرانسوی، برخلاف تراژدی یونانی، تضاد دراماتیک، اختلاف یا تنش بین دونگرش روانی - تمایل و تکلیف، عشق و افتخار، احساس و عقل - است و به يك ستیز اخلاقی حقیقی تبدیل می‌شود. طرح کلی، کشاکشهای درونی قهرمان و پیروزی اصل تکلیف یا عقل و تأیید این پیروزی توسط خود قهرمان را می‌نمایاند. قهرمان گناهکار است، از گناهش آگاه می‌شود، و باید به‌سزای آن برسد.

پیدایش وحل تضاد، به شکل يك سلسله مباحثات منطقی با يك نتیجه منطقی درمی آید. شالوده فلسفی این نظریه، اعتقاد به امکان پذیری بحث منطقی و تصمیم گیری درباره مسائل مربوط به گناه است. همین، امکان می دهد که حوادث درام به يك گفتگوی صرف تقلیل یابد و وحدتهای نمایشی نیز به عنوان ساختار ثابت بیرونی يك عمل منطقی که در جریان است، حفظ شود. در تراژدی کلاسیک فرانسوی چیزی نمی توان بیان کرد که این چارچوب صوری برایش خیلی محدود باشد؛ بلکه چارچوب مزبور را فقط به این علت که خردگرائی آن عصر يك ردای نمادین برتنش کرده است می توان به همان شکل محدود نگه داشت.

در درام ناتورالیستی معاصر، روان شناسی، مقامی را اشغال می کند که منطق در تراژدی کلاسیک داشت. در اینجا کشاکش دراماتیک بین حالتهای متضاد روانی - جسمی - نواقص ارثی، عادات ریشه دار و مقاومت ناپذیر، کششهای نا آگاهانه، و احساسهای دو گانه - جریان می یابد؛ عمل سرنوشت ساز، چیزی جز نتیجه روندی نیست که مسیرش را مطابق قوانین طبیعت می پوید و با عبارات علمی قابل توصیف است. در اینجا قوانین طبیعت، نقشی را بازی می کنند که در تراژدی یونانی برای سرنوشت در نظر گرفته شده بود. يك بار دیگر قهرمان بی گناه می شود؛ او قربانی سرشت روانی - جسمی، وراثت، محیط اجتماعی، و شرایط زندگی خویش می شود. لیکن، علیرغم این برگشت به نگرش منفی برامسأله گناه، نشان دادن قوانین طبیعت به جای سرنوشت، تفاوتی صوری با خود می آورد که تراژدی معاصر را شدیداً از تراژدی یونانی متمایز می گرداند. درام معاصر که انسان را تابعی از محیط خویش می داند، به ناگزیر، وحدتهای [نمایشی] را حذف می کند؛ گذشته از این، درام مزبور مستلزم تشابه زمان مطلوب درام با زمان واقعی اجرا، و



مکان درام بامکان واقعی روی صحنه است. افسانه معروف «دیوار نامرئی چهارم» بین صحنه و سالن تماشاگران، یا به بیان دیگر افسانه اجرای «بی تماشاگر»، جان کلام مجموعه میثاقهای تئاتر جدید است. کل رابطه تماشاگران با حوادث روی صحنه، از پایه دگرگون می شود، بازیگر دیگر از هر گونه مخاطب قراردادن تماشاگران خودداری می کند - این معنی «دیوار چهارم» است - زیرا درام، آن خصلت آشکار و سابقاً صریح نمایشنامه را از دست داده است. نوهم گرایی افزوده نمایش، باعث می شود که سازگاری تمایل عامه تماشاگران با میثاقهای رایج تئاتر - پرده، صحنه برجسته، میان پرده ها و مانند اینها - هر چه برجسته تر به نظر برسد.

در آثار شکسپیر، همچون درامهای یونانیان، تضاد چشمگیری بین شخصیتها و رفتار واقعی شان وجود دارد؛ قهرمان، از آنچه کردارش نشان می دهد شریفتر و بزرگتر است.<sup>۱۱</sup> از طرف دیگر، در شخصیتهای شکسپیر تضادهائی درونی به چشم می خوردند و آدمی را به فکر ترکیب ناممکن صفاتی می اندازند که در شخصیتهای درام معاصر می بیند. در واقع شکسپیر برخلاف نمایشنامه نویس معاصر از تبیین این تضادها خودداری می کند.<sup>۱۲</sup> بدون تردید، در تراژدی یونانی نیز تضاد بین عظمت اخلاقی شخصیتها و مشکوکیت اخلاقی کردارشان، ناشکافته و بی توضیح می ماند. ولی در آن مورد، نیازی به تبیین و توصیف خاصی نبود: کارسرنوشت، که یک رمز است و همچنان رمز خواهد بود، با نامفهوم بودن آن تضاد، به برجسته ترین شکل ممکن نمایانده می شود. تلخکامی بزرگی که نصیب قهرمان می شود و به نابودیش می انجامد، عملی است که «با شخصیت او تناسبی» ندارد. از طرف دیگر، تضاد های درونی موجود در شخصیتهای آثار شکسپیر به گونه ای اساساً متفاوت با تضاد درونی شخصیتهای یک نمایشنامه امروزی نمایان می شوند.

شکسپیر راضی است که فقط نمودهای تضاد را نشان دهد: او برای منظورهای خاص خودش، به چیزی بیش از نمایش نیروهای ستیزنده و نتایج تئوری تضاد احتیاج ندارد. او حتی نمی‌کوشد تضاد های چندگانه شخصیت‌های آثارش را از لحاظ روانی ملموس و مفهوم گرداند؛ این تضادها به طرز شگفت‌آور و خارق‌العاده‌ای ناشناختنی می‌مانند. آنچه توجه او و مخاطبان آثارش را جلب می‌کند مکانیسم‌های روانی نیست بلکه حالات متناقض امور و اوضاع درهم ریخته است. و آنچه او را متأثر می‌گرداند و او نیز می‌کوشد دیگران را بدان وسیله متأثر گرداند پیچیدگی، محاسبه ناپذیری و سنجش ناپذیری روح آدمی نیست، بلکه خشونت يك احساس سرکش، نیروی يك شخصیت عنان گسیخته، و فورانهای مزاجی است که همچون يك نیروی طبیعی به جوش و خروش می‌آید، هر آنچه را که در دسترسش باشد نابود می‌کند و در پشت سرش مسیری پر از آثار درهم شکستگی برجای می‌گذارد. هر قدر رفتار شخصیت‌های آثارش در بخش‌های مختلف نمایشنامه متناقض‌تر و هر قدر رنگ‌های شخصیت‌های مزبور خیره کننده‌تر و شگفت‌آورتر باشد، تأثیرشان بیشتر خواهد بود. این است آن چیزی که او می‌خواهد بدان برسد. از دیدگاه او تدارك روانی، تبیین، و سازگار کردن ناهماهنگیها فقط از تأثیر دراماتیک نمایشنامه می‌گاهد. نمایشنامه نویس ناتورالیست معاصر می‌خواهد نشان دهد که قهرمان چگونه آن چیزی شده است که هست، چگونه آن کاری را انجام می‌دهد که برایش مقدر شده است؛ او می‌خواهد نشان دهد که چگونه قهرمان با عمل خودش آشتی می‌کند، و چگونه با وجود این شایسته عفو و احترام است. ولی شکسپیر برخلاف وی می‌خواهد قهرمان را موجودی ناشناختنی، ناسنجیدنی یا غیر قابل تفسیر نشان دهد؛ او هر قدر ناسنجیدنی‌تر باشد، تأثیر نمایشی‌اش در نظر تماشاگران عصر الیزابت

به همان اندازه بیشتر می‌شود.

کل «روان‌شناسی» در ادبیات حماسی و نمایشی، فقط به همانند سازی تماشاگر یا خواننده با شخصیت‌های بازنمایی شده می‌انجامد. ما فقط زمانی می‌توانیم يك شخصیت را بشناسیم و از انگیزه‌های نهانی رفتارش سر در آوریم که خودمان را به جای او بگذاریم و در سر نوشتش سهیم شویم. این روان‌شناسی، گونه‌ای وفاق روحی پدید می‌آورد که در آن شخص قهرمان، انسان‌تر به نظر می‌آید و خواننده یا تماشاگر نیز شاعرانه‌تر یا قهرمانانه‌تر از آنچه واقعاً هستند به نظر می‌رسند. شکپیر و مخاطبان‌ش خواستار اینگونه همانندی نیستند؛ آنها احساس می‌کنند شکافی که قهرمان تراژیک را از يك انسان عادی حاضر در میان تماشاگران جدا می‌کند از میان بردنی نیست؛ شکپیر و دیگر نمایشنامه نویسان عصر الیزابت قهرمانان خویش را به این علت این چنین از تضادهای غیر منطقی و شگفت‌آور انباشته می‌سازند تا آن شکاف را بیشتر کنند. این خصلت پر تضاد شخصیتها، موافق نگرش غیررمانتیک آن عصر، به میثاق عام تئاتر تبدیل می‌شود. باز-نمایی مکان و زمان در صحنه، مانند روان‌شناسی شخصیتها، ذره‌گرایانه می‌شود؛ و همچنان که رفتارشان فاقد پیوستگی است طرح کلی نمایشنامه نیز تداوم زمانی و مکانی ندارد. همین عدم پیوستگی، در سبک صحنه-آرایی نیز که ترکیبی از واقع‌نمایی اجزای صحنه با کسترین تجسم طرح گونه مکان است، متجلی می‌گردد. و در نهایت، کل، ماهیت تکه‌تکه مفهوم سبک گزینانه زندگی را که در آن لحظه بحرانی فرهنگ مغرب زمین زیر سلطه اندیشه تردید آمیز زندگی بشر و ماهیت دو گانه انسان بود، بیان می‌کند.

### ۳. احساسها و میثاقها

احساسها نیز همچون شخصیتها، رویدادها و طرحهای کلی نمایشنامه و داستانها می‌توانند قراردادی باشند. احساسها برای خودشان تاریخچه، روزگار شکفتگی و زوال دارند و به شکلهائی متجلی می‌شوند که ممکن است همه‌جاگیر یا شناخته شده باشند یا نباشند. دوره‌های گوناگون تاریخ بشر نه از روی حساس‌تر یا غیر ارادی‌تر بودن يك دوره در مقایسه با دوره‌های دیگر، بلکه از روی شیوه‌های گوناگونی که «نشان دادن» یا «نشان ندادن» برخی احساسها را مقرر می‌داشته‌اند، از یکدیگر متمایز می‌گردند. احساسات‌گیری سده هجدهم، از پیرایشگری سده هفدهم یا خردگرایی سده هجدهم خودانگیخته‌تر یا «طبیعی» تر نیست. سرگردانی نوازنده تروبادور و دلسوزی هنرمند رمانتیک، درست به اندازه قهرمان‌گرایی حماسه باستانی یا نوع دوستی ساری در داستانهای عصرملکه ویکتوریا ادبی به شمار می‌روند. در روزگار روسو و ریچاردسون، انسان حساس، همیشه به گریه می‌افتاد؛ در دورانهای دیگر، فقط ریاکاران به گریه می‌افتند. قهرمانان آثار هومر فقط وقتی می‌گریند که کسی ایشان را به خشم آورد، ولی همینان با سرنیزه‌ای که به زانویشان بسته‌اند نیم‌دوجین دیگر از دشمنانشان را می‌کشند و خمی به ابرویشان نمی‌آورند.

هیچ چیزی ما را بهتر از این واقعیت با قراردادی بودن شکل‌های هنری آشنا نمی‌سازد که در بیشتر آثار هنری، يك عنصر که عموماً به عنوان ضرورت‌ترین عنصر شناخته می‌شود یعنی احساسی که اصیل، سرسخت و صمیمانه است، دیده نمی‌شود. مطمئناً ما نمی‌توانیم دلیلی برای اثبات این ادعا پیدا کنیم که فقط آن چیزی از لحاظ هنری مؤثر و از لحاظ زیبایی شناختی با ارزش است که صمیمانه احساس شود؛ به

بیان درست‌تر، نگرش‌های تماماً ناصمیمانه عاطفی نیز می‌توانند موجب آفرینش آثاری با ارزش و شکوهمند شوند. حتی شاید بتوان پذیرفت که خلاقیت موفقیت‌آمیز هنری، به جای پیوستگی شدید عاطفی باشی<sup>۱</sup> یا موضوع مورد بازنمایی، مستلزم جدائی مختصری از آن است. در اینجا با دیدرو مواجه می‌شویم که در کتاب تناقض‌گویی دباب کم‌دین می‌گوید هنرمند هر قدر آنچه را که می‌خواهد بنمایاند اصیل‌تر و ژرف‌تر احساس کند، بیان آن‌چیز توسط وی احتمالاً همان قدر ضعیف‌تر خواهد شد. چشمی که پر از اشک باشد چیزی را واضح نمی‌بیند، و مهار کردن دهانی که از هیجان و عاطفه به لرزه در آمده باشد دشوار است؛ بر روی هم، هنرمندِ تفنن‌کار، اصیل‌تر است و عواطفی ژرف‌تر از هنرمند واقعی دارد. و گرچه مطمئناً این سخن همیشه درست نیست که می‌گویند ژرف‌ترین عواطف موجب آفرینش بدترین اشعار می‌شوند، تضمینی هم وجود ندارد که با وجود احساس‌های صمیمانه، نمایشی متقاعد کننده‌تر آفریده شود ولی با وجود احساس‌های ناصمیمانه آفریده نشود.

صمیمیت يك کیفیت اخلاقی است نه زیبایی شناختی. ضرب المثلی می‌گوید يك آدم واحد ممکن است انسانی شریف و در عین حال نوازنده‌ای بسیار بد باشد: هم‌زمانی طبیعی صمیمیت و توانائی هنری، رؤیائی صرفاً فلسفی بر پایه نظریه جمال د کمال است، و وحدت تمام ارزش‌های فرهنگی را به عنوان يك پیشفرض مابعدالطبیعی، مسلم می‌پندارد. نخستین مشکلی که فراروی این نظریه قرار می‌گیرد این است که ما نمی‌توانیم معیاری برای آن‌چیزی که در هنر اصیل به‌شمار می‌رود یعنی عواطف واقعی را بیان می‌کند نه عواطف ساختگی را، کشف کنیم. بدون تردید، از درون آثار هنرمند، نمی‌توان مدرکی دال بر صمیمیت وی استخراج کرد. ولی حتی اگر قرار شود بپذیریم

که هر آنچه در هنر باعث ایجاد احساس صمیمیت شود صمیمانه است، باز مسأله به هیچ وجه حل نمی شود زیرا نگرشهایی که قطعاً و مسلماً ناصمیمانه، ساختگی و غیرطبیعی اند می توانند موجب آفرینش آثاری آشکارا با ارزش شوند، همچنان که در سبک گزینی و روکو کو می بینیم. ولی مشکلی که اینجا فرا روی ماست، عملاً جدا از مسأله صمیمیت پدید می آید. زیرا عواطف، اعم از اصیل یا ناصیل، ربطی به ارزش هنری ندارند؛ در واقع، عواطف، تا آنجا که ویژگی دیگر جنبه ها و تجلیات روح آدمی به شمار می روند، ویژگی اثر هنری نیستند. ادوارد هانسلک، که بی ربطی عواطف همراهی کننده یک قطعه موسیقی را به اصل بنیادی زیبایی شناسی خویش تبدیل می کند، نظرش را با نقل عبارتی از بویه معاصر همدل تأیید می کند؛ بویه با صراحتی که در آن روزگار بسی شگفت آور می نمود اعلام می کند که متن آریای مشهور گلوک : «من اوریدیس خود را از دست داده ام، بدبختی ام حد و مرزی ندارد» می توانسته است چنین نیز باشد: «من اوریدیس خود را یافته ام، خوشبختی ام حد و مرزی ندارد».<sup>۱۴</sup>

آنچه کسی احساس می کند یا نمی کند به خود او به عنوان یک انسان مربوط می شود نه به عنوان یک هنرمند. عواطف در نظر هنرمند، درست مانند شخصیت هایی که مشاهده می کند یا نوع جامعه ای که مورد مطالعه قرار می دهد، ماده خام به شمار می روند. او برای آنکه عاطفه خاصی را بازنمائی کند الزاماً نباید آن را احساس کرده باشد، همچنان که برای مجسم کردن یک قاتل - یا حتی یک قاتل «تلطیف شده» - نیازی به این ندارد که خودش قاتل بوده باشد. کافی است او فقط صورت ذهنی این عواطف را در خودش ایجاد کند؛ و شاید غایب بودن خود عاطفه نیز پیش شرط واقعی این حالت باشد. در هر صورت، عواطفی که در تخیل آورده می شوند می توانند به شکلی تماماً اصیل و متقاعد-

کننده در هنر بیان شوند، حال آنکه عواطف واقعی غالباً خود را به جامه غیر شخصی ترین و بی تفاوت ترین شکلها در می آورند. کوتاه سخن آنکه گاهی عواطف قراردادی می شوند و گاهی شکلها.

اختلاف بین احساسهای اصیل و شکلهای قراردادی از یک طرف و شکلهای اصیل و احساسهای قراردادی از طرف دیگر، محرک نیرومندی در تکامل هنر به شمار می رود؛ این اختلاف یکی از مکانیسم‌هایی است که دیالکتیک تاریخ هنر، به دفعات بیشتر و با برجستگی بیشتری، خود را از طریق آن آشکار می گرداند. اگر تغییر در احساس، تمایل، و حالت روانی همیشه با احیای شکلها توأم می بود و - آن چنانکه در واقعیت هست - عمر شکلها از قابلیت زیست یا عمر حالت‌های روانی متناسب با آنها و تجربه‌های جدیدی که پیش از پدید آمدن شکل‌های متناسب بیان پدید می آیند بیشتر نمی بود، وظیفه تاریخ هنر، بدون تردید، به مراتب ساده‌تر و در همان حال به مراتب یکنواخت‌تر از آنچه هست می شد. تاریخ هنر، خصلت ویژه و اهمیت فلسفی اش را دقیقاً از این حالت لایه لایه بودن تکامل، پایداری پاره‌ای شکلها و ظهور مقدمات برخی دیگر، سرعت و آهنگ متغیر میثاق سازی در سطوح گوناگون آفرینش هنری، و مقاومت‌هایی که پیش از ناپدید شدن یک شکل کهنه و گاه‌تهی یا پیداشدن بیانی متناسب برای مفهوم تازه‌ای از زندگی باید از میان برداشته شوند، مدیون است.

هیچ شیوه بیانی، هر اندازه هم که یک زمانی شخصی و حیاتی بوده باشد، نمی تواند خصلت خود انگیزه‌اش را بیش از مدت زمان معینی حفظ کند، و هیچ شکلی نیز هر اندازه که خشک و لایتغیر باشد زندگیش را به عنوان یک میثاق آغاز نکرده است. جتی غزل و شعر دشتی نیز ابداع شاعرانی خاص بودند و فقط زمانی به صورت میثاق درآمدند که شاعران بیشتر و بیشتری آنها را پذیرفتند و به طرز

بی تفاوت در توصیف موضوعات مناسب و نامناسب به کار بردند. چنین روندی، بدون تردید، خطرهایی دارد، ولی شکل هنر الزاماً با پیدا کردن جنبه‌ای میثاق‌گونه، ارزش هنریش را از دست نمی‌دهد؛ ممکن است عملاً چیزی هم از لحاظ قدرت بیان و انطباق پذیری بر آن افزوده شود. مثلاً تك گوئی نمایشی، در اصل، راه‌حلی بس ناجور و ناخوش آیند برای مشکلی بود که وقتی موضوعاتی الزامی‌بایست شرح داده شوند که به دلیلی قابل بحث به صورت گفتگو نبودند، پدید آمد. ولی تدریجاً به يك میثاق ثمربخش هنری تبدیل شد، تا اندازه‌ای که به این دلیل که مردم به این شیوه بیان خو گرفته بودند و دیگر از جنبه مصنوعی آن بر آشفته نمی‌شدند، و تا اندازه‌ای هم به این دلیل که نمایشنامه نویسان به امکان تأثیر گذاری نمایشی تازه‌ای در آن پی بردند. سلسله مخالفان تك گوئی از آبه دراوینیاك در سده هجدهم<sup>۱۵</sup> آغاز می‌شود و یکسره تا پایان دوره ناتورالیستی در درام بزرگتر می‌شود. این مانع، سرانجام فقط به وسیله ایسن از میان برداشته شد؛ او در نامه مورخ ۲۶ ژوئن ۱۸۶۹ خود به گئورگ براندس می‌نویسد که در نمایش-نامه جدیدش به نام اتحادیه جوانان حتی يك تك گوئی یا سخن درگوشی وجود ندارد. در این ضمن، تك گوئی نه فقط گاهگاه مدافعانی پیدا می‌کرد بلکه تدریجاً اهمیت تازه‌ای پیدا کرد و ارزش هنری خاص خودش را به دست آورد. او تو لودویگ تك گوئی را چیزی می‌نامد که «واقعاً به درام جان می‌بخشد، و حقیقتاً جنبه دراماتیک دارد»،<sup>۱۶</sup> و یاکوب گریم حتی آن را «اوج هنر نمایشی»<sup>۱۷</sup> به شمار می‌آورد. آوگوست ویلهلم فون شگل و هبل متوجه خصلت «مکالمه‌ای-دیالکتیکی» تك گوئی می‌شوند و تأکید می‌کنند که کشاکشهای بیان شده درونی توسط تك گوئی، غالباً از تضاد بین دو شخص مختلف دراماتیک‌تر هستند. متفکران دیگری که پیوند فشرده‌تری با ناتورالیسم دارند مایلند



تك گوئی را نگه دارند، نه تماماً یا به شکل خام، بلکه جزئاً و با تغییرات مختصر؛ اینان معتقدند بین شکل ساده اولیه که فقط برای کمک به نمایشنامه نویس در تکمیل طرح کلی یا مشخص ساختن حدود شخصیتها تدوین شده بود، و شکل پیچیده «گفتگوی درونی» - که نه فقط موجب ساده سازی تکنیک نمایشی نیست بلکه به غنی تر شدن آن کمک می کند - تفاوتی اصولی وجود دارد. حتی استریندبرگ بهانه هائی برای جفظ تك گوئی پیدا می کند، آنها هم نه در دوره اکسپر-سیونستی فعالیتهايش بلکه در زمانی که درام دوشیزه، ذولی را می نوشت و در اوج مرحله ناتورالیستی اش بود. در واقع حتی آلفرد کر افراطی-ترین نماینده ناتورالیسم در درام نویسی، تك گوئی را تا اندازه ای توجیه می کند. او می نویسد: «درجائی که امکان دارم می توانم امکان دهم را نیز داشته باشم»؛<sup>۱۸</sup> و با مشاهده اینکه نمایشنامه نویس جدید، لال بازی را به جای تك گوئی می نشاند به طور ضمنی می پذیرد که حذف آن شکافی برجای می گذارد که نمی شود با گفتگو پرش کرد.

#### ۴. میثاقهای تئاتر

هیچ شکل دیگری از هنر مانند تئاتر در مدتی چنین طولانی نتوانسته است تعداد بسیار زیادی از میثاقهایش را بلا تغییر نگه دارد زیرا هیچ هنر دیگری از تمایل غریزی چنین نیرومندی به میثاق گرایی برخوردار نیست. فرانسیس سارسی می نویسد: «هر هنری، حیل های خاصی به کار می برد که از شرایط مادیش سرچشمه می گیرند. ولی تعداد این حیلها در تئاتر از هنرهای دیگر بیشتر است.»<sup>۱۹</sup> این حیلها هاکم و بیش معادلی هستند برای آن چیزی که ما از واژه «میثاقها» مراد می کنیم، ولی از دیدگاه ناتورالیستی، به هیچ وجه صرفاً بر شرایط

و نارسائیهای فنی صحنه منطبق نیستند. خط مشخص کننده حدی که تئاتر در آنجا حقیقت را به طبیعت می‌سپارد و به انحرافات از تجربه روزمره ما تن در می‌دهد، یا به بیان دیگر خط بین حد پذیرفتنی و آن چیزی که طلسم را می‌شکند، در مقایسه با هنر، از قطعیت و وضوح کمتری برخوردار است. قابل توجه است که کسی به سرکشیدن لیوانهای خالی توسط بازیگران یا جنگیدن ایشان با شمشیرهای غیر فولادی اهمیتی نمی‌دهد، ولی اگر صدای تیری در حدود کسری از ثانیه دیرتر یا زودتر شنیده شود یا بخشی از در کور صحنه با آنکه رنگ آمیزی ناشیانه‌ای دارد ولی باز کاملاً مورد قبول است کم کم به لرزه درآید، صدای اعتراض همه مردم بلند می‌شود. درام، در اصل، یک زندگی کمال مطلوب شده است ولی تئاتر تا اندازه‌ای با اشیاء مربوط به تجربه بسیار عادی ما، بازیگران زنده، اسباب و آلات واقعی، مکان و زمان واقعی سروکار دارد. شاید جعلیاتی که کارهای روی صحنه را از دنیای واقعی تماشاگر متمایز می‌گردانند همان‌سان که می‌بینیم پر شمار و غیر منطقی باشند، فقط به این علت که واقعیت صحنه بس ملموس و خام است. هر چه باشد، می‌توانیم فهرستی از جعلیات مربوط به درام - آنهم جعلیات بی‌نهایت ماندگار - تهیه کنیم که از فهرست جعلیات هر شکل دیگری از هنر طولانی‌تر باشد.

نخستین امتیازی که هر تماشاگر همیشگی تئاتر باید بدهد پذیرفتن این جعل است که در مدت زمان اجرای نمایش آقای اسمیت یا آقای رابینسون را به جای ژولیوس سزار یا شیلاک بگیرد - غالباً هم قد و قواره شخص مزبور تناسبی بانقشی که اجرا می‌کند ندارد. این تغییر شخصیت، یکی از بنیادهای نمایش است: تمایل به پذیرفتن اینکه «نقش» در دست اجرا یکی از میثاقهائی است که بدون آنها تئاتر در میان نخواهد بود. برجسته‌ترین انحرافهای تئاتر از واقعیت، شکل سکو مانند صحنه

و به وقوع پیوستن حوادث نمایش در چارچوب صحنه نمایش است. اما در این مکان مجزای تخیلی، هیچ چیزی مانند جلویا جبهه باز آن که به سوی تماشاگران می پیچد، یعنی همان «دیوار چهارم» که در صحنه نیست ولی تماشاگر مجبور است وجود آن را برای خودش مجسم کند، شگفت آور نیست.

هر کس که شعری حماسی بخواند، داستان را کم و بیش از همان راهی که برایش بازمانده است پی می گیرد. ممکن است اصلاً به خیال‌بافی متوسل نشود یا خیلی کم متوسل شود، یا زمانی که از چارچوب داستان بیرون نرفته است و می تواند صحنه وقوع حوادث را بارنگهائی بس روشن و گیرا در تخیل خویش مجسم کند - او وابسته منظره یا صحنه خاصی نیست. تماشاگر تئاتر، از این آزادی برخوردار نیست. از او خواسته می شود که تخته‌های برهنه کف صحنه را گاه به گاه جای کفپوش چوبی یک تالار پذیرائی، گاه به جای چمنزاری سرسبز، و گاه به جای خاک به خون آغشته میدان جنگ بگیرد. جهش‌هایی که او مجبور است در عالم خیال انجام دهد همیشه چنان بزرگ‌اند که تفاوت بین سکوی برهنه تئاترهای عصر الیزابت و نیرنگهائی که در صحنه گردان جدید به کار بسته شده است، در مقایسه با آن، بسیار جزئی به نظر می رسد. ناواقعتهای صحنه آرائی، تماشاگر را چنان به سازگار کردن بنیادی نگرش و امی دارند که مثلاً او به ندرت متوجه تغییراتی می شود که در اثر جابه جائی صحنه‌ها در مقیاس مکانی پیش می آید؛ او خیلی طبیعی می داند که اتاق مطالعه در پرده دوم با میدان جنگ در پرده اول، هم اندازه باشد. او در آمادگیش برای پذیرفتن جعلیات صحنه‌ها تا بدانجا پیش می رود که اگر طرح کلی نمایشنامه اقتضا کند، صحنه تئاتر را یک محل ملاقات و ميعاد گاه عمومی تلقی می کند؛ اصلاً بر نمی آشوبد از اینکه

می‌بیند «تالار» سده هفدهم، «کفش کن» سده هجدهم، یا «اتاق پذیرائی» سده نوزدهم در دسترس هر کسی قرار می‌گیرد که حضورش مقتضای آن لحظه است، درست مانند «خیابان» در کم‌دی رومی - کوتاه‌سخن آنکه بر نمی‌آشوبد از اینکه می‌بیند هر کاری در حضور مردم صورت می‌گیرد و نمایشنامه‌نویس مجبور است شخصیت‌هایش را مانند عروسک‌های خیمه شب بازی که همیشه به انتهای نخ‌بسته‌اند، آماده نگه دارد. شیوه جداسازی شخصیت‌ها از یکدیگر در درام، منطقی‌تر از شیوه مجتمع گردانی آنها نیست. صحنه، کبوترخانی دیواربندی شده است که هر گاه طرح کلی نمایشنامه اقتضا کند عایق صدا و غیر قابل نفوذ می‌شوند. هر گاه واقعاً الزامی شود، بازیگرانی که در فاصله چند قدمی یکدیگر ایستاده‌اند از حضور یکدیگر بی‌خبر می‌شوند؛ یکی چشمش آنچه را دیگری انجام می‌دهد نمی‌بیند و آنچه را او می‌گوید نمی‌شنود.

این جعل که فقط برخی از رویدادها برای تماشاگران شنیدنی یا دیدنی هستند به مجوزی مربوط می‌شود که نویسنده با استفاده از آن می‌تواند شخصیت‌هایش را مطرح کند، روی صحنه بیاورد و دوباره به پشت صحنه ببرد، و رفت و آمد مرتب بازیگران را در صحنه تنظیم کند، فقط با این شرط که روابط میان آنها را حفظ و از تصادمشان جلوگیری کند. این میثاقها بر روی هم شبکه‌ای پدید می‌آورند که فقط پیامد ضرورت صرفه جویی در مکان برای صحنه است. این ضرورت چنان است که حتی خودرأی‌ترین نمایشنامه‌نویسها در برابرش تسلیم می‌شوند. در قطعه‌ای چون نمش‌زند، اثر تولستوی که سرشار از شخصیت پردازی ناتورالیستی است، از میهمانان داخل خانه باید خواسته شود که مثلاً هر گاه حضورشان باعث خللی در سیر عادی طرح کلی نمایشنامه شود اتاق را ترک کنند.

بازمان، درست همچون مکان، در روی صحنه بر خوردی ارادی

و غیر منطقی می شود. گاهی به نظر می رسد که زمان متوقف شده است. و این معنی واقعی «وحدت زمان» است؛ گاه نیز با سرعتی باورنکردنی به پیش می تازد. و با آنکه گذشت زمان را با بالا بودن پرده نیز می شود تسریع کرد، غالباً پرده را پائین می آورند تا این احساس در تماشاگران ایجاد شود که بین دو صحنه ساعتها، روزها، یا حتی سالها سپری شده است. و آنگاه پس از پیدایش این شکافها در زمان، جریان عادی زمان از نو آغاز می شود.

یکی دیگر از ویژگیهای بر روی هم دمدمی و مصنوعی تئاتر، بلندی و ساختگی بودن صدا و حرکات تئاتری، خود آگاهانه و اغراق آمیز بودن آنهاست. همین که می بینیم این همه گفتگو در صحنه جریان دارد و فرض بر این است که هر سخنی را می توان به کمک واژه ها به زبان آورد، خود يك جعل به تمام معناست؛ این علاقه به حرف زدن و کشش برای پیدا کردن کسی که به حرف آدم گوش کند، تماماً غیر طبیعی و اجباری اند. شخصیتها نه فقط درباره هر آنچه به ذهنشان خطور کند حرف می زنند بلکه همیشه آماده اند درباره سرنوشت خویش نیز بحث و استدلال کنند. واقعیت این است که مردم به تئاتر می روند تا به سخنرانیهای زیرکانه و نطقهای آتشین، پاسخهای تروچسبان و لطیفه های ظریف گوش دهند؛ اینان از سیلان واژه ها به عنوان شکلی از دوئل که جان کلام اجرای تئاتری است لذت می برند.

در میان جعلیاتی که نمایشنامه نویس برای توصیف هر چه کاملتر و قطعی تر شخصیتها به کار می برد، تك گوئی و صحبت تنها مقام مهمی دارند. این دو، تقریباً یگانه و سائلی هستند که نمایشنامه نویس به جای توصیف مستقیم شخصیتها به زبان قصه گو در اختیار دارد. «يك نوك سوزن فهم ندارد» - «طفلکی بی گناه» - «ناکس توی این فکره که سرم کلاه بذاره» - «دیگه نمی توئم خودمونگه دارم!» - هیچ کس

این سخنان را در باره خودش به زبان نمی آورد، آنهم در حضور دیگران، ولی این همه بخشی از روش خودنمایانه به شمار می رود و جزو لاینفک تئاتر است. بدین ترتیب، «بازی کردن» یا پشتک زدنهای عاطفی در برابر مردم، الزامات نشانه‌ای از تأیید اطلاع از حضور تماشاگران است؛ تک‌گوئی و صحبت تنها، فقط مسلم‌ترین شکل‌های این همدستی بازیگران و تماشاگران هستند. بین معرفی شخصیت‌های نمایش توسط خودشان در سده‌های میانه («اکنون من بولز بوب شیطان می‌آیم») و تک‌گوئی افتتاحیه ریچارد سوم، و توصیف یک شخصیت پیش از به روی صحنه آمدن او، تفاوت اصولی بزرگی وجود ندارد.

گفتگوها و مشورتهای قهرمان مرد و قهرمان زن با یار دمساز یا محرم‌دانشان، اعترافشان در نزد دوستی سالخورده‌تر یا در نزد پرستار سالخورده یا بانوی محبوبشان، در همان مقوله تک‌گوئی می‌گنجد و در حقیقت چیزی جز تک‌گوئی در قیافه‌ملبس نیستند. استفاده از محرم‌داد، یک اقتضای فنی است که همچون گزارشهای پیام‌آوران یا خواندن نامه‌ها با صدای بلند، به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کند که بر محدودیت‌های گفتگوی دوجانبه چیره شود.

دوتا از مهمترین وظایف نمایشنامه‌نویس، یعنی نتیجه‌گیری و گره‌گشائی، غالباً به شیوه‌ای صرفاً قرار دادی انجام می‌گیرند. تماشاگر آماده پذیرفتن این واقعیت است که برای ادامه یافتن نمایش، شخصیت‌ها چیزهایی به یکدیگر می‌گویند که می‌بایست این چیزها را همگی از قبل می‌دانستند، و آماده است که به پایان رسیدن یک طرح کلی دقیق و سنجیده را بایک صحنه نهائی کم‌وبیش شوخی‌آمیز، ساده، و شتابزده بپذیرد. صحنه‌ای که به جای باز کردن گره نمایش، آن را می‌برد. آنچه گفته شد نشان می‌دهد که در تئاتر فراهم آوردن سرگرمی و تأثیرات ساده ولی قوی، معمولاً از هر مسأله و هدف دیگری مهمتر است.

سواى این نیرنگها که تا پیدایش مقدمات ناتورالیسم جدید تقریباً در همه جا رواج داشتند، مجموعه دیگری از میثاقهای نمایشی وجود دارد که فقط در یک چارچوب مشخص تاریخی و جغرافیائی پذیرفته شده است. یکی از چشمگیرترین میثاقهای مزبور، استفاده از شعر است، که به عنوان یک وسیله سبک پردازی و مطلوب سازی شاعرانه، از مدت‌ها پیش بگانه شکل مناسب برای نوع «عالی» درام پنداشته می‌شد، حال آنکه همین شعر برای درام زندگی طبقات پائین، حتی در نخستین روز-های پیدایش هنر شکلک‌سازی، همچون پوشیدن پوتین به شیوه یونانیان باستان، زدن صورتک، یا بلند گوی شاخی، نامتناسب به نظر می‌رسید. لیکن تماشاگران «کمدی فرانسوی» هنوز هم نه فقط از شعر بلکه از آنچه می‌توان بقایای شعر خوانی در بلند گوی شاخی نامید نیز لذت می‌برند. یکی دیگر از روشهای یونانی برای افزودن بر شکاف بین تراژدی و زندگی روزمره که تامدنی بس طولانی دوام آورد، سپردن نقشهای زنان به بازیگران مرد بود. این میثاق نیز در همان نخستین روزها به وسیله هنر شکلک‌سازی درهم شکست، ولی در تئاتر ادبی تا روزگار شکسپیر به حیاتش ادامه داد. از طرف دیگر، سپردن چندین نقش به یک بازیگر در یک نمایشنامه، به روزگار کلاسیک باستان محدود می‌شد، که با این حال توانست در اثر کم بودن تعداد بازیگران، بر قدرت تمرکز حواس تماشاگران بیفزاید. ولی به یک بازیگر سپردن نقشهای متفاوتی که از لحاظ درونی به هم نزدیک بودند و حالت روانی مشابهی را بیان می‌کردند، تأثیر دراماتیک شدیدی بر جا گذاشت که در تاریخ تئاتر سابقه نداشت. در تراژدی سوفوکلس، بازیگری که نقش آنتیگونه [دختر اودیپ] را بازی می‌کرد نقشهای تیرسیاس [غیبگوی کور شهر تب در یونان قدیم] و پیامبری را که از وقوع فاجعه خبر می‌دهد نیز بازی می‌کرد، و بدین ترتیب - همچنان که گوستاو فرایتاگ گفته است -<sup>۲</sup> تماشاگر

می‌توانست صدای قهرمان زن را بار دیگر از جهان ارواح بشنود . بازیگری که نقش اورستس را بازی می‌کرد نقش کلوئایمنترا [ دختر لدا و تونداریوس ] را نیز برعهده می‌گرفت، و یکی بودن بازیگر در این دو نقش، تماشاگر را بیش از پیش به وجود پیوندی خونی که آنچنان شیرانه از هم گسسته شده بود آگاه می‌گردانید.

در نظر تماشاگران تراژدی کلاسیک بسیار طبیعی می‌نمود که قهرمانان یونانی و رومی در روی صحنه لباسهای سده هفدهم را بر تن داشته باشند. برای تماشاگران درام در سده‌های میانه، در صحنه باقی ماندن بازیگران پس از اجرای نقشهایشان در نمایش، يك ذره هم باعث حواس پرتی نمی‌شد. تماشاگران چینی و ژاپنی، به هیچ وجه از حضور دستیاران صحنه ناراحت نمی‌شوند؛ به بیان دقیق‌تر، در خاور دور، هیچ کاری برای پوشیده نگه داشتن جنبه ساختگی بازیگری در صحنه و بدلی بودن منظره‌ها و اسباب و اثاثیه روی صحنه به عمل نمی‌آید. لباس کار يك کارگر سیاه پوست کافی است تا به معنی نادیده پنداشته شدن دستیار صحنه تلقی شود، و او آزادانه در جریان اجرای نمایش به هر سومی رود، می‌زود و صندلیها را به روی صحنه می‌آورد یا از صحنه می‌برد، تابلوها یا منظره‌ها را می‌آویزد یا برمی‌دارد و می‌برد، یا در گوشه‌ای می‌نشیند و پکی به سیگارش می‌زند یا روزنامه‌اش را می‌خواند. خیاط بازیگران نیز به همان طریق، زیادنگران لباس ایشان در جریان بازی نیست؛ او جلوی چشم تماشاگران، لباس کیمونورا به تن بازیگر می‌کند یا از تنش درمی‌آورد، کمربندی را که باز شده است می‌بندد، یا موهای بازیگران را در ضمن بازیگری ایشان مرتب می‌کند. وجود چند صندلی کافی است تا تماشاگر قایقی را به تصور آورد که در آن دودلداده نشسته‌اند و پاروزنان در میان انبوه گل‌های دوسوی رودخانه پیش می‌روند؛ پشت سر ایشان، دو بازیگر



دیگر، با تیرچه های خیزرانی، حرکاتی به نشانه پارو زنی انجام می دهند.

این میثاقها با آنکه برای ما غربیها شگفت آورند، اوپرای غربی نیز با حذف کلام عادی، به همان اندازه با احساس واقعیت توسط تماشاگر درگیر می شود؛ و بی کلامی نخستین فیلمهای صامت نیز در روزگار خود، علیرغم ناتورالیسم محسوس در وسائل بصری مورد استفاده، مستلزم مداخله ای بزرگ در قوانین واقعیت تجربی بود. عنوانهای فرعی، در واقع جانشینی برای گفتگو بودند، ولی از دیدگاه خیال پردازی، بیشتر به متونی شباهت داشتند که از دهان شخصیتهای حاضر در تابلوهای سده های میانه ادا شده باشند. لذت بردن از یک فیلم به میثاقهایی بستگی دارد که توقعشان از تماشاگر، از جهات بسیار، بیش از توقعات جعلیات تئاتر است. تماشاگر به جای اشیائی با پیکرهای جامع وزنده، چیزی جز تصاویر ساده، دو بعدی، بی رنگ یادارای رنگ آمیزی غیر طبیعی نمی بیند. فیلم به عنوان قطعه ای از واقعیت عکسبرداری شده، می تواند رئالیستی تر باشد ولی اگر به عنوان بازنمایی سایهوار زندگی در نظر گرفته شود از تئاتر که دست کم از انسانهای دارای گوشت و خون واقعی بهره می جوید، غیر واقعی تر است. در اینجا، در هر چرخشی، با مخلوط خارق العاده ای از عناصر ناتورالیستی و ضد ناتورالیستی مواجه می شویم. در فیلم، وضع از این نیز بفرنج تر است زیرا غالباً چنین به نظر می رسد که فیلم از وسائل فنی ثابتی بهره می گیرد تا گاه به واقعیت نزدیکتر شود و گاه از آن فاصله بگیرد. حرکت سریع حوادث، جابه جایی نامحدود دیدگاهها، مربوط کردن هر چیز دیگر، از یک طرف نشانه غلبه بر آن انزوای آشوبنده یدیده های منفردی است که خصوصیت کلی سراسر هنر به شمار می رود؛ اما از طرف دیگر جهشها و شکافهای موجود در تصویرها، با تداوم وقوع حوادث در پیرامون ما، شدیداً تناقض دارد. برای آنکه

نمونه‌ای ذکر کرده باشیم، می‌توانیم در شروع يك فيلم، همراه با يك میهمان، جلوی دربسته خانه‌ای بایستیم. میهمان زنگ را به صدا درمی‌آورد، و ما ناگهان خودمان را در داخل خانه می‌بینیم. کلفت در را باز می‌کند، میهمان را تا داخل خانه همراهی می‌کنیم، و پیش از آنکه فرصتی پیدا کنیم و دور و برمان را خوب ببینیم، متوجه می‌شویم که در داخل آپارتمان، جلوی خانم صاحب‌خانه ایستاده‌ایم. میهمان سخت به آن خانم نگاه می‌کند و ما ناگهان او را در قیافه يك كودك می‌بینیم، یعنی فرض بر این است که میهمان، این خانم را از سالها پیش می‌شناخته‌است. اتاق به يك مهد كودك تغییر شکل می‌یابد؛ در طبقه دوم، بچه‌ها - فرضاً آن خانم و این میهمان - سرگرم بازی‌اند، چون عادت دارند گاهگاهی باهم بازی کنند.

اما این سیر پیوسته، در مقایسه با صحنه‌ای که در تئاتر اجرا می‌شود، کاملاً غیر عادی و حتی خیالی به نظر می‌رسد؛ ولی به محض آنکه ما به قدر کافی با میثاقهای برش و پیوند فیلم آشنا باشیم و برای مربوط کردن حرکات جهش‌گونه حوادث صحنه با جهش‌گونه‌ی تداعیهای ذهنی خودمان آمادگی داشته باشیم، از پی هم آمدن تصاویر کاملاً متقاعدکننده و عملاً بسیار روشن‌گر به نظر خواهد رسید.

## ۵. درباره زبان فیلم

بیشتر روشهای بازنمایی اختصاصی فیلم از تکنیک برش یا مونتاژ سرچشمه می‌گیرند؛ این روشها در واقع منشأ اصلی شکل‌های قراردادی بیان هستند که در فیلم مورد استفاده واقع می‌شوند. اگر شخصی در فیلم متوجه چیزی شود و بلافاصله پس از آن، چیزی با تصویر بزرگ شده‌ای ظاهر شود، تماشاگر به خودی خود، آن چیز را به همان چیزی که بار دیگر چند لحظه پیش دیده بود مربوط

می‌کند. یا اگر از شخصی ناشناس صحبتی به میان آید و بسی درنگ آدم تازه‌ای وارد شود، تماشاگر هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهد که این همان شخصی است که چند لحظه پیش صحبتش در میان بود. مکانها و دیگر حوادث و کیفیات مربوط به طرح کلی نمایش را نیز به همین طریق می‌شناسد. اگر نخست نشانه روی باتفنگ و سپس افتادن آدم یا پیکری را ببینیم، به خودی خود، رابطه‌ای علت و معلولی بین این دو پدیده برقرار می‌کنیم. در این مورد، علت پیش از معلول نشان داده شده است ولی ترتیب مزبور را می‌توان معکوس نشان داد؛ یعنی نخست اتوموبیلی را می‌بینیم که از جاده منحرف می‌شود و سپس لاستیک پنچرش را می‌بینیم؛ بی درنگ بر ما روشن می‌شود که لاستیک پنچر علت حادثه بوده است. حوادثی را که به طور همزمان جریان دارند می‌توان با مونتاژ يك در میان نموده‌های مختلف حوادث مزبور نمایش داد. این شیوه جهش به عقب و جلو از يك حادثه به حادثه‌ای دیگر، در نخستین فیلمهای هیجان‌انگیز به کار بسته می‌شد؛ بدین ترتیب که تماشاگر در آخرین صحنه‌های قالبی فیلمهای مزبور با دیدن پیاپی نمایی از خطری که دم به دم شدت می‌یابد و نجات‌دهنده‌ای که هر دم به قهرمان نزدیکتر می‌شود، و شتاب‌گیری دم-افزون نقطه‌دید، شاهد نجات‌یابی شگفت‌انگیز قهرمانی می‌شود که در چنگال خطری تهدیدکننده گرفتار شده است. ولی کارگردان ضمن آماده کردن يك درام ناتورا لیستی برای نمایش، نه می‌تواند بگذارد حوادث آن ناگهان متوقف شوند و نه بگذارد برهه‌های خاصی از زمان تکرار شوند؛ او نمی‌تواند يك حرکت-مانند دوبار پیاپی باز شدن يك در-را نخست به طور کامل و سپس با يك یا چند نمای درشت نشان دهد. اگر بخواهد نمای کلی را با نماهای درشت تکمیل کند، این نماها باید دنباله‌عملی باشند که در نمای کلی نشان داده شده است. همچنین باید مواظب باشد که باعث «پربدن» تصویر نشود و در نمایش يك حادثه به کمک چندین نما، از تکرار

بخش واحدی از حادثه خودداری کند. همچنان که در مورد اخیر باید به یاد داشته باشد که صحنه اصلی در جریان نمای يك در میان شده چیزی دیگر ادامه یافته است، در مورد نخست نیز باید به یاد داشته باشد هر بار که بخشی از صحنه حوادث را حذف می کند بخش یا نمای مشابهی از چیزی دیگر را در آن بگنجانند. مثلاً اگر شخصی از جلوی پنجره به سوی دربرود ولی این کارش چندان جالب نباشد و مدتی به درازا بکشد، کارگردان نمی تواند فقط بخشی از فیلم را حذف کند و بگذارد او از پنجره به در «بجهد»؛ ولی می تواند گوشه دیگری از همان صحنه یا منظره اطراف را در آن جا «بگنجانند» و بدین ترتیب از فاصله نشان داده شده بکاهد. با این گونه بریدن و گنجانیدن نماهای میانی، حتی بخشهای بسیار بلندی از حوادث جاری را می توان حذف کرد و به جای شان حوادث ضمنی دیگری را گنجانید. بین مدت زمان آن چیزی که از صحنه اصلی حذف می شود و مدت زمان صحنه هائی که گنجانده می شوند هیچ رابطه ثابتی وجود ندارد، ولی باز می توان به وجود گونه ای تناسب میان این دو زمان پی برد. همچنان که گفته شد قضاوت مادر باره آن چیزی که حذف شده است بر فاصله صحنه گنجانده شده با صحنه اصلی استوار است؛ هر قدر فاصله این صحنه ها بیشتر باشد شکاف در صحنه حوادث اصلی نیز بزرگتر به نظر خواهد رسید.<sup>۲۱</sup>

در هر فیلم نماهائی وجود دارند که رابطه زمانی شان با بقیه صحنه حوادث، ناشناخته یا مسأله ای بی اهمیت است و غالباً در خارج از زمان نمایشی قرار دارند. يك نمای درشت، ممکن است مثلاً به عنوان توضیح یا تکمیلی بر نمای کلی مورد استفاده واقع شود. مثلاً وقتی کسی به روی صحنه می آید و در تصویر بعدی زخمی روی چهره اش دیده می شود، این دو نما هیچ گونه رابطه زمانی با یکدیگر ندارند؛ صحنه حوادث، به هیچ وجه از يك نمابه نمای دیگر جلو نرفته است. منظره ها و تصویر-

هائی که برای ایجاد فضائی بین بخشهای صحنه اصلی حوادث فیلم به کار گرفته می‌شوند عمدتاً چیزی جز وقفه‌های طبیعی نیستند که نهمدت زمان ثابتی دارند نه بین آنها و حوادث اصلی فیلم رابطه‌ی زمانی برقرار است. داستانهای تمثیلی نیز زمان خاصی ندارند.

نماهای درشت غالباً در خارج از مکان تجربی صورت می‌گیرند، همچنان که در خارج از زمان دراماتیک نیز قرار دارند. در مورد داستانهای تمثیلی در فیلمها مانند حالت فیلمبرداری متوازی آیوشتاین از کارگزاران و کشتار گاوها، تصویری که به عنوان يك داستان تمثیلی در نظر گرفته شده است، در واقع کیفیت مکانی خاصی برای خودش دارد ولی در مقایسه با صحنه اصلی در سطح متفاوتی از واقعیت قرار دارد و به همین علت، به نظر می‌رسد که تا حدودی در مکان درست قرار نگرفته باشد.

اینگونه دست کشیدن از عرصه مکان و زمان، کمک بزرگی به روشن شدن ماهیت داستانهای تمثیلی فیلمها می‌کند، زیرا این داستانها گرایش نسبتاً ناگوارى در جهت کنائی شدن دارند و به هیچ وجه یکی از شکلهای ثمربخش بیان در فیلم به شمار نمی‌روند. در جائی که زبان فیلم واقعاً خلاقانه باشد، خود را به این گونه ترجمه صرف تداعیهای مفهومی به زبان شکلهای بصری محدود نمی‌کند. هر کسی که فیلم جویندگان طلا آفریده چارلی چاپلین را دیده باشد به یاد صحنه شادی آوری می‌افتد که در آن چیزی نمانده بود چارلی کفشی را که جوش آورده بود بخورد؛ اما به محض آنکه چشم ریفش به او می‌افتد ناگهان او را همچون مرغی چاق و چله می‌بیند که پرمی‌زند - در اینجا او تداعیهای آدم-مخوارانه‌ای را به تصویر کشیده است که ذهن آن مرد بیچاره را عذاب می‌داد. اما این صحنه با آنکه سرگرم‌کننده است به چیزی جز تجسم ساده‌يك اندیشه نمی‌انجامد و تأثیرش را مدیون بازیگری چاپلین است.

این صحنه، چیزی خود ویژه و غیر قابل تکرار است - به بیان دیگر حاوی چیزی نیست مگر نطفهٔ يك میثاق ثمربخش هنری. ولی جلوه‌های بعدی که تاحدی با حرکت بازیگران و تا حدی با جا به جا کردن دوربین به دست می آیند، جز و ماهیت فیلم و بر روی هم مدلهای بصری آن چیزی هستند که میثاق هنری می تواند بدان دست باید: چهره‌های يك مرد و يك زن را بانمای درشت می بینیم. این دو اندوهگین اند و زیاد حرف نمی‌زنند. سرانجام، زن بر می گردد که برود. دوربین تدریجاً از کنار آن مرد به عقب کشیده می‌شود، و همچنان که بخش بزرگتر و بزرگتری از پیکرش از پشت دوربین دیده می‌شود، سایه‌های چندین میلهٔ بلند عمودی را روی لباسش می بینیم. در اینجا متوجه می شویم که زن مزبور، این مرد را در زندان ملاقات کرده بوده است. او به ایستگاه می آید؛ به طرف سکو می‌دود، و ناگهان می ایستد. ما چیزی جز چهرهٔ ثابت و مأیوس او نمی‌بینیم. آنگاه نوارهایی از نور و سایه‌های بینیم که با سرعت هر چه تمامتر از روی چهره‌اش می‌گذرند. هر کسی که با میثاقهای فیلم آشنا باشد درمی‌یابد که چه اتفاقی افتاده است؛ آن مرد امیدوار بود پیش از حرکت قطار، کسی را در ایستگاه ببیند ولی خیلی دیر به آنجا رسید. از این تدابیر می‌شود بارها و بارها استفاده کرد بی آنکه ذره‌ای از ارزش‌شان کاسته شود؛ این تدابیر به گنجینهٔ زبانی صوری متعلق اند که هر کسی می‌تواند از آن بهره‌گیرد، و هر اندیشهٔ تازه‌ای می‌تواند موجب توانمندی بیشتر آن بشود ولی الزاماً چنین نمی‌کند.

## ۶. جعلیات مربوط به وفاداری به طبیعت در هنرهای بصری

هر هنری تحت‌حاکمیت معیار خاصی از آن چیزی است که طبیعی به شمار می‌رود، ولی هیچ هنری تماس بی‌واسطه با طبیعت ندارد. هر هنری میثاقهای خاص خود را دارد، و حتی اگر این میثاقها همچنان که

در هنرهای بصری می‌بینیم عمری کوتاه تر از میثاقهای تئاتر داشته باشند و ظاهراً کمتر از آنها غیر منطقی باشند، حدودی قطعاً قابل درک برای هر گونه تلاش در جهت «وفاداری به طبیعت» قائل می‌شوند. در هنرهای بصری، وفاداری به تأثیر بصری، حتی همیشه اصل حاکم در بازنمایی نیست؛ غالباً تصویر مفهومی بر تصویر بصری مسلط است. فقط بچه‌ها و انسانهای اولیه نیستند که تا اندازه‌ای آنچه را که درباره چیزهایی سواى آنچه عملاً می‌بینند ترسیم می‌کنند؛ در کل هنر شرق باستان، یونان باستان و سده‌های میانه، تأثیرات بصری در معرض تصحیح بصری قرار داده می‌شوند. و در مورد هنرهای مزبور، میثاق گرائی در شکل، به هیچ وجه به عناصر عقلی در بازنمایی محدود نمی‌شود. از میان رفتن سایه‌ها در نقاشی آسیای خاوری، جبهه نمایی هنر مصری، نسبتهای متعارف در کلاسیسیسم یونانی، نادیده گرفتن فضا در هنر نخستین سالهای سده‌های میانه، پرسپکتیو مرکز بینایی، سایه روشن باروک، از هم گسیختن خطوط کرانی توسط امپرسیونیسم - تمامی اینها میثاقهایی صرف هستند که از مشاهده طبیعت ناشی نمی‌شوند یا عمدتاً ناشی نمی‌شوند ولی کلاً به طرزی خشونت آمیز بر تابلوئی که از روی طبیعت شکل گرفته است تحمیل می‌شوند.

عناصر قراردادی در هنر دیرینه سنگی، نسبتاً انگشت شمارند ولی مطلقاً غایب نیستند؛ اما به محض آنکه تمدن عصر نو سنگی تدریجاً شکل‌های مشخص تری به خود می‌گیرد، به محض آنکه میثاقهای خشک تر و شرایط تاریخی پایدارتری پایه میدان می‌گذارند، برجسته‌تر قراردادی شکل‌های هنر نیز افزوده می‌شود. این شکلها پس از آنکه مفهومی رسمی و نمادین به خود می‌گیرند، بیشتر به موضوع بازنمایی اشاره می‌کنند؛ شکل‌های مزبور می‌توانند و در بیشتر موارد ملزم هستند که هر گونه احساس «نزدیکی» به طبیعت رانفی کنند. اثر هنری، تدریجاً

از بازنمایی شیء دوری می‌گیرد و بیشتر به بیان آن می‌پردازد؛ لیکن علامتهائی که شیء خاصی به وسیله آنها «بیان» می‌شود، در مرتبه‌ای بالا-تر، به میثاق مربوط می‌شوند ولی معیارهائی که برای قضاوت درباره ارزش تقلیدی يك بازنمایی مورد استفاده قرار می‌گیرند چنین نیستند. ولی بازنمایی و ارتباط، احساس و بیان، رونوشت و علامت را دیگر نمی‌توان دقیقاً از یکدیگر بازشناخت، و به مفاهیمی تحدیدی تبدیل می‌شوند که در تاریخ هنر فقط به حالت ترکیب تحقق می‌یابند. جبهه-نمایی هنر مصریان، سخت‌گیری منسوخ نخسین هنرمندان یونان، و فرمالیسم رسمی بیزانسیها از وسائیل بیانی و نمادین بازنمایی‌اند که باید خود را در برابر تمابلی فزاینده به ناتورالیسم نشان دهند، و راه را برای اصل وفاداری به طبیعت باز کنند چون شیوه‌ای از زندگی که وسائیل مزبور بیانگرش هستند معنی خود را از دست می‌دهد. زمینه‌طلائی نقاشی بیزانسی، همچنان که می‌دانیم، نباید به عنوان چیزی صرفاً منفی یا خیلی ساده نشانه‌ای از نبود فضا تلقی شود؛ ولی همین زمینه وقتی از حالت يك تدبیر مختص تکنیک نارسا خارج و به میثاقی تبدیل می‌شود که مضمون بیانگرانه مستقلی برای خود دارد، خود را در نقطه مقابل توقعات روزافزون ناتورالیستی می‌یابد و سرانجام مجبور می‌شود در برابر توقعات مزبور تسلیم شود.

سده‌های میانه با آن وابستگی شدید به فرهنگ یک‌تاز کلیسا، به تمام معنی، عصر شکل‌های قراردادی هنر به شمار می‌روند. هنر شرق باستان ممکن است محافظه‌کارانه‌تر و یکنواخت‌تر، و هنر ورسای خشک‌تر و محدودتر باشد، ولی هیچ عصر دیگری نتوانست همچون سده‌های میانه مسیحی موجب پیدایش چنین شبکه‌کامل و جامعی از میثاق‌های هنری شود. هر ویژگی یا خصوصیتی، دلالت دارد بر چیزی اضافه بر آن چیز طبیعی که مستقیماً ترسیم می‌کند، و رابطه با این چیز دیگر، بر میثاق‌های محکم



استوار است. پدیده های طبیعی، به ندرت ممکن است تماماً نادیده گرفته شوند ولی تعادل کامل بین علامت و رونوشت، معنی و شکل ظاهر، روح و شکل جسمانی کمتر دیده می شود. تابلو در مقایسه با آنچه در واقعیت می توان از شیء نمایش داده شده مشاهده کرد، چیزی کمتر و چیزی بیشتر دارد: نشان می دهد که هنرمند چه «می داند» و چه می بیند، و به هیچ وجه تمامی آنچه را که او می بیند نشان نمی دهد. هیچ چیزی بهتر از بازنمایی صحنه ای در انجیل های روسانو که در آن یهودای حواری اشیاء نقره ای را پس می آورد تا به کشیش اعظم داده شود وضع هنر رابه عنوان میانجی بین دو جهان نشان نمی دهد. در این تابلو یکی از ستونهای جلوئی آسمانه ای که کشیش اعظم در زیرش نشسته، تاحدودی با پیکر او پوشانده شده است، ولی فرض این بوده که او می بایست در پشت این ستون نشسته باشد. مسلماً هنرمند، واضح نشان دادن حالت متکبرانۀ کشیش اعظم را از ایجاد دردسر برای خودش با قرار دادن هر چیز در جای درست خودش، مهمتر دانسته است. برای او هیچگاه پیش نیامده بود که در میثاقی تردید کند که امکان نادیده گرفتن یا حتی تحریف کردن واقعیت ملموس روزمره را در جهت بازنمایی روشن و آشکار صحنه ای از تاریخ انجیل یا مضمونی از یک قول جزمی، به او می داد. در ذهن انسان سده های میانه، عنصر غیر طبیعی، باور کردنی تلقی می شد، نه به علت ناسازگاریش با تجربه، بلکه به علت سازگاریش با نظمی از امور که در مقایسه با آن، هر چیز دیگری بی اهمیت بود. روابط غیر طبیعی موجود بین ابعاد، که با اهمیت معنوی و مقام فوق طبیعی پیکرها مطابقت داشت، به نظر نمی رسید که مغایرتی با تجربه داشته باشند زیرا تماسی با آن نداشتند؛ «پرسپکتیو معکوس» با پرسپکتیو طبیعی رقابت نمی کرد، بلکه از روابطی پرده برمی داشت که بیانشان به هر شکل دیگری

غیرممکن بود. طراحی خطی نیز ناکافی تلقی نمی‌شد، بلکه برعکس یگانه شیوه مناسب برای ترسیم موجودات بدون فردیت به شمار می‌رفت.

دوره رنسانس، آنچنان که برخیها ممکن است بپندارند، به هیچ وجه پایان میثاق گرایی در هنر نبود، مخصوصاً پرسپکتیو مرکزی به شکلی که در هنر سده پانزدهم ایتالیا به کار گرفته می‌شد، درست مانند کنارهم گذاردن عناصر فضائی در سده‌های میانه آرايشی ساختگی برای روابط فضائی است. این صرفاً از جعل‌های يك عصر تاریخی است که مکان یافتار را به صورت عقلی و انتظام یافته درمی‌آورد و همه چیز را مطابق تبیین وحدت گرایانه جهان که می‌کوشید به جای دو گرایی فلسفی سده‌های میانه بنشانند تابع يك دیدگاه واحد می‌پنداشت. پرسپکتیو اوچلو، ما نغیا، یا پیرو دلا فرانچسکا به هیچ وجه «درست» تر از تصور فضائی آمبروجو لورنتستی نیست؛ بلکه بر میثاقهای علمی تر منطبق است. و همچون باز نمائی فضا، تمامی دیگر عناصر يك تابلوی دوره رنسانس- ترکیب، رنگ آمیزی، نور، نمایش بدن انسان و مانند اینها- چرخشی علمی پیدا کرده‌اند و تابع میثاقهای هنری آمیخته با علم شده‌اند. خصلت وحدت گرایانه و انتظام یافته جهان‌نگری، به يك کمال مطلوب هنری تبدیل می‌شود. نتیجه، پدید آمدن توهمی از يك هماهنگی است که چنان در نظر نسل بعدی یعنی هنرمندان سبک گزین جعلی می‌نمود که نارضائی ایشان نخستین طغیان آگاهانه تاریخ در برابر میثاقهای حاکم هنری را به دنبال آورد. این تحول دوران ساز رویدادها یعنی آغاز واقعی هنر مدرن، پیامد تجربه‌ای بود که می‌گفت جهان آنچنان که استادان رنسانس با پیروی از میثاقهای فرهنگ اشرف منشانه خویش مجسمش می‌کردند انتظام یافته، بامعنی و «زیبا» نیست؛ یعنی برعکس،

معمائی لاینحل، تراژدی-کمدی دو پهلو، و يك عرصه میانه حسی-روحی، عقلی-غیرعقلی والهی-شیطانی است. هنرمندان سبک گزین، موافق این تجربه، در هر آنچه به عنوان موضوع هنر خویش برمی گزینند بر تضادها، معنیهای دوپهلوی، وحدت لاینفک واقعیت و رؤیا، عنصر عادی و شگفت انگیز، مستی آور و هشیار کننده تأکید می کنند. و به همین علت، طغیان ایشان به پیدایش میثاقهای تازه یا برخی از ساختگی-ترین میثاقهایی می انجامد که تا کنون ماندگار شده اند. ماهیت مکانیکی این میثاقها را هیچ چیزی بهتر از این واقعیت توصیف نمی کند که مثلاً در ادبیات، بازی با واژه ها یگانه صفت ماهوی کل تأثیر گذاری شعری پنداشته می شود.

سبک باروک با دامن زدن به واکنشی در برابر میثاق گرائی آغاز می شود، و هنری تازه در پی می آورد که از لحاظ عاطفی خودانگیزتر است و آزادیش از پیش فرضهای روشنفکرانه نیز بیشتر است. لیکن این هنر نیز به موقع خود، شکلهای کلیشه ای خود را می آفریند و به نوبه خود يك شیوه بیان بی نهایت مصنوعی و قرار دادی شده را عرضه می دارد. و این روند همراه با هر تغییر سبک، تکرار می شود. سبک روکو کو نتیجه نفی میثاقهای درباری و آکادمیک سبک باروک، و در همان حال قراردادی ترین سبکها است. نئوکلاسیسیسم که به عنوان جنبشی در جهت آزادی هنری به موازات انقلاب فرانسه آغاز شد، به سرسخت ترین و ماندگارترین آکادمیسمی منجر شد که تا کنون شناخته شده است.

رمانتیکها جنگ صلیبی سازمان یافته ای را بر ضد میثاقهای هنری آغاز کردند. آنها با هر چیزی که در عرصه هنر به نظرشان قالبی، منظم، و یکه تاز می رسید مبارزه می کردند؛ به سراغ هر شکل استقرار-یافته ای که می رفتند می دیدند که چیزی پیش پا افتاده، کلیشه وار، و مایه

حقارت مکانیکی و سائل موجود بیان است. مفهوم میثاق فقط از دوره رمانتیکها با آن بدگمانی خاصشان به تمام معیارهای موجود بود که آن معنی تحقیرآمیز امروزی را به خود گرفته است. فقط با یورش رمانتیک برضد هر گونه میثاق گرائی شکلها است که بحران فرهنگی آغاز شده توسط سبک گزینی، با تمام ابعادش خود نمائی می کند و باعث ارزیابی مجدد و بنیادی فرهنگ تاریخی مامی شود. سبک گزینی، در واقع، هنوز با شیطانی که به پیکار برخاسته بود سخنی به زبان نیاورده بود؛ واژه «میثاق» به معنی امروزی، تا سده هجدهم به کار گرفته نمی شود. اصطلاح «جمله‌های تئاتر» را نخستین بار در آثار کرنی<sup>۲۲</sup> می بینیم ولی او این جمله‌ها را به هیچ وجه به آن معنی نمی داند که واژه «میثاق» بعدها در اشاره به نتیجه فرهنگ نسبتاً سطحی و صوری رو کو کو به خود گرفت. نکته جالب توجه این است که این مفهوم زمانی به ظهور می رسد که عصر طلائی میثاقها تدریجاً به پایان خود نزدیک شده است؛ به نظر می رسد تا زمانی که میثاقها به چیزی مسأله آفرین مبدل نشده بودند مردم از وجودشان بی خبر بودند.

ولی میثاقهای مربوط به فرهنگ نظام کهن جهان مدتها پیش از گذار به رمانتیسیسم، راه زوال را در پیش گرفته بود. رمانتیسیسم در واقع نشانه‌ای از بحران عمومی میثاق گرائی و یکی از نتایج انقلاب صنعتی و سیاسی بود که صریح‌ترین بیان آن بحران به شمار می رفتند. مادام دوستال از نخستین کسانی بود که به وجود رابطه‌ای تنگاتنگ میان انقلاب اجتماعی و هنری در زمان خودش پی برد. او می نویسد: «طبیعت میثاقها از طبیعت اشرافیت مقامات حکومت لاینفک است، حمایت از یکی به معنی حمایت از دیگری است.»<sup>۲۳</sup> میثاقهای هنری تراژدی کلاسیک، که لنینگ همگام با اندیشه‌های «روشنائی یافته» روزگار خسویش کوشیده بود با در نظر گرفتن شرایط سیاسی و اجتماعی تبیین کند،

بدون تردید همراه با ایده‌تولوژی نظام کهن جهان از میان رفتند ولی مادام دوستان نتوانستند دریابند که قراردادی شدن شکل‌های هنر به حکومت‌های اشرافی اختصاص ندارد و هر نظام نسبتاً پیشرفته اجتماعی میثاق‌های خاص خود را پدید می‌آورد. بدون تردید، نسل رمانتیک‌ها استثنائی در این قاعده نبود؛ در حقیقت، نسل مزبور یکی از فلج‌کننده‌ترین میثاق‌های زمانه یعنی «اصل اصالت به هر قیمت ممکن» را با خود آورد. زیرا از آن زمان به بعد، دستاوردهای تمام نسل‌های پیشین بردوش هنرمند جوان سنگینی می‌کردند، و او شخصیت هنریش را فقط با تن دادن به تلاش‌های پردامنه برای خلاصی یافتن از هر آنچه در گذشته انجام گرفته بود می‌توانست بیان کند.<sup>۲۴</sup> این میثاق‌گریز از میثاق نیز کفایت نمی‌کرد: رمانتیک‌ها واژه نامه بزرگی از وسائل مجاز بیان فراهم آوردند که در زمان خودش درست مانند واژه نامه ماقبل رمانتیک، پیش پا افتاده شد. تنها تفاوت در این بود که آنها از واژه نامه جدید با وجدانی آلوده استفاده می‌کردند و همواره احساس می‌کردند که مرتکب دزدی ادبی شده‌اند. ولی اینان باز مرتکب «دزدی ادبی» شدند.<sup>۲۵</sup>

ناتورالیسم معاصر به نوبه خود صرفاً یک میثاق را به جای میثاقی دیگر می‌نشانند و به دفعات برابر به «واژه‌نامه» و طبیعت مراجعه می‌کند. و امپرسیونیسم نیز مانند هر سبک پیش از خود، شبکه ساختگی و غیر منطقی میثاق‌های زودگذر به شمار می‌رود. غیر منطقی بودن و از طبیعت گرفته نشدن، علت درخشش اغراق‌آمیز رنگ‌ها در آثار نقاشان امپرسیونیست، تجزیه شکل‌ها به قطعاتی از رنگ، محو کردن خطوط کرانی، حذف حجم و ژرفا، بی‌توجهی ایشان به ترکیب و چارچوب، دیدهای دورنگر و تکنیک‌های بدیهه‌سازانه، جداسازی تجربه بصری از تمام دیگر انواع تجربه، و حذف هر چیز مفهومی از جهان‌نگری ایشان است. امپرسیونیسم نیز بیشتر یک تغییر ذوق است تا یک قطع

رابطه باميثاق گرائی. اگر می بینیم پس از مونه، پیسارو، و سزان دیگر کسی نمی تواند منظره‌ای همچون منظره های پیشین بکشد به این علت نیست که نقاشان مزبور «حقیقتی» نو یا تکنیکی نو کشف کرده بودند که از لحاظ درونی تناسب بیشتری با پدیده های طبیعی داشتند؛ بلکه فقط به این علت است که ترکیبات شکل و رنگ در آثار ایشان، میثاقی را پایه گذاری کرد که نسل بعدی نمی تواند خود را از آن برهاند. آنها تفسیر حقیقی تری از طبیعت به عمل نیاوردند؛ بلکه معادل ساختگی جدیدی از وفاداری به طبیعت را رواج دادند.

## ۷. خودانگیزختگی و میثاق

رمانتیکها اصرار می کردند که هر آنچه از میثاقها، فرمولها، و پیش پا افتادگیها آزاد باشد می تواند در ردیف هنر یا شعر به شمار آید؛ و هر صفتی را که قبلاً به کار برده شده بود، هر تأثیری را که قبلاً توصیف شده بود، و هر تأکید آشکارا بامهر پیش پا افتادگی مهور می کردند. هیچ نویسنده ای جرأت نمی کرد جمله ای را به روی کاغذ آورد بی آنکه از خود پرسیده باشد این جمله به قدر کافی برجسته، فوق العاده، و تازه هست یا نیست. تجربه ایشان مبنی بر اینکه اشتیاق شدید به اصالت احتمالاً به میثاق گرائی می انجامد فقط بر ترس ایشان از کلیشه افزود. اینان به جای درك اجتناب ناپذیری میثاقهای متعلق به هر زبان صوری و راضی کردن خودشان به داشتن اصالتی هر چه بیشتر در آن حدود، می کوشیدند از میثاقها به طور کلی بگریزند، و باز با یاسی بیشتر در دام آنها می افتادند.

هر بیانی باید آنچه را که در تجربه زنده به صورت وحدتی بکپارچه و تفکیک نشده وجود دارد به گونه ای «ذره ذره کند»، باید آنرا

به صورت ویژه گیجائی تجزیه کند، و مسندهای گوناگونی به آنها نسبت دهد. هدف هنر، حفظ وحدت و پیوستگی تجربه زنده تا سرحد امکان و علیرغم تجزیه‌ای است که از درون روند بیان آغاز می‌شود. این تضاد، جان باعصاره هنراست؛ سرچشمه ماهیت دو گانه یعنی منطقی - غیر منطقی و حسی - روحی آن نیز هست. هر دو عنصر منطقی و حسی در هنر، اصول انتزاعی صوری و وسائل بیان بصری یا سمعی، «فاصله» ای بین فاعل و مفعول تجربه پدید می‌آورند؛ آفرینش هنر، مستلزم ایجاد و از میان بردن این فاصله است. هنر خود را با تجربه غیر منطقی دلخوش نمی‌کند، بلکه در همان حال می‌خواهد تجربه‌ها را منطقی کند و سازمانی به آنها بدهد. خود را به عنصر روحی دلخوش نمی‌کند بلکه به دنبال تجسم نیز می‌رود؛ نه می‌تواند از پیکری که برای روح می‌سازد چشم پوشد نه از روحی که برایش یک پیکر می‌سازد.

لودویگ ویتگنشتاین نوشته است: «وقتی نمی‌توانیم درباره چیزی حرف بزنیم، آنجا باید مهر خاموشی بر لب زنیم.»<sup>۲۶</sup> در نظر علم، برخلاف تمامی دیگر تلاشهای معنوی بشر، عملاً چیزی وجود ندارد که آدمی الزاماً در باره‌اش سخنی نگوید و مهر خاموشی بر لب بزند. زیرا هر آنچه وجود دارد شناختنی است، و چون هر آنچه شناختنی باشد از لحاظ علمی قابل بیان است، علم با هیچ مسأله صوری مشابه مسأله حدود بیان هنری مواجه نمی‌شود. البته ممکن است درست باشد که در علم «آنچه را که نمی‌توانیم به زبان آوریم نمی‌توانیم به زبان آوریم، و سوت زنان هم نمی‌توانیم بیان کنیم.»<sup>۲۷</sup> علم درباره هر آنچه که می‌داند می‌تواند سخن بگوید؛ در هنر، برعکس علم، به هیچ وجه نمی‌توان هر چیز تجربه کردنی را مستقیماً بیان کرد و هنرمند غالباً وقتی با کمبود کلام روبه‌رو شود مجبور است سوت بزند. یعنی باید مقصودش را به شیوه‌ای غیر مستقیم، ناکامل و نادقیق، با استفاده از علامتهائی قراردادی

و کلیشه‌ای که تجربه‌اش را رقیق‌تر می‌کند بیان دارد. لیکن اشتباه است اگر گمان کنیم هیچ‌کسی که وسایل قراردادی و کلیشه‌ای را به کار می‌برد نمی‌تواند از عنصر قراردادی فراتر برود، یا هر جا که میثاقها وارد میدان می‌شوند اصالت باید رخت بر بندد. زیرا ما با آنکه هر چیزی را در پرسپکتیوی کژ کننده می‌بینیم و با وسیله‌ای کژ کننده بیان می‌کنیم، باز می‌توانیم نواقص این وسیله را ببینیم و تا اندازه‌ای تصحیح‌شان کنیم. ما سائلی در اختیار داریم که تأثیر کژ کننده‌شان نه فقط از موردی به موردی دیگر فرق می‌کند بلکه به بخشها و جنبه‌های مختلف واقعیت نیز بستگی دارد، و سائلی که هر گاه توسط افراد مختلف به کار گرفته شوند خاصیت کژ کنندگی متفاوتی نیز پیدا می‌کنند. قراردادی بودن و سائل بیان ممکن است باعث پیدایش فاصله‌ای همیشگی با واقعیت شود ولی تیزی چشم فرد، باز هم ظاهر می‌کند. اصالت هنری، هم در مخالفت با میثاقهای هنری و هم در اطاعت از آنها متجلی می‌گردد و فقط در چارچوب میثاقهای مستقر می‌تواند بروز کند.

شبکه، روش یا بازی خاصی که در آن شخص مجبور است از قواعد معین و ثابتی پیروی کند، فقط ویژگیهای منفی‌اش را به ناظر خارجی می‌نماید، ویژگیهایی که به نظر می‌رسد باعث محدودیت حرکت بازیگران می‌شوند، ولی شخصی که سرگرم بازی است از وجود مقررات مزبور دستپاچه نمی‌شود و آزادانه در چارچوب آن حدود معین حرکت می‌کند. هیچ فوئبالیستی به این نمی‌اندیشد که نمی‌تواند توپ را با دستش بگیرد؛ هیچ شطرنج بازی از اینکه می‌بیند فیلها فقط می‌توانند آریبی حرکت کنند و رخها مانند اسبها از روی مهره‌های دیگر نمی‌پرند احساس ناراحتی نمی‌کند؛ بازیگر تازمانی که از وجود این محدودیتها آگاه باشد، پیش شرطهای کل بازی و اعمال مهارت خودش را تشخیص می‌دهد. و درست همان‌طور که مهارت هر بازیگر از سوی مهارت



رقیبش به رقابت فراخوانده می‌شود، هر دستاورد هنری نیز نتیجه نوعی مباحثه بین نیات و استعداد خلاقانه هنرمند و شرایط، وسایل بیان و میثاقهای موجود است.

بر لوح یادبود اریک کلایپر رهبر ارکستر، در بولنوس آیرس، این شعار نوشته شده است: «سیر عادی و بدیهه‌سازی، دشمنان کشته هنر هستند.» در این تردیدی نیست، و در این نیز تردیدی نیست که بدون وجود حداقلی از سیر عادی و بدیهه‌سازی، هیچ هنری امکان‌پذیر نمی‌شود. این دو عنصر باید نقش خود را در اثر هنری ایفا کنند، و باید مکمل یکدیگر شوند. هنر صرفاً قراردادی، که در آن اثری از هیچ نوع خودانگیختگی و اصالت نباشد، یکسره بی‌روح و کسالت‌آور است؛ ولی هنری که در آن هر چیزی الزاماً می‌بایست اصیل بوده باشد نه فقط عملاً غیر ممکن بلکه غیر قابل تصور است - زیرا جایی که همه چیز اصیل باشد هیچ چیزی اصیل نیست. میثاقها عملاً نه فقط شرایط هستی پیشرفت هنری، بلکه معیارهای ارزش‌گذاری این عناصر را نیز فراهم می‌آورند. اصالت هنرمند در جایی چشمگیرتر می‌شود که چندین هنرمند از میثاقهای ثابتی پیروی کنند. وابستگی و اصالت را فاعل وقتی روشن‌تر از هر زمانی دیده می‌شوند که او را در کنار استادانی بگذاریم که او بیش از همه عمیقاً تحت تأثیرشان بوده است.

با آنکه رمانتی سیسم حق داشت که می‌گفت هر میثاقی نشانه‌های سستی و مرگ را با خود می‌آورد، و در پایان باید از طرح‌ریزی بیان دست بردارد و به تأثیر گذاری پردازد، باز هر شکل نو، خودانگیخته و غیر قراردادی، چیزی جنینی، تکامل نیافته و ناقص در خود دارد. سبک هنری فقط تازمانی قادر به تکامل است که میثاقهایش به قدر کافی زنده و انعطاف‌پذیر باشند تا بتوانند عنصر نو، خود انگیخته و غیر قراردادی را جذب کنند؛ و اندیشه تازه هنری فقط در صورتی می‌تواند تشکیل

شود که سنت و میثاقی وجود داشته باشند که اندیشه مزبور بتواند به آنها پیوندد. گرچه همین وابستگی است که اندیشه هنری را قابل انتقال می گرداند، آنچه اندیشه مزبور را شایسته انتقال می گرداند اصالت آن است. تاریخ هنر، روندی است که در آن تلاش برای رسیدن به عنصر نو و شخصی، تدریجاً حدود میثاقها را گسترش می دهد و گاهگاهی نیز این حدود را از هم می شکافد. هیچ تغییر سبکی وجود ندارد که این فرمول درباره اش صدق نکند. تکامل راست - خطی يك سبك، ضرورتاً به معنی قراردادی شدن تصاعدی شکلهاست، ولی پیدایش هر اندیشه جدید در سبك، تا اندازه ای موجب گسستگی این روند می شود.

وقتی کسی می کوشد نقش تاریخی میثاقهای هنری و مقاومتی را که این میثاقها برمی انگیزند به درستی ارزیابی کند، اجتناب از پیشروی در این یا آن جهت بسیار دشوار است. بدون تردید کارل فیلیپ اما نوئل باخ آهنگسازی به مراتب اصالت دارتر از پدرش بود، و موسیقی هایدن در مقایسه با موسیقی موتسارت اصالت بیشتری داشت و زبان خاص دبوسی از زبان خاص وردی به مراتب انقلابی تر بود. پروچینو، دوسودوسی، لورنتسو لوتو، و پونتورمو به يك معنی، خاص تر و اصالت دارتر از رافائل یا تیسین هستند. ولی چه کسی ممکن است گمراه شود و آنها را به این دلیل در رتبه ای بالاتر طبقه بندی کند؟ و چه کسی ممکن است جسارت کند و بگوید برای هنرمندانی چون جوتو، لئوناردو، میکل آنژ، ال گرکو، و بروگل میثاق مهمتر بوده است یا طغیان؟ یا چه کسی ممکن است جسارت کند و بگوید که موتسارت تا چه اندازه به میثاق، و بتیوون به طغیان در برابر میثاق مدیون بوده اند؟ آیا وقتی می کوشیم به آن پرسش پاسخ دهیم می توانیم موسیقی ایشان را همان گونه بشنویم که همعصرانشان می شنیدند؟ آیا ما موسیقی مزبور را با گوشهای نسلی نمی شنویم که

همعصر بارتوک و شوپن است و با شنیدن موسیقی واگنر، دبوسی، و ماهر رشد یافت؟

اخیراً رسم شده است که آثار موسیقی متعلق به یک نسل پیش را با سازهایی اجرا کنند که آثار مزبور نیز برای اجرای با آنها تصنیف شده بودند؛ مثلاً در اجراهای گوناگون آثار باخ و همعصرانش، پیانو تدریجاً جایش را به هارپسیکورد می‌سپارد. بدون تردید این کار باعث می‌شود که برخی از گوشه‌های آثار مزبور بهتر شنیده شود، ولی اشتباه است اگر فرض کنیم که ما با این کارمان موسیقی باخ را بهتر از مخاطبان همعصر خودش می‌شنویم. این محتمل نیست؛ از زمان اختراع پیانو به بعد صدای هارپسیکورد به طرز چشمگیری عوض شده است؛ در واقع، هارپسیکورد دیگر آن ساز پیشین نیست. همچنان که به کار گرفته شدن سازهای جدید تغییراتی در شیوه شنیدن ما می‌دهد، کیفیت آهنگ سازهای قدیمی را نیز تغییر می‌دهد. برای گوشه‌هایی که به شنیدن صدای پیانو خو گرفته است، هارپسیکورد صدائی سردتر، ضعیف‌تر و نامطبوع از آن دارد که به گوش باخ و همعصرانش می‌رسید. پیانو، بلندی و طنین تازه‌ای را به دنیای موسیقی آورد، به طوری که امروزه این ساز جدید در نظر ما بیشتر از هارپسیکورد باروح آثار باخ جور درمی‌آید، زیرا ساز پیشرفته‌ای است که پرتحرک‌ترین و پرتنوع‌ترین نواها را می‌توان از آن درآورد - همچنان که هارپسیکورد در عصر باخ چنین پنداشته می‌شد. تاریخ‌گرائی، که عنصر معتبر را به معنایی بسیار لفظی تفسیر می‌کند و قدرت میثاق را به دگرگون کردن معنی عنصر معتبر نادیده می‌گیرد، سرانجام با تحریف تاریخ به پایان می‌رسد. ما با ترجمه آنچه روزگاری زنده و تازه پنداشته می‌شد به زبانی که امروز زنده و تازه پنداشته می‌شود، به شناخت ژرف‌تر آثار متعلق به یک دوران سپری شده موفق می‌شویم. مطمئناً نواختن قطعه‌ای از

مونتسارت برابر با تحرکی که در نواختن قطعه‌ای از بتهوون به کار برده می‌شود کاری خطاست، ولی این نیز خطاست که بخواهیم از او يك هنرمند دلفریب و خوشدل پیرو سبک «رو کو کو» بسازیم. او در نظر همعصران خویش يك «رمانتیک» به معنای مورد نظر پروست<sup>۲۸</sup> بود، همچنان که احتمالاً باخ در نظر همعصرانش چنین بوده است.

اما چون مادر مقامی نیستیم که بتوانیم درباره تأثیرات تونال ساخته‌های باخ بر همعصرانش داوری کنیم، به همین علت نیز نمی‌توانیم کیفیت رنگها یا طنینهایی را که استادان قدیمی به کار می‌بردند با تمام تأثیر-گذاری اصیلشان در ذهن خویش مجسم کنیم. با هر گام تازه‌ای که در تاریخ طنین موسیقی برداشته می‌شود، بر فاصله مابادرك درست طنینهای مزبور افزوده می‌شود. کافی است فقط درباره ارزش گذاری دوباره طنین توسط امپرسیونیستها ببیندیشیم تا دریابیم که چنین درکی مستلزم چه جهشی است. باز سازی تابلوهای قدیمی، به منظور احیای تأثیر رنگهای تازه و اصیل آنها، بر فاصله‌ای که ما را از آنها جدا می‌کند خواهد افزود، همچنان که بهره‌گیری از هارپسیکورد به گونه‌ای بر فاصله ما از باخ می‌افزاید. هر کسی ترجیح می‌دهد به جای صفحه‌نما، رنگ اصیل را ببیند، ولی نباید چنین پنداشت که این رنگها به زبانی سخن می‌گویند که فی‌نفسه برای مردمی قابل فهم است که با معیارهای رنگ-شناسی همواره متغیری به آنها نزدیک می‌شوند. در تغییر پذیری مقیاسی که به وسیله آن شدت تأثیرات حسی سنجیده می‌شود و در تغییر پذیری معیارهای ذوقی که به وسیله آن ابزارهای هنری برگزیده و به‌صاف آورده می‌شوند، سرچشمه‌های آن تفسیر نادرستی نهفته است که هنر سده‌های پیشین بر روی هم هیچگاه نتوانسته خود را از شرش برهاند. ماهیچگاه اطلاعات چندان زیادی درباره نیات آفرینندگان تفسیر نادرست مزبور، مضمون عینی آثار ایشان و اهمیتی که همعصرانشان

به ایشان نسبت می‌دادند به دست نخواهیم آورد که به هنگام ارزیابی آن تفسیر بتوانیم دقیقاً تغییراتی را حدس بزنیم که در طی زمانی که سپری شده است، در اندامهای حسی ما، در حساسیت ما، و در ذوق ما پدید آمده‌اند. اگر گوشها و چشمهای ما چنان شکل گرفته باشند که ارزش تأثیر حسی صداها و رنگها بکاهند و ماهنوز آثار گذشته را آنچنان نمی‌بینیم یا نمی‌شنویم که آفرینندگانشان می‌خواستند دیده و شنیده شوند، چه فایده‌ای دارد که بدانیم سازها واقعاً چه صدائی داشته‌اند و رنگها واقعاً چگونه بوده‌اند! ولی در اینجا می‌توان پرسید - همراه با کسانی که به نگرش تاریخ‌گرایانه‌اعتمادی ندارند - چرا باید بخواهیم آثار یاد شده را به شیوه‌ای جز آنچه قطعاً موجب شادی و حرکت ما می‌شود ببینیم و بشنویم؟

پایان

تهران، اسفند ۱۳۶۲

## کتابشناسی و منابع

### فصل اول

1. Jose Ortega y Gasset: *La Deshumanizacion del Arte* (1925), p. 19.
2. Cf. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), I, 23-103.
3. *Ibid.*, I, 91-4; II, 684, 731-4, 780, 786.
4. Thorstein Veblen: *The Theory of the Leisure Class* (1899), p. 36.
5. Letter to Miss Harkness, April 1888, in Karl Marx & Friedrich Engels: *Literature and Art* (1947) pp. 42-3.
6. Hauser, *op. cit.*, II, 775.

۷. نتوانستم اطلاعات بیشتری درباره کتاب مورد بحث به دست آورم.

### فصل دوم

1. Friedrich Engels: *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy*, in Karl Marx & Friedrich Engels: *Selected Works* (1942), I, 417 ff. Letter to Franz Mehring of July 14, 1893, *ibid.*, pp. 388 ff.
2. Theodor Geiger: "Kritische Bemerkungen zum Begriffe der Ideologie," in *Gegenwartsprobleme der Soziologie (A. Vierkandt zum 80. Geburtstag, 1949)*, p. 143.
3. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtlich Grundbegriffe* (1929), p. 252.
4. Max Scheler: *Die Wissensformen und die Gesellschaft* (1926).
5. Engels: Letter to Miss Harkness, in Marx & Engels: *Literature and Art*, pp. 42-3.
6. Engels: Feurbach.
7. *Manifesto of the Communist Party*.
8. Marx: "The Eighteenth Brumaire of Loui Bonaparte," in *Selected Works*, II, 311 ff.

9. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), I, 93.
10. Georg Simmel *Philosophie des Geldes* (1900).

## فصل سوم

1. Ernest Jones: *Papers on Psycho-Analysis* (1938), p. 158.
2. Jones: "The Theory of Symbolism," *ibid.*, p. 132.
3. Jones: *ibid.*, p. 185.
4. Sigmund Freud: "The Poet and Day-dreaming," in *Collected Papers*, IV, 176.
5. Freud: "Formulations Regarding the Two Principles in Mental Functioning," *ibid.*, p. 13.
6. Marcel Proust: *La Prisonniere*, II 247.
7. Otto Rank: *Art and Artist* (194), p. 429.
8. Freud: *Beyond the Pleasure Principle* (1950), pp. 9-17.
9. O. Fenichel: *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (1946), p. 526.
10. T.S Eliot: "Tradition and the Individual Talent," in *Selected Essays*(1932), p. 22.
11. Cf. Rank, *op. cit.*, p. 384.
12. Freud: *Moses and Monotheism* (1939), p. 164.
13. Freud: "Instincts and Their Vicissitudes," in *Collected Papers*, IV, 64.
14. Cf. F.H. Bartlett: "The Limitations of Freud," *Science and Society* (1939), II/1, p. 73.
15. Freud: *New Introductory Lectures* (1933).
16. *Ibid.*
17. Freud: *An Outline of Psychoanalysis* (1941).
18. Freud: *Moses and Monotheism*, p. 126.
19. Freud: *Civilization and Its Discontents* (1930).
20. A. Kardiner: *The Individual and His Society* (1940), pp. 381-2.
21. Freud: "On Narcissism," in *Collected Papers*, IV.
22. Fenichel, *op. cit.*, p. 57.
23. Edmund Wilson: *The Wound and the Bow* (1929).
24. Freud: *Wit and Its Relation to the Unconscious* (1916).
25. Freud: *The Problem of Lay-Analysis* (1927).
26. Freud: "The Unconscious," in *Collected Papers*, IV, 104.
27. Cf. I. Hermann: *Die psychoanalytische Methode* (1934), p. 4.
28. W. Born: "Unconscious Processes in Artistic Creation," *Journal of Clinical Psychopathology* (1945), VII/2, p. 267.

29. Jones: "Psychoanalysis and Sociology," in *Social Aspects of Psychoanalysis* (1924), p. 27.
30. A. Ehrenzweig: "Unconscious Form-Creation in Art," *British Journal of Medical Psychology* (1948), XXI/3, p. 192.
31. Freud: *An Outline of Psychoanalysis* (1941).
32. Keneth Burke: "Freud and the Analysis of Poetry," *American Journal of Sociology* (1939), XLV, 283.
33. Andre Malraux: *Les Voix du silene* (1953), p. 283.
34. Freud: *The Interpretation of Dreams* (1933).
35. Lionel Trilling: *The Liberal Imagination* (1951), p. 52.
36. E. Bullogh: "Psychical Distance," *British Joucal of Psych.*, V. (1912).
37. Ernst Kris: *Explorations in Art* (1952), p. 254.
38. Freud: *The Interpretation of Dreams* (1933).
39. William Empson: *Seven Types of Ambiguity* (1947).
40. Freud: "The Moses of Michelangelo," in *Collected Papers*, IV, 271.
41. John Rickman: "On the Nature of Ugliness," *International Journal of Psychoaalysis*, XXI/3 (1940).
42. *Ibid.*, pp. 45.
43. Freud: *Civilization and Its is Discontents* (1930).
44. A. Gilchrist: *life of William Blake* (1942), p. 390.
45. Translation by Helen Burlin.

## فصل چهارم

1. Cf. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), pp. 179 ff.
2. Heinrich Wolfflin: *Klassische Kunst* (1904), 3rd ed., p. 249. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1929) 7th ed., p. ix
3. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 12.
4. *Ibid.*, pp. 13-14.
5. *Ibid.*, p. 249.
6. Wolfflin: *Gdanken zur Kunstgeschichte* (1947), 4th ed., p. 10.
7. & 8. *Ibid.*, pp. 17-18.
9. *Ibid.*, p. 19.
10. Cf. Wolfflin: *Renaissance und Barock* (1907), 2nd ed., p. 52.
11. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pp. 13-14.
12. Aguste Comte: *Cours de philosophie positive*, Lecon LII, ed. Littre (1877), V, 14.
13. Wolfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, pp. 10-11.



14. Ibid., p. 13.
15. Ibid., p. 24.
16. Ibid., p. 14.
17. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 248.
18. Cf. Meyer Schapiro: "Style," in *Anthropology Today*, ed. A.L. Kroeber (1935), p. 297.
19. Gunnar Rexius: "Studien zur Staatslehre der historischen Schule," *Historische Zeitschrift*, cvii, 513.
20. Wolfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), p. 49.
21. Cf. Max Weber: "Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie," *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (1922), pp. 9-10.
22. Josef Popper-Lynkeus: *Die allgemeine Nahrungspflicht als Lösung der sozialen Frage* (123), 2nd ed., p. 72.
23. Ranke: *Das politische Gespräch*.
24. Friedrich Meinecke: *Die Entstehung des Historismus* (1936).
25. Cf. Emil Lask: *Fichtes Idealismus und die Geschichte* (1902), pp. 56 ff.; M. Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, pp. 9-10; Hauser: *Social History of Art*, II, 659 ff.
26. Erwin Panofsky: "Der Begriff des Kunstwillens," *Zeitschrift für Aesthetik*, XIV(1920), 330-1; "Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie," *ibid.*, XVIII(1924-5), 130-1. Edgar Wind: "Zur Systematik der künstlerischen Probleme," *ibid.*, p. 481.
27. E. Panofsky: "Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte," p. 130.
28. Wolfflin; *Gedanken zur Kunstgeschichte*, p. 9.
29. Panofsky: "Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte," pp. 158 ff.
30. Cf. Hans Sedlmayr: Introduction to Riegl, *Gesammelte Aufsätze* (1929), p. XX.
31. Gottfried Semper: "Entwicklung eines Systems der vergleichenden Stillehre," *Kleine Schriften* (1884), p. 261.
32. Hans Freyer: "Diltheys System der Geisteswissenschaften," *W. Goetz-schrift* (1927) I, pp. 492, 497 ff.
33. Panofsky: "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst," *Zeitschrift für Aesthetik*, X (1915), 462 ff.
34. Wolfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, pp 21-2.
35. B. Schweitzer: "Der Begriff des Plastischen," *Zeitschrift für Aesthetik*, XIII (1918), 259 ff.
36. Wind: *loc. cit.*
37. Schweitzer: *loc. cit.*

38. Eduard Meyer: *Zur Theorie und Methodik der Geschichte* (1902), p. 36.
39. Theodor Lessing: *Gschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (1921), 3rd ed., p. 15.
40. Cf. Georg Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (1907), p. 20.
41. Weber: "Untersuchungen über die kulturwissenschaftliche Logik," *Gesammelte Aufsätze* (1922).
42. Ortega y Gasset: "The Concept of the Generation," in *The Modern Theme* (1931), p. 13.
۴۳. این گفتگو در سال ۱۹۰۱ صورت گرفت.
44. Cf. Georg Lukacs: *Der junge Hegel* (1948), p. 558.
45. Simmel: "Das Problem der historischen Zeit," *Zur Philosophie der Kunst* (1922), pp. 136 ff.
46. Ernst Heidrich: *Beltrage zur Geschichte und Methodologie der Kunstgeschichte* (1917), p. 15.
47. Rudolf Kautzsch: "P. Frankl, *Die fruhmittelalterl. u. roman. Baukunst*," *Kritische Berichte zur kunstgechichtlichen Literatur*, I-II (1927-8).
48. Henri Focillon: *Vie des formes* (1947), 3rd ed., pp. 82-3.
49. Gunther Muller: *Die hofische Kultur der Barockzeit* (1929).
50. Wind: loc. cit., pp. 440 ff.
51. Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphilos.* (1907), pp. 17-20; "Ueber das Wesen der Sozialpsychologie," *Archiv fur Sozialwissenschaften* (1908), XXV, 286-7; *Grundfragen der Soziologie* (1917), pp. 22-3; "Der Begriff der Tragodie der Kultur," *Philosophische Kultur* (1919), 2nd ed., p. 223.
52. Wilhelm Dilhey: "Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. u. 17. Jahrhundert," *Gesammelte Schriften*, II (1914), 458.
53. J. Huizinga: *Wege der Kulturgeschichte* (1930), pp. 27-8.
54. Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, pp. 19-20.
55. Simmel: *Grundfragen der Soziologie*, pp. 22-3.
56. Wolfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 249.
57. P. Lacombe: *Introduction a l'histoire litteraire* (1898), p. 29.
58. Ibid., pp. 29-30.
59. Ibid., p. 32.
60. Marc Bloch: *The Historian's Craft* (1954), p. 34
61. Focillon: *Vie des formes*, pp. 87-8.
62. Wind: loc. cit., p. 443.
63. Alois Riegl: *Die spatromische Kunstindustrie* (1926), p. 126.

- 64 Meyer: *Zur Theorie und Methodik der Geschichte*, p. 29.
65. G.W.F. Hegel: *Werke* (1832-45), XII, 15.
66. Engels to Block, September 21, 1890. Cf. *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy*, in *Selected Works*, I, 417 ff.
۶۷. Great Year: دوره‌ای نزدیک به ۲۵ هزار و ۸۰۰ سال که برای یک دور کامل تقدیم اعتدالین لازم است و در این مدت، قطب آسمانی یک دایره کامل به گرد قطب خسوف و کسوف ترسیم می‌کند. مترجم.
68. Cf. E. Rothacke: *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften* (1948), p. 101.
69. Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, II, 144.
70. Riegl: "*Kunstgeschichte als Universalgeschichte*" (1898) in *Gesammelte Aufsätze* (1929), p. 7.
71. Erich Fromm: "*Die Entwicklung des Christudogmas*," *Imago* (1930), p. 367.
72. Hermann Tietze: *Die Methode der Kunstgeschichte* (1913), p. 42.
73. Bernhard Berenson: *The Study and Criticism of Italian Art* (1901), pp. 46 ff.
74. Benedetto Croce: "*Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst*," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV (XVIII) (1926), p. 21.
75. Immanuel Kant: *Was heisst Aufklärung?*
76. Hegel: *Philosophie des Rechts*, 141, Appendix.
77. J.G. Droysen: *Grundriss der Historik* (1858), p. 9.
78. Weber: "*Die 'Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*," *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, p. 191.
79. *Ibid.*, p. 195.
80. Riegl: *Stilfragen* (1893), pp. 20, 24. *Die spatromische Kunstindustrie* (1901), p. 138 n. Cf. Max Dvorak "Alois Riegl," *Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Vol. III (1905), No. 4, p. 271.
81. Riegl: *Gesammelte Aufsätze*, p. 57.
82. O. Hintze in *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* (1926), LXXXI, 56.
83. O. Pacht in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* (1937), Vol. VI, No. 3-4, p. 6.
84. G. Rodenwaldt in *Zeitschrift für Aesthetik*, XI, 123.
85. Panofsky: "*Der Begriff des Kunstvollens*," *Zeitschrift für Aes-*

- thetik*, XIV, 330.
86. H. Tietze: op. cit., p. 14.
  87. Andre Malraux: *les Voix du silence*, p. 130.
  88. Wolfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 249.
  89. Ernst Heidrich: Review of Jantzen's *Niederlandisches Architekturbild* in *Beitrage zur Geschichte und Methodologie der Kunstwissenschaft* (1917).
  90. Dvorak: "Les Allscans," in *Beitrage zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*. Also in *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte* (1929).
  91. Dvorak: Review of Cohn-Wiener's *Die Entwicklungsgeschichte der Stile* in *Kunstgeschichtliche Anzeigen* (1910), No. 2, pp. 32-4.
  92. Dvorak: "Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt," in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses*, XXII (1901). "Die Ratsel der kunst der Bruder van Eyck," *Ibid.* (1904; 2nd ed., 1925).
  93. Riegl: *Die spatromische Kunstindustrie*. p. 212.
  94. Dvorak: Review of Marie Gothein's *Geschichte der Gartenkunst* in *Gesammelte Aufsätze* (1929).
  95. M. Dvorak: *Geschichte der Italienische Kunst im Zeitalter der Renaissance*, II (1929), 113.
  96. Cf. Adolf Goller: *Zur Aesthetik der Architektur* (1887). Fr. Carstanjen: "Entwicklungsfaktoren der niederlandischen Fruhrenaissance," *Vierteljahrsschrift der Wissenschaftlichen Philosophie* (1896), XX, 11 F. Carl Lange: *Sinnesgenusse und Kunstgenuss* (1903), p. 25.
  97. W. Wundt: *Volkerpsychologie*, III (1904), 2nd ed., pp. 267 ff.
  98. Wolfflin: *Renaissance und Barock* (1907), 2nd ed. pp. 52 ff. Kautzsch: *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* (1917), pp. 7-8.
  99. Paul Frankl: "Der Beginn der Gotik" in *Wolfflin-Festschrift* (1924), p. 117.
  100. Frankl: "Meinungen tiber Herkunft und Wesen der Gotik," in *Timmling: Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft* (1923), p. 18.
  101. Cf. Ernst Gall: *Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Fruhgotik* (1915); *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I (1925). Victor Sabouret: "Les voutes nervurees: role decoratif des nervures," in *Le Genie civil* (1928). Pol Abraham: *Viollet-le-Duc et le rationalisme medieval* (1934), pp. 144, 146.

102. Konrad Fiedler: *Schriften über Kunst*, I (1913), 59-60, 275; II, 168-71.
103. Ibid., I, 275.
104. Ibid., II, 168.
105. Henri Bergs.: *L'Evolution creatrice* (1907), p. 7.
106. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, V, 318.
107. Droysen: loc. cit.; Dilthey: *Gesammelte Schriften*, VII, 191.
108. Dilthey: "Die Entstehung der Hermeneutik," *philosophische Abhandlungen Chr. Sigwart gewidmet* (1900), p. 202.
109. Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914).
110. Karl Mannheim: "Historismus," *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (1924), LII, 35.
111. F.A. Hayek: *The Counter-Revolution of Science* (1952), p. 78.
112. Ibid., p. 70.
113. Mannheim: *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (1923), p. 27.
114. Droysen: op. cit., p. 7.
115. Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation* (1926), p. 14.
116. Weber: "Kritische Studien auf dem Gebiete der kulturwissenschaftlichen Logik," *Gesammelte Aufsätze* (1951).
117. Nietzsche: "Historia abscondita," *Frohliche Wissenschaft*.
118. Bergson: *La Pensee et le mouvant* (1934), pp. 23-4.
119. T.S. Eliot: "Tradition and the Individual Talent," in *Selected Essays* (1934), p. 15.
120. Malraux: *Les Voix du silence*, p. 66.
121. Pinder, op. cit., pp. 14-15.
122. Ibid., p. 15.
123. Ibid., p. 30.
124. Ibid., pp. 25-7.
125. Ibid., pp. 97-8.
126. Dagobert Frey: "Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte" in *Kunstwissenschaftliche Grundfragen* (1948), p. 45.
127. Focillon: *L'An Mil* (1952), pp. 7-8.
128. Richard Hamann: "Die Methode der Kunstgeschichte," *Monatsshefte für Kunstwissenschaft* (1916), IX, 104.
129. Frankl: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), p. 8.
130. Hamann, op. cit., pp. 103 ff.
131. Ibid.
132. Cf. Dvorak: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur*

- tur und Malerei* (1918).
133. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951).
134. Frey: *Gothik und Renaissance* (1929), p. 227.
135. Ibid., pp. 240-1.
136. Ibid., p. 248.
137. G. Previtali: "Una 'Storia sociale dell'arte,'" *Paragone*, No. 71 (November 1955), p. 53.

## فصل پنجم

1. John Meier: *Kunstlieder im Volksmunde* (1908).
2. Wilhelm Franger: "Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts," *Jahrbuch für historische Volkskunde*, II (1926), 163.
3. Hans Naumann: *Primitive Gemeinschaftskultur* (1921), P. 6.
4. Cf. Meier: *Das deutsche Volkslied: I. Balladen* (1935), Pt. I, p. 7.
5. Benedetto Croce: *Poesia "popolare" e poesia 'd'arte'* (1930), p. 6.
6. Wilhelm Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1922), pp. 31 ff.
7. Cf. G. Doncieux: *Le Romancier populaire* (1904), p. ix.
8. Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* (1894).
9. Ibid.
10. Naumann, op. cit., pp. 6-7.
11. Cf. Alfred Gotze: "Begriff und Wesen des Volksliedes," *Germanistisch-romanistische Monatsheft*, IV (1912), p. 78; C. Brouwer: *Das Volkslied* (1930), p. 116.
12. R. Forrer: *Von alter und ältester Bauernkunst* (1906), p. 6.
13. Cf. Eduard Wechsler: *Begriff und Wesen des Volksliedes* (1913), p. 13
14. Heinrich Morf: *Das französische Volkslied: Aus Dichtung und Sprache der Romanen*, II (1911), p. 90.
15. Cf. Arnold Hauser: *The Social History of Art* (1951), I, 62-4.
16. Cf. M. Harmon: "Primitive and Folk Art," in *Standard Dictionary of Folklore*, ed. M. Leach (1950), p. 896. Benjamin Rowland: *The Art and Architecture of India* (1935), pp. 202 ff.
17. F.A. Scheltema: *Die deutsche Volkskunst* (1938), p. 19.
18. W. Tappert: *Wandernde Melodien* (1868), p. 38.
19. Gabriel Vicaire: *etudes sur la poesie populaire* (1902), p. 80.
20. Meier: *Kunstlieder im Volksmunde*, p. xiv.

21. Cf. Henri Davenson. *Le Livre des chansons* (1946), pp. 26-7.
22. mile Faguet: *Politiques et moralistes*, I, 167.
23. Letter of July 14, 1811, quoted by R. Steig: *Achim von Arnim und Jacob Grilmm* (1904), p. 134.
24. Bela Bartok: "Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik," *Melos* (1920); "Hungarian Peasant Music," *The Musical Quarterly*, XIX (1933), 286.
25. Bartok: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Volker* (1935), p. 1.
26. Cf. Meier *Das deutsche Volkslied*, p. 7.
27. Walter Wiora: "Volkslied," *Deutsche Philologie im Aufbau*, ed. W. Stammer (1954) column 40.
28. A. Haberlandt: "Gedanken über Volkskunst," *Die bildenden Künste*, II (1919), 230. Karl Spiess: *bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn* (1925), p. 70.
29. H.M. Chadwick: *The Growth of Literature* (1925-39), III, 669.
30. George Thomson: *Studies in Ancient Greek Society*, (1949), 527-40.
31. Meier: *Werden und Leben des Volksepos* (1909), p. 13.
32. Kurt Freyer: "Zum Problem der Vokolkskunst," *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX (1916), 223 ff.; Franger: op. cit.
33. Honore de Balzac: *Illusions perdues*, III: *Les Souffrances de l'inventeur*.
34. Cf. W. Lupe: "Volksbuch," *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, ed. P. Merkler and W. Stammer, II (1928-9), 484.
35. H. Karlinger: *Deutsche Volkskunst* (1938), p. 9.
36. Paul Frankl: *System der Kunstwissenschaft* (1938), p. 876.
37. Wechsler: *Begriff und Wesen des Volksliedes*, p. 39.
38. Bartok: "Hungarian Peasant Music," loc. cit., p. 270.
39. R. von Liliencron: *Historische Volkslieder*, I xiii.
40. Hauser: op. cit., I, 32.
41. Alexander Tzigara Samurcas: *L'Art du peuple roumain* (1925).
42. Spiess: op. cit., p. 282.
43. Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst*, I (1930), 4th ed., pp. 245.
44. Franz Wickhoff: *Römische Kunst: Die Wiener Genesis* (1912). Dehio: op. cit.; Arnold Schober: "Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst," *Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Institutes*, XXVI (1930), 14, 48, 49.

45. Schober: loc. cit., p. 49.
46. Ibid., pp. 50 ff.
47. Hermann Reich: *Der Mimus* (1903), pp. 19 ff.
48. Cf. E. Wust: "Der Mimus," in Pauly-Wissowa: *Realenzyklopadie der Klassischen Altertumswissenschaft*, XV/2 (1932), pp. 1727-64.  
A. Kutscher: *Elemente des Theaters* (1932), pp. 92-3.
49. Paul Ernst: *Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus* (1931), 3rd ed., p. 106.
50. Meier: *Das deutsche Volkslied*, I, 1. p. 10.
51. Hermann Schneider: *Germanische Heldensage*, I (1928), 36.
52. W.P. Ker: *Epic and Romance* (1908), p. 125.
53. Naumann: "Spielmannsdichtung," *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, III (1928-9), 253-65.
54. Andreas Heusler: *Nibelungensage und Nibelungenlied* (1929), 3rd ed., p. 105.
55. Dietrich Kralik: *Wer war der Dichter des Nibelungenliedes?* (1954), pp. 11 ff.
56. Otto Hofler: "Die Anonymitat des Nibelungenliedes," *deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1955), XXIX, No. 2, pp. 171 ff.
57. Ibid., p. 211.
58. Naumann: *Primitive Gemeinschaftskultur*, p. 6.
59. Wechssler: *Begriff und Wesen des Volksliedes*, pp. 39-40.
60. Cf. Groeber: *Die altfranzosischen Romanzen und Pastourellen* (1872), p. 19. Alfred Jeanroy: *Les Origines de la poesie lyrique en France* (1925), pp. 18-23.
61. T. Fings: *Minnesinger und Troubadurs* (1949). Erich Seemann: "Volkslied," *Deutsche Philologie im Aufriss* 1954), II, 21.
62. Bedier-Hazard: *Histoire de la literature francalse*, I (1923), p. 29.
63. Friedrich von der Leyen: "Zum Problem der Form beim Marchen," *Wolfflin-Festschrift* (1924), p. 44.
64. Joseph Bedier: *Les Fabliaux* (1925), p. 24.
65. F. von der Leyen: *Volkstum und Dichtung* (1933), p. 26.
66. Hauser: op. cit., , 223.
67. Davenson: op. cit., pp. 19-20, 112.
68. J. von Pulikowski: *Geschichte der Begriffes Volkslied Im musikalischen Schrifttum* (1933), p. 273.
69. Hans Jachim Moser: *Geschichte der deutschen Musik* (1930), 5th ed., p. 219.
70. Cf. Pulikowski: op. cit., pp. 294-5.



71. Moser, loc. cit.
72. Franger: Review of *L'Imagerie populaire* by P.L. Duchartre and R. Saulnier, in *lahrbuch fur histrische Volkskunde*, II (1926), 196-7.
73. Andre Malraux: *Les Voix du silence*, p. 512.
74. Cf. Bartok: "Hungarian Peasant Music," loc. cit., pp. 278, 288-7; *Die Volksmusik der Magyaren*, p. 4.
75. Cf. Louis Harap: *Social Roots of the Arts* (1949), pp. 130-3.
76. Walter Benjamin: "L'Oeuvre d'art a l'epoque de sa reproduction mecanisee," *Zeitschrift fur Sozialforschung* (1936), V, No. 1, pp. 40-6.
77. Quoted by Stuart Chase: *Men and Machines* (1929), p. 173.
78. M. Horkheimer and T.W. Adorno: *Dialektik der Aufklarung* (1947), p. 152.
79. Chase: op. cit., p. 95.
80. Georg Simmel: *Philosophische Kultur* (1911), p. 34.
81. Dwight Macdonald: "A Theory of 'Popular Culture,'" *Politics* (1944), p. 23.
82. Cf. D.W. Brogan: "The Problem of High Culture," *Diogenes*, No. 5 (1954), pp. 3 ff.
83. Gilbert Seldes: *The Big Audience* (1950).
84. Horkheimer-Adorno: op. cit., p. 172.
85. Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, Sec. XXII.
86. Hauser: op. cit., I, 61.
87. T.B.L. Webster: *Greek Terracottas* (1950), p. 29.
88. Hauser: op. cit., I, 309.
89. Ibid. p. 466.
90. Bernhard Diebold: "Film und Drama," *Die Neue Runschau*. XLIII (1932), 404.
91. B. Balazs: *Der sichtbare Mensch* (1924); *Der Geist des Films* (1930).
92. V.I.pudovkin: *Film Technique* (1935), pp. 139-40; *Film Acting* (1935), pp. 65-78.

## فصل ششم

1. Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst* (1901).
2. Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*, II, 122.
3. Andre Malraux: *Les Voix du silence*, pp. 279, 310, 313.
4. Ibid., p. 280.

5. Heinrich Wofflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1929), p. 243.
  6. Malraux: op. cit., p. 276.
  7. Konrad Fiedler: *Schriften uber Kunst* (1914), II, 171.
  8. Cf. Maurice Blanchot: *Comment la litterature est-elle possible?* (1942).
  9. E.M. Forster: *Aspects of the Novel* (1927).
  10. T.S. Eliot: *Selected Essays* (1932), p. 188. E.d. Stoll: *Shakespeare Studies* (1942).
  11. L.L. Schucking: *Character Problmes in Shakespeare's Plays* (1922), pp. 114 ff.
  12. Stoll: op. cit., pp. 94 f.
- استول نیز درام تسکسپیری را با تراژدی یونانی و درام ناتورالیستی معاصر مقایسه می‌کند؛ ولی مسائل مورد نظر او فقط در پاره‌ای موارد با مسائل مورد نظر نگارنده این کتاب مطابقت دارند.
۱۳. در مورد مطالب ذیل نگاه کنید به:
- L.L. Schucking, E.E. Stoll, Wilson Knight, L.C. Knights, and M.C. Bradbrook on Shakespeare.
14. Eduard Hanslick: *The Beautiful in Music* (1891), p. 48.
  15. Francois Hedelin D'Aubignac: *Practique du theatre* (1657).
  16. Otto Ludwig: *Dramaturgische Aphorismen*.
  17. Jacob Grimm: "Ueber den Personenwechsel In der Rede," *Kleine Schriften*, III, 292.
  18. Alfred Kerr: *Das neue Drama*, p. 299.
  19. Francisque Sarcey: *Quarante ans de theatre*, I (1900), 198.
  20. Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, pp. 131-3.
  21. B. Balazs: *Der sichtbare Mensch oder de Kultur des Films* (1924), p. 125.
  22. J. Lemaitre: *Corneille et la poetique d'Aristote* (1888), p. 67.
  23. Mme de Stael: *De la litterature* (1800).
  24. Jean Paulhan: *Les Fleurs de Tarbes* (1941), pp. 33-4, 49.
  25. Ibid., passim.
  26. Ludwig Wittgenstein: *Logisch-Philosophische Abhandlung* (1921).
  27. A.J. Ayer: "The Vienna Circle," in *The Revolution in Phillosphy*, ed. Gilbert Ryle (1956), p. 75.
۲۸. «فقط رمانتیکها می‌توانند آثار کلاسیک را بخوانند، چون آنها این آثار را همانگونه که نوشته شده‌اند یعنی به شیوه‌ای رمانتیک مطالعه می‌کنند.»
- Pastiches et melanges* (1919), P. 267.



## فهرست راهنما

الیزابت (ملکه). ۱۳۱، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۷۰  
 الیوت، ت.س: ۲۹۹، ۹۲  
 انترمزا: ۳۸۲  
 انگر: ۲۹۰  
 انگلس: ۱۹، ۳۲، ۳۵، ۴۱، ۴۲، ۴۶، ۴۷، ۱۱۹، ۲۲۱، ۲۳۲، ۲۴۱-  
 ۲۴۲  
 اوچلو: ۲۸۵  
 اودیپ: ۶۶-۶۷، ۶۹، ۷۱، ۹۱، ۹۲  
 ۱۰۲، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۲۶، ۳۱۲، ۴۷۴  
 اورسنس: ۲۷۵  
 اوذنی گراند. (بالزاک): ۲۵۵  
 اونامونو: ۲۸۹  
 اونه، ژرژ: ۲۲۹  
 ایسن: ۲۲، ۱۴۳، ۴۵۵، ۴۶۷  
 ایزنشتاین: ۴۳۵  
 ایلپاد: ۲۱۵  
 اینترلود: ۳۸۲

### ب

باباگودیو (بالزاک): ۴۵۵

### آ

آپولون: ۱۳۶  
 آخناتون: ۴۲۲  
 آرتور شاه: ۳۹۰  
 آرگوته، گونگوری [لوتی دو]: ۱۳۱  
 آرنیم، آخیم فون: ۳۶۰  
 آفباخ: ۲۲۹  
 آلماتادما: ۲۳۱  
 آنتیگونه: ۲۸۲

### ا

ابله (داستایفسکی): ۲۵۶  
 اخیلس: ۲۱۴  
 ارسطو: ۲۵۸، ۱۴۲، ۸۶  
 استاک: ۲۳۱  
 استاندال: ۱۹۰، ۵۵  
 استریندبرگ: ۴۶۸  
 استکل: ۱۲۱  
 اسکات، والتر، سر: ۲۰۲  
 اشتاینهال: ۳۶۷  
 اشیل: ۲۹۱  
 افلاطون: ۱۵۸، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۵۲  
 الکساندر، فرانتس: ۱۲۴

پ

پارمیچانو: ۲۹۷  
 پاریس، گاستون: ۳۹۲  
 پاسانو، کنرادفون: ۳۸۹  
 پالمر، ساموئل: ۱۴۲  
 پانوفسکی، اروین: ۳۱۶  
 پروجینو: ۲۰۲، ۲۴۵، ۳۰۰، ۳۹۳  
 پروست: ۷۴، ۷۷، ۱۲۱، ۱۴۳، ۴۵  
 ۴۹۵  
 پلخانوف: ۳۲۷  
 پلیگنونوس: ۲۶۶-۲۶۷  
 پودوفکین: ۴۳۵، ۴۴۰-۴۴۱  
 پوس: ۳۸۴  
 پوسن: ۲۹۰  
 پومر، ژوزف: ۳۵۸  
 پونتورمو: ۲۰۲، ۲۹۷، ۴۹۳  
 پوندر، ویلهم: ۱۹۶  
 پیکفورد، مری: ۴۴۰  
 پیونتر: ۴۳۱  
 پیندر، ویلهم: ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۴

ت

تاپر: ۳۵۸  
 تئودوسوس: ۲۲۸  
 تئو کریتوس: ۳۸۲  
 تناقض گویی دباب کم دین (دیدرو)  
 ۲۵۶  
 تولسنوی: ۱۹۰، ۴۷۱  
 توما (دیرباور): ۲۲۶  
 توماس (قدیس): ۳۲۷

باخ، یوهان سباستین: ۳۰۲، ۲۰۱  
 ۴۹۵-۴۹۲، ۳۴۱  
 باخ، یوهان کریستیان: ۳۰۲  
 باخ، کارل فیلیپ امانوئل: ۴۹۳  
 بارتوک، بلا: ۳۵۲، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۵۷  
 ۴۹۴  
 بارتولومئو، فرارو: ۲۰۲  
 بالزاک: ۱۹، ۴۱، ۷۲، ۱۱۹، ۱۹۰  
 ۴۵۵، ۳۶۹  
 باودری: ۲۰  
 بنهون: ۳۴۱، ۳۶۲، ۴۹۳، ۴۹۵  
 براندس، گئورگ: ۴۶۷  
 برتون، آندره: ۹۶  
 برگسون: ۲۲۰، ۲۸۴، ۲۹۸-۲۹۹  
 ۳۰۳، ۴۵۱-۴۵۲  
 برنسون، برنارد: ۲۴۸  
 بروگل: ۵۲  
 برول، لوی: ۶۴  
 بلیک، ویلیام: ۱۴۲  
 بنفی، تئودور: ۳۹۲  
 بوالو: ۲۲۳  
 بوتیچلی: ۲۴۸  
 بورك، ادموند: ۱۶۳-۱۶۴  
 بودلر: ۱۲۹، ۳۴۱  
 بورکهارت: ۵۲-۵۳، ۲۹۷، ۳۱۴-  
 ۳۱۵  
 بوکلین، آرنلد: ۳۴۱، ۳۳۱  
 بوگرو: ۲۰  
 بوگورو: ۳۳۱  
 بویه: ۴۶۵  
 بیوه شادمان (اوپرت): ۴۲۹

فهرست راهنما ۵۱۳

دوورژاک، ماکس: ۲۰۱، ۲۶۲، ۲۶۵،  
 ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۰۵، ۳۰۸،  
 ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۲۱  
 دهیو، گتورک: ۳۸۰  
 دیدرو: ۲۲، ۲۲۸، ۲۶۲  
 دیکنز: ۲۲۹  
 دیلتی، ویلهم: ۳۲، ۱۷۸، ۲۱۷، ۲۸۸-  
 ۲۸۹، ۳۲۷  
 دیونوسوس: ۱۳۶

ر

راج پوت (مکتب): ۳۵۵  
 راستینیاک: ۲۲۹  
 راسین: ۲۲۳، ۲۸۰  
 رافائل: ۲۱، ۵۲، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۳۲-  
 ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۵۷، ۲۷۱،  
 ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۰۰،  
 ۳۲۸، ۳۲۹  
 رامبرانت: ۲۴، ۲۹-۳۰، ۱۷۳، ۲۰۲،  
 ۳۰۰، ۳۱۲، ۳۱۱، ۳۲۸  
 رانکه: ۱۷۳، ۱۸۸، ۲۶۳-۲۶۲  
 ربرگ، آگوست ویلهم: ۱۶۲  
 رنو: ۲۳۱  
 روانشناسی ادمعماری (ولفلین): ۱۶۴  
 دوبرشیطان (بالزاک): ۳۶۹  
 روبنس: ۲۹-۳۰  
 روسو: ۲۲، ۲۹۸، ۴۶۳  
 دویاهای گمشده (بالزاک): ۳۶۹، ۲۵۶  
 دویای نیمه شب تابستانی (شکسپیر):  
 ۳۸۵  
 ریچارد سوم: ۲۷۳

توندارئوس: ۲۷۵  
 تیرسیاس (غیبگوی شهرتیب): ۴۷۲  
 نیسین: ۱۹۸، ۲۳۲، ۳۰۰، ۳۰۲  
 تینتورتو: ۵۲، ۳۰۲

ج

جونو: ۱۶۰، ۱۷۷، ۲۹۱، ۲۵۳، ۲۹۳  
 جورج [پنجم]: ۳۷۳  
 جونز، ارنست: ۶۲، ۶۴، ۶۷  
 جیمز اول: ۳۷۳

چ

چاپلین، چارلی: ۲۲۰، ۲۸۰

د

داستایفسکی: ۱۰۷، ۲۵۶  
 داستایفسکی و پدرکشی (فروید): ۱۰۷  
 دانته: ۱۴۲  
 داوید: ۲۷۱  
 داوینچی، لئوناردو: ۱۵۶، ۲۳۲، ۲۲۶،  
 ۴۹۳  
 دبوسی: ۴۹۳، ۴۹۴  
 دختر عموبت (بالزاک): ۲۵۵  
 دروین: ۲۵۸، ۲۸۸، ۲۹۶  
 دلاکروا: ۲۰، ۲۳۶، ۲۷۱، ۳۰۰  
 دوستال (مادام): ۲۸۷، ۲۸۸  
 دوسودوسی: ۴۹۳  
 دوشیزه دولی (استریندبرگ): ۴۶۸  
 دومیه: ۲۷۱  
 دون کیشوت (سروانتس): ۶۹، ۷۲، ۷۶،  
 ۲۸۹

شمار (مادام): ۳۶۹  
 سوفو کلس: ۲۷۲، ۲۲  
 سویت: ۲۱۲  
 سیندرلا: ۲۲۹  
 سینیورلی: ۲۷۱

ش

شانو بریان: ۲۰۲  
 شاردن، ژان باتیست: ۳۰۰  
 شارل (دهم): ۳۰۲  
 شارلمانی: ۳۸۷، ۱۵۸  
 شاو، برنارد: ۲۲  
 شاهدخت چاداش (اوپرت): ۲۲۹  
 شرح مختصر (دا نکاوی) (فروید): ۱۰۸  
 شکسپیر: ۲۲، ۶۷، ۶۹ - ۷۰، ۱۳۲  
 -۲۵۶، ۳۸۵، ۳۲۳، ۲۹۲، ۲۹۱  
 ۲۷۲، ۲۶۲ - ۲۶۰، ۲۵۷  
 شلایر ماخر: ۲۸۸  
 شلر، ماکس: ۲۰-۲۱  
 شلگل، آو گوست ویلهلم فون: ۲۳۷،  
 ۲۶۸، ۲۸۹

ف

فادس: ۳۸۲  
 فاگه، امیل: ۳۵۸

ریچاردسون: ۲۶۳  
 ریگن، جان: ۱۲۱  
 ریگل، الویس: ۱۶۸، ۱۵۱، ۱۲۹، ۵۳،  
 ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۹۷، ۲۰۰ -  
 ۲۰۱، ۲۲۸، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۲۳،  
 ۲۶۱ - ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۷۳، ۲۷۵،  
 ۲۸۱، ۲۲۲، ۳۲۹، ۳۵۲

ز

زمیر، گو تفرید: ۲۸۱، ۲۶۲، ۱۷۸  
 زندگینامه به قلم خود (فروید): ۱۰۷ -  
 ۱۰۸  
 زیمل، گئورک: ۱۹۱، ۲۲۱، ۲۰۸

ژ

ژروم: ۲۳۱  
 ژید، آندره: ۱۳۵  
 ژریکو: ۲۷۱

س

سارسی، فرانسیسک: ۲۶۸  
 سامری (نکوکار): ۲۲۶  
 سانتی، جوانی: ۲۲۵  
 ساندری، آمیکودی: ۲۲۸  
 سفن (انیهای مقدماتی) (فروید): ۵۷  
 سروانتس: ۶۹، ۲۸۹، ۲۹۱، ۳۱۲،  
 ۲۵۶  
 سزار، اوگوستوس: ۳۷۸  
 سزار، ژولیوس: ۲۶۱، ۲۶۹  
 سزان: ۱۸۹، ۳۰۰

کر، آلفرد: ۲۶۸  
 کرنی: ۲۸۷، ۲۲  
 کروچه، بندنو: ۲۲۸، ۲۲۶  
 کلایبر، ادیک: ۲۹۲  
 کلر، رنه: ۲۳۵  
 کلوتایمنسترا: ۲۷۵  
 کلینگر: ۲۳۱  
 کمبیدل (آده): ۳۸۲  
 کمدی الهی (دانه): ۲۹۰  
 کمدی انسانی (بالزاک): ۲۵۵  
 کنت، آگوست: ۱۵۳  
 کنستانین: ۲۲۸  
 کوچ، رودلف: ۱۹۵  
 کوربه: ۲۰، ۱۸۷، ۲۷۱  
 کورلی، ماری: ۲۲۹  
 کولریج: ۱۲۷، ۲۱۸-۲۱۹  
 کولشوف: ۲۲۱  
 کوویه، بارون: ۱۷۸

**ک**

گاربور، گرنا: ۲۴۰  
 گاست، اورتنگای: ۱۹۰، ۳۰۸  
 گال، ارنست: ۲۲۱  
 گرکو، ال: ۵۲، ۲۹۷، ۳۲۱، ۲۲۸  
 ۲۹۳  
 گرگوریوس اول (پاپ): ۳۹۵  
 گروز، ژان باتیست: ۲۳۰  
 گروس، گئورگه: ۳۳۲  
 گریم، یاکوب: ۳۵۸، ۳۶۰  
 گلوک: ۴۶۵

فرانچسکا، پیردولا: ۲۸۵  
 فرانکل، پل: ۱۹۵، ۲۸۰  
 فرای، داگوبرت: ۳۱۹  
 فرایتاگ، گوستاو: ۲۷۲  
 فربنکس، داگلاس: ۲۲۰  
 فروید: ۳۱، ۵۷، ۵۹، ۶۱-۶۲، ۸۱، ۷۵،  
 ۸۱-۸۲، ۸۵، ۸۷، ۹۲، ۹۳،  
 ۹۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۵،  
 ۱۰۷-۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۲۰،  
 ۱۲۲-۱۲۵، ۱۲۹-۱۳۰،  
 ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۲-  
 ۱۴۵، ۲۲۲، ۲۵۲  
 فلوبر، گوستاو: ۲۰، ۷۶، ۱۹۰، ۳۳۰  
 ۳۲۱-۳۲۲  
 فوئرباخ: ۲۵  
 فورر: ۳۵۸  
 فوستر، ادوارد مورگن: ۱۸۳، ۲۵۵  
 فوسیون، هانری: ۱۹۵، ۲۲۶-۲۲۷،  
 ۳۰۵، ۳۲۷  
 فویه، اوکتاو: ۲۰  
 فیثاغورس: ۲۰۶  
 فیدلر، کنراد: ۱۹۶، ۲۸۲، ۲۸۲، ۲۲۹  
 فیدلیاس: ۳۰۰  
 فیلوکتس: ۱۰۶  
 فیلیپو: ۲۲۸

**ک**

کابانل: ۲۳۱  
 کاراوادجو: ۱۵۶، ۱۷۳  
 کانت: ۱۱۳، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۸۲، ۲۲۸،  
 ۲۲۹، ۲۹۲، ۲۵۲



ماڈلون بود (بالزاک): ۳۶۹  
 ماساچو: ۲۳۲  
 مالرو، آندره: ۱۲۲، ۱۸۲، ۲۹۳ -  
 ۲۲۹، ۳۶۶، ۲۹۵  
 مان، توماس: ۱۱۰  
 مانتنیا: ۴۸۵  
 مانه: ۳۰۰  
 مانهایم، کارل: ۲۹۴-۲۹۵  
 ماہلر: ۲۹۲  
 مایر: ۳۵۸  
 مریم (مقدس): ۱۵۸  
 مریم (مجدلیه): ۲۲۶  
 مسیح (مقدس): ۱۵۸، ۱۸۹، ۲۲۶  
 مسیح (دراماتوس): ۲۲۶  
 معماری گوتیک و فلسفه مدنی (اروین  
 پانوفسکی): ۳۱۶  
 مکبث (شکسپیر): ۳۸۶، ۴۵۶  
 موپاسان: ۳۳۰  
 موتسارت: ۳۴۱، ۳۶۲، ۴۰۴، ۴۹۳،  
 ۲۹۵، ۲۹۳، ۴۱۲، ۴۰۵  
 مورلی: ۱۳۸  
 موریس: ویلیام: ۷۸، ۱۴۳  
 موز (الہہ هنر): ۲۱۵  
 مولر، ماکس: ۳۹۲  
 مولیر: ۳۸۵  
 مونہ: ۱۸۹، ۱۹۸-۱۹۹  
 مہیر، ادوارد: ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۳۰،  
 ۲۵۲  
 میشلہ: ۵۳  
 میکل آنز: ۲۹، ۱۵۶، ۲۳۲، ۲۳۵،  
 ۲۴۵-۲۴۶، ۲۷۱، ۳۰۰،  
 ۳۴۱، ۴۹۳

گوته: ۱۲۴، ۱۳۲-۱۳۳، ۲۳۷،  
 ۲۸۹، ۳۰۲، ۴۰۴  
 گونکور (برادران): ۳۳۰  
 گیرلاندايو: ۲۴۸

## ل

لافونتن: ۲۲۳  
 لاکومب، پل: ۲۲۲-۲۲۴  
 لانگ، آندریو: ۳۹۲  
 لایتون: ۲۳۱  
 لدا: ۴۷  
 لستن: ۴۴۸  
 لسینگ: ۲۲، ۲۸۳، ۲۸۷  
 لمب، چارلز: ۳۶۸  
 لوبرن: ۲۹۰  
 لوتو، لورنتسو: ۲۹۳  
 لودویک، اوتو: ۴۶۷  
 لورنستی، آمبروجو: ۱۷۷، ۴۸۵  
 لہار، فرانتس: ۳۲۱  
 لیبی، فیلیپینو: ۲۲۸، ۲۷۱  
 لیست: ۳۶۳  
 لیلو: ۴۲۸

## م

مادام بوادی (فلویر): ۲۱۷  
 مارکس، کارل: ۱۸، ۳۱، ۳۵، ۴۶،  
 ۲۲۱، ۲۱۵، ۲۱۲، ۵۶، ۲۹  
 ۲۲۲، ۲۳۷، ۲۲۲، ۳۲۰،  
 ۳۳۳، ۲۲۹، ۲۵۲  
 مارگارت: ۲۳۱  
 مارینی، جامباتیستا: ۱۳۱

فهرست راهنما ۵۱۷

۲۱۶-۲۱۷، ۲۲۲ - ۲۲۲،  
 ۲۲۶ - ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۷،  
 ۲۴۸ - ۲۴۹، ۲۶۵، ۲۶۸،  
 ۳۰۲ - ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۲۳،  
 ۴۴۹  
 ون گوگت: ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۳۹، ۳۰۰  
 ونوس: ۱۵۸  
 وورینگر: ۱۳۶، ۲۰۰  
 وولف، ویرجینیا: ۷۲  
 ویتگشتاین، لودویگ: ۴۹۰  
 ویکتوریا (ملکه): ۳۷۳، ۳۳۱، ۲۶۳  
 ویکو: ۲۳۷  
 ویکهوف، فرانتس: ۲۰۰، ۲۶۵، ۳۸۱  
 وینکلمان: ۱۹۲، ۳۱۵  
 ه  
 هالس، فرانس: ۳۰۰  
 هانسلیک، ادوارد: ۴۶۵  
 هایدریش، ارنست: ۱۹۴، ۲۶۹  
 هایلدن: ۳۶۲، ۴۰۴، ۴۹۳  
 هاینریش: ۱۴۹  
 هاینه: ۱۲۱، ۳۰۲  
 هبل: ۴۶۷  
 هرکومر: ۲۳۱  
 هفائیتوس: ۱۰۶  
 هگل: ۴۲، ۵۶، ۸۷، ۸۹، ۱۳۶،  
 ۱۵۱، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۶۸ -  
 ۱۷۰، ۱۷۶، ۲۰۴، ۲۱۴،  
 ۲۲۲ - ۲۲۳، ۲۳۷، ۲۳۲،  
 ۲۴۹، ۲۵۴ - ۲۵۵، ۳۰۵،  
 ۳۱۸، ۳۲۰

ن

نائومان، هانس: ۳۴۲، ۳۵۳، ۳۵۸  
 ناپلئون: ۱۸۷، ۲۱۹، ۲۶۱، ۳۳۲،  
 ۴۳۲  
 نمش زنده (تولستوی): ۲۷۱  
 نقد اقتصاد سیاسی (مارکس): ۴۷،  
 ۲۱۴  
 نیچه: ۳۱، ۱۳۶، ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۳۷،  
 ۲۴۹، ۲۹۸، ۳۲۷  
 نیوتون: ۲۰۶  
 و  
 واتو: ۲۳۲، ۲۱۴  
 واساری: ۱۹۴  
 دافینو (جامها): ۲۶۲  
 واگنر: ۴۹۲  
 وان آیک، موهرت و یان: ۱۵۶، ۱۸۹،  
 ۲۰۱، ۲۷۰  
 وان ماندر، کارل: ۱۹۲  
 وبر، آلفرد: ۵۳  
 وبر، ماکس: ۱۸۹، ۲۵۹ - ۲۶۱،  
 ۲۹۷، ۳۲۰  
 وردی: ۲۹۳  
 وکسلر، ادوارد: ۳۷۲  
 ولاسکز: ۳۰۰  
 ولتر: ۴۱۲  
 ولف، ف. ا: ۳۸۶  
 ولفلین: ۳۹ - ۴۰، ۵۲ - ۵۳، ۱۴۹ -  
 ۱۵۸، ۱۶۰ - ۱۶۱، ۱۶۳ -  
 ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۷۸ -  
 ۱۸۱، ۲۰۰، ۲۰۳ - ۲۰۴

۵۱۸ فلسفه تاریخ هنر

هویتزینگا، جان: ۴۱۹	هملت (شکسپیر): ۶۷، ۶۹ - ۷۱، ۳۱۴، ۲۸۹
ی	هندل: ۴۶۵
یونگک: ۹۱، ۱۰۰، ۱۰۴	هوسرل: ۱۷۹، ۲۱۶، ۲۵۸، ۳۱۴
یهودا (حواری): ۲۸۴	هوسرل، آندراس: ۳۸۹
ییتس، ویلیام باتلر: ۳۳۵	هوگو، ویکتور: ۲۹۸
	هومر: ۴۷، ۱۰۶، ۲۲۳، ۲۲۵، ۴۰۵





Download from: [aghalibrary.com](http://aghalibrary.com)



انتشارات نگاه

روزنامه جوان