فلسفه هنر معاصر

هربرت رید

ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی

فلسفه هنر معاصر

نوشته : هربرت رید

ترجمه : محمد تقی فرامرزی

نوبت چاپ : دوم ۱۳۷۴

چاپ : کارون

تیراژ : ۴۰۰۰ نسخه

آدرس : خیابان انقلاب خ دوازده فروردین

انتشارات نگاه

حق چاپ محفوظ

فلسفة هنر معاصر

فلسفهٔ هنر معاصر

نوشتهٔ هربرت رید

ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی

انتشارات نگاه

This is a Persian Translation of
THE PHILOSOPHY OF MODERN ART
collected essays by Herbert Read
FABER AND FABER, 24 Russell Square
London, 1969

دربارهٔ نویسنده

سر هربرت رید (Sir Herbert Read) شاعر، منتقد، هوادار و مفسر بزرگ هنر مدرن و جنبشهای نوین هنری در بریتانیا از اوائل سالهای ۱۹۳۰ـ۳۹ تا پایان عمرش بود. وی روز ۴ دسامبر ۱۸۹۳ در **یورکشایر** چشم به جهان گشود و روز ۱۲ ژوئن ۱۹۶۸ در **مالتون**، چشم از جهان فرو بست. هربرت رید با در آمیختن نگرگاههای اجتماعی و فلسفی در بررسیهای انتقادیش توانست احترام به دستاوردهای هنری شاعران رُمانتیك سدهٔ نوزدهم بریتانیا را که تدریجاً رو به افول نهاده بود از نو زنده کند. در سالهای ۱۹۴۰ـ۴۹ او از جمله شخصیتهای صاحب نفوذ در جمع گروهی از شاعران بریتانیائی به شمار می‌رفت که خود را «مکاشفهٔ نو» می‌نامیدند و با موجی از عواطف هیجانی در برابر شعر سیاسی و عقل گرایانهٔ سالهای ۱۹۳۰ ـ ۳۹ از خود واکنش نشان می‌دادند. تأکید هربرت رید بر اهمیت هنر در یادگیری، در آموزش و پروش بریتانیا مؤثر افتاد و تأکیدش بر فونکسیونالیسم، مُهر ماندگار خود را بر کار طراحان بریتانیا زد.

نخستین سالهای زندگی و رشد هربرت رید در یك مزرعه سپری شد؛ گشت و گذارها و کند و کاوهای آزادانهٔ هربرت رید در این مزرعه پس از حضورش در مدرسه و برخورد با برنامه‌های یکنواخت و بازدارندهٔ آموزش و پرورش ابتدائی، تضادی را برایش مطرح کرد که مایهٔ اصلی تئوریهای بعدی وی گردید. هربرت رید دوران کودکیش را در نوشته‌ای به نام **چشمهای بی‌گناه**(۱۹۳۳) همراه با نوشته‌های دیگری به نام **تجربه‌های متضاد** (۱۹۳۶) انتشار داد. پس از مدتی کار در یك بانك، وارد **دانشگاه لیدز** شد. در سالهای جنگ اول جهانی با درجهٔ افسر پیاده، مدت ۳ سال در خندقها خدمت کرد. مجموعهٔ اشعار هربرت رید در چندین جلد منتشر شده است: نخستین جلد با نام **جنگاوران برهنه** (۱۹۱۹) به چاپ رسید و نخستین **مجموعهٔ شعرهایش** در سال ۱۹۲۶ و آخرین مجموعهٔ شعرهایش در سال ۱۹۶۶ انتشار یافت.

پس از جنگ، هربرت رید دستیار رئیس موزهٔ ویکتوریا و آلبرت در لندن شد، در **دانشگاه ادنبورگ** تدریس کرد (۱۹۳۱ـ۳۲) و سردبیر و ویراستار نشریهٔ **برلینگتون مگزین** (۱۹۳۳ـ۳۹) شد. در سالهای ۱۹۳۰ـ۳۹ در لندن زندگی می‌کرد و روابطی بسیار نزدیك با هنرمندان و پیکرتراشانی چون **هنری مور، باربارا هپ‌ورث**، و **بن‌نیکلسون** داشت و علاقه‌ای که در تفسیرها و انتقادهایش به کارهای ایشان نشان می‌داد موجب استحکام و دوام کار ایشان شد. در سالهای بعد، وقتش را به نوشتن،

تدریس کردن و کار در مؤسسات انتشاراتی اختصاص داد.

از مهمترین جنبه‌های تئوریهای هربرت رید دربارهٔ هنر و ادبیات، تفاوتی است که وی نخستین بار در کتاب **شکل در شعر نو** (۱۹۳۲) بین فرم ارگانیك و انتزاعی قائل شد. خود هربرت رید به دفاع از فرم ارگانیك برخاست زیرا معتقد بود که این فرم برای پاسخ گفتن به نیازهای بیان ویژه‌ای شکل می‌گیرد، و از فرم انتزاعی که در هر زمانی وجود دارد و بر مضمون ویژه‌ای منطبق می‌شود روی گردانید.

هربرت رید آثار انتقادی بسیاری آفرید که از مهمترینشان می‌توان به نوشته‌های زیرین اشاره کرد: **هنر امروز** (۱۹۳۳، آخرین ویرایش: ۱۹۵۹)، **هنر و صنعت** (۱۹۳۴، آخرین ویرایش: ۱۹۶۶)، **هنر و اجتماع** (۱۹۳۶، آخرین ویرایش: ۱۹۶۰)، **آموزش و پرورش به کمك هنر** (۱۹۵۲، آخرین ویرایش: ۱۹۶۶)، **صدای راستین احساس: بررسیهائی در شعر رُمانتیك انگلستان** (۱۹۵۳)، و **فلسفهٔ هنر معاصر** (۱۹۵۲، آخرین ویرایش: ۱۹۶۶).

بهمن ۱۳۶۲، مترجم

فهرست

عنوان	صفحه
پیشگفتار	۹
بخش نخست	
فصل اول: عصر جدید در هنر	۱۳
فصل دوم: وضع هنر در اروپای پس از جنگ دوم جهانی	۵۶
فصل سوم: سرنوشت نقاشی نوین	۷۸
بخش دوم	۹۷
فصل چهارم: هنر انسانی و طبیعت غیرانسانی	۹۹
فصل پنجم: رئالیسم و انتزاع در هنر مدرن	۱۲۲
فصل ششم: سوررئالیسم و اصل رمانتیك	۱۴۸
بخش سوم	۲۲۳
فصل هفتم: پل گوگن	۲۲۵
فصل هشتم: پابلو پیکاسو	۲۳۷
فصل نهم: پل کله	۲۵۵

فصل دهم: پُل ناش ۲۷۲
فصل یازدهم: هنری مور ۳۰۷
فصل دوازدهم: بن نیکُلسون ۳۵۷
فصل سیزدهم: کانسترو کتیویسم، هنر نائوم گابو و آنتوان په‌وسنر ۳۷۲

بخش چهارم ۴۰۳

فصل چهاردهم: هنر انگلیس ۴۰۵
یادداشت ۴۳۷
فهرست راهنما ۴۳۹

تقدیم به
ویلهلم وورینگر
استاد گرانقدرم در فلسفهٔ هنر

پیشگفتار

شاید **فلسفهٔ هنر معاصر** برای مجموعه مقالاتی که در طی پانزده سال و در زمانهای مختلف نوشته شده‌اند، عنوانی بزرگ باشد. نمی‌توانم ادعا کنم که در تمامی این مدت نقشه‌ای واحد در سر داشته‌ام، و برای رسیدن به هر هدفی از شیوهٔ بیان ویژه‌ای سود جسته‌ام. در این جا باید به نکته‌ای استثنایی اشاره کنم: به طریقی که من، بی‌اشاره یا با اشاره‌ای مختصر، از موضع ناظر خارجی به موضع هنرمند خلاق وارد می‌شوم، شاید خواننده را مشوش سازد.

اما فعالیت من چه در نگارش این کتاب و چه در پربارترین دوران زندگی‌ام، اگر فلسفی نباشد چگونه فعالیتی است؟ فعالیتم انتقادی نیست چون هرگز به ارزیابی آثار مشخص هنری یا طبقه‌بندی هنرمندان به ترتیب ارزش‌شان تظاهر نکرده‌ام. تاریخی هم نیست چون با اینکه از پیوندهای میان سنتها آگاهم و مشتاق ردیابی پیدایش مجددشان هستم، نه برای ارائهٔ تصویری کامل از یك دورهٔ تاریخی روشی اصولی دارم و نه کاملاً اطمینان دارم که بتوانم پیدایش مکتبی را تعریف یا نسلی را طبقه بندی کنم. می‌توان شیوه‌ای را که برمی‌گزینم فلسفی نامید چون تأییدی است بر ارزش‌داوری. به بیان دقیق‌تر: معتقدم که هنر در میان عوامل یا ابزارهای تکامل انسان، بی‌نهایت مهم است. معتقدم که قدرت درك هنری، وسیله‌ای بوده است که انسان به کمك آن در وهلهٔ نخست صاحب شعور می‌شود و سپس آن را می‌پالاید. شکل، ترکیب مترقی عناصر هماهنگ شده‌ای که اگر چنین نشوند آشفته خواهند بود، با ادراك

حسی ارائه می‌شود. شکل در تمام مهارتها وجود دارد ـ مهارت، همان گرایش طبیعی و غریزی به شکل است که در عمل متجلی می‌گردد. در ورای این سطح فیزیولوژیك و غریزی، هر پیشرفتی در تکامل انسان، همواره وابستهٔ تحقق ارزشهای شکلی [= فرمی] بوده است.

تحقق ارزشهای شکلی، همان فعالیت هنری یا زیبایی‌شناختی است. فعالیت هنری، ماهیت و کارکردی بیولوژیك دارد؛ و تکامل انسان، بویژه و استثنائاً به و اسطهٔ دارا بودن همین قدرت درك هنری، از تکامل جانوران متمایز می‌گردد.

دلیل این اعتقاد به طور اصولی در این کتاب شرح داده نشده است، بلکه ماهیت کتاب حاضر، تابع همین اعتقاد است. از نقاشیهای درون غارهای دورهٔ پارینه سنگی گرفته تا آخرین آثار دورهٔ کانستروکتیویسم[1] (ساختمان‌گرایی)، هیچ دوره‌ای در هنر نیست که به نظر من نمایانگر مفهوم بیولوژیك و هدفمند فعالیت هنری انسان نباشد. چنین است فرض بنیادی مقالات این کتاب، و هرگونه پیوستگی منطقی که در آنها وجود داشته باشد ناشی از همین فرض است.[2]

در پایان کتاب، یادداشتی حاوی مشخصات چاپ اصلی مقالات دیده می‌شود. دو تا از مقاله‌ها شاید مستلزم مختصر توضیحی برای توجیه درج‌شان در اینجا باشند. فکر می‌کردم مقالهٔ **هنر انگلیس**، نشان می‌دهد که ارزیابی من از هنر معاصر، از تمایل عمیق به آن چیزی که در هنر دوران گذشته اصیل‌تر از همه می‌دانم مستقل نیست، و مقالهٔ **سوررئالیسم و اصل رمانتیك** نشان می‌دهد که فلسفهٔ هنری من به هنرهای نقاشی و مجسمه‌سازی محدود نمی‌شود.

استونگریو: ژانویهٔ ۱۹۵۱ — **هربرت رید**

---

1. constructivism

۲. فرمول‌بندی مستقیم‌تری از این فرض را در سخنرانی یادبود **کاندوی** در سال ۱۹۵۱ با نام «هنر و تکامل انسان» (London, Freedom Press) آورده‌ام.

بخش نخست

فصل اول

عصر جدید در هنر

قلبی که برای این جهان می‌تپید، در وجود من تقریباً از حرکت باز ایستاده است. چنان است که گویی تنها پیوند من با این جهان خاطره بوده است.... یکی از این جهان دست می‌شوید و به جهانی دیگر در ورای آن می‌پیوندد، جهانی که سراپا تأیید است. رمانتی‌سیسم سرد این سبك، بدون گیرندگی‌اش، شگفت‌انگیز است.

پل کله، یادداشتها، ۱۹۱۵

۱

ماکس دورژاك[1] ضمن بحث از ریشه‌های ناتورالیسم در سده‌های میانه، ما را از کوشش ساده‌لوحانه برای تعیین «آغاز» هر چیز ناپیدایی مانند نخستین مراحل رشد یك سبك هنری برحذر می‌دارد. جنبش جدید [= مدرن] در هنر، با آنکه د ت عکس

1. Max Dvorak

جنبشی است که **دورژاك** با چنان درخششی (در کتاب **ایده‌الیسم و ناتورالیسم در مجسمه‌سازی و نقاشی گوتیك**) درباره‌اش بحث می‌کند، از این قاعده مستثنی نیست. سرچشمه‌های این جنبش بی‌نهایت نامعلومند و مانند ریشه، در لایه‌های مختلف و جهات متضاد حرکت می‌کنند. کسی نمی‌تواند رمانتی‌سیسم انقلابی **بلیك**[۲] یا کلاسی‌سیسم انقلابی **داوید**[۳] را از این قاعده مستثنی بداند؛ البته ناتورالیسم علمی **کانستبل**[۴] یك استثناست، ولی ایده‌الیسم تاریخی **دلاکروا**[۵] (استاد همیشه بزرگ سزان) نیز چنین است. رئالیسم **کوربه**[۶] و **مانه**[۷] اکسپرسیونیسم **ون‌گوگ**[۸] و **مونك**[۹] سمبولیسم[۱۰]، **امیل برنار**[۱۱] و **گوگن**[۱۲] ـ تمامی اینها متقدم بر جنبشهای جدید فوویسم، کوبیسم، کانستروکتیویسم و سوررئالیسم هستند و تا اندازه‌ای زمینه‌ساز آنها به شمار می‌روند. شاید لازم باشد از قیاسهای بیولوژیکمان دست برداریم و بیشتر به «حرکت» پیچیده یك زمان‌سنج بیندیشیم؛ چون «زمان» تاریخی را اگر تجزیه کنیم، چنین به نظر می‌رسد که به‌شبکه درهم بافته‌ای از چرخها و ضامنها تبدیل می‌شود. ممکن است گفته شود حتی زمان‌سنج در مرکز خود فنری دارد؛ اما این نکته لزوماً درباره زمان‌سنج امروزی که می‌توان آن را با رفت و آمد صرف شب و روز تنظیم کرد و به حرکت آورد صادق نیست.

البته ماتریالیسم دیالکتیك در این باره توضیح بیشتری می‌دهد.

---

2. Blake
3. David
4. Constable
5. Delacroix
6. Courbet
7. Manet
8. Van Gogh
9. Munch
10. Symbolism
11. Emile Bernard
12. Gaugin

در استعارهٔ بالا می‌توانیم دارا و ندار، بورژوازی و پرولتاریا را به جای شب و روز بگذاریم و چرخش نخبگان اجتماع را نیروی محرك هرگونه دگرگونی سبکهای هنری بدانیم. این استدلالی نیست که بتوان نادیده‌اش گرفت، چون هنر هرگز در خلاء به سر نمی‌برد بلکه به طرزی جدایی‌ناپذیر با حیات جامعه به عنوان یك کل درهم آمیخته است. اگر متوجه شویم که هنرمند امروزی تا اندازه‌ای از جامعه جدا افتاده است نباید گمان کنیم که این جداافتادگی، خصلت خود هنر نیز هست ـ چنین جزیره‌ای فقط با اشاره به سرزمینهای گرداگرش شناخته می‌شود.

با وجود این، واقعیت‌های اقتصادی و جنبش‌های اجتماعی، فقط می‌توانند رابطهٔ غیرمستقیمی با تکامل سبکهای هنری داشته باشند. در دوره‌ای که به بررسی‌اش پرداخته‌ایم به یك تحول بسیار مهم اقتصادی برمی‌خوریم و آن زوال تدریجی حمایت خصوصی از هنرمند در نتیجهٔ محدودیت‌های شدیدی است که بر انباشت ثروت وضع کرده‌اند. صاحبان مجموعه‌های خصوصی هنوز هم آثار هنری را در بازار آزاد می‌خرند ـ و از این نظر، هر چند با واسطهٔ دلال هنری، حامی هنر هنوز وجود دارد. اما آن‌ها دیگر مانند کلیسا یا صنف، دربار یا کاخ، به هنرمند دستور نمی‌دهند. اوضاع چنان برگشته که هنرمند معاصر باید (با میانجیگری منتقد هنری، که خود نیز پدیدهٔ جدیدی است) ایجاد سلیقه کند و توجه مردمی را که از این پس وابستهٔ حمایت‌شان خواهد شد جلب کند. هنرمند معاصر، به طرز رقت‌انگیزی به رسانه‌های تبلیغاتی وابستگی دارد. این بدترین تحقیر برای او است.

تعبیر محدودتری هم هست که عوامل اقتصادی را تعیین‌کنندهٔ مسیر هنر می‌داند. پیشرفت علمی و صنعتی، به ویژه در سدهٔ نوزدهم، نظریه‌ها و اختراعاتی به عنوان متفرعات خود بیرون داد که مستقیماً

بر تکنیك و اهمیت اجتماعی هنر تأثیر گذاشت. بارها دربارهٔ این مسائل بحث شده است و در این جا مختصر اشاره‌ای بدان‌ها کافی است. فرمول‌بندی نظریهٔ علمی دربارهٔ رنگ‌ها، که نخست به کجراهیهائی چون پوانتیلیسم[۱۳] [= شیوهٔ نقطه چینی] منجر گردید، تأثیر پایداری بر کارهای هنری نداشته است ـ اکنون هنرمند دریافته است که باید بر حساسیت خویش متکی باشد و کوششی برای استنتاج جزئیات از قوانین تأثیر هنری به خرج ندهد. اما یکی از عوامل بسیار مهم و پایدار و مؤثر در تکامل هنر، اختراع عکاسی و روش‌های تکثیر با استفاده از عکاسی بوده است. پی‌آمد اقتصادی این گونه اختراعات، به قدر کافی جدی است ـ به جای هنر تجسمی، جانشین ارزان قیمتی در اختیار عامهٔ مردم قرار می‌گیرد. نسخهٔ تکثیر شده از لحاظ زیبایی‌شناختی شاید چندان ارضاکننده نباشد اما به دلیل پائین بودن سطح حساسیت که ظاهراً نتیجهٔ تولید انبوه و آموزش و پرورش همگانی است کافی به نظر می‌رسد. تأثیر این پدیده در هنرمند، از این هم ژرف‌تر بوده است چون یکی از وظایف اجتماعی هنر یعنی **وظیفهٔ «کمك آموزشی بصری»** را از دوش او برداشته است. درست است که برخی از دقایق ادبیات تخیلی هنوز هم مستلزم تجسم خلاقانه خواهد بود؛ ولی برای آموزش و توضیح، بهتر است با استفاده از دوربین عکاسی، **یك مدار حسی تصویری**[۱۴] پدید آوریم. این نتیجه، خط فاصلی روشن میان **نمایش** و **تفسیر** است. شاید این سخن در وهلهٔ نخست چندان با معنی به نظر نرسد ولی در این جا تلویحاً تفاوت میان **تصویر** و **نماد** [سمبول] مطرح است و همچنان که خواهیم دید برای شناختن جنبش مدرن در هنر، اهمیت اساسی دارد.

---

13. Pointilism

14. Orbis sensualium pictus

آنچه در این زمینه به طور کلی می‌توان پذیرفت این است که گرایشهای اقتصادی و اجتماعی، جنبش‌های وسیع فکری و عقیدتی هر دوره را تعیین می‌کنند و رنگ نوسان‌های خود را بدانها می‌بخشند. کار هنری را از حیطهٔ تأثیر این گونه جریان‌های غیرعینی (فلسفه‌ها و علوم دینی هر دوره) گریزی نیست. اثر هنری تا آن اندازه که رمانتیك یا کلاسیك، رئالیستی یا سمبولیستی باشد، مطمئناً از حدود تسلط فردی هنرمند بیرون خواهد رفت. حتی ساختار کار هنری (سبك اثر) ممکن است به ذوق یا مدهای ناشی از روابط اجتماعی مربوط شود. اما در مسیر تکامل هنر به نقطه‌ای می‌رسیم که در آن تمامی این نیروهای نامحسوس و سنجش‌ناپذیر، به مثابه فشارهائی بیرونی، نه به یك «خط نیروی» منتج، بلکه به جهشی به سوی اصالت خلاقانه منجر می‌گردند که در نوع خود محاسبه‌ناپذیر است. شاید ماتریالیست دیالکتیسین باز هم ادعا کند که عوامل اجتماعی تعیین‌کنندهٔ این دگرگونی‌ها هستند ولی کمیت یا کوانتوم در هنر، مانند کوانتوم در فیزیك، ممکن است پیوسته نباشد. شاید شرح مختصری دربارهٔ مفهوم اصالت یا **نومایگی** بتواند منظور مرا روشن کند.

II

اغلب دیده شده است که اگر توجه خود را به کیفیتی معطوف کنیم که «حساسیت می‌نامیم و در سراسر تاریخ هنر نیز عنصر اصلی هنر به نظر می‌رسد، هیچ گونه پیشرفت و تمایزی میان نقاشی‌های درون غارهای دوران پارینه سنگی و نقاشی‌های **رافائل** و **پیکاسو** قابل تشخیص نخواهد بود. حساسیت، یگانه ارزش در هنر نیست ـ تمدن‌های متوالی، همچنان که فرهنگ‌های خود را پیش می‌برند، این

حساسیت اساسی را همواره با ارزش‌های دیگری که ماهیتاً جادویی یا منطقی هستند در هم می‌آمیزند و رقیق می‌کنند ـ حساسیت را در زمینه‌های اجتماعی به کار می‌بندند، و همین تغییر در زمینهٔ اجتماعی است که به نظر می‌رسد تمام تغییرات در تاریخ هنر را تبیین کند. البته مجبور کردن یا فروختن حساسیت، فراتر از حد معینی امکان‌پذیر نیست ـ نتیجه، همان «جمود نعش»، آکادمیسم یا پوسیدگی اخلاقی احساساتیگری است. نیرو و قابلیت زندگی هنر به حفظ توازنی ظریف میان حساسیت و تجلیات معنوی یا عاطفی که از عنصر اجتماعی گرفته می‌شوند بستگی دارد.

همان طور که خواهیم دید این روند، روندی دیالکتیکی است و مطمئناً روندی است که به ناگزیر، تنشها و تناقضاتی در آن پدید می‌آیند. یکی از راه‌های تخفیف دادن تنشها به شکل زوال حساسیت متجلی می‌گردد، و اگر قرار باشد هنر زنده بماند، تنش هم باید به حالت اول خود باز گردد. آنچه دقیقاً در چنین بحرانی رخ می‌دهد هنوز جای بحث دارد. پیشنهادهای ممکن عبارتند از: ۱) هنرمند مسیر تکامل تاریخی هنر خود را از نو ردیابی می‌کند و از نو با سنت معتبر ارتباط می‌یابد، یا ۲) هنرمند این بحران را با جهشی به سوی حالت تازه و اصیلی از حساسیت، از میان برمی‌دارد ـ علیه میثاقهای موجود عصیان می‌کند تا میثاق تازه‌ای بیافریند که با شعور زمانهٔ ما بیشتر مطابقت داشته باشد. می‌توان پذیرفت که او با این کار، نومایگی اصلی هنر را با تمامی واقعیتش از نو به دست می‌آورد و این همان حساسیت زیبایی‌شناختی با تمام خلوص و نیروی حیاتی خود است. ولی زمینه جدید است و در مسیر تکامل تدریجی هنر، ترکیبی از حساسیت بی‌حد و حصر و مجموعهٔ شرایط نوین اجتماعی، عمل نومایگی را تشکیل می‌دهند.

باید در برابر تفسیر شرایط اجتماعی با مفهوم محدود اقتصادی

یا سیاسی، هشیار باشیم. آگاهی هنرمند از این شرایط، به ندرت شکل آگاهی سیاسی به خود می‌گیرد و مطمئناً هیچ گونه همبستگی متقابلی بین این گونه آگاهی در هنرمند و درجهٔ نومایگی‌اش نمی‌توان برقرار کرد. **کوربه، پیسارو**[۱۵] **و ویلیام موریس**[۱۶] هنرمندانی با آگاهی سیاسی هستند و مقام مهمی در تاریخ هنر مدرن دارند. اما هنرمندانی چون **سزان**[۱۷]، **گوگن و ماتیس**[۱۸] که آگاهی خویش از زمینهٔ اجتماعی کار هنری‌شان را هرگز به صورت فرمول‌های سیاسی بیان نکرده‌اند مقامی مهمتر از آنها دارند. فقط با داشتن ذهنی ابتدایی می‌توان زمینهٔ اجتماعی را مانند **دومیه**[۱۹] با **واگن درجه سوم قطار** مقایسه کرد. زمینهٔ اجتماعی، همان شیوهٔ کلی زندگی ماست و تأثیرش بر هنرمند ممکن است از طریق فلسفه یا علم یا حتی یك جفت چکمهٔ کهنه (**ون گوگ**) یا کپهٔ زباله (**شوی ترز**[۲۰]) تحقق یابد.

از این دیدگاه، ارتباط احیا شده با سنت اجتماعی می‌تواند به اندازهٔ هرگونه نومایگی در سبك یا تکنیك، مفهوم انقلابی داشته باشد. اعتبار هر سنتی به انباشتگی عنصر حساسیت در آن بستگی دارد. **سزان** می‌گوید همهٔ ما موافقیم که این عنصر در نقاشی‌های **پوسن**[۲۱] دیده می‌شود. پس بیایید به سوی **پوسن** برگردیم و بکوشیم در برابر طبیعت، آن عنصری را احیا کنیم که **پوسن** را به هنرمند بزرگی تبدیل کرد. **سزان** تلویحاً می‌گوید نه این که هنرمند مدرن باید از سبك **پوسن** تقلید کند (که مختص خود **پوسن** بود) بلکه معتقد است که مطالعهٔ هنر **پوسن** به بازیابی حساسیت یعنی از نو زنده کردن توانایی

---

15. Pissarro
16. William Morris
17. Cezanne
18. Matisse
19. Daumier
20. Schwitters
21. Poussin

وی (سزان) به «تحقق» احساساتش در حضور طبیعت منجر می‌گردد. در این فاصله، «طبیعت» دگرگون شده بود، چون طبیعت، فقط واژهٔ دیگری برای زمینهٔ اجتماعی یاد شده است. **زنده کردن حساسیت به محیط** ـ چنین است شیوهٔ کار هنرمند سنت‌گرای و هنرمند انقلابی. با این حال درجه‌ای از نومایگی هم وجود دارد که ضرورتاً این عبارت را شامل نمی‌شود.

مطمئناً مفهوم «واقعیت»، یکی از میثاق‌ها یا سنتهائی است که از عصری به عصری دگرگون می‌شوند و تابع شیوهٔ کلی زندگی انسان هستند. مفهوم واقعیت نه فقط در نظر فیلسوفی قرون وسطایی مانند **تامس آکویناس قدیس**[۲۲] و فیلسوفی معاصر مانند برگسون متفاوت است بلکه در سطح متوسط درك نیز اختلاف مشابهی وجود دارد. (اختلاف میان آنیمیسم و آتئیسم، میان سوپر ناتورالیسم و ماتریالیسم و مانند این‌ها). «واقعیت» یك شهروند اتحاد شوروی بی‌تردید با «واقعیت» شهروند ایالات متحد آمریکا فرق می‌کند. اکنون به درجه‌ای از نسبی‌گرایی در فلسفه رسیده‌ایم که می‌توانیم ثابت کنیم واقعیت به معنای ذهنی بودن است، یعنی آدمی هیچ راهی ندارد جز آنکه واقعیت خویش را هر قدر هم اختیاری و «بیهوده» بنماید، خودش پی‌ریزی کند.

اگزیستانسیالیست‌ها به این نقطه رسیده‌اند و در جهان هنر نیز وضعی که مستلزم تصمیمی مشابه باشد با آن مطابقت دارد. تفسیر (یا حتی «تقلید») واقعیت تا زمانی که پذیرفته شده بود یك واقعیت کلی و اساسی وجود دارد و فقط به انتظار وحی نشسته است، یکی از وظایف مهم هنرمند به شمار می‌رفت. هرگاه این احساس ایمنی از بین برود (یعنی با تحلیل علمی نابود گردد) در این صورت فلسفه و هنر به

---

22. St. Thomas Aquinas

صورت کالاهایی مزایده‌ای در می‌آیند که در آنها پذیرفتنی‌ترین واقعیت، مستلزم پرداخت بالاترین قیمت می‌گردد.

این شاید مرحله‌ای گذرا در فلسفه باشد و شاید باز هم جهان به دستگاه‌های دینی و وحی باز گردد و هنر، یك بار دیگر نقش ویژهٔ تفسیری‌اش را به دست آورد. اما اگزیستانسیالیسم آخرین مرحلهٔ تکامل اندیشه‌ای است که از **کانت** و **شلینگ** به ما رسیده است و مشکل بتوان (از درون این جریان) جهتی دیگر برای فلسفه پیش‌بینی کرد (اکنون فلسفه، تناقض‌های مسیحیت و آتئیسم را در خود دارد). در همین حوزهٔ فکری است که هنر معاصر تمایلی به غصب نقش اثباتی فلسفه و نمایاندن «واقعیتِ» مستغنیِ خود نشان داده است. سنخی از هنرمند مدرن داریم که می‌خواهد واقعیت‌های نو بسازد و در این راه تا جایی پیش می‌تازد که می‌گوید ساخته‌هایش به هیچ وجه حتی تابع مفاهیم مبهمی چون هماهنگی عام یا ضمیر ناآگاه دسته جمعی نیست بلکه تقریباً به معنای دینی واژه، یك فعل آفرینش است. طبیعتاً چنین هنرمندی مجبور است عناصری از شکل و رنگ را برگزیند که در همهٔ هنرها مشترکند و جهان هیچ گونه تمایلی به پذیرفتن اثرش به عنوان هنر نشان نداده است مگر آنکه برخی از کیفیات حسی آثار هنری سنتی را داشته باشد.

نتیجتاً می‌بینیم که نومایگی فقط می‌تواند جنبه‌ای مفهومی، مضمونی و ساختاری داشته باشد وهرگز احساسی نیست. شیوه‌های تازه‌ای برای اندیشیدن و عمل کردن پدید آمده است که ما آن‌ها را ابداع یا اختراع می‌نامیم؛ برای تحریك احساسها نیز شیوه‌های جدیدی پدید آمده است. اما احساس را می‌توان فقط کمی دگرگون کرد ـ شدت بخشید یا تلطیف کرد، چرا که محدودیتهای جسمانی کالبد حیوانی ما را دارد. عصب که در سراسر این کالبد گسترده شده، چنانچه بیش از حد رساننده‌گی‌اش زیر فشار قرار گیرد در هم

می‌شکند.

در عین حال باید همراه با مارکسیست‌ها ماهیت تاریخی شعور انسان و همراه با بعضی از روان‌شناسان، ماهیت ناشناختهٔ این ویژگی تکاملی را بپذیریم. این ماهیت شعور به زبان هنر، نمادی در اختیارمان قرار داده که تاکنون به جای آن، فقط تصویر یا صورت ذهنی بوده است. انسان در نخستین وحدت بی‌تأملش با طبیعت، برای فرافکنی احساس‌هایش فقط به صورت ذهنی نیاز داشت. انسان به عنوان فردی خود آگاه که از دیگر اجزاء آفرینش جدا شده بود برای بیان «خود بودنش» به زبان نمادها نیاز داشت. پدید آمدن آن نیاز نه تنها سبب پیدایش نمادهایی مفهومی چون «خدا» گردید بلکه ده‌ها نماد تجسمی هم آفرید که برخی‌شان به شکل ثابت و نمونه‌وار و برخی دیگرگذرا و حتی شخصی‌اند. اگر می‌توانستیم مراحل تکامل تدریجی انسان را که از هنر روشن و جانگرایانهٔ دوران پارینه سنگی به هنر نمادی و هندسی دوران نوسنگی منجر گردید از نو بسازیم نه فقط دربارهٔ پیدایش خودآگاهی انسان، وجدان اخلاقی و اعتقاد به خدای متعال بلکه دربارهٔ ریشه‌های این قطب‌بندی درهنر نیز که سبب جانشینی موزون سبك‌ها در سراسر تاریخ هنر شده است و اکنون هم به صورت تناقض دیالکتیکی حل نشده‌ای وجود دارد، مفهوم روشنی به دست می‌آوردیم. همزیستی صورت ذهنی و نماد، به عنوان هنجارهای هنر، پیچیدگی ظاهری و ناپیوستگی جنبش مدرن را تبیین می‌کند.

III

دریافت درست هنر، وابستهٔ درك ماهیت و کاربردهای

نمادپردازی یا سمبولیسم است. نمادپردازی، یکی از دو طریق عملکرد ذهن انسان است، و طریق دیگر، تجربهٔ مستقیم جهان بیرون («بی‌واسطگی نمایشی» ادراك حسی) است. چون خود زبان نوعی نمادپردازی است و شکل‌های پیچیدهٔ تفکر نیز وابستهٔ مجموعهٔ نمادهایی است که مثلاً در علم جبر به کار می‌بریم، طبیعی است بپذیریم که در بی‌واسطگی نمایشی ادراك‌های حسی ما چیزی ابتدایی و غیرمؤثر وجود دارد. حقیقت این نیست. باور کردن به تجربهٔ مستقیم خودمان از جهان بیرون، خیلی مشکلتر از «نتیجه‌گیری شتابزده»ای است که در واقع معرف‌های نمادی به شمار می‌روند. **گوتیه**[۲۳] می‌گوید شاعر انسانی است که هستی دنیای عینی را می‌پذیرد؛ و با این تعریف می‌خواهد تعاریف فرعی ادراك حسی را که در کاربرد نمادها دیده می‌شوند از هنر مستثنی کند. چون کاربرد نماد در زبان برای شاعر حتمی است، کمال مطلوبش خیالی به نظر می‌رسد (با وجود این، شعر همچنان نمایانگر تناقض بنیادی بین صورتهای ذهنی و نمادپردازی است).

وضع خاص هنرمند بصری را می‌توان با نقل قولی از کتاب **نمادپردازی: مفهوم و تأثیر آن (۱۹۲۸)** نوشتهٔ **وایت‌هد**[۲۴]، نشان داد: «به بالا می‌نگریم و شکلی رنگین در برابر خود می‌بینیم و می‌گوییم صندلی است. اما آنچه دیده‌ایم فقط همان شکل رنگی است. **شاید هنرمند ناگهان به تصور صندلی نرسیده باشد. شاید در مرحلهٔ نظارهٔ محض رنگ زیبا و شکل زیبا متوقف شده باشد.** اما از میان ما، بعضی که هنرمند هم نیستند، مخصوصاً هنگامی که خسته باشند خیلی آماده‌اند تا مستقیماً از ادراك حسی شکل رنگین صندلی، هنگام استفاده‌ای خاص، عاطفه‌ای یا تفکری خاص لذت ببرند. این

---

23. Gautier

24. Whitehead

گذار را به سهولت می‌توان با اشاره به یك رشته استنتاجهای دشوار منطقی تبیین کرد،بدین معنی که ما ضمن توجه به تجربه‌های قبلی خودمان در زمینهٔ شکلهای گوناگون و رنگهای جوراجور، به این نتیجهٔ محتمل می‌رسیم که در مقابل صندلی قرار گرفته‌ایم.»

این نکته فرق تجربهٔ ادراکی (ادراك مستقیم یك تصویر) و کاربرد نماد (تصویر به اضافهٔ تداعیهای ذهنی‌اش) را به وضوح نشان می‌دهد. **وایت‌هد** می‌افزاید: «من به کیفیت بلندپایهٔ ذهنیتی که برای گذار از مشاهدهٔ شکل رنگی به خود صندلی لازم است بسیار مشکوکم. یکی از دلایل شکاکیتم این است که دوستم یعنی هنرمند که خود را به نظارهٔ رنگ، شکل و وضع مشغول می‌کرد، انسان کاملاً آموزش دیده‌ای بود و این نادیده گرفتن صندلی را با تحمل رنج فراوان یاد گرفته بود.»

با در نظر داشتن این وجه تمایز شاید بتوانیم منظور **سزان** از «تحقق بخشیدن به احساس‌هایش» را بفهمیم. می‌توانیم بفهمیم که منظور **ون‌گوگ** از این گفته چیست: «نقاش به عنوان یك انسان، خیلی زیاد شیفتهٔ آن چیزی می‌شود که چشمانش می‌بینند و به قدر کافی، اختیاردار بقیهٔ عمر خویش نیست» (نامهٔ شماره ۶۲۰). نامه‌های **ون‌گوگ** سرشار است از توصیف‌هایی دربارهٔ تمرکز توجهش به همان چیزی که فیلسوفی چون **وایت‌هد** آن را «بی‌واسطگی نمایشی» می‌نامد. مثلاً: «من خود کاملاً شیفتهٔ مزرعه‌های پهناور ذرت هستم که همچون دریایی بی‌پایان در پای تپه‌ها دامن گسترده، رنگ زرد لطیف و سبز لطیف و ملایم، و رنگ بنفش دلنشین تکه زمین شخم شده و بی‌خاشاك که با سبزی بته‌های شکفتهٔ سیب‌زمینی در حاشیه کرتها همچون صفحهٔ شطرنج شده، و شیفتهٔ تمام آن چیزهایی هستم که در زیر این آسمان با پرده رنگ‌های لطیف آبی، سفید، صورتی و بنفش جلوه می‌کنند. من در حالتی نزدیك به **آرامش نسبتاً کامل**

هستم، در حالتی که بتوانم این منظره را نقاشی کنم.» (نامهٔ شماره ۶۵۰ که به زبان هلندی نوشته شده است.)

این حالت «تقریباً آرامش نسبتاً کامل» حالت تجربهٔ مستقیم و آگاهی‌ای غریزی است که در آن، تصویر روشن از آلودگی به نمادپردازی یعنی از نیاز به رجوع بیشتر به سایر عناصر تجربهٔ ما محفوظ می‌ماند. بعضی‌ها ادعا کرده‌اند که قدرت ادراك تصویر ونگهداری آن در حالت زندهٔ ادراکی کیفیتی است که هنرمند را از دیگر انسانها متمایز می‌گرداند ولی این، به بیان دقیقتر، فقط کیفیت مشخص‌کنندهٔ یك سنخ هنرمند یعنی هنرمند تصویرگرای ذهنی است.

سزان با اصرار بر خلوص بی‌خدشهٔ تجربهٔ ادراکیش، توانست درجه‌ای از صراحت نخستین را به هنر باز گرداند.

هنرمند در آن سوی کردار هنری، خود را آزادانه در اختیار فعالیت نمادی می‌گذارد. **وایت‌هد** گفته است که هرگاه بعضی از اجزاء تشکیل‌دهندهٔ تجربهٔ ذهن بشر مصدر شعور، اعتقادات، عواطف و کاربردهای دیگر باشند، نسبت به دیگر اجزاء تشکیل‌دهندهٔ تجربهٔ آن، عملکردی نمادی پیدا می‌کند.نخستین مجموعهٔ اجزاء تشکیل دهنده را **نماد** و دومین مجموعه را **مفهوم** نماد می‌گویند (ص ۹۰). هنرمند نمادپرداز، ترکیبی از شکلها و رنگها (یا اگر موسیقی‌دان باشد ترکیبی از اصوات) می‌آفریند که ناقل مفهومی خواهد بود و این مفهوم در هنر، همواره رنگی عاطفی یا زیبایی‌شناختی دارد. بدین لحاظ، این گونه هنر را می‌توان «انتقال نمادی عاطفه» تعریف کرد و همان گونه که **وایت‌هد** گفته است این تعریف، سنگ بنای هر نظریه زیبایی‌شناختی دربارهٔ هنر را تشکیل می‌دهد ـ «مثلاً علت مهم بودن حذف قاطعانهٔ اجزای بی‌ربط را بیان می‌کند. چون عواطف همدیگر را مهار یا تشدید می‌کنند. عاطفهٔ هماهنگ به معنای مجموعهٔ عواطفی است که متقابلاً همدیگر را تشدید می‌کنند؛ در صورتی که اجزای بی‌ربط، موجب

عواطفی می‌شوند که به علت بی‌ربط بودن‌شان تأثیر اصلی را مهار می‌کنند. هر عاطفهٔ کوچك که مستقیماً از چند جزء فرعی پدید می‌آید نمی‌پذیرد که در شعور ما نقش یك جزء جدا افتاده را داشته باشد. این عاطفه، مصرانه خواستار انتقال نمادی خویش به کل تأثیر اصلی است» (ص ۱۰۱).

این تعریف نمادپردازی، مو بمو با تعاریف «سنتزیسم» که در سال ۱۸۸۸ توسط **امیل برنار** تنظیم شد و به وسیلهٔ **گوگن** تأثیری انقلابی بر کل تکامل هنر مدرن بخشید مطابقت دارد. **برنار** می‌نویسد:

«چون پندار، شکلی از اشیایی است که تخیل ما از آنها می‌گیرد، بنابراین، نباید از خود شیء که موضوع نقاشی ماست بلکه باید از صورت ذهنی آن که در تخیل‌مان جان دارد نقاشی کنیم. تخیل آن شیء را در برمی‌گیرد و صورت ذهنی آن را در خود دارد. بدین سان پندار شیء، به موضوع تابلو یا به کمال مطلوب خود (مجموع پندارها) شکل مناسب و نوعی سادگی می‌بخشد. این همان پرداختن به اجزاء اصلی اشیاءاست که جزئیات را از نظر می‌اندازد. حافظهٔ آدمی، همه چیز را در برنمی‌گیرد بلکه چیزی را در برمی‌گیرد که ذهن و فکر را تحت تأثیر قرار دهد. پس، شکل‌ها و رنگ‌ها در وحدتی یکسان، ساده می‌شوند. نقاشی با تکیه بر حافظه، این امکان را به من داد که پیچیدگی بی‌فایدهٔ شکلها و مایه‌های رنگها را از بین ببرم. بدین سان از منظره‌ای که می‌دیدم یك طرح ساده و موجز در ذهنم برجای می‌ماند. همهٔ خطوط، اصل هندسی خود را باز می‌یافتند و همه مایه‌های رنگ، به رنگ‌های اصلی منشور تبدیل می‌شدند. چون هدف ساده کردن بود، مجبور بودم ریشه و اصل همه چیز را بجویم یعنی درآفتاب آن هفت رنگی را بیابم که از ترکیبشان نور سفید پدید می‌آید (وهر رنگ خالص تخته رنگ، برابر است با یکی از هفت رنگ)، و در هندسه از میان همهٔ شکلهای عینی، شکلهای برجسته را بجویم.»[۲۵]

این وجه تمایز بین نقاشی «از رو به روی اشیاء» و نقاشی «با تکیه بر صورت ذهنی»، به روشنی نشان می‌دهد که دو راه در برابر هنرمند گشوده است، و اصرار بیشتر بر «ساده کردن» (**برنار**) یا «کل تأثیر اصلی» (**وایت‌هد**) اشاره بر آن خصلت هنر نمادی دارد که می‌تواند متضمن دگرگونی تدریجی «طرح» در جهت انتزاع باشد. در نقاشی‌های **گوگن** چیزی نیست که در بردارنده یا توجیه‌کنندهٔ انتزاعهای نوع **کاندینسکی**[۲۶] یا **موندریان**[۲۷] باشد؛ لیکن آنچه را که **وایت‌هد** «زنجیر اشتقاق نماد از نماد» می‌نامد در این جا می‌توان دید که سرانجام به وسیلهٔ آن، روابط موضعی نماد غایی و مفهوم غایی به طور کلی از میان می‌رود. بدین ترتیب، این نمادهای مشتق که به کمك تداعی اختیاری به دست آمده‌اند، به بیان دقیق‌تر، نتیجهٔ عملی بازتابی‌اند که بخشهای میانی زنجیر را تضعیف می‌کند. با داشتن یك چنین زنجیر اشتقاقی، می‌توان به طرز معقولی میان نمادهای ظاهراً از هم گسسته مانند **مسیح زرد**، اثر **گوگن و بوگی ووگی**، اثر **موندریان** رابطه برقرار کرد. **موندریان** مایل بود هنرش را «رئالیسم نو» بنامد ولی نوشته‌هایش نشان می‌دهد که او یك نمادپردازی نو ابداع کرده بود. **موندریان** معتقد است که هنر، تجربه‌ای است متوازی که به هیچ وجه نباید آن را با تجربهٔ‌ما از جهان بیرون یکی دانست؛ بلکه به قول **وایت‌هد** باید گفت که این گونه توازی، توهمی است که در نتیجهٔ تضعیف حلقه‌های میانی حاصل می‌شود. افرینش واقعیت «نو» در حیطهٔ قوای انسانی و «مشروط به زمان» ما نیست.

---

25. Quted by Maurice Malingue, *Gauguin, le peintre et son oeuvre* (Paris, 1948), p. 35.

(این یاداشت را آقای فرج‌الله صبا به درخواست مترجم از فرانسه به فارسی برگردانده‌اند.)

26. Kandinsky

27. Mondrian

IV

اکنون بهتر است از عرصهٔ تئوری خارج شویم و بکوشیم آنچه را که عملاً در تکامل هنر در دوران معاصر اتفاق افتاده است ردیابی کنیم. در اینجا نخواهیم توانست اندیشه‌ها را یکسره به حساب نیاورد چون بحث اصلی من این است که هنر در مراحلی به موازات مراحل تکامل فکر تکامل یافته است و هر دو نیز پیوندهای فشرده‌ای با جنبش‌های اجتماعی دارند. شاید با چند کلامی بتوان روشن کرد که تکامل صوری هنر مدرن تا چه اندازه به نیروهای اجتماعی و اقتصادی «مشروط» بوده است.

پیش از این دربارهٔ جدا افتادگی نسبی هنرمند در جامعهٔ معاصر سخن گفتم. تأثیر کلی انقلاب صنعتی بر هنر، بیرون رفتن تدریجی هنرمند از جریانهای عمدهٔ اقتصادی تولید بوده است. می‌توان گفت که این پدیده همزمان با نظام سرمایه‌داری، یعنی با انباشت بروت خصوصی آغاز گردیده است. از سدهٔ پانزدهم به این سو، غالباً به شیوهٔ تحمیل تدریجیِ سخصیت «حامی» هنر بر کارهای هنری اشاره شده است. او نخست، بخشایشگر دینداری است که متواضعانه در کنج تاریك تابلو زانو می‌زند: ولی رفته رفته بزرگتر و مهمتر می‌شود تا جایی که در تابلویی چون **ناکره و کودك به همراه مه‌یر شهردار و خانواده‌اش**[۲۸] اثر هولباین (۱۵۲۶)، او به همان مقیاس قدیسان مجسم می‌شود. انسان همچون خدا نیکوست ـ و این مضمونی است برای هنرمند. این انسان‌گرایی موجب پیدایش مکتبهایی در چهره‌نگاری و نقاشی تاریخی گردید که در طی سیصد سال جوهر اصلی هنرهای تجسمی را تشکیل می‌دادند. ولی چنین تکاملی هنرمند

---

28. *Virgin and Child with the Burgomaster and his Family.*

را در وضعی ناپایدار قرار داد ـ یعنی او نه به ارگانیسم اجتماعی (مانند سده‌های میانه) بلکه به حمایت یك طبقهٔ محدود در داخل آن ارگانیسم وابسته شد. چون او در بخش عمدهٔ این مدت، روابطی حیات‌بخش با روندهای کلی تولید داشت ـ به قول ما او هنوز هنرمندی صنعتی بود که به موقع می‌توانست دستش را به طراحی کارهای فلزی، ابانیهٔ حوبی با برده‌های قالیچه نما دراز کند. اما همزمان با کمال یافتن انقلاب صنعتی، هنرمند حتی از این فعالیتهای فرعی هم جدا افتاد و همچون انگلی وابستهٔ حامی خود شد.

در چنین وضعی هنرمند می‌تواند به سکلهای گوناگون از خود واکنش نشان دهد. می‌تواند چاپلوس شود و نگرش حامی خویش را بپذیرد، از ساختار کنونی جامعه پشتیبانی کند، آثار هنری برای خوش‌آیند سلیقه‌ها بیافریند و تملق جلوه فروشی مشتریانش را بگوید. به طور کلی، هنر بورژوایی سده‌های هجدهم و نوزدهم چنین است. ولی اوضاع و احوالی مشابه این نیز هست که متضمن کاهش تصاعدی ارزش هنر است. در چنین اوضاعی که هنر دیگر الهام یا نیرویی از کل عضوانی جامعه نمی‌گیرد، دچار کم‌خونی و پیچیدگی می‌شود و به تمام معنا بی‌هدف می‌گردد. ممکن است شالودهٔ حمایت از هنر، مانند سراسر سدهٔ نوزدهم، وسیعاً گسترش یابد اما نتیجه‌اش هنری خواهد بود که با ظرفیتهای **انسان‌صاحب‌احساسات‌متوسط**[۲۹] سنجیده می‌شود. به گفتهٔ مارکسیست‌ها، همچنان که نطفه‌های نابودی اجتناب‌ناپذیر سرمایه‌داری در بطن این نظام است، پس (مطمئناً) این گونه رابطه بین هنرمند و جامعه نیز متضمن انحطاطی اجتناب‌ناپذیر است.

هنرمندی که در برابر چنین انحطاطی ایستادگی کند، ممکن

29. *l'homme moyen sensuel*

است دو واکنش متفاوت داشته باشد. اگر دارای شعور اجتماعی باشد بر ضد اوضاع اجتماعی عصیان می‌کند و هنرمندی انقلابی می‌شود ـ یعنی هنرمندی که هنرش را آگاهانه برای اصلاح اوضاع جامعه به کار می‌گیرد. این گونه هنرمند نادر است چون معنای تلویحی وجودش استفاده از هنر در خدمت پندارهای پیش انگاشته‌ای است که هنرمند حقیقی نمی‌تواند بپذیرد. حتی **کوربه** که در معنای سیاسی واژه احتمالاً انقلابی‌ترین هنرمند سدهٔ ۱۹ به شمار می‌رود، معتقد بود که «هنر نقاشی فقط می‌تواند شامل نمایش اشیاء مرئی و محسوس برای نقاش باشد» و «هنر، سراپا فردی است و استعداد هر هنرمند فقط نتیجهٔ الهام خود وی و مطالعه‌اش دربارهٔ سنتهای گذشته است» (نامهٔ گشاده به گروهی از داوطلبان ورود به‌دانشگاه در سال ۱۸۶۱). اما همان اوضاع اجتماعی، چنان حالتی به ذهن هنرمند می‌دهد که وی را از آنچه در نزدش ارزشهای کاذب هنری گذشته نام دارد روگردان می‌سازد و به جستجوی ارزشهای تازهٔ زیبایی‌سناختی که با شعور متکامل اجتماعی هموطنانش سازگارتر باشد وامی‌دارد. کانستبل فکر سیاسی نداست ولی وقتی (در یادداستهایش برای سخنرانی در انجمن پادشاهی، ۲۶ مه ۱۸۳۶) نوشت که هنر «**هم علمی و هم شعری** است: و تخیل در واقع هرگز آثاری نیافریده و نخواهد آفرید که با واقعیت‌ها قابل مقایسه باشند» در واقع سخنگوی احساسی انقلابی و عصیان علیه هنر فرانسوا بوسه[۳۰] بود که این نیز به نوبهٔ خود تجلی اوضاع اجتماعی بسیار متفاوتی به شمار می‌رفت. این نگرش در یادداشت ۱۶ روئن ۱۸۳۶ روشنتر بیان شده است:

«کوشیده‌ام خط فاصلی بین هنر اصیل و سبک گزینی قائل

---

30. Francios Boucher

شوم، ولی بزرگترین نقاشان نیز هرگز نتوانسته‌اند یکسره از تأثیر سبك گزینی در امان بمانند.... نقاشی علم است و باید به شکل پژوهش در قوانین طبیعت به دنبال آن رفت. پس چرا دورنما را نتوانیم رشته‌ای از فلسفهٔ طبیعی بدانیم، فلسفه‌ای که تصویرها فقط تجربه‌هایی از آن هستند؟»

دوران جدید با این بیانیهٔ «تجربی» آغاز گردید و هنرمند از آن لحظه تا سالهای اخیر هرگز در نگرش تجربی‌اش نرمشی نشان نداده است. درست ۷۰ سال بعد به سزان برمی‌خوریم که تقریباً به زبان کانستبل می‌نویسد (نامهٔ ۲۱ سپتامبر ۱۹۰۶):

«آیا هرگز به آن هدفی که با چنان اشتیاقی جستجو و در مدتی چنان طولانی به دنبالش بوده‌ام خواهم رسید؟ امیدوارم چنین باشد، اما تا زمانی که به آن نرسیده‌ام احساس گنگی از آشفتگی در وجودم پایداری خواهد کرد و تا زمانی که به بندرگاه نرسم ناپدید نخواهد شد ـ یعنی تا زمانی که کاری امیدبخشتر از گذشته انجام دهم و بدین طریق تئوریهایم را که مطرح کردنشان بسیار آسان است، وارسی کنم. یگانه کار واقعاً دشوار، اثبات باورهای آدمی است. پس به پژوهشهایم ادامه می‌دهم....»[۳۱]

پژوهش، آزمایش ـ این دو واژه کوششهای تمام هنرمندان بزرگ در فاصلهٔ این هفتاد سال یعنی میله[۳۲] کوربه، مانه، دگا[۳۳]، مونه[۳۴] پیسارو، رنوار[۳۵]، رودن[۳۶]، ویسلر[۳۷]، سورا[۳۸]، و

---

31. Trans. Gerstle Mack, *Paul Cezanne* (London, 1935), p. 390.
32. Millet
33. Degas
34. Monet
35. Renoir
36. Rodin
37. Whistler
38. Seurat

ون‌گوگ را که تماماً کوششی برای پیوند دادن هنر و واقعیت است ـ باز می‌گویند. این پژوهش، نه پژوهیدن مطلق بلکه پژوهیدن عنصر عینی و تصویر است و در پس آن نه فقط جدایی هنرمند از روندهای تولید بلکه کوشش هماهنگ برای پی‌ریزی فلسفهٔ واقعیت و **نمودگرائی**[۳۹] است که چیزی مدیون وحی الهی یا حقایق عام نیست بلکه همان قوایی را در معرض تحلیل زندگی انسان قرار می‌دهد که هنرمند در معرض تحلیل طبیعت قرار می‌دهد. **کانستبل، سزان، پیکاسو، هگل، هاسرل**[۴۰] و **هایدگر**[۴۱] کسانی هستند که نامشان یادآور جنبشهای موازی در تکامل تدریجی تجربهٔ انسان به شمار می‌رود.

اما این جنبش در هنر، بی‌رقیب نماند. همان طور که دیدیم نماد به عنوان تفسیر در برابر تصویر به عنوان بازنمایی قرار گرفته است و تردیدی نیست که سنتزیسم **برنار** و **گوگن** واکنش آگاهانه‌ای به نگرش علمی در هنر بود. شالودهٔ تئوریك این واکنش در تعریفی‌که **برنار** از سنتزیسم به عمل آورده است دیده می‌شود. اما اول بار **گوگن** نشان داد که مضمون این تئوری در عمل چیست. با توجه به این که شکل و رنگ به ترتیب در نظر **سزان** و **گوگن** چه مفهومی داشته، به بهترین وجه می‌توان ماهیّت آنتی تزی تناقض را درك کرد.

هر دو هنرمند از مرحله‌ای امپرسیونیستی گذشتند و همچنان که از نتایج کار به شیوهٔ امپرسیونیست‌ها احساس ناخشنودی می‌کردند، تفاوتهایشان بیشتر شد. **پیسارو** که شخصیت مرکزی سراسر انقلاب است، تصادفاً برخوردگاه شخصیت این دو هنرمند گردید. آنچه **سزان** از **پیسارو** آموخت در تکامل بعدیش اهمیت اساسی داشت ولی در جهت‌گیری آتی آن تکامل بی‌اثر بود. **سزان** تصور می‌کرد که

39. Phenomenalism

40. Husserl

41. Heideger

شیوه‌های تحلیلی امپرسیونیست‌ها تا حدی به تجزیهٔ واقعیت منجر شده است: آنها نیروی حیاتی اشیاء، ارتعاش نور، و روشنی رنگ را به بهای ماهیت اصلی این اشیاء ـ یعنی جامدیتشان ـ و به بهای واقعیتشان دریافته بودند. تجزیهٔ نور و رنگ به جدایی رنگ و شکل منجر گردیده بود و سزان این را نوعی خیانت به وظیفهٔ نقاش می‌دانست. او بدون فدا کردن پیشرفتهای واقعی امپرسیونیست‌ها درك و نمایاندن ساختار جامد اشیاء را وظیفهٔ خود قرار داد و به شیوه‌ای دست یافت که آن را «تغییر مایه» می‌نامید (که با «قالب سازی» امپرسیونیست‌ها فرق دارد) و در آن حجم با استفاده از دگرگونیهای موضعی رنگها بازنمایی می‌شد. باید دید خودش چه می‌گوید:

«برای رسیدن به مرحلهٔ ادراك، چیزی بجز طبیعت در اختیار نداریم، و چشم ما در اثر تماس با طبیعت، آموخته می‌شود. از طریق مشاهده و کار، متحدالمرکز می‌شود؛ منظورم این است که در هر پرتقال، سیب، گوی و کله یك کانون وجود دارد و این نقطه همیشه نزدیکترین نقطه به چشم ما است و اهمیتی ندارد که تا چه اندازه تحت تأثیر نور، سایه و احساس رنگ قرار گیرد.»[۴۲]

خطوط محیط این اشیاء به سوی مرکزی بر روی افق دید ما عقب نشینی می‌کنند.

این عبارت نسبتاً مبهم با مطالعهٔ نامه ۲۵ دسامبر همان سال روشن می‌شود:

«این موضوع را غیرقابل بحث اعلام می‌کنم ـ من خیلی جزمی‌ام: در عضو بینایی ما احساسی از نور پدید می‌آمد که ما را

---

42. Letter of July 25, 1904. Trans. Gerstle Marck, *op. cit.*, p. 380.

وامی‌دارد تا سطحهای تراز بازنمایی شده توسط احساس رنگ را به شکل نور کامل، نیم پرده و یك چهارم پرده درجه‌بندی کنیم (برای نقاش، نور وجود ندارد). ضرورتاً هنگامی که از سیاه به سفید می‌گذریم، و در عین آنکه نخستین انتزاعها نوعی نقطهٔ عزیمت برای چشم و مغز ما هستند، دست و پای بیهوده می‌زنیم و نمی‌توانیم خودمان را بشناسیم و بر خودمان مسلط شویم. در طی این دوره به شاهکارهای بزرگی می‌رسیم که پس از صدها سال به دست ما رسیده‌اند و در وجودشان نوعی آرامش و پشتیبانی می‌یابیم.»[۴۳]

در اینجا پرسش دیگری مطرح می‌شود، چون برای شناخت سرچشمه‌های هنر مدرن باید کاملاً مطمئن باشیم که می‌دانیم سزان در جستجوی چه چیزی بود:

«اما عقیده‌ای که باید بر آن تأکید کنیم ـ بدون توجه به این که با چه نیرو یا حالتی در برابر طبیعت قرار گرفته باشیم ـ نمایاندن تصویر آن چیزی است که می‌بینیم، و فراموش کردن تمام کارهایی است که در گذشته انجام گرفته است. و معتقدم که این کار، هنرمند را به بیان تمامی شخصیتش، چه بزرگ و چه کوچك، قادر می‌سازد.

«اکنون که من پیر شده‌ام و نزدیك به هفتاد سال دارم، می‌گویم احساس رنگ که تولید نور می‌کند منشاء حواس‌پرتی است و نمی‌گذارد تابلو را بپوشانم یا حدود خارجی اشیاء را موقعی که نقاط تماسشان خیلی ظریف و شکننده است تعیین کنم؛ نتیجه این است که تصویر یا تابلوی من ناقص می‌شود. پس یك بار دیگر سطحهای تراز بر هم منطبق می‌شوند، کاری که سرچشمهٔ روش نئوامپرسیونیستی طراحی خطوط کرانی با خط سیاه است و این همان اشتباهی است که باید با تمامی نیروی خود با آن مقابله کنیم. حال اگر با طبیعت مشورت کنیم راهی برای حل این مشکل خواهیم

43. Trans. Gerstle Mack, *op. cit.*, p. 381.

یافت.»[۴۴]

«من به عمر زیاد خود، به دلیل دریافتی که از رنگ‌ها دارم تأسف می‌خورم ـ این شکوهٔ دائمی سزان در آخرین سالهای زندگیش بود. او بین حسی بودن ظاهری اشیاء و ماهیت واقعی آن‌ها تضاد مشخصی احساس می‌کرد ـ به بیان دقیقتر، چشمهایش مبهوت درخشش نور و رنگ شده بودند. نور و رنگ، با روشنی یکی نبودند. («من در برابر طبیعت روشنتر می‌شوم ولی تحقق احساساتم همیشه برایم دردناك است. نمی‌توانم به آن شدت نوری که در برابر حواسم ظاهر می‌شود دست بیابم...») ـ (۸ سپتامبر ۱۹۰۶). و سپس در آخرین نامه‌اش به برنار، که مخصوصاً عامل محرك این مبارزه برای بیان تئوریك به شمار می‌رفت (مخصوصاً از این لحاظ که همین نقش را برای گوگن بازی کرد) می‌گوید: «من به سوی تکامل منطقی آن چیزی که از بررسی طبیعت می‌بینیم و احساس می‌کنیم پیش می‌روم؛ بررسی روندها را به بعد می‌گذاریم، روندهایی که در نظر ما چیزی نیستند بجز شیوه‌های ساده‌ای برای واداشتن مردم به احساس آنچه خودمان احساس می‌کنیم و همچنین فهماندن مقصود خودمان.»

بنابراین در آخرین دورهٔ کارهای سزان، دو مرحله در تولید اثر هنری دیده می‌شود: نخست تحقق احساسات است که به نظر خودش تحلیل منطقی مشاهدات و هر چیزی است که چشم عملاً می‌بیند؛ و دوم، روندهائی است که به کمکشان بتوان این تحلیل را در اختیار عموم گذارد.

سزان انسان بی‌نهایت با هوش ولی ساده دلی بود و کوششهایش برای تبیین فعالیتهای اشراقی‌اش چندان روشن نیست.

---

44. Trans. Gerstle Mack. *op. cit.*, pp. 382-3.

چیزی که ظاهراً توانسته است در مسیر لغزنده‌اش درك کند، اصل **گشتالت** [= **شکل**] زیبا است. بدون وارد شدن به بحث در نظریهٔ ادراك حسی که در مقالهٔ دیگری بررسی می‌شود، دادن توضیح قانع‌کننده دربارهٔ این اصطلاح مشکل است ولی اندیشهٔ بنیادی بر این است که ادراك بصری فقط به اتکای قوهٔ سازمان دهنده‌ای در درون دستگاه عصبی، مفهوم می‌شود و پیوستگی می‌یابد. اگر در همان حال نتوانیم این تأثیرات را به شکل مجموعهٔ به هم پیوسته‌ای در آوریم، تاب تحمل کثرت تأثیراتی را که بر چشممان وارد می‌شود نخواهیم آورد. به قول یکی از روان‌شناسان **گشتالت**: «ادراك حسی، به تعادل و تقارن متمایل است؛ یا به بیان دیگر: تعادل و تقارن، کیفیات ادراکی دنیای بصری‌اند و چنانچه اوضاع دنیای بیرون مناسب باشد تحقق خواهند پذیرفت؛ هرگاه اوضاع خارجی اجازه ندهد عدم تعادل و فقدان تقارن را به عنوان خصوصیت ویژهٔ اشیاء یا تمامی زمینه، توأم با ضرورت محسوسی برای رسیدن به تعادلی بهتر، احساس خواهیم کرد ـ تحریکهایی که در شرایط عادی بر چشم ما تأثیر می‌گذارند از دیدگاه ترکیبهای بصری که می‌توانند پدید آورند یکسره تصادفی‌اند. ارگانیسم در اوضاع حاکم، حد اعلای کوشش را به کار می‌برد و قاعدتاً این اوضاع هم نمی‌گذارند ارگانیسم کار خوبی انجام دهد (خوب از دیدگاه هماهنگی زیبایی‌شناختی). از طرف دیگر کار هنری، درست با مدد گرفتن از همین اندیشه ساخته می‌شود و چنانچه تکمیل شود به سرچشمهٔ تحریکی مبدل می‌شود که مخصوصاً به دلیل تأثیر زیبایی‌شناختی‌اش برگزیده می‌شود.»[۴۵]

پیش از **سزان**، اصل کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی در نقاشی، براساس اصول هندسی ساختمانی بود ـ فضای تصویر همان طور

45. K. Koffka; 'Problems in the Psychology of Art'. *Art: a Bryn Mawr Symposium*, 1940.

شکل می‌گرفت که معمار به ساختمان شکل می‌دهد، و ضرورتاً مسائل تقارن و تعادل هم در نظر گرفته می‌شدند. نقاشی‌های سزان را آنچنان تحلیل و انتقاد کرده‌اند که گویی با این اصل مطابقت دارند و چنین شیوه‌ای با وجود این که ارزش اصلی کمپوزیسیون‌های سزان را نادیده می‌گیرد، در واقع عملاً به «کار می‌آید». چون کمپوزیسیون هندسی ساختمانی، ماقبل تجربی است؛ اشیاء مشاهده شده را در الگوی پیش پنداشته یعنی مجموعهٔ پرسپکتیو و ارتفاعی قرار می‌دهد که الزاماً ذاتی خود ادراك حسی نیست. منظره‌ای که کلود[۴۶] یا ترنر[۴۷] نقاشی کرده باشند مانند یك باغ، مصنوعی و به همان اندازه نتیجهٔ پیش پنداشتهای روشنفکرانه است. ولی منظره‌ای که کار سزان باشد بدون هیچ پیش پنداشت ـ فقدان تماس مستقیم چشم و طبیعت، و «کمپوزیسیون» اثر تابع آن چیزی است که «در چشم» رخ می‌دهد ـ گزینش خود بخودی یك نقطهٔ کانونی، تعیین حدود مرزها و پیروی اجزاء و رنگها از قانون کل شروع می‌شود. «کل» همان گشتالت [= هیکل؛ قواره] است؛ ولی روان‌شناسان معتقدند که روند مزبور در این جا به پایان نمی‌رسد ـ که گشتالت خوب و نیمه خوب داریم. «خصوصیت گشتالت خوب آن است که نه فقط وحدتی ترتیبی در اجزایش پدید می‌آورد بلکه این وحدت از نوعی ویژه است. گشتالت خوب را بدون دگرگون کردن کیفیتش نمی‌توان دگرگون کرد ـ در یك شاهکار نقاشی، هیچ خط، شکل یا رنگی را در هیچ جا نمی‌توان بدون کاستن از کیفیت تابلو، تغییر داد» (کورت کوفکا، پیشین ۲۴۷ـ ۸).

به گمانم تردیدی نیست در این که سزان می‌کوشید گشتالت خوب را درك کند: او به کمك اشراق، حقیقتی علمی را کشف کرد که

---

46. Claude 47. Turner

بعدها روان‌شناسی به کمك پژوهشهای تجربی به آن پی برد. بدین ترتیب سزان باز هم در چارچوب تکامل ویژهٔ هنر قرن ۱۹ باقی می‌ماند ـ او هم به اندازهٔ کانستبل، هنرمندی است که منظره نگاری را رشته‌ای از فلسفهٔ طبیعی می‌داند. اما بسیاری از پیروان سزان، فلسفهٔ طبیعی او را درك نکردند و اصولاً در نتیجهٔ سوء تعبیر مقصود او بود که کوبیسم به ظهور رسید (تکامل بعدی کوبیسم موضوع دیگری است). اما پیش از بحث دربارهٔ نفوذ سزان، بهتر است باز گردیم به پیکار با نگرش علمی در هنر که گوگن پایه‌ریزی کرد.

۷

نخستین تمایل آدمی آنست که گوگن را به عنوان هنرمندی بر روی هم فروتر از سزان بررسی کند. در یگانگی یا وفاداریش نمی‌توان تردید کرد، و فداکاریهایی که در راه هنر خویش کرد مطمئناً به عظمت فداکاریهای سزان بود. اختلاف میان این دو، در قلمرو حساسیت و شیوهٔ پرداخت فنی است. مسلماً می‌توان چند نکتهٔ تند دربارهٔ شیوهٔ گوگن گفت. او کاری را محقر می‌دانست و نادیده می‌گرفت که خودش آن را شمردن موهای الاغ می‌نامید. اوامپرسیونیست بود و در پیش پای پیسارو نشسته بود، ولی واکنشش خشونت آمیز بود. «امپرسیونیست‌ها منحصراً رنگ را مطالعه می‌کنند اما بدون آزادی، و لزوم احتمال نیز کارشان را کند می‌کرد. در نظر آنها منظرهٔ کمال مطلوب که از چیزهای بسیار متفاوت به وجود آمده باشد وجود ندارد. آنها به طور هماهنگ، نگاه و درك می‌کنند ولی هدفی ندارند. بنای کارشان پایهٔ محکمی ندارد و ماهیت احساسی را که از طریق رنگ دریافت می‌شود انکارمی‌کنند. آنها فقط به چشم

اطمینان می‌کنند و مراکز اسرارآمیز تفکر را نادیده می‌گیرند و بدین ترتیب صرفاً در مغاك استدلال علمی فرو می‌روند» *Intimate Journals, trans.* Van Wyck Brooks, New York, 1936, pp. 132-4)
فرم را نه در طبیعت بلکه در تصویر می‌بایست جستجو کرد. «برای جوانها خوب است که مدلی داشته باشند، اما بگذارید موقعی که نقاشی می‌کنند رویش پرده بکشند. بهتر است با اتکا به حافظه نقاشی کنید چون در این صورت کارتان از آن خودتان خواهد بود: احساس، هوش و روحتان بر چشم هنرمند آماتور [= تفننکار] پیروز خواهد شد» (**همانجا**، ص ۷۱، ۱۹۳۶). **گوگن** در هر نقطه‌ای با **سزان** تناقض دارد، و این واقعیتی است که **سزان** بهتر از **گوگن** دریافته است. **سزان** می‌گفت: «او هرگز منظور مرا درك نکرد. من هرگز به عدم استفاده از مدل یا درجه‌بندی معتقد نبودم و آن را نخواهم پذیرفت؛ این کار بی‌معنی است. **گوگن** نقاش نبود، او فقط تصاویر چینی می‌آفرید.» **گوگن** (ضمن مطالبی که برای **دانییل دومونفرید** نوشت) در پاسخ می‌گوید: «اشتباه بزرگ، توجه به عنصر یونانی است، هر قدر هم که زیبا باشد.... همیشه ایرانیها، کامبوجیها و قدری هم از مصریها را در ذهنتان نگهدارید» (اکتبر ۱۸۹۷). یا: «چشم جهل، رنگ ثابت یا تغییرناپذیری به هر شیء اختصاص می‌دهد.... هر شیء را در ارتباط با اشیاء دیگر که رنگی مشابه یا متفاوت دارند، یا در سایهٔ آنها ـ یعنی نزدیك یا کمی دورتر از آنها ـ نقاشی کنید. بدینسان از تنوع و صداقت در کارتان لذت خواهید برد. از تاریکی به روشنی و از روشنی به تاریکی بروید. چشم می‌کوشد تا با دیدن اثر شما نیروی تازه‌ای بگیرد؛ پس با خوشی تغذیه‌اش کنید نه با افسردگی.... بگذارید هر آنچه در وجودتان است آرامش و سلامتی روح را تنفس کند. از ایجاد حرکت در حالت ثابت خودداری کنید. هر یك از سیماهای شما باید وضعیت ایستائی داشته باشند.... خطوط

کرانی [سیلوئت] هر شیء را بررسی کند؛ روشن نشان دادن خطوط کرانی، خصوصیت دستی است که هیچ گونه تردید ارادی ضعیفش نکرده است... کارتان را خیلی پرداخت ندهید....» در این جا می‌توان تناقضها را روی هم انباشت ولی سرانجام بدین جا می‌رسیم که: **قوانین زیبایی، درحقایق طبیعت ننهفته‌اند.** کار هنری به یك معنا، نمادی است تلقین کننده که عواطف ما را تحریك می‌کند نه احساسات‌مان را.

بین این دو دیدگاه و این دو مفهوم متفاوت هنر نمی‌توان سازشی برقرار کرد، بیشتر تناقضها و گونه گونی‌های هنر نوین از مخالفت آنتی‌تزی همین دو سرچشمه می‌گیرند. در قلمرو هنر، هیچ گونه سنتزی امکان‌پذیر به نظر نمی‌رسد؛ معلوم نیست که چرا چنین سنتزی باید مطلوب بنماید.

VI

لیکن وضعی که تا اواخر سدهٔ گذشته پدید آمد به صورت یك آنتی تز ساده باقی نماند. اگر هدف **سزان** را مختصراً بازنمایی واقعیت و هدف **گوگن** را آفرینش زیبایی بدانیم کمال مطلوب دیگری مانده بود که **ون‌گوگ** مدافع عمدهٔ آن شد. موقتاً می‌توان آن را بیان عاطفه دانست، اما این عبارت نیازمند تعریف خاصی است. ولی واژهٔ **بیان** [= Exprssion] به ناگزیر در تمام کوششهای ما برای این تعریف تکرار می‌شود، و اکسپرسیونیسم هم عنوانی است که به این گرایش در هنر مدرن داده شده است. «**بیان** کردن عشق و معشوق با در آمیختن دو رنگ مکمل. اختلاط یا مقابلهٔ آن دو، و نوسانهای مرموز رنگهای هم خانواده. **بیان** تصور پیشانی با درخشش یك رنگ روشن در زمینهٔ

تیره. بیان کردن امید با ستاره، و اشتیاق روح با شعاعهای غروب خورشید. مطمئناً در این جا چیزی از رئالیسم استروسکوپی [= برجسته بین] دیده می‌شود، اما آیا به راستی این همان چیزی نیست که در واقع وجود دارد؟» ـ این کلمات ون گوگ که به سال ۱۸۸۸ در شهر آرل[۴۸] نوشته شده، مقدمات انشعاب از هدفی را نشان می‌دهد که در سالهای بعد موجب تغییر اساسی در تکامل هنر مدرن گردید.

البته کمال مطلوبی این چنین انسان‌گرایانه در هنر، چیز تازه‌ای نبود. چون ریشه‌اش به رامبرانت[۴۹] برمی‌گردد و نقاشانی چون دلاکروا، میله، و اسرائیل[۵۰] از این سنت پیروی کرده‌اند و همگی طرف توجه ون گوگ هستند. حتی کوربه و مانه این سنت را تقویت می‌کنند، هر چند اینان از جهتی دیگر اهمیت دارند. نقل قول دیگری از نامه‌های ون گوگ در تعریف این سنت و جدا کردن آن از گرایشهای معاصر مانند امپرسیونیسم،خالی از فایده نخواهد بود:

«پاریسی‌ها که علاقه‌ای به چیزهای خام، به مونتی چلی[۵۱] و خاك رس ندارند، سخت در اشتباه‌اند. اما در اینجا نباید مأیوس شد از اینکه آرمانشهر[۵۲] به حقیقت نپیوسته است. مسئله فقط این است که آنچه من در پاریس آموختم آرام آرام به فراموشی سپرده می‌شود و به عقایدی باز می‌گردم که پیش از شناختن امپرسیونیست‌ها داشتم. و اگر امپرسیونیست‌ها در شیوهٔ کارم عیبی پیدا کنند دچار شگفتی نخواهم شد، چون شیوهٔ کار من از عقاید دلاکروا تأثیر گرفته است نه از عقاید آنان. چون من به جای کوشش برای بازنمایی موبموی آنچه در جلو چشمانم می‌بینم، رنگ را آزادانه‌تر به کار می‌برم تا بتوانم مقصودم را هر چه بارزتر بیان کنم. بسیار خوب، بگذارید تا

48. Arles
49. Rembrandt
50. Israels
51. Monticelli
52. Utopia

جایی که به تئوری مربوط می‌شود چنین باشد، ولی می‌خواهم از آنچه به نظرم رسیده است مثالی برایتان بیاورم.

«می‌خواهم چهرهٔ یکی از دوستان هنرمندم را نقاشی کنم، مردی که رؤیاهای بزرگ در سر می‌پروراند، مردی که در کار کردن همچون بلبل در آواز خواندن است، چون طبیعتش چنین است. مردی خواهد بود با موهای بور. می‌خواهم ستایش خود و عشقی را که به او دارم در تصویر بگنجانم. پس او را همان سان که هست، مخصوصاً با ایمان هر چه تمامتر ترسیم می‌کنم. اما تصویر هنوز به پایان نرسیده است. برای تمام کردنش می‌خواهم آزادانه از رنگ استفاده کنم. در بوری مویش اغراق می‌کنم، حتی به مایه‌های نارنجی، زرد کرم و لیموئی روشن نزدیك می‌شوم.

«در پشت سرش به جای ترسیم دیوار معمولی اطاق محقّر، بی‌نهایت را می‌کشم، زمینه‌ای ساده با خوشترین رنگ آبی سیر که می‌توانم بسازم، و با این ترکیب سادهٔ سر با رنگ روشن در زمینهٔ آبی سیر، نتیجهٔ کار، چیزی شگفت‌انگیز و رمزگونه، همچون ستاره‌ای در ژرفنای آسمان لاجوردین می‌شود.

«در چهرهٔ دهقان هم به همین طریق کار کردم، اما در این مورد نمی‌خواستم روشنی شگفت انگیز یك ستارهٔ کم سو را در بی‌نهایت بنمایانم. در عوض، دربارهٔ مردی می‌اندیشم که می‌خواهم تصویرش را نقاشی کنم، مردی که سخت در زیر آفتاب سوزان جنوب مشغول دروست. به همین علت رنگهای نارنجی توفانی که همچون آهن گداخته می‌درخشند، و رنگهای روشن زرگون در سایه‌ها ضروری می‌شوند.

«آری، پسر عزیزم... و مردم اغراق را فقط به شکل کاریکاتور می‌بینند.»[۵۳]

---

53. Letter 520. From: *Further Letters of Vincent van Gogh to his Brother.* 1886-1889 (London & Boston, 1929).

نظریهٔ اکسپرسیونیسم، با تمامی قدرت و ضعفش، در این نامه آمده است. قدرتش در انسان‌گرایی‌اش یعنی در این حقیقت است که هنر را نمی‌توان به جستجوی هیچ گونه مطلقی، چه مطلق واقعیت و چه مطلق زیبایی محدود کرد بلکه باید پیوسته به مقام اصلی خصوصیات مشترك انسانی ما و طبیعت انسانی ما برگردد. ضعفش در گنگی و نارسائی اصطلاحات و در کلماتی مانند رمز و بی‌نهایت است که هرگاه بخواهیم آنها را به عمل و به زبان شکل و رنگ متجلی کنیم، هیچ گونه معنای واقعی ندارند. پرده‌های رنگ آبی به هیچ وجه «بی‌نهایت» نیست و درخشندگی هم رمز نیست ـ عقیدهٔ **سزان**، حداقل باید چنین بوده باشد. **گوگن** بیشتر با این زبان همصدا بود ولی واقعاً به کشیدن تصویر یك نامه‌رسان، مثلاً «آن طور که من او را احساس می‌کنم» علاقه‌ای نداشت، بلکه بیشتر علاقمند بود که از هر مدل مناسب برای آفریدن یك کل مستقل زیبایی‌شناختی ـ اثری که ارزش‌های عاطفی‌اش را می‌آفریند و در برمی‌گیرد و وابستهٔ ارزشیابی زمینه‌ای انسانی نیست ـ استفاده کند. به نظر **گوگن** کار هنری به عنوان نماد، باید از هرگونه موقعیت مشخص مجزا شود، درست همان طور که صلیب از تصلیب جداست.

کارهای **ون گوگ** بلافاصله پس از وی در فرانسه دنبال نشد. در اقصی نقاط شمال اروپا، در اسکاندیناوی و سپس در آلمان، اکسپرسیونیسم به وسیعترین حد ممکن گسترش یافت. در اینجا **ادوارد مونك** نروژی، شخصیت مسلطی است. **مونك** ده سال پس از **ون گوگ** زاده شد (در ۱۸۶۳) و شاید تا اندازه‌ای تحت تأثیر این هلندی قرار گرفته باشد. مسلماً رابطهٔ نزدیکی در هدف و حتی در سبك، میان این دو هنرمند وجود دارد. اما این هموطن **ایبسن**[۵۴] واقعاً

---

54. Ibsen

نیازی به الهام خارجی نداشت و با آنکه **مونك** سبك خویش را پس از دیدارهای مکرر از فرانسه تغییر داد، می‌توان گفت که وی با آرزوی بیان بسیار رسای مقاصدش به دنیا آمده بود. لیکن میدان عمل او درست مانند میدان عمل **ون گوگ** نیست بلکه عینی‌تر از آن است. درست است که او توانست در سال **۱۸۸۹** در یادداشتهای روزانه‌اش کلماتی بنویسد که کاملاً یادآور کلماتی است که از نامهٔ **ون گوگ** به تاریخ یك سال پیش از آن نقل کردیم: «دیگر تصویری از اندرون با مردانی که کتاب می‌خوانند و زنانی که بافندگی می‌کنند نقاشی نکنید! باید از انسانهای زنده‌ای نقاشی کنید که نفس می‌کشند، احساس می‌کنند، رنج می‌برند و عشق می‌ورزند. من مجموعه‌ای از این گونه تصاویر خواهم کشید تا مردم مجبور شوند عنصر مقدس آنها را بشناسند و خود را در برابر آن سر برهنه کنند، چنان که گویی در کلیسایند» (به نقل از ج. هـ هُدین در کتاب **ادوارد مونك، استکهلم، ۱۹۴۸**، ص ۲۸). اما در نقاشیهای بعدی **مونك**، مانند آثار مکتب اکسپرسیونیست به طور کلی، عنصری از یأس هست که به تحلیل سخت‌دلانه و ماسوخیسم می‌انجامد، که از خصایص **ون گوگ** نبود. این بیماری **کی‌یرکه گار** گونه در اکسپرسیونیسم به قدر کافی دلیل ناتوانی اکسپرسیونیسم به جلب توجه نژادهای لاتین است. در اکسپرسیونیسم، شگفتی زیاد ولی خوشی کم است.

VII

سه نیرویی که توصیف کردم یعنی رئالیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم در سال ۱۹۰۰ آمادهٔ پرتوافکنی به سدهٔ جدید بودند. لیکن مسیری که در پیش داشتند پیچیده و آشفته می‌نمود: فقط

اکسپرسیونیسم با ثباتی نسبتاً منطقی تکامل یافت، هر چند سرانجام، یأس درونیش آن را نابود کرد. ولی در این ضمن **کوکوشکا**[۵۵]، **بکمان**[۵۶]، **نولده**[۵۷]، **هکل**[۵۸]، **اشمیت ـ روتلف**[۵۹]، **رولفس**[۶۰]، **سوتین**[۶۱]، **شاگال**[۶۲] و **روئو**[۶۳] (با آنکه همگی خود را اکسپرسیونیست نمی‌دانستند) را به هنرمندانی تبدیل کرد که استعداد و پیشرفت چشمگیری از خود نشان دادند.

تکامل رئالیسم چندان هماهنگ نبوده است. سزان در آخرین مرحلهٔ فعالیت و علاقه‌اش به تأکید بر حجم اشیاء، سبکی در انداخت که ساختمانی و هندسی به معنای استعاری واژه نیست بلکه از لحاظ ساختاری، آشکارا هندسی است. استخوان بندی این ساختار، مثلاً استخوان‌بندی هرم یا الماس را برجسته نشان می‌دهد و تا اندازه‌ای تصرف در شکل طبیعی شیء را تحمل می‌کند تا ذهن [= فاعل] بتواند با ادراك حسی «**گشتالت خوب**» تطابق پیدا کند. **پیکاسو و براك** در فاصلهٔ سال‌های **۱۹۰۷** و **۱۹۰۹** بیشتر بر این استخوان بندی هندسی تأکید کردند و بدین طریق کاری کردند که می‌توان جهشی کوانتوم ـ گونه به سوی هنری بر روی هم متفاوت نامیدش. **پیکاسو و براك** هر دو مجبور شدند از کشف خود دست بردارند، ولی **خوان‌گری** آن را پیش گرفت، اما به اندازهٔ کافی زنده نماند تا این الهام تازه را تا حدود منطقی‌اش ادامه دهد. این کار اول بار توسط هنرمندان بسیار نزدیك به او (**مارسل دوشان**[۶۴]، **گلز**[۶۵]، **دلونه**[۶۶] و دیگران) و تقریباً به طور همزمان در مراکز دیگر مانند مونیخ (**کاندینسکی**، **کله**)، مسکو

---

55. Kokoschka
56. Beckmann
57. Nolde
58. Heckel
59. Schmidt-Rottluff
60. Rohlfs
61. Soutine
62. Chagall
63. Rouault
64. Marcel Duchamp
65. Gleizes
66. Delaunay

(**تاتلین**[۶۷]، **مالهویچ**[۶۸]، **گابو**[۶۹])، آمستردام (**موندریان**) و لندن (**ویندم لویس**[۷۰]) صورت گرفت. این تمایل عمومی به انتزاع، ثمرات بسیار گوناگونی به بار آورد و با موضوعات بی‌ربطی مانند رمانتیسم عصر ماشین مشتبه گردید. ولی در بهترین و خالصترین شکل خود ـ مثلاً در کارهای موندریان، گابو و **بن نیکلسون**[۷۱] ـ بدون تردید یکی از نیازهای بنیانی عصر ما را بیان می‌کند. شاید بتوان آن را به عنوان گریزی از واقعیت به استهزا گرفت، ولی حداقل دو نکته را در دفاع از آن می‌شود گفت: از واقعیتی بی‌اعتبار شده می‌گریزد تا «واقعیتی نوین»، یعنی قلمرو خلوص مطلق و عرفانی را بیافریند؛ و در این راه از قوانین یا عنصری سود می‌جوید که اساس ساختمان دنیای فیزیکی به شمار می‌روند. مسأله را هر جور که تبیین کنیم، جنبش فوق چهل سال قدرت و سرسختی از خود نشان داده و تحقیر منتقدان و نفی عمومی نتوانسته است مدافعان آن را مأیوس کند.

هانری **ماتیس**، کشفیات **سزان** را با هماهنگی به مراتب بیشتری مورد استفاده قرار داد. **ماتیس** مانند **سزان**، مخصوصاً شیفتهٔ جستجوی حجم نبود، بلکه تأکید **سزان** بر نقطهٔ کانونی در ادراك حسی و سپس در کمپوزیسیون بود ـ او هم از هنرمندان طرفدار **گشتالت** خوب است. اما دیگران هم در او مؤثر بودند: از جمله **گوگن** و کشف هنر شرقی (مخصوصاً در مورد **ماتیس**، کشف هنر ایران). این تأثیرات **ماتیس** را بر آن داشت تا از **سزان** که رنگ را با فرم پیوسته می‌پنداشت یکسره بگسلد. در این جا نیز مانند نقاشیهای **گوگن**، رنگ آزاد می‌شود تا نقش پویا و نامادی‌اش را ایفا کند. نتیجه، طرحی تزئینی است ولی باز هم سازمان‌بندی‌اش را

---

67. Tatlin
68. Malevich
69. Gabo
70. Wyndham Lewis
71. Ben Nicholson

از طبیعت و قوانین ادراك حسی می‌گیرد. «هنرمند باید صاحب طبیعت باشد. باید بکوشد خود را با ریتم طبیعت همانند کند؛ این کوششها مقدمهٔ مهارتی می‌گردد که بعداً به او امکان می‌دهد تا مقصودش را به زبان خودش بیان کند» (نامه به **هنری کلیفورد**، ۱۴ فوریهٔ ۱۹۴۸).

«دقت، حقیقت نیست» ـ بسیاری از نقاشیهای زمان ما که نه دقیق بوده‌اند و نه حقیقی، ایـن شعـار **ماتیس** را بهانـهٔ خود قرار داده‌اند. تحلیل رفتن نیـروی محـرك علمـی در هنـر، که از زمـان **کانستبل** تا زمـان **سزان** دوام آورده بود، هنرمنـدان را با ضرورت کشف اصل جدیدی برای سازمان‌بندی اثر مواجه کرد. اصول مکشوف جدید، یا جنبهٔ مفهومی دارند یا غریزی. کوبیسم، نخستین نقاشـی متافیزیکی **کیریکو**[۷۲]، فوتوریسم (با استثنائاتی)، کانستروکتیویسم، هنر تجسمی نو، و غیره ـ تماماً کوششهایی هستند برای تحمیل قانون هماهنگی بر ادراك بصـری هنرمنـد. (هنرمنـدی فوتوریسـت ماننـد **بوتچیونی**[۷۳]، مـی‌تواند مقاصدی را که تا اندازه‌ای هم متناقضند در این موارد اعلام کند: ۱) «مخالفت با آبگونه نمایاندن اشیاء که نتیجهٔ مرگبار بینش امپرسیونیستی است» و ۲) «انتقال و تبدیل اشیاء مطابق خطوط نیروی مشخص‌کنندهٔ آنها» ـ و بدین ترتیب، به پویایی تجسمی و تغزل تصویری تازه‌ای دست یافتن. عمر کوتاه جنبش فوتوریستی را شاید بتوان با این گونه تناقضهای درونی تبیین کرد.) هنر مفهومی در واقع هنری کلاسیك است و پی بردن به تشابه بین **موندریان** و **پوسن**، **گلز** و **سرجوشوارینولدز**[۷۴] دشوار نیست.

لیکن، به طور کلی اصل غریزی در هنر مدرن تقریباً از سال ۱۹۱۰ به بعد مسلط بوده است. **پیکاسو** مصممانه از پذیرفتن کوبیسم به عنوان شریعت هنر که نسبت به ادراکات مستقیم هنرمنـد جنبـهٔ

---

72. Chirico
73. Boccioni
74. Sir Joshua Reynolds

خارجی دارد، خودداری می‌کرد . «ریاضیات، مثلثات، شیمی، روانکاوی، موسیقی و هر آنچه به کوبیسم نسبت نداده‌اند تا تفسیرش را آسانتر کنند. تمامی این‌ها اگر نگوییم بی‌معنی، گفتاری صرف بود که نتایج بد به بار آورد و چشم مردم را با انواع تئوریها کور کرد. کوبیسم، خود را در این حدود و محدودیتهای نقاشی نگهداشته و هرگز تظاهر نکرده است که به ورای آن رفته است. ترسیم، طراحی و رنگ آمیزی در کوبیسم با روحیه و شیوه‌ای تفهیم و عمل می‌شود که در کلیهٔ مکاتب دیگر. چون ما اشیاء و فرمهائی را به نقاشی آورده‌ایم که سابقاً نادیده گرفته می‌شدند، موضوعات ما هم متفاوت خواهند گردید. ما چشم و مغزمان را به آنچه در اطرافمان است باز نگهداشته‌ایم» (بیانیهٔ ۱۹۲۳؛ تأکید از نویسنده).

یکی دو حرف دیگر از پیکاسو هست که برای نشان دادن ماهیت اساساً غریزی فعالیتهایش مفید می‌نماید. مثلاً (از همان بیانیهٔ ۱۹۲۳): «از جمله گناهانی که مرا به ارتکابش متهم کرده‌اند هیچ یك دروغتر از آن نیست که من به عنوان اصلی عینی در کار خودم رعایت می‌کنم و آن روحیهٔ پژوهش است. وقتی نقاشی می‌کنم، هدفم نشان دادن آن چیزی است که یافته‌ام نه آن چیزی که در جستجویش هستم.» و از گفتگویش با کریستیان زرووس[۷۵] در سال ۱۹۳۵: «چگونه می‌توانید از یك نظاره‌گر انتظار داشته باشید به تصویر من آن طور جان بدهد که من داده‌ام؟ تصویر از فاصلهٔ هزاران فرسنگ به من می‌رسد: چه کسی می‌تواند بگوید من از چه فاصله‌ای آن را احساس کردم، دیدم و نقاشی‌اش کردم؟ با وجود این، روز بعد، چیزی را که خود انجام داده‌ام نمی‌توانم ببینم. دیگران چگونه می‌توانند وارد رؤیاهای من، غرایز من و افکار من شوند، چون اینها مدتها طول

75. Christian Zervos

کشیده تا بالغ شوند و به عرصهٔ ظهور برسند، و به ویژه آنچه را که من در جستجویش بوده‌ام درك کنند. شاید هم مخالف اراده‌ام باشد؟»
(نقل از کتاب **پیکاسو** اثر **آلفرد بار**[۷۶] موزهٔ هنر مدرن، نیویورک، ۱۹۴۶). این گفته‌ها آشکارا متناقض تمام آن چیزهایی است که سزان مدافعش بود یعنی جستجوی شکیبانهٔ فرم ذاتی در شیء و کوششهای پی‌گیرانه‌اش برای بازنمایی این فرم با دقت علمی. نتیجهٔ چنین نگرش جدیدی، آزادی انفجارآمیز بیان، نه تنها در خود پیکاسو بلکه در سراسر جهان متمدن بود. بخشی از مباحثهٔ من این است که در شعور اجتماعی همان دنیای متمدن هم شکفتگی ممتدی نضج می‌گرفت ـ پیش از **پیکاسو هگل، مارکس، برگسون و فروید** بوده‌اند و انقلابهایی در علوم، اقتصاد و سازمان‌دهی اجتماع رخ داده است. اما نبوغ به معنی در یکجا آوردن گونه‌گونی‌ها، گرد هم آوردن کشفیات و اختراعات یك نسل کامل در نقطه‌ای ملتهب و نورانی است. پیکاسو این استعداد را داشت و نفوذش هم نفوذی جهانی بود. به جرأت می‌توان گفت که هرگز هنرمندی وجود داشته که در دوران حیات خویش تا این اندازه مقلد داشته باشد. پیکاسو خودش این نکته را بهتر بیان می‌کند: «تکرار کردن، مخالفت با قوانین روحی؛ و اساساً به معنای گریز است.»

VIII

تأثیر کلی انقلاب در نقاشی که توسط **ماتیس، پیکاسو، براك** و معاصران بلافصل‌شان آغاز گردید ماهیتاً ذهنی بود و در مورد سایر

---

76. Alfred Barr

هنرها نیز همین نتیجه‌گیری را می‌توان صادق دانست (**پروست، جویس، دی. اچ. لارنس**). فرضیهٔ جدید ضمیر ناخودآگاه که نخستین بار در اوایل سدهٔ بیستم توسط **فروید** تنظیم گردید، مؤید این تکامل در هنرها بوده است. باز باید تأکید کنیم که روابط علت و معلولی، ضرورتاً روابط مستقیمی نیستند. شاید نویسنده‌ای چون **لارنس** وسوسه شود که با توسل مستقیم به روانکاوی، ماهیت هنرش را توجیه کند اما او استثنا است نه قاعده. ذهن‌گرایی، شیوه یا جوّی فکری است که بیش از یك سدهٔ پیش توسط **کی یرکه گار** و **هگل** اعلام شد؛ جوّی است که در طی چهل سال گذشته «مسلط» بوده است و با آنکه ممکن است تا اندازه‌ای از آن خسته شده باشیم، نشانه‌ای از دگرگونی فوری دیده نمی‌شود.

محصول اختصاصی این جوّ فکری مسلط، جنبش **سوررئالیستی** بود. **فوویست‌ها** همیشه برای حرکت خود انگیزشان محدودیتهایی قائل شده‌اند. آن‌ها ادعا نمی‌کردند که نقشهٔ جنگی یا برنامهٔ معینی دارند ولی پیوسته یك «قرینهٔ عینی» برای احساسهایشان جستجو می‌کردند. عینیت این قرینه همیشه تابع کیفیاتی عام بود که بر روی هم می‌توان عنوان **هماهنگی** بدانها داد. **ماتیس** در سال ۱۹۰۸ نوشت: «آنچه فکر مرا به خود مشغول داشته، هنر تعادل، هنر خلوص و هنر آرامش است که از موضوع مضطرب‌کننده یا مأیوس‌کننده مبرا باشد، هنری که می‌تواند بر هر کارگر فکری، چه پیشه‌ور چه نویسنده، تأثیری آرامش‌بخش و تسکین‌دهنده داشته باشدو چیزی باشد نظیر صندلی راحتی که برای رفع خستگی بدن در آن استراحت می‌کنند» *(La grand revue)* ـ اعتراف خامی که به هر حال، وظیفهٔ طبیعی هنر را بیان می‌کند. سوررئالیست‌ها این مفهوم «بورژوائی» هنر را به دفاع از فعالیتی که باید اساساً آشوبگرانه و اصولاً ناخالص باشد رد کردند. نخستین بیانیهٔ سوررئالیست‌ها تا سال ۱۹۲۴ منتشر نشد اما

مقدمات بسیار ضروریش در طی ده یا پانزده سال پیش از آن تدارك دیده می‌شد، و در همین سالها بود که مفهوم هماهنگ هنر، تدریجاً بی‌اعتبار گردید. بدون تردید، **دوشان**، محرك اصلی این جنبش ویرانگر بود و سوررئالیست‌ها همیشه از او به عنوان پیشاهنگ خویش با احترام یاد کرده‌اند. اما فوتوریستها نیز به همراه **کیریکو**، **پیکابیا**[۷۷] و **آرکیپنکو**[۷۸]، مجسمه‌ساز، نقش خود را ایفا کردند و تأسیس گروه **دادا** به سال **۱۹۱۶** (در **زوریخ**) نخستین نفی آگاهانهٔ اصل زیبایی‌شناختی در هنر بود. از این پس راه برای اصل تازه‌ای در هنر باز شد و با عنوان **اتوماتیسم** [= خودانگیختگی] توسط **آندره برتون**[۷۹] اعلام گردید ـ «خودانگیختی خالص روانی، که هدف از آن بیان جریان واقعی تفکر به کمك زبان، نوشته یا سایر وسایل است. خودانگیختی، تلقین اندیشه است و در آن از هیچ گونه فعالیت عقلی و شیفتگی زیبایی‌شناختی یا اخلاقی خبری نیست.»

کوششهایی برای یافتن مقدمات سوررئالیسم در هنر گذشته به عمل آمده است (**آرچیمبولدو**[۸۰]، **بوش**[۸۱]، **گویا**[۸۲])، اما آنها در اشتباهند، چون این هنرمندان هر قدر هم در مفاهیم خویش دچار توهم باشند همیشه از پیش‌پنداشتهای زیبایی‌شناختی پیروی کرده‌اند. سوررئالیسم، مفهومی است سراپا انقلابی در هنر و تنها مسأله‌اش این است که آیا این پدیده هنوز هم «هنر» به شمار می‌رود یا نه. نباید لفظ «علم» را به فعالیتی اطلاق کرد که از قبول قوانین استدلال قیاسی سر باز می‌زند؛ و از اطلاق لفظ «هنر» نیز به فعالیتی که منکر قوانین هماهنگی است باید خودداری کرد. اما سوررئالیست‌ها انچه را که موعظه می‌کنند پیگیرانه در عمل رعایت نکرده‌اند و هماهنگی رنگها

---

77. Picabia
78. Archipenko
79. Andre Breton
80. Arcimboldo
81. Bosch
82. Goya

در کارهای **میرو**[۸۳]، کمپوزیسیونهای متعادل در کارهای **ارنست**[۸۴] و **دالی**[۸۵]، و ریتم پویا در کارهای **ماسون**[۸۶] علیرغم تصمیم هنرمند به رهانیدن خودش از این گونه مقوله‌ها قرینه‌هایی عینی با ماهیتی زیبایی‌شناختی پدید می‌آورد. به بیان دقیقتر، «خودانگیختگی خالص روانی» فقط در ضمیر ناآگاه آدمی به وقوع می‌پیوندد (و ما فقط زمانی از آن آگاه می‌شویم که از ناخودآگاهی خارج شویم، یعنی در رؤیا باشیم). به محض اینکه بخواهیم پدیده‌های ناخودآگاه را به صورتهای ادراکی ذهن تبدیل کنیم، قوانین ذاتی ادراك حسی پا به میدان می‌گذارند ـ ما خود بخود طرح **گشتالت** خوب یعنی کمپوزیسیونی را در می‌اندازیم که از قوانین زیبایی‌شناختی پیروی می‌کند.

لیکن، این انقلاب ذهن‌گرایانه موجب آزادی همه جانبهٔ فعالیت زیبایی‌شناختی گردید. نمی‌توان در برابر **بازی** هنرمندانی چون **میرو** و **کله** ایستادگی کرد ـ کار آنها لذتبخش است و نیازی به تئوری خاصی برای دفاع از آن نیست. کار سوررئالیستهای دیگر (مانند آثار برخی از اکسپرسیونیستها) گاه دانسته و گاه ندانسته «موضوعی مضطرب‌کننده و مأیوس‌کننده» است و در پرونده‌های روانپزشکان نیز در جای درست خود قرار گرفته است. نباید جنبه‌های غم‌انگیز هنر را از زندگی جدا کنیم ـ شاید این محدودیتی باشد که خود ماتیس دارد ـ اما هدف در هنر غم‌انگیز گذشته نیز همیشه «پالودن» مضمون، گشودن تناقض و آفریدن محیطی سراسر آرامش‌بخش بود.

---

83. Miro
84. Ernst
85. Dali
86. Masson

IX

و من تکرار می‌کنم: هنر ما بعدالطبیعی، هنری است نامفهوم برای عوام. باید چنین باشد.[۸۷]
ویلهلم وورینگر[۸۸]

هدفم این نبود که از تمام هنرمندان بزرگ در این مقاله نام ببرم یا حتی جدولی تهیه کنم که هر جنبشی با نمودار مناسبی در آن نمایانده شده باشد. حقیقت با این گونه پیچیدگیهای خشك، از نظر پنهان می‌ماند. در این جا فقط نتایج گسترده برای من اهمیت دارند و همین‌ها به قدر کافی پیچیده‌اند. اگر توانسته باشم از عهدهٔ این مهم برآیم خواننده ازوجود رودی آگاه خواهد شد که به طور تقریباً ناگسسته‌ای در مجرای زمان یکصد ساله‌ای جریان دارد و همچنانکه به دریای مشکلات کنونی ما نزدیکتر می‌شود پهنایش بیشتر می‌شود. اما این رود، ماسه‌ها و سنگ ریزه‌هایی با خود می‌آورد که بیهوده در جهت خلاف مسیرش ایستادگی کرده‌اند. همچنان که رود به مصبش نزدیکتر می‌شود، این لایها متراکم می‌شوند واز حرکتش جلوگیری می‌کنند و دلتایی پدید می‌آورند ـ یعنی رودخانهٔ واحد به چندین شاخهٔ جداگانه تقسیم می‌شود. اما در این جا استعاره از هم می‌پاشد، چون نهرهای کوچك جداگانه راهشان را همچون شاخه‌هایی تا دریای بی‌پایان ادامه نمی‌دهند؛ بعضی از شاخه‌ها دوباره به خشکی باز می‌گردند و در بیابان ناپدید می‌شوند.

این انحراف در هنر مدرن ناشی از شکست نگرش علمی درهنر است. هنوز ثابت نشده است که بررسی هنر به عنوان «شاخه‌ای از

---

87. *Und ich wiederhole: naturferne Kunst ist publikumsfremde Kunst. Muss es sein.*

88. Wilhelm Worringer

فلسفهٔ طبیعی که تابلوها فقط تجربه‌هائی دربارهٔ آن هستند» ممکن یا رضایت‌بخش است. در هنر،«دقت، حقیقت نیست.» همه می‌دانیم که هنر، حقیقت نیست. هنر، دروغی است که ما را به تشخیص حقیقت وامی‌دارد یا هیچ نباشد به تشخیص حقیقتی وامی‌دارد که در اختیار ما گذارده شده تا درك شود» (پیکاسو). هنر، نظامی است بسته، و تا جایی «حقیقی» است که گیرائی و رسائیش ما را متقاعد، خوشحال و آسوده کند. هیچ رسالت معنوی ندارد؛ و متهمش می‌کنند که هیچ کارکرد اجتماعی ندارد.

هنرمندان به جدایی خودشان پی برده‌اند. کله فریاد می‌زنند: *(Uns tragt Kein Volk)* «مردم با ما نیستند». اما نکوهیدن هنرمند به دلیل این جداافتادگی، بیهوده است ـ این کار چنان است که بادنما را سرزنش کنیم که چرا وقتی باد نمی‌وزد نمی‌چرخد. (درست است که نوعی از بادنما هم به علت زنگ زدگی لولاهایش نمی‌چرخد ـ مانند هنرمند آکادمیك.) جوّ یا روح زمانه، آفریدن صدها نیروست و شاید مارکسیستها حق داشته باشند که در میان این نیروها به گرایشهای اقتصادی الویت می‌دهند. ولی ناتوانی اتحاد شوروی پس از گذشت بیش از سی سال کوشش پی‌گیرانه به آفریدن هنری نوین براساس اقتصاد نوین، ثابت می‌کند که الهام را نمی‌توان به هنرمند تحمیل کرد. پیش از آنکه گونه‌ای رابطهٔ حیاتی میان هنر و جامعه برقرار گردد باید صبر کنیم، شاید هم مدتی طولانی. اثر مدرن هنری، همچنانکه پیش از این گفتم، یك نماد است. نماد ماهیتاً برای افراد آشنا به آن قابل فهم است (گرچه ممکن است به طرز اسرارآمیزی برای افراد ناآشنا نیز جالب باشد، و این تا زمانی است که آنها به نماد اجازه دهند وارد ضمیر ناخودآگاه‌شان شود). مردم فقط می‌توانند تصویر را بفهمند و حتی به این هم به دلیل خلوص ظاهریش اعتماد نمی‌کنند، چون بینش آنها نیز قراردادی شده است. به نظر نمی‌رسد هرگز بتوان

تناقضی را که میان وظیفهٔ اشرافی هنر و ساختار دموکراتیك جامعهٔ نوین وجود دارد حل کرد. ولی هر دو می‌توانند ردای انسان‌گرایی به تن کنند، یکی برای پوشش داشتن، دیگری برای نمایش دادن. هنرمند حساس می‌داند که باد تندی وزیدن گرفته است.

فصل دوم

وضع هنر در اروپای پس از جنگ دوم جهانی

بررسی وضع هنر اروپا در پایان جنگ دوم جهانی و پس از آن را با مقایسهٔ دست‌آوردهای دو دهه آغاز خواهیم کرد. دههٔ نخست، دهه‌ای است که اخیراً پشت سر گذاشته‌ایم یعنی سالهای ۱۹۳۹ـ۱۹۴۸؛ دههٔ دوم را تا اندازه‌ای اختیاری برگزیده‌ام ولی این دهه نیز شامل یك جنگ جهانی می‌شود یعنی سال‌های ۱۹۰۹ـ۱۹۱۸. اختلاف میان دو دهه، همچنان که پس از لحظه‌ای تأمل می‌توان دریافت، اختلافی بسیار برجسته است. در دههٔ نخست، هنر در همه جا دستخوش هیجان بود. در فرانسه جنبش مابعد امپرسیونیستی در هنر، آشکارا به مراحل فوویسم و کوبیسم وارد می‌شد: فوتوریسم مارینتی[1] و سه‌ورینی[2] و مکتب مابعدالطبیعی کیریکو و کارا[3] در ایتالیا و دادائیسم در زوریخ متولد شد و به زودی در فرانسه و آلمان به سوررئالیسم تبدیل گردید؛ مکتب اکسپرسیونیسم در آلمان و اسکاندیناوی شکل گرفت؛ در روسیه **ماله‌ویچ**، **گابو**، **په‌وسنر** و **تاتلین** جنبش سوپرماتیستی[4] را آغاز کردند که پس از پیروزی

1. Marinetti
2. Severini
3. Cara
4. Suprematist movement

انقلاب به‌کانستروکتیویسم تبدیل شد؛ **موندریان و ون دوزبرگ**[۵] در هلند دست اندر کار تحکیم جنبش معروف به هنر تجسمی نو[۶] [= نئوپلاستی‌سیسم] بودند، حتی در انگلستان جنبش تازه‌ای به ظهور رسید و آن، **نقاشی‌های موجی**[۷] **وینـدم لویس**[۸] بود.

شاید بعضی‌ها عتراض کنند و بگویند که این هیجان، چندان هم سالم نبود ـ بلکه حالت تب‌آلود و نشانه‌ای از وجـود ناآرامیهـای اجتماعی بود که در جنگ اول جهانی به اوج خود رسید. به هیچ وجه نمی‌خواهم‌منکر وجود رابطه‌ای میان شرایط اجتماعـی و اقتصـادی اروپا وهنر اروپا در این دوره شوم، و این مسألهٔ بسیار پیچیده‌ای است که به نظرم بهتر است در این جا از بررسی‌اش بگذریم. هر تأثیر متقابلی از این گونه را نمی‌توان در محدودهٔ دهه‌ها تجزیه کردو من نیز میان این دو دهه تفاوتی بنیانی از نوع تفاوتهای **اجتماعی** نمی‌بینم ـ در هر حال، می‌توان چنین فرض کرد که تفاوتهای ناشی از انقلاب اجتماعی درخور دههٔ دوم هستند. بهتر است ببینیم که از دههٔ توفانی اول چه چیزی به ما رسیده است. ما نمی‌توانیم مدعی قطعیت قضاوت خود شویم اما سال به سال روشنتر می‌شود که اگر نه در سایر هنرها، در هنر نقاشی، شاهکارهای بی‌چون و چرای عصر ما ـ بهترین آثار **کیریکو، ماتیس، لژه**[۹]، **براك**[۱۰] و **پیکاسو** ـ به همین دهه تعلـق دارند. شاید این نوعی پیشداوری از جانب من باشد ولی می‌دانم که منتقدان دیگر نیز چنین نظری دارند و معتقدند که نبـوغ **پیکاسـو** هـرگز ماننـد آنچـه در پرده[۱۱]هـای دورهٔ به اصطـلاح «کلاسیـك کوبیستی» او دیده می‌شود، به وضوح و با اصالت تمام متجلی نگردید.

---

5. Van Doeburg
6. Neo-plasticism
7. vorticism
8. Wyndham Lewis
9. Leger
10. Braque
11. Canvas

بیست سال سپری می‌شود و ما یك بار دیگر دست اندرکار فراهم آوردن مقدمات جنگ و خود جنگ می‌شویم. دهه‌ای که ظاهراً همانند دههٔ ۱۹۰۹ـ ۱۹۱۸ است از پیش روی ما گذشته و اکنون می‌توانیم تا آن جا که دلمردگیهامان اجازه دهد به طورعینی به آن بنگریم. مسلماً در این دهه، چنان هیجان عمومی وجود نداشته است که اصولاً با هیجان هنر در دههٔ پیشین قابل مقایسه باشد. حتی یك جنبش جدید در هنر به ظهور نرسید و تنها «ایسم» تقریباً مهم این دوره، یعنی اگزیستانسیالیسم، هیچ ارتباطی با هنرهای تجسمی پیدا نمی‌کند[۱۲]. البته هنر بزرگ، برای توجیه خود نیازی به یك تئوری یا یك جنبش معین ندارد. در واقع پس از هیجانهای دههٔ اول و دوم سدهٔ کنونی، آنچه احتمال می‌رود و می‌توان به تصور آورد فرا رسیدن مرحلهٔ طبیعی تهذیب و تقطیر، یا به قول فلاسفه، مرحلهٔ ترکیب یا سنتز[۱۳] است. امروزه بسیاری از هنرمندان جوان از این گام ضروری آگاهند و مخصوصاً در پاریس می‌کوشند مسیر چهل سال گذشته را از نو ردیابی کنند، جهتی کلی را مشخص کنند و دوباره به سوی هدفی مشترك پیش بروند و از آزمایشها و دست‌آوردهای نسل پیش نیز بهره گیرند. این گونه نقاشیها با آنکه بسیار قابل تحسینند، مانند آثار هنرمندانی نظیر پینیون[۱۴]، لاپیك[۱۵]، مانه سیه[۱۶]، تال‌کت[۱۷]، گی‌شیا[۱۸] و دیگران، به نظرم از معایب بی‌قیدیها لطمه دیده‌اند: چون روح این نقاشیها قطعاً آکادمیك است ولی من باز هم امیدوارتر می‌شوم زیرا در کار بعضی از نقاشان جوان انگلیسی جرأتی بیشتر می‌بینم. دربارهٔ آنها هم مطلبی خواهم نوشت ولی بهتر است نخست به بررسی وضع هنر در

۱۲. در پاریس، نقاشانی هستند که ادعای اگزیستانسیالیست بودن دارند، ولی فلسفهٔ ایشان به هیچ وجه تمایز تجسمی خاصی ندارد که بتوانم تشخیصش دهم.

13. Synthesis
14. Pignon
15. Lapicque
16. Manessier
17. Tal Coat
18. Gischia

فرانسه بپردازم که به طور کلی همان بررسی وضع هنر دراروپا خواهد بود.

جنبش مدرن در هنر که از نخستین دههٔ سدهٔ کنونی به بعد شکل گرفته، جنبشی اساساً انقلابی بود و تمام هنرها را تحت تأثیر قرار داد: نثر جویس[۱۹]، و موسیقی استراوینسکی، درست مانند نقاشیهای پیکاسو یا کله، بخشی از این جنبش بودند. من که این جنبش را اساساً انقلابی توصیف می‌کنم، در واقع می‌خواهم مفهومی ادبی به این کلمات پیش‌پا افتاده بدهم. آدمی به دو معنا می‌تواند انقلابی باشد. می‌تواند هدفی معین برای خود برگزیند ـ مثلاً بخواهد حکومت جمهوری را به جای حکومت سلطنتی بنشاند ـ و چنانچه به هدف خود برسد، انقلاب کامل شده و پایان یافته تلقی می‌شود. پس از تحقق این هدف، او دیگر انقلابی نخواهد بود. اما این انقلابی، از آن گونه انقلابیهایی نیست که پیکاسو، کله یا جویس بودند. از استراوینسکی نمی‌توانم با چنین قطعیتی حرف بزنم. این نقاشان و نویسندگان هیچ گونه قانون اساسی‌ای درجیب نداشتند: نمی‌دانستند به کجا می‌روند یا چه کشفی خواهند کرد. به نازایی و پوسیدگی معیارهای آکادمیك حاکم بر آن زمان اطمینان کامل داشتند اما هیچ اندیشهٔ پیش‌پنداشته‌ای دربارهٔ معیارهای تازه نداشتند. آنها کاشف بودند ولی قطب نما نداشتند. پیکاسو یك زمانی می‌گفت «در هنر، نکتهٔ مهم، نه جستجو کردن بلکه پیدا کردن است» و همین گفته را می‌توان شعار تمامی جنبش مزبور دانست. این هنرمندان خود را به آینده و به دنیای ناشناخته‌ها افکندند، نمی‌دانستند چه چیزی پیدا خواهند کرد و برای پیدا کردن راهی به سوی کار اصیل هنری، بر مدرك عینی حواسشان تکیه می‌کردند.

---

19. Joyce

در این جا باید یادآوری کرد که به این گرایش هر عنوانی می‌توان داد بجز عنوان ایده‌الیستی زیرا در واقع همان گرایشی است که اکنون **ژان پل سارتر** اگزیستانسیالیست در زمینهٔ فلسفی و سیاسی از آن دفاع می‌کند. می‌گویند فلسفهٔ سارتر از فلسفهٔ هایدگر مشتق شده است ولی به اعتقاد من فلسفهٔ او سنتزی است فلسفی که بر فعالیتهای عملی هنر مدرن بنیان یافته است. بی‌جهت نیست که این فلسفهٔ جدید از پاریس یعنی از شهری سر برآورده است که نگرش انقلابی در هنر از مدتها پیش بر آن حاکم بود. کمی پیش از این گفتم که اگزیستانسیالیسم ارتباطی با هنرهای تجسمی ندارد: اکنون می‌خواهم بگویم که علتش آن است که در این زمینه، هنر توانسته است از فلسفه پیشی بگیرد.

سارتر می‌گوید فلسفهٔ انقلابی آن است که فلسفهٔ استعلاء[۲۰] باشد. در فلسفهٔ سیاسی، این بدان معنا است که باید هر گونه نگرش انقلابی را محتمل بدانیم زیرا نظام ارزشهای هر جامعه در زمانی معین، بازتابی از ساختار آن جامعه و متمایل به حفظ آن است. وقتی یك انقلاب تحقق می‌یابد، وضعیت تازه‌ای پدید می‌آید که نگرش انقلابی تازه‌ای را می‌طلبد، نگرشی که در دورهٔ پیش از انقلاب حتی نمی‌شد تصورش را کرد. نظامهای جدید ارزشها تجلی ساختار جامعه‌ای است که هنوز شکل نگرفته ولی برای استعلای آنچه در حال حاضر وجود دارد باید پیش‌بینی شود. بنابراین، انسان انقلابی سارتر «باید موجودی محتمل، توجیه‌ناپذیر ولی آزاد و کاملاً مستغرق در جامعه‌ای باشد که به او ستم روا می‌دارد، موجودی که می‌تواند به مدد کوششهایش در جهت دگرگون سازی جامعه، از آن فراتر رود».

هنرمند انقلابی، که بهترین نمونه‌اش پیکاسو است درست

---

20. transcendence

چنین موجود محتملی است که سراپا در دنیای مرئی خویش غرق شده ولی برای فراتر رفتن از نمادهایی که به طور قراردادی به نشانهٔ وجود این جهان به کار می‌روند به هر کوششی دست می‌زند. هنرمند انقلابی، به دنیایی از کلیشه‌ها، تصویرها و علامتهای پیش پا افتاده پا می‌گذارد که برای بیان واقعیت، هیچ رخنه‌ای در شعور نمی‌کنند. از این رو، نمادهای تازه‌ای ابداع می‌کند و شاید مجموعهٔ کاملی از نمادهای تازه می‌پردازد. آنگاه آکادمیسین‌ها پا به میدان می‌گذارند و می‌کوشند نمادهای او را تعمیم دهند، به صورت میثاق در آورند و برای تمام زمانها سودمند کنند. بسیاری از هنرمندان که یك زمانی انقلابی بوده‌اند، به داشتن یك طرز فکر ثابت تن در می‌دهند. اینان را نباید مرتجع دانست زیرا مرتجع کسی است که در جریان بی‌وقفهٔ زندگی، اصلاً دگرگون نشود. یا به قول سارتر، کوچکترین عمل انسان را باید چنان تفسیر کرد که‌گویی از آینده ساطع می‌شود؛ بنابراین، انسان مرتجع نیز به آینده می‌نگرد چون به ساختن آینده‌ای علاقه‌مند است که همانند گذشته باشد.

به گمان من تردیدی نیست که میان مفهوم انقلاب مداوم و مفهوم سنتز یا ترکیب، تناقضی وجود دارد. اما در فلسفهٔ معاصر برای آنکه سنتز را رکود یا ایست کامل بدانیم، توجیهی وجود ندارد. سنتز، فقط برخوردگاه دو پندار یا اندیشه است که از به هم پیوستن آنها اندیشه‌ای تازه پدید می‌آید. اما هر اندیشهٔ تازه، به نوبهٔ خود، تزی[۲۱] است که به زنجیر بی‌پایان دیالکتیك می‌پیوندد و یگانه نتیجهٔ نهائی، چیزی است به نام حقیقت که گویا با هر گامی که ما برای رسیدن به آن برمی‌داریم، از ما دورتر می‌شود.

با توجه به آنچه گفته شد، به مفهوم سنتز سبکها باید با درجه‌ای

---

21. thesis

از احتیاط و شاید با درجه‌ای از بدبینی بنگریم. علاقه به سنتز هنرها بخشی از علاقه وتمایل عمومی به ثبات اجتماعی است که واکنشی طبیعی در برابر هر دورهٔ انقلاب به شمار می‌رود. در واقع، این چیزی بجز تصمیم‌گیری کم و بیش آگاهانه برای تحکیم قدرت یك گروه برگزیدهٔ اجتماعی نیست و «کلاسی‌سیسم» نیز غالباً عنوانی است برای جنبه‌های فرهنگی چنین تحکیمی. انسان مرتجع ـ کسی که می‌خواهد آینده‌ای همچون گذشته بسازد ـ می‌کوشد معیارهای مرسوم ذوق هنری، هنر رسمی و سنت آکادمیك را که عموماً آموخته و به خودی خود پذیرفته می‌شوند برقرار کند. از این دیدگاه که بنگریم، هنر انقلابی یك دوره را می‌توان به هنر آکادمیك دورهٔ تحکیم پس از انقلاب تبدیل کرد.

اکنون بهتر است به بررسی این مسأله بپردازیم که سنتز درهنرها چیزی نیست که آغازکنندگان انقلاب در تلاش تحققش باشند. برخی از این آغازگران ـ مخصوصاً پیکاسو ـ نیروی بی‌آرام انقلابی خود را همچنان به نمایش گذارده‌اند. حتی زمانی که این جنبش زبانی بسیار شخصی داشت ـ مانند پل‌کله ـ به هیچ وجه درصدد سازش با سنت عمومی هنر معاصر برنیامد. جستجوی سنتز کار مقلدان، نسل دوم شاگردان و پیروان است نه کار استادان جنبش مدرن. استادان هنر، یا انقلابی باقی می‌مانند یا آشکارا مرتجع می‌شوند (کیریکو، درن[۲۲]).

کار هنرمندانی را که مدت چهل سال همچنان انقلابی مانده‌اند باید بررسی کرد و دید آیا می‌توان عناصر مترقی را از آن جدا کرد یا نه. پذیرفته‌ام که بهترین کارهای پیکاسو، براك، لژه، کیریکو و حتی روئو به گذشته یعنی به دههٔ ۱۹۰۸ ـ ۱۹۱۷ تعلق دارند.

---

22. Derain

نمی‌خواهم کارهای بعدی‌شان را کنار بگذارم، کارهایی که غنی و متنوعند و تأثیری جمعی بر جای می‌گذارند که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. اما اوج پیشرفتهای آنان در گذشتهٔ دور دست است.

به اعتقاد من، این تکامل در سایر موارد، تدریجیتر بوده و همواره در جهت دست یافتن به قللی حرکت کرده است که ما در حال حاضر از عهدهٔ سنجیدنشان برنمی‌آییم. اما پیش از آنکه از کسی نام ببرم می‌خواهم به چند گرایش تاریخی در محدودهٔ دورهٔ مورد بحث اشاره کنم.

جنبش مدرن در هنر، چهار مرحله یا چهار شاخهٔ اصلی دارد که به شیوهٔ سنتی، می‌توان با عنوانهای رئالیسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم و سوپررئالیسم[۲۳] مشخص‌شان کرد. نمی‌خواهم رئالیسم را مورد بحث قرار دهم، هر چند هنرمندانی مانند **پیکاسو** و **ماتیس** برای برخی هدفها سبك رئالیستی را به کار می‌گیرند. در مقاله‌های آینده[رئالیسم و انتزاع: پانوشتی بر مقالهٔ پیشین] دربارهٔ مطلوبیت حفظ نوعی رابطهٔ تیره میان رئالیسم و انتزاع صحبت خواهم کرد. (اتفاقاً این فکر تازگی ندارد زیرا مضمون اصلی **آلاستور**[۲۴]، اثر **شلی** نیز همین است.) اما در شرایط تاریخی عصر ما رئالیسم کمتر به تکامل شعور جدید ـ یا به عبارت دیگر به تکامل جهان‌نگری خاص ما ـ کمك کرده یا اصولاً کمکی نکرده است. اکسپرسیونیسم برای ملتهای شمال اروپا مخصوصاً برای ملتهای اسکاندیناوی و آلمان پرمعنی بود و من بعداً به بررسی وضع کنونی‌اش خواهم پرداخت. اما بهتر است بحث را از کوبیسم آغاز کنیم زیرا از نظر تاریخی نیز تقدم دارد.

کوبیسمی که **پیکاسو**، **براك** و **خوان‌گری** ابداع کردند و چندین سال عملاً به کارش گرفتند کوبیسمی تحلیلی بود. یعنی هدف

---

23. Superrealism

24. *Alastor*

کوبیسم، روشن ساختن یك جنبهٔ زیبایی‌شناختی دنیای طبیعی بود و با تبدیل شکل ظاهر اشیاء به شکلهایی مفهوم، مدعی شد که دربارهٔ ماهیت واقعی این اشیاء چیزی، به ما خواهد گفت. **خوان‌گری**، با این گونه نگرش تحلیلی موافق نبود. او می‌خواست تقدم را به ارزشهای صوری در کمپوزیسیون بدهد و به همین علت بود که اصول نظری و عملی کوبیسم **ترکیبی** [= سنتزی] را پی‌ریزی کرد. در کوبیسم ترکیبی، عناصر رئالیستی، تابع ساخت هندسی نقاشی‌اند ولی با وجود این، همچنان رئالیستی باقی می‌مانند.

کوبیسم ترکیبی با آنکه به مفهوم کوبیسم تحلیلی وابستهٔ شیء واقعی نیست، به کمك روند عینی سازی، به شیء واقعی برمی‌گردد: شیء، بر روی پرده همچون تصویری به نظر می‌رسد که از عدسی پروژکتور گذشته و تدریجاً در کانون متمرکز می‌شود. اما کانون، اگر دقیقاً تنظیم شود، نه تصویر خیالی یك شیء مأنوس (مثلاً گیتار) بلکه نظم دگرگونه‌ای از واقعیت را با ارزشهای مشخص آشکار می‌سازد که فقط از طریق تلقین یا تداعی با شیء واقعی ارتباط پیدا می‌کند. شعر از فرمها سر برمی‌آورد و همراه با تقطیر ماهیت اصلی، نوعی احساس دلتنگی یا غم غربت به آدمی دست می‌دهد. ولی ماهیت درونی این روند و چیزی که **خوان‌گری** هرگز به طور کامل نتوانست با آن سازش کند، درجه‌ای از انتزاع (واژه‌ای که سرسختانه می‌خواهد خود را در این بحث ضروری بنمایاند) است. **خوان‌گری** در سال **۱۹۱۵** چنین نوشت: «به گمانم هرگز نخواهم توانست در نقاشیهایم جایی برای آن جنبهٔ بسیار حساس حسی پیدا کنم»، و این گفته تا پایان عمرش همچنان درست بود. این کیفیت، در کار او موجد همان **ناآرامی** یا **اضطرابی** شد که اگر **خوان‌گری** را شخصیتی تراژیك بدانیم، بدین وسیله تا اندازه‌ای توجیه می‌شود. حقیقت این است که راه رسیدن به «خلوص» در هنر مانند هر فعالیت معنوی دیگر، نه فقط

مستلزم دست کشیدن از احساسات ناهنجار مرتبط با «واقعیت بی‌رحم و توصیفی» است بلکه پالایش تدریجی پیروی از تأثیرات حسی نیز ضروری است.

خوان‌گری در نیمه راه زندگی هنری‌اش درگذشت و **پیکاسو** و **براك** هم شیوهٔ کوبیسم را برای هدفهای انقلابی‌شان بسیار خشك یافتند. اما کوبیسم در بطن خود بذر شیوه‌ای به مراتب خشکتر را داشت، شیوه‌ای که از دو جنبه یا شاخه تشکیل می‌شد. کوبیسم تحلیلی، با تبدیل شکل طبیعی اشیاء به ساختاری با سطوح مستوی، مرحله‌ای را به دنبال خود آورد که در آن، سطوح مستوی از هر گونه وابستگی به ماهیت (ماهیت اصلی) شیء واقعی رها گشتند و فی نفسه به هدفی تازه تبدیل شدند. یعنی مثلاً شکلهایی که از طریق تجزیهٔ ساختار ظاهری گلابیهای درون ظرف روی میز به دست آمده بودند، به عنوان شکلهای هندسی با ابعاد و رنگهای خاصشان، منتزع و درك می‌شدند. تشخیص اشیائی که سرچشمهٔ کمپوزیسیون به شمار می‌رفتند هر دم دشوارتر می‌شد و سرانجام، دیگر یك شیء را سرچشمه یا منبع کمپوزیسیون فرض نمی‌کردند: کمپوزیسیون، از همان آغاز، غیرپیکری[۲۵] و از اختراعات روابط سراپا صوری بود. این کوبیسم غیرپیکری، هیچ وجه مشترکی با کوبیسم تحلیلی یا ترکیبی نداشت و مثلاً پیکاسو که می‌گوید هنر تجسمی باید بالضروره تابع آگاهی حسی از دنیای طبیعی باشد، قویاً آن را رد کرده است.

اما کوبیسم غیر پیکری ـ که دیگر نه عنوان کوبیسم بلکه عنوان هنر غیرعینی یا هنر غیرپیکری و به عبارت ساده‌تر، عنوان هنر **انتزاعی** را به خود می‌دهد ـ در اروپا و حتی در آمریکا که هنرمندان انتزاعی‌اش چنان تکثیر یافته‌اند که به توضیحی مختصر نیاز دارد،

---

25. non-figurative

وسیعاً گسترش یافته است. این ذریهٔ غیر پیکری کوبیسم، خیلی زود به شیوهٔ بسیار مطلق و تصنعی آکادمیسم[۲۶] استحاله می‌یابد. متوازن کردن شکلها، محاسبهٔ نسبتها و هماهنگ کردن رنگها می‌تواند کاری فکری باشد نه تخیل آفریننده، و مطمئناً در این پایگاه محاسبهٔ فکری، دیگر فعالیتی نیست که بتوان انقلابی‌اش نامید. می‌توان نامهای عامیانهٔ دیگری مثلاً «فرار از جامعه» به آن داد زیرا فقط در برج عاج پدید می‌آید. گرایش به کارکرد صرفاً تزئینی، خطری است به مراتب ناپیداتر و این نوع کوبیسم در واقع به خدمت صنعت درآمده است و انواع کاغذ دیواری «کوبیستی»، لینولئوم یا مشمع کف‌پوش «کوبیستی»، حباب‌های «کوبیستی» و لوازم الکتریکی «کوبیستی» تقریباً از بیست سال پیش به صورت یك مد بورژوایی درآمده و در بعضی از بازارها نیز نفوذ ماندگاری به دست آورده است ـ شاید به این دلیل که تهیهٔ طرحهای هندسی با ماشین آسانتر است تا با انگیزه‌های طبیعی.

لیکن علیرغم این همه عامیانه‌سازی و انجماد آکادمیك هنر انتزاعی، یك جبههٔ مترقی هم وجود دارد که نمی‌توان به این سادگیها از میدان به درش کرد. این جبهه به خالصترین و انقلابیترین شکل خود در نقاشیهای **بن نیکلسون**[۲۷] دیده می‌شود. در آثار **نیکلسون**، هیچگاه مسئلهٔ انجماد آکادمیك مطرح نبوده است: او از تجربه‌ای به تجربه‌ای دیگر دست زده، همواره سرزندگی و بی‌تزویری هنرمندان حساس را در خود حفظ کرده و از هرگونه وسوسهٔ ارضاء خود با کارکردی صرفاً تزئینی اجتناب ورزیده است. مطمئنم که بعضی‌ها می‌توانند با آخرین گفته‌ام مخالفت کنند ـ هستند منتقدان حساسی که شیفتهٔ زبردستی حساس و ذوق سالم **نیکلسون**‌اند و نه فقط از این

---

26. academicism

27. Ben Nicholson

گونه استعدادهای مثبت خوشنودند بلکه می‌گویند در آن سوی این نمای تزئینی، چیزی برای جستجو وجود ندارد. اما چیزی هست. بعضی از شکلها مفهومی عام دارند ـ به عبارتی می‌توان گفت که این شکلها نمودهای اصلی ساختار دنیای مادی و «هماهنگی کرات» هستند. شهود یا درون‌یابی شکل توسط بن نیکلسون، به مراتب از آرایش[۲۸] تزئینی شکلها و رنگها فراتر می‌رود و به علت شهودی بودنشان، حتی با کمپوزیسیونهای آکادمیك هنرمند بزرگی چون کاندینسکی نیز وجه مشترکی ندارند. کاندینسکی، که زندگی هنری و کارهاش را بسی ارج می‌نهم، هنرمندی صرفاً انتزاعی با خلوص بن نیکلسون نبود؛ او از شکلهای انتزاعی‌اش برای تجسم مضامین ذهنی سود می‌جست. در ورای کمپوزیسیونهای او همیشه «پندار» یا اندیشه‌ای وجود داشت ـ اندیشه‌ای فلسفی یا اندیشه‌ای موسیقایی ـ و کاندینسکی می‌کوشید معادل تجسمی آن را بجوید. ولی در کارهای نیکلسون، درست مانند کارهای پیت موندریان[۲۹] انتزاع‌گرای صرف که نیکلسون متحد همیشگی‌اش بود و اصولاً در بسیاری موارد مدیون اوست، هیچ گونه اندیشهٔ قبلی یا پیشپنداشتی وجود ندارد. اندیشه، همان شکل و شکل، همان اندیشه است. کمپوزیسیون از همان آغاز، موافق اصول تجسمی پنداشته می‌شود. کمپوزیسیون را نمی‌توان به هیچ زبان دیگر ترجمه کرد و خود نیز ترجمه‌ای از هیچ زبان دیگر نیست.

این جبههٔ انتزاع صرف ـ شاید بتوان گفت جبههٔ هماهنگی عینی شکلهای عام ـ با نوع دیگری از هنر انتزاعی که ساختمان‌گرایی یا مکتب ساختمانی می‌نامیم، پیوندها و روابط متقابل نزدیك دارد. در واقع، ساختمان‌گرایی سرچشمهٔ مستقلی دارد یعنی از

---

28. arrangement

29. Piet Mondrian

جنبش معروف به سوپرماتیسم[۳۰] که به سال ۱۹۱۳ در مسکو آغاز گردید سرچشمه گرفته است و در تنظیم اصول و ضوابط آن، معماران و مهندسان نیز به اندازهٔ نقاشان و مجسمه‌سازان استودیویی، سهیم بودند. در سال ۱۹۲۰ به دنبال مباحثهٔ تندی دربارهٔ اصول مارکسیسم، ماتریالیسم دیالکتیك و رئالیسم سوسیالیستی و برخی مسائل دیگر، گروهی به رهبری گابو[۳۱] و برادرش آنتوان په‌وسنر[۳۲] از جنبش سوپرماتیستی کناره گرفتند و جنبش ساختمان‌گرایی را پی‌ریزی کردند. اتحاد آنان به بهای تبعید سیاسی‌شان تمام شد و ساختمان‌گرایی در آلمان (در برلین و سپس در هنرستان باوهاوس[۳۳] در دسو[۳۴])، در پاریس(شهری که په‌وسنر در آن اقامت گزید) و در لندن (شهری که گابو سرانجام به آن آمد) به عنوان جنبشی انقلابی در هنرها تکامل یافت. زمینهٔ تئوریك این جنبش، تا اندازهٔ زیادی مشابه زمینهٔ تئوریك هنرمندان انتزاع‌گرای است اما ساختمان‌گرایی همواره با مفهوم هنر استودیویی، نقاشی برای آرایش اتاق خلوت و اشتیاق خرده بورژواها به نصب تابلوی زیبایی بر بالای بخاری دیواری‌شان مخالفت کرده است. ساختمان‌گرایی، چنانکه از نامش برمی‌آید، پیوند نزدیکی با مهندسی دارد و می‌کوشد هنری غیرپیکری پدید آورد که مخصوصاً مواد و مصالح عصر ما ـ فولاد، پلاستیك و آلومینیوم ـ را به کار می‌گیرد و از شیوه‌های فنی ساختمان استفاده می‌کند. بدینسان، آنچه از ساختمان نمونهٔ گابو یا په‌وسنر به دست می‌آید چیزی است که یکسره از سنت هنر آکادمیك اروپایی با آن پرده‌ها و قابهای طلایی‌اش می‌گسلد: با اثری مواجه می‌شویم که بیشتر مناسب کارخانه یا فرودگاه است تا نمایشگاه هنر یا بودباش یك

---

30. Suprematism
31. Gabo
32. Antoine Pevsner
33. Bauhaus
34. Dessau

آقا. با اثری چنان انقلابی مواجه می‌شویم که اصولاً پذیرفتنش به عنوان هنر، مستلزم دگرگونی و سازگاریهای همه جانبه در قوای ادراکی ما است. ولی با این حال، وقتی این ساختمانهای گابو و په‌وسنر را تجزیه می‌کنیم در می‌یابیم که بنیان زیبایی‌شناختی‌شان درست به اندازهٔ بنیان زیبایی‌شناختی پرستشگاه پارتنون[۳۵] است. یعنی این ساختمانها از لحاظ هماهنگی و تناسب، با قوانین عام و اساسی هنر عصر باستان مطابقت دارند. خود ویژگی یا بی‌همانندی و اهمیت انقلابی این ساختمانها در تعمیمی نهفته است که از مشاهده و درك حسی این پدیده‌های عینی مادی به دست می‌آید.

اکنون، هرچند تا اندازه‌ای شتابان، برآنم که به بررسی جنبهٔ دیگر هنر معاصر بپردازم، جنبه‌ای که در سی سال گذشته جلوه‌های متوالی انقلاب و ارتجاع را در بر داشته است: و آن سوپر رئالیسم[۳۶] است[۳۷]. در اینجا زمین زیر پایم پر از گودال و دام است. با احتیاط گام برخواهم داشت.

در فاصلهٔ بین نخستین بیانیهٔ سور رئالیستی ۱۹۲۴ و آخرین تجلی فعالیت سوپر رئالیستی ـ نمایشگاه پاریس در ژوئیهٔ ۱۹۴۷ ـ اعضای جنبش، دستخوش تغییرات بسیار شدند ولی یك عامل همچنان ثابت مانده است و آن الهام و یگانگی فکری آندره برتون است. برتون نیز هوشی تحلیلی نظیر هوش تحلیلی لئوناردو[۳۸] دارد ـ یعنی کنجکاوی در برابر تمام مسایل جهان، و در جستجوی قدرتی است که فقط علم می‌تواند در اختیار انسان قرار دهد. پژوهش او

35. Parthenon

۳۶ و ۳۷. من همواره واژهٔ superrealism را برای اشاره به سبك عام این مکتب نقاشی و مجسمه‌سازی به کار برده‌ام؛ و واژهٔ فرانسوی سوررئالیسم [= surrealisme] را برای اشاره به جنبشی که با نام آندره برتون پیوند داشت و ادبیات و هنرهای تجسمی را نیز در بر می‌گرفت به کار گرفته‌ام.

38. Leonardo

مخصوصاً متوجه رمز شخصیت یا روان انسان است و ضرورتاً با شیوهٔ انقلابی پژوهش روانی که مدیون **فروید**[۳۹] هستیم ارتباط یافته است. **برتون** با به کار بستن شیوه‌های **فروید** در حل مسایل خلاقیت هنری، تئوری و در واقع شیوه‌ای برای اتوماتیسم یا خودانگیختگی زیبایی‌شناختی پدید آورد که ویژگی اصلی سور رئالیسم به شمار می‌رود.

اصول سنتی زیبایی‌شناسی کلاسیك، کنار گذاشته شده‌اند ـ هماهنگی، تناسب و وزن را در حد اعلی، از ویژگیهای تصادفی تجلیات عمدهٔ روانی می‌دانند که هیچ گونه ضرورتی برای آفرینش اثر هنری ندارند. می‌گویند کار هنری، نیرویش را از ضمیر ناخودآگاه می‌گیرد ـ مخصوصاً از قشر زیرین ضمیر ناخودآگاه که طرفداران **فروید** عنوان **نهاد**[۴۰] بر آن نهاده‌اند. بنابراین، هنر چه به شکل شعر چه به شکل نقاشی، حتی به شکل معماری، از لحاظ زیبایی‌شناختی بدان اندازه توانا و مؤثر است (سور رئالیستها مدعی لذت‌بخش بودنش نیستند) که نمادهای معنی‌دار از ضمیر ناخودآگاه صادر می‌کند. اخیراً این نکته را پذیرفته‌اند که تکثیر نمادهای مجرد یا غیر مرتبط، کاملاً نتیجه‌بخش نیست بلکه عملاً موجب آشفتگی می‌شود. به همین علت، بر سازماندهی نمادها به شکل الگوها یا اسطوره‌های مؤثر، روز به روز بیشتر تأکید شده است. شاید اکنون بتوان هدف سور رئالیسم (و به طور کلی سوپر رئالیسم) را آفرینش مجموعهٔ اسطوره‌های جدید دانست.

معتقدم که دلبستگی انحصاری به تئوری اتوماتیسم یا خودانگیختگی زیبایی‌شناختی از همان آغاز اشتباه بود. این کار در وهلهٔ نخست مستلزم از دست دادن آزادی فکر است ـ زیرا در معنای شخصی، چه چیزی آفریننده یا عامل فرافکنی صرفاً اتوماتیك

39. Freud 40. Id

تصویرهای ضمیر ناخودآگاه است، تصویرهایی که فی‌نفسه می‌توانند منشأیی مشترك داشتـه باشنـد نه انفرادی؟ و در وهلهٔ دوم، رونـد خودانگیختگی، اساساً به هیچ وجه هنری نیست بلکه اگر دوسـت داشته باشید می‌توان گفت علمی است. هنر به مفهومی اساساً انقلابی که تعریف کردم، همیشه متضمن فعالیت خلاقانهٔ اصیل یعنی اختراع واقعیتی عینی است که پیش از این وجود نداشته است. برون افکندن نماد یا تصویری از ضمیر ناخودآگاه، بدان معنا، آفرینندگی به شمار نمی‌رود بلکه صرفاً انتقال یك شیء موجود از حوزه‌ای به حوزه‌ای دیگر است ـ مثلاً از حوزهٔ ذهنی به حوزهٔ کلامی یا تجسم. کارکرد ماهوی هنر در تطابق تصویرها (اعم از تطابق ناآگاهانه یا ادراکی) و تبدیل آنها به یك الگوی مؤثر دیده می‌شود[۴۱]. هنر به شکل الگو است ـ الگویی که کشف شخصی یا شهود هنرمند است ـ به شکل تصویر یا خیالپردازی. خیالپردازی را می‌توان با خواب تحمیلی، مستی و رؤیاها نشان داد: اما تا زمانی که شکل بیان‌کننده‌ای به خود نگرفته باشد شامل بیان زیبایی‌شناختی یا هنر نخواهد بود.اسطوره ضرورتاً چنین شکلی نیست. اسطوره‌ها غالباً در ضمیر ناخودآگاه دسته جمعی مردم به ظهور رسیده‌اند و تدریجاً به شکل روایات در آمده‌اند. هرگاه این روایتها به شکل شعر حماسی درآیند، به آثار هنری تبدیل می‌شوند. به گمان من نمی‌توان اسطوره را مصنوعاً از نمادهایی آفرید که به طور خود بخودی از ضمیر ناخودآگاه تنی چند که با جنبشی چون سور- رئالیسم رابطه دارند ساطع شده باشد: حتی اگر بشود اسطوره را بدین طریق آفرید، پیش از آنکه بتواند ادعا کند که کاری هنری است باید

۴۱. از زمان نوسته شدن این مطلب تاکنون مقاله‌ای به نام «انتزاع ادراکی و هنر» به قلم دکتر رودلف ارنهایم خوانـده‌ام (*Psychological Review*, Vol. 54, 1947) که در آن سرح عملی‌تری دربارهٔ این روند امده است، ولی به اعتقاد من، مغایرتـی با ایـن اظهارنظر کلی ندارد.

به شکلی حماسی به تصور در آید.

نمی‌خواهم تا آن جا پیش بروم و بگویم که این مرحلهٔ خاص سوپر رئالیسم به بن‌بست رسیده است: هنرمندانی نظیر **برتون**، **ماکس ارنست**[۴۲]، **تانگی**[۴۳]، **میرو**، **ماتا**[۴۴] و **ویلفردولام**[۴۵] سراپا قدرتند و غالباً برخلاف تئوریهائی که دارند، هنرمند هم هستند. مثلاً **میرو** هرگز یك سور رئالیست فرضیه‌باف نبود و نقاشیهایش نیز به خاطر زیبایی‌شان پذیرفته می‌شدند نه به خاطر مفهوم نمادی‌شان. می‌خواهم همین را دربارهٔ **ماتا** و **ویلفردولام** بگویم که در آثارشان همواره نیرویی آزاد و انقلابی متجلی می‌گردد.

تئوری روانکاوی ـ البته به مفهومی که **یونگ**[۴۶] به کار برده، نه به مفهومی که **فروید** می‌گوید ـ نه تنها وجود نمادهای معنی‌دار از نوع مجازی بلکه شکلهای اولیه و انتزاعیتر را در روان انسان نشان داده است. مثلاً **یونگ** ثابت کرده است که ضمیر ناآگاه انسان چگونه در سراسر تاریخ مکرراً در الگویی صوری متجلی گردیده و او آن را **ماندالا**[۴۷] می‌نامد؛ و این طرحی است کم و بیش پیچیده که به بخشهای چهارگانه تقسیم شده است. سایر شکلها و ترکیبها ـ مثلاً تصویر ذکر ـ مفهوم بیولوژیك دارند. اما به تعبیری دیگر، جهان سراپا از شکلهای معنی‌دار انباشته است. محیط مرئی فلان تپه، شکل یك صخره یا کندهٔ درخت یا شن‌ریزه‌ای که از ساحل برمی‌داریم توجه‌مان را به خود جلب می‌کند. این شکلها نه به جهت زیبایی ظاهر یا بافت و رنگ حسی‌شان بلکه به خاطر نمونهٔ اصلی بودنشان است که ما را متوجه خود می‌کنند. به عبارت دیگر، اینها شکلهایی هستند که ماده در اثر عملکرد قوانین طبیعت به خود می‌گیرد. موقعی که این شکلها از

---

42. Max Ernst
43. Tanguy
44. Matta
45. Lam
46. Jung
47. *mandala*

لحاظ ریاضی منتظم باشند، مانند حلقه‌های صدف یا ساختمان بلور کوهی، علت جالبیت‌شان را به راحتی می‌توان در قوانین تناسب و هماهنگی جستجو کرد. اما بیشتر این شکلها پیچیده و غیرمنتظم‌اند و آگاهی ما از روندهایی که محیط مرئی یا جسم آنها را تعیین کرده‌اند ناشی از شعورمان نیست. زیبایی برگ درخت، گل یا دانهٔ گیاه، چیزی است بدیهی: ولی زیبایی استخوان، قارچ یا حتی زیبایی حل یك مسألهٔ ریاضی، چندان بدیهی نیست. اما معمولاً جالبیت هر چیز ناشناخته بیشتر از جالبیت چیزهای شناخته است: بدان جهت بیشتر است که اسرارآمیز است و ما هنوز آن را قطعه قطعه و تجزیه نکرده‌ایم. ما این شکلها را با احساس همدلی یا ترس خودمان می‌آراییم. همین امکان تشابه با شیء بی جان، شالودهٔ آنیمیسم [= جان گرایی] اولیه است. ما سابقاً، پرستش «اشیاء بی‌جان» توسط انسانهای اولیه را محکوم می‌کردیم، اما اکنون می‌پذیریم که این اشیاء بی‌جان ممکن است شکلی معنی‌دار داشته باشند.

این همان جهتی است که در سالهای اخیر، مسیر پیشرفت مرحله‌ای از هنر اروپا را تشکیل داده است. مخصوصاً دو هنرمند در این سرزمین فوق واقعیت و دنیای شکلهای جان گرایانه به جستجو پرداخته‌اند: **پیکاسو** در نقاشی و **هنری مور**[۴۸] در مجسمه سازی. اما از کارهای **ژاك لیپشیتس**[۴۹]، **لورن**[۵۰] یا **آرپ**[۵۱] هم باید نامی برده شود... اگر در اینجا به تفصیل دربارهٔ کارهای **هنری مور** صحبت می‌کنم فقط به این دلیل نیست که با کارهایش بیشتر آشنایم بلکه به این دلیل است که معتقدم کارهایش در مقایسه با کارهای دیگر هنرمندانی که در این وادی به جستجو پرداخته‌اند جهتی پایدارتر و هماهنگتر دارد. هماهنگی کارهایش شاید از برخی محدودیتها ـ مثلاً

48. Henry Moore
49. Lipchitz
50. Laurens
51. Arp

وسوسهٔ پرداختن به فرمهای ماده، فرمهای نمادی باروری و بارداری ـ ناشی شده باشد. اما این گونه محدودیتها غالباً از ویژگیهای هنرمندان بزرگ است و مطمئناً نمی‌توان به عنوان دلیلی علیه استعداد رشد هر هنرمند خاص از آنها سود جست. به قول یکی از فلاسفهٔ هنری فرانسه[۵۲]، حیات هنر در دگرگون شدن شکلها است و این حیات را می‌توان در چارچوب تنوعات بی‌پایانی که از یك موضوع واحد اصلی سرچشمه می‌گیرند متجلی کرد. هنری مور در طرحهای جنگ، نقشهای خطی کارگران معادن زغال سنگ و در مجسمهٔ مادر و کودك نشان داده است که در صورت لزوم می‌تواند از مضمون اصلی بگسلد. اما در این راه، خود را با نوعی بی‌آلایشی فرمی به ما نشان می‌دهد که معنایش از کیفیت ابتدایی یا جان گرایانهٔ شکلها ناشی می‌شود. به اعتقاد من این نکته دربارهٔ بسیاری از نقاشیهای اخیر پیکاسو نیز صادق است زیرا شباهتی خانوادگی با صورتکهایی دارند که در مراسم جادویی بعضی از قبایل مورد استفاده قرار می‌گیرد.

سرانجام به جنبش اکسپرسیونیستی باز می‌گردم، جنبشی که در طی سالهای اخیر در کشورهای اسکاندیناوی، آلمان و اتریش جنبش بارز هنری بوده و هنوز به اروپای غربی نرسیده است. بدون تردید، سرچشمهٔ اصلی جنبش اکسپرسیونیستی معاصر، ون گوگ هلندی است اما اهمیت عمومی این جنبش از کارهای ادوارد مونك نروژی ناشی می‌شود. شارحان این جنبش در دورهٔ مورد بحث ما، آلمانیهایی نظیر ماکس بکمان[۵۳]، اتودیکس[۵۴] و گئورگه گروس[۵۵]، بلژیکی‌هایی نظیر دوسمه[۵۶]، پرمك[۵۷] و فریتس ون دن برگ[۵۸] و

52. Henry Focillon in *The Life of Forms*. Trans. by C.B. Hogan and G. Kubler, New York (Wittenborn, Schultz, Inc.), 1948.

53. Max Beckmann
54. Otto Dix
55. George Grosz
56. De Smet
57. Permeke
58. Fritz van den Berghe

بالاخره هنرمندی از چك به نام **اوسکار کوکوشکا**[۵۹] بودند. **روئو** با آن شیوهٔ مستقلش، و **شاگال**، آن یهودی اروپای شرقی نیز به این جنبش متعلقند. اما این جنبش اساساً ریشه‌های جغرافیایی دارد: هنری است متعلق به اروپای شمالی؛ و مهمترین کارهای هنرمندان سده‌های گذشته نظیر **ماتیاس گرونوالد**[۶۰] و **یروم بوش**[۶۱]، اصولاً آثاری اکسپرسیونیستی‌اند.

اکسپرسیونیسم را به طور خلاصه می‌توان شکلی از هنر تعریف کرد که اولویت را به واکنشهای عاطفی هنرمند در برابر تجربه می‌دهد. کوشش هنرمند بر این است که نه واقعیت عینی جهان بلکه واقعیت ذهنی احساسهایی را که اشیاء و رویدادها در روح یا «من» او برمی‌انگیزند ترسیم کند. اکسپرسیونیسم، هنری است که کمتر به مفاهیم قراردادی زیبایی توجه دارد؛ گاهی سخت غم‌انگیز و گاهی بس نژند یا احساساتی می‌شود. اما هیچگاه صرفاً زیبا و از لحاظ فکری سترون نیست.

در دورهٔ مورد بحث ما چیزی شبیه یك «پردهٔ آهنین» بین هنر اکسپرسیونیستی اروپای شمالی و جنبشهای متمرکز در پاریس کشیده شده است. اما دامنهٔ نفوذ جنبش اکسپرسیونیستی تا اندازه‌ای در اثر پراکندگیهای ناشی از نازیسم و جنگ افزایش یافته است. **کوکوشکا** در انگلستان، **بکمان** و **شاگال** هم در ایالات متحد آمریکا بودند و تقریباً به هر کشوری چند نقاش اکسپرسیونیست پناه برده بودند. قطع نظر از این نفوذ مستقیم، به نظرم کشورهای شمالی اروپا که از تبلیغات پاریس دور بودند، دست اندر کار کشف همخوئی اکسپرسیونیسم شده بودند و به ناگهان شیوهٔ بیان طبیعی و زبان تصویری خویش را در آن یافتند. علت هر چه باشد، مطمئناً اکنون در

59. Oskar Kokoschka
60. Mathias Grunewald
61. Jerome Bosch

مکتب نقاشان جوان بریتانیا عنصر اکسپرسیونیستی نیرومندی دیده می‌شود و جالبتر اینکه پرتوانترین اعضای این گروه نیز از شمال یعنی از اسکاتلند آمده‌اند. منظورم **رابرت کالکوهون**[۶۲] و **رابـرت مك برايد**[۶۳] است. اما امروزه در آثار بسیاری از نقاشان جوان بریتانیا نیز عنصر اکسپرسیونیستی دیده می‌شود و در آثار **تایلو**[۶۴]، **برسو**[۶۵] و **دوبوفه**[۶۶] فرانسوی نیز پدیدهٔ مشابهی دیده می‌شود.

این بود بررسی من دربارهٔ وضع کنونی هنر در اروپا. شایـد فعالیتهای بعضی از نقاشان جوان بتواند از شدت اختلافی که من در آغاز این گفتار بین دو دههٔ ۱۹۰۹ ـ ۱۹۱۸ و ۱۹۳۹ ـ ۱۹۴۸ ترسیم کردم بکاهد. اما با اینکه شخصاً نه فقط در آثار اخیر هنرمندان نسل پیش مانند **پیکاسو** و **لژه**، بلکه در آثار هنرمندان نوخاسته و نسبتاً ناشناخته‌ای چون **کالکوهون** و **مك‌برايد**، **باتلر**[۶۷] و **پائولوتسی**[۶۸] نیز جنبه‌های نو و برانگیزاننده می‌بینیم، باز هم از دیدگاه تاریخـی نمی‌توان تردیدی داشت که نیروی انقلابی در کجا بیشتـر متجلـی گردیده است. کارهای نقاشان جوان هنـوز هم چیـزی نیسـت جز بازتابهای طولانی انفجارهایی که سی یا چهل سال پیش به وقوع پیوست. نتیجهٔ کلی، کاهش تدریجی صداست.

شاید مرا متهم کنید به این که نسل خودم را می‌ستایم و نسل آینده را خوار می‌دارم. صرف نظر از این که من واقعاً در خط فاصل دو نسل ایستاده‌ام، به هیچ وجه چنین قصدی ندارم. هدفم بازنمایی نگرشی انقلابی و پایدار بوده است. اگر نسل تازه‌ای برای به زیر آوردن غولهای گذشته به پا خیزد کسی گرمتر از من به پیشبازش

---

62. Robert Colquhoun
63. Robert MacBryde
64. Tailleux
65. Bercot
66. Dubuffet
67. Butler
68. Paolozzi

نخواهد رفت. از تمام مطالعاتی که دربارهٔ تاریخ هنر دارم به این نتیجه رسیده‌ام که تغییر، شرط بقای هنر به عنوان هنر است. هنر هیچگاه به جای خود میخکوب نشده و راکد نبوده است. هنر همچون فواره‌ای است که در شرایط گوناگون اجتماعی، اوج می‌گیرد و فرود می‌آید و بادهای سرنوشت، آن را به ورطهٔ توالی بی‌پایان شکلها می‌افکنند.

فصل سوم

سرنوشت نقاشی نوین

«من شعرهایم را برای شاعران و طنزها یا هجاهایم را برای تیزهوشان می‌گویم.... برای مردم به طور کلی، نثر می‌نویسم و خوشنود خواهم بود اگر ندانند جز این هم کار دیگری می‌کنم.» چنین است عقیدهٔ **رابرت گریوز**[1] در پیشگفتاری بر کتاب **اشعار** از **۱۹۳۸** تا **۱۹۴۵**، که بیشتر شاعران نیز همین عقیده را دارند و با آنکه جرأت نکرده‌اند عقایدشان را به این صراحت اعلام کنند فعالیتشان مصداق عقیدهٔ آقای **گریوز** است. کارهای آنان به هیچ وجه همهٔ مردم را به خود جلب نمی‌کند و در گذشته نیز نمی‌توانسته است آنان را جلب کند.

نقاشان به دلایلی که شاید به کمك تاریخ بتوان تبیینشان کرد ـ دلایلی که منطقی هم نیستند ـ هنوز عقیدهٔ دیگری دارند و سازمان گسترده‌ای برای نمایش، فروش و تبلیغات ساخته‌اند تا از عقیده‌شان پشتیبانی کند. ولی من هیچگونه تفاوت اجتماعی بین نقاش و شاعر نمی‌بینم: هر یك فردی است مبین نگرش شخصی خویش که ممکن

---

1. Robert Graves

است اهمیت اجتماعی درخور توجهی داشته باشد و ممکن است نداشته باشد، اما جامعه در یك مورد می‌تواند استعداد آفریننده را به هدر بدهد و در مورد دیگر تهدیدش می‌کند که آن را بپذیرد و درآمدهای عمومی را در راهش خرج کند.

اگر به چهارصد سال پیش برگردیم می‌بینیم در رفتاری که با هر سنخ هنرمند می‌شده تفاوتی وجود نداشته است. نقاش، شاعر، موسیقیدان یا معمار، هر کدام یك حامی ـ شخصی ثروتمند و قدرتمند ـ داشتند و بعضی‌ها نداشتند اما با همهٔ آنان مطابق برآورد ارزش استعداد و شایستگی‌شان توسط حامی، رفتار مشابهی می‌شد.

ساخت اقتصادی جامعه دگرگون شده و در سه سدهٔ گذشته بخصوص در دهه‌های اخیر، شالودهٔ حمایت از هنرمند که شکل نهایی‌اش ثروت و رفاه خصوصی بوده است با سرعت ویرانگرانه‌ای رو به از هم گسستگی نهاده است. پس از دو جنگ جهانی و گرایش تدریجی بسیاری از جوامع به نوعی از سوسیالیسم، درآمدها متعادلتر شده است؛ دیگر از ثروتهایی که سرچشمهٔ دهش بودند خبری نیست.

شاعر از مدتها پیش خود را با این وضع تازه تطبیق داده است. او معمولاً در بانك یا دفتر یك ناشر کار می‌کند و اشعارش را در اتوبوس یا در تعطیلات آخر هفته به روی کاغذ می‌آورد. و شاید شعر گفتن را به دلیل آغاز فعالیت ادبی مردم‌پسندتری کنار بگذارد ـ یعنی استعدادش را به صورت کالای تجاری در می‌آورد، نویسندهٔ متن آگهیهای تبلیغاتی یا فیلمنامه‌های هالیوود[۲] می‌شود. اما او را دیگر به هیچ وجه نمی‌توان شاعر به معنای جدّی کلمه تلقی کرد.

ولی نقاش هرگز وضع جدید را نپذیرفته است. او برای انطباق هنرش کوششها کرده است. مثلاً **هوگارث**[۳] فکر تازه‌ای را پیش

---

2. Hoolywood

3. Hogarth

کشید و آن عکس برداشتن از نقاشیهای خودش و فروختن آنها به قیمت ارزان به عموم مردم بود. اما سودهای کلانی عاید عکسبرداری و سایر روشهای تکثیر آثار هنری شد و امروزه هنرمند گراورساز یا متخصص چاپ چوبی [= اچینگ] درست مانند نقاش، برای جلب نوعی حمایت از هنر خویش جیغ و داد می‌کنند.

اکنون که حامی خصوصی هنر در خطر برافتادن قرار گرفته، نقاشان از دولت می‌خواهند که حامی ایشان گردد. فقط نقاشان نیستند که چنین تقاضایی دارند بلکه گروه عظیم منتقدان، مورخان هنری، جامعه‌شناسان، سیاستمداران و کشیشان علاقه‌مند را هم باید جزو آنان به شمار آورد. خواستهای آنان در گزارشی که به سرپرستی **هیأت امنای دارتینگتون هال**[۴] دربارهٔ **هنرهای بصری تهیه شده**، صریحاً اعلام گردیده است[۵]. در این گزارش گفته می‌شود «برای بهبود وضع نقاشی و مجسمه‌سازی در این کشور، دولت باید به حمایت خود از تمام شکلهای هنر معاصر ادامه دهد و بر دامنهٔ آن بیفزاید. حمایت خصوصی باید تشویق شود و مردم با استفاده از نگارخانه [= گالری]های محلی و نمایشگاه‌های سیار بتوانند از آثار نقاشی معاصر لذت ببرند و در صورت تمایل آنها را بخرند. دولت باید با خرید آثار نقاشان و مجسمه‌سازان برای مجموعه‌های ملی و مأموریت دادن به این عده برای برخی کارهای معین از ایشان حمایت کند. دولت یا باید هنرمندان را مأمور تزیین ساختمانهای عمومی کند یا قوانینی مشابه قوانین سوئد و چند کشور دیگر وضع کند زیرا دراین کشورها درصد معینی از هزینهٔ کل ساختمان تمام بناهای عمومی باید صرف تزیین آنها توسط هنرمندان شود. مخصوصاً باید به رفع اشکلات نقاشان و مجسمه‌سازان جوان و پر استعداد در سالهای بین

4. Dartington Hall Trustees
5. Published by the Oxford University Press. 1949. 10*s*. 6*d*

فراغت از تحصیل و تثبیت در جامعه توجه شود. در نظر گرفتن جای بزرگتری برای هنر در زندگی مردم، بدون تأمین زندگی هنرمند در درجهٔ نخست، کاری بیهوده است.»

در گزارش این **گروه تحقیق هنری**، از این گونه دلایل فراوان دیده می‌شود. البته نیت اصلی، زنده نگهداشتن حمایت خصوصی است ولی اطلاعات اقتصادی که در همین گزارش ارائه شده بیهودگی چنین نیتی را روشن می‌سازد. افراد، آثار هنری را فقط با از خود گذشتگی رنج‌آوری می‌توانند بخرند و حتی همین چند خریدار مشتاق نیز از نظر تعداد برای حمایت از هزاران انسانی که می‌خواهند نقاشان و مجسمه‌سازان آیندهٔ کشور بشوند کفایت نمی‌کند. نویسندگان گزارش به خوبی متوجه این نکته هستند و بدون کوچکترین تردیدی پیشنهاد می‌کنند که دولت باید به صورت حامی کل در آید.

چند جنبهٔ دیگر هم هست که نه در این گزارش بررسی شده است و نه حامیان حمایت دولتی توجهی به آنها کرده‌اند. در زیر به بررسی سه جنبه از جنبه‌های یاد شده می‌پردازیم:

I. روند واقعی حمایت دولتی ـ در اصل چه کسی حامی هنر است و چه دستگاهی انتخاب‌کنندهٔ آثار هنری است؟

II. پیامدهای مادی حمایت دولتی ـ آثار خریداری شده توسط دولت چه سرنوشتی دارند و تأثیر واقعی آنها بر مردم چیست؟

III. حمایت دولتی چه تأثیری در هنرمند و مالاً در کیفیت کار تولید شدهٔ هنری دارد؟

بررسی انتقادی حمایت دولتی تحت سه عنوان بالا ما را به برخی اصول کلی که متضمن راه حل کاملاً متفاوتی برای این مسأله است رهنمون می‌شود.

نخست بهتر است بپرسیم که در حمایت دولتی، چه کسی حمایت‌کنندهٔ واقعی است؟ دولت را به حق، غالباً یك ماشین توصیف

کرده‌اند: زیرا حاصل کلی کار کردش، غیرانسانی است. اما پیچ و مهره و دنده‌های این ماشین را انسانها تشکیل می‌دهند ـ شاید انسانهایی نه چون انسانهای عادی، زیرا اینان دروهلهٔ نخست به عنوان انسانهای واجد شرایط خاصی برگزیده شده‌اند و چند سال خدمت به عنوان چرخ دندهٔ یك ماشین شاید در شخصیتشان عوارضی پدید آورده باشد: چرخ دندهٔ کار کرده، دندانه‌های براقی دارد. اما اعضای وزارتخانه‌های آموزش و پرورش، موزه‌ها و نگارخانه‌ها، شوراهای مشورتی و کمیته‌های گزینش را مقامهای دولتی، مأموران و منشیان اجرایی تشکیل می‌دهند. حمایت، یعنی برگزیدن هنرمندان برای کار کردن در دستگاه دولت و خریدن کارهای هنری توسط دولت احتمالاً از اختیارات مدیران است که با کمك کمیته‌های مشورتی اجرا می‌گردد. مدیران حتی مسئولان موزه‌ها یا نگارخانه‌ها نباید ضرورتاً از میان افراد حساس یا با ذوق برگزیده شوند بلکه به دلیل کارایی فرضی‌شان در مدیریت، به‌این مقامها گمارده شده‌اند. اما حتی اگر فرض کنیم که اینان افراد با ذوقی‌اند و با افراد صاحب ذوقی هم مشورت می‌کنند، به هنگام خرید یك تابلو یا مأموریت دادن به هنرمندان، معرف ذوق چه کسی خواهند بود؟ بهتر است از یاد نبریم که ما در اینجا نمی‌خواهیم هنر گذشته را بررسی کنیم، زیرا در این کار، هر مدیری از نوعی وفاق عقیده پیروی می‌کند. باید تصمیم گرفته شود، تصمیمی که به معنی کاربست مستقیم حساسیت غریزی است یا باید باشد.

اما آیا چنین خواهد شد؟ آیا تا اندازه‌ای وابستهٔ پیشداوریها و شناخت تصادفی فرد مورد بحث ـ با چه کسی دیدار کرده، چه چیزی خوانده و آنچه به گمانش مطبوعات را خوش خواهد آمد ـ نخواهد بود؟ اگر گزینش را به یك کمیته سپرده باشند وضع از این هم بدتر خواهد شد. من در بسیاری از این گونه کمیته‌ها کار کرده‌ام و به تجربه

دریافته‌ام که یکی از سه مورد زیر پیش می‌آید:

۱. چیزی را انتخاب می‌کنند که کسی را نمی‌رنجاند زیرا خواص منفی دارد؛

۲. جزیی از هر چیزی را انتخاب می‌کنند تا همه را خوش آید؛

۳. کمیته دربارهٔ واقع‌بینی به توافق می‌رسد و به یکی از اعضا اجازه می‌دهد که به جای همه انتخاب کند: به عبارت دیگر، کمیته وظایف خود را مأیوسانه کنار می‌گذارد.

دو امکان نخست، فقط به سازش منجر می‌گردند چون متضمن حمایت آگاهانه نیستند و به سختی بتوان گفت که مشوق بهترین کارها در هنرند. امکان سوم، معادل انتخابی است که خود مقام دولتی به عمل می‌آورد و دولت عملاً به دلیل افراطکاری یك نفر متحمل هزینه‌ای می‌شود و سپس با اختیارات ناشناخته‌اش آن را تصویب می‌کند.

اما رؤسا عوض می‌شوند و چهرهٔ کمیته‌ها دگرگون می‌شود. حامی پیشین هنر، حداقل انسانی پایدار و حتی دیکتاتور بود. دولت در مقام حامی هنر، چندان پایدار نیست و در مدت بسیار کوتاهی، مجموعه‌ای از آثار مدرن هنری که توسط دولت یا شهرداری گردآوری می‌شود مُهر عدم تناسب و خاموشی بر پیشانی‌اش می‌خورد.

برای بهبود چگونگی تشکیلات خدمات هنری، برای تحکیم موزه‌های ملی و استانی، برای گزینش افراد بر طبق نقشه‌ای آگاهانه‌تر، برای ایجاد مراکز هنری که در مقام سازمانهای آموزشی و تبلیغاتی فعالیت می‌کنند و مردم را با خریدهای آثار هنری توسط دولت آشنا می‌سازند و به ارزیابی ذوق اداره کنندهٔ تشکیلات مزبور تشویقشان می‌کنند ـ پیشنهادهایی شده است. این گونه اقدامات، در جایی که تقریباً آشفتگی محض برقرار است، نظمی پدید خواهد آوردولی نتیجه‌اش تشدید عدم قطعیت حمایت از هنر توسط دستگاهی

چنین کارآمد خواهد گردید.

اکنون به بررسی جنبهٔ فیزیکی مسأله می‌پردازم. آفریده‌های هنری ناشی از حمایت دولت را از دو راه می‌توان به مصرف رسانید. اگر به صورت **کارهای هنری**[۶]، تابلوهای نقاشی و مجسمه‌های گوناگون باشند می‌توان آنها را گرد آورد و در نگارخانه‌ها و موزه‌ها جا داد. این گونه گردآوری رسمی، هیچ محدودیتی ندارد. در حال حاضر مجموعه‌های ملی در لندن از صدها هزار کار هنری تشکیل می‌شود ولی بیشترشان عتیقه‌اند. از قرار معلوم ما باید صدها هزار کار تازهٔ هنری را گرد آوریم و در موزه‌ها و نگارخانه‌ها جا دهیم. آنچه را که نمی‌خواهیم در پایتخت نگهداریم به شهرستانها و شهرکها و حتی به دانشکده‌های روستایی و مؤسسات زنان خواهیم فرستاد. صد سال پیش هر کارگر ساده‌ای می‌توانست مجسمهٔ گلین ساخت **استافورد شایر**[۷] را بخرد و روی پیش بخاری اتاقش بگذارد ولی همو دیگر نمی‌تواند مجسمه‌های ساخت **استافورد شایر** یا چیزهای مشابه آنها را بخرد. اما دولت برای او تابلوئی می‌خرد و در مرکز هنری محل سکونتش می‌آویزد.

دومین راه حمایت دولت از هنر این است که آثار هنری را بخرد و در ساختمانهای متعلق به خودش مورد استفاده قرار دهد. دولت می‌تواند نقاشانی برای کشیدن نقاشیهای دیواری در شعبه‌های ادارهٔ پست استخدام کند؛ می‌تواند ایستگاه‌های راه‌آهن را موزائیك‌کاری و تالارهای شهرداریها را با شیشه‌های رنگی بیاراید. من اعتراضی به این برنامه ندارم، بجز آنچه پیش از این گفتم: گزینش باید به وسیلهٔ یك مقام یا کمیته انجام گیرد. نتایجی از این دست که در اطرافمان می‌بینیم، صرفاً بازتابی از عدم قطعیت ناشی از

---

6. *Objets d'art*

7. Staffordshire

گزینش رسمی است. آنها التقاطی، ناهماهنگ و از هم گسسته‌اند: جز این هم نمی‌توانند باشند زیرا سنت مشترك و سبك‌شناسی مسلطی در کار نیست. بدون سنت رهبری‌کننده و سبك‌شناسی لغزش‌ناپذیر، پاسداران ذوق عمومی فقط می‌توانند مبین جدایی خویش، علایق و هوسهای فردی خود باشند. اگر بخواهند به جنبه‌های توده‌ای توجه کنند، گزینششان عامیانه خواهد شد؛ و اگر بخواهند به دنبال گرایشهای خودشان بروند نیز گزینششان به ناچار درون‌گرایانه و «فاضل مابانه» خواهد بود.

حال فرض کنیم که دولت به مدت یك قرن ـ که در تاریخ هنر، مدت چندان درازی نیست ـ از پول خود بهره‌ای برده باشد. وضع در پایان این مدت چگونه خواهد بود؟ موزه‌ها و نگارخانه‌ها افزایش خواهند یافت ـ در هر شهر چندین موزه و نگارخانه ساخته خواهد شد و هر شهری مرکز هنری ویژه‌ای خواهد داشت. می‌توان اندازهٔ واحدها را محدود کرد ولی این باعث افزایش تعداد آنها خواهد شد. در این ضمن وسایل مسافرت به طرز بی‌سابقه‌ای تکامل خواهد یافت و دیگر دلیلی نخواهد بود که شهروندان یك کشور نتوانند تمام موزه‌های کشورشان و موزه‌های سایر کشورها را ببینند.

آیا شهروند امروزی می‌خواهد تمام موزه‌ها را ببیند؟ اکنون موزه به قدر کافی برای برآوردن نیاز طبیعی وجود دارد و این موزه‌ها به قدر کافی پرند و بسیاری از آنها خیلی پرند. اما به جاست گفته شود که موزهٔ هنر نوین یا مدرن، ممکن است نمایانگر حرکتی تازه باشد و احساسهای خفته را بیدار کند. از هزار تابلو شاید یکی چنین باشد ولی جستجو، سخت و طولانی خواهد شد. برای رسیدن به موزه‌های هنر، هزار راه ساده‌تر و بهتر وجود دارد. احکام تجدیدنظر شدهٔ کلاف[۸] با تأثیری ویرانگر، دربارهٔ کارهای هنری نیز صدق می‌کند: ←

تو کشتن نخواهی؛ پس تلاشی نباید
تا ناخواسته زنده مانی.

اگر اعتراض شود که من احساسات یك نابکار هنری را به چیزی که برای انسان عادی و شهروندان دولت پدرماب در نظر گرفته شده است نسبت می‌دهم، در این صورت باید خواستار بررسی یافته‌های روانشناسی شوم. گیریم که ما به کمك تبلیغات و دیگر انگیزه‌ها توانسته‌ایم همین انسان عادی را به پیش گرفتن راه هنر و برخورداری از تأثیر حمایت غیردولتی هنر که توسط دوستان ناشناخته‌اش از جانب او به عمل می‌آید تشویق کنیم ـ دیگر چه می‌توان کرد؟ وقتی به دیدن فلان نگارخانهٔ هنری ملی یا مستقل می‌رویم و دورادورمان مردم را می‌بینیم ـ آن پیکرهای گرفته و خسته که به آهستگی و احتیاط بر روی کفهای براق این مکانها می‌سرند و مانند زنبوران سرمازده از روی یك گل پژمرده به روی گل پژمردهٔ دیگر رانده می‌شوند ـ آیا می‌توانیم بگوییم که دگرگونی بزرگی در آنان پدید می‌آید؟ **تیموثی شای**[۹] در زمان خود نوشت «**چگونه ویسلر**[۱۰] شیطان صفت از بازگشایی **نگارخانهٔ تیت**[۱۱] لذت خواهد برد؟ نگارخانه‌ای که عکسهایش سه نفر را در حالی نشان می‌دهد که سرسختانه به تصویرها چسبیده‌اند و شش نفر دیگر را هم نشان می‌دهد که ناامیدانه به نیمکتی تکیه زده‌اند و گیج و خسته و مات و مبهوت هنر بریتانیا شده‌اند. صدایی را که از امپراتوری روم در **اوفیتسی**[۱۲] **فلورانس**[۱۳] شنیده می‌شود هرگز فراموش نخواهیم کرد. این صدا زاری‌کنان می‌گوید: این هنر لعنتی فقط به پاهایتان احساس گرمی می‌دهد.»

←

8. Clough
9. Timothy Shy
10. Whistler
11. Tate Gallery
12. Florence
13. Uffizi

در برخی موارد استثنایی، مثلاً یك در هزار، شاید بشود حساسیت خفته‌ای را بیدارد کرد. اما تا زمانی که آن انسان عادی با معیارهای کنونی خیلی غیرعادی نشود و همین که او یك انسان است و بنابراین در مسیر عادی آموزش و پرورش و همگرائی اجتماعی قرار گرفته است، بدین معناست که گوشش به هر ندایی که کار هنری در دهد شنوا نخواهد بود. حساسیت زیبایی‌شناختی او در مدرسه و احتمالاً پیش از دوازده سالگی کشته شده است. نمی‌توان آن را از نو زنده کرد مگر با معالجه‌ای شبیه روانکاوی. پس بیایید خودمان را نفریبیم: انسان عادی، از آن گونه که ما در تمدنمان می‌آفرینیم، انسانی است که از لحاظ زیبایی‌شناختی مرده است. شاید او هنر را به عنوان «فرهنگ» و گذرنامه‌ای برای ورود به محافل انحصاری جامعه، در خود پرورش دهد. شاید با زبان خاص ستایش کار هنری و نشانهٔ فهم آشنا شود. اما حرکتی نکرده است: رفتارش عاشقانه نیست و در اثر تجربهٔ خودش دگرگون نشده است. او شیوهٔ زندگیش را دگرگون نخواهد کرد ـ از نگارخانه بیرون نخواهد رفت تا اشیاء زشت متعلق به خود را از خانه بیرون بریزد، خانهٔ زشت خود و باستیلی را که زیبایی در آن محبوس است ویران نخواهد کرد. به قول ما، عقل او بیشتر است.

سرانجام به بررسی تأثیرات ناشی از حمایت دولتی بر هنرمندان می‌پردازیم. در این جا نیز با یك مسئلهٔ پیچیدهٔ روانی مواجهیم که فقط بیان رئوس آن امکان‌پذیر است.

نخست، مسألهٔ حدود و گستردگی هنر یعنی هدف یا نیتی که هنرمند شاید به طور نیمه آگاه در ذهن دارد مطرح است. هنرمند برای حامی خصوصی، با تصور مشخصی از آنچه از او انتظار می‌رفت نقاشی می‌کرد. مثلاً می‌دانست که کار او را به دیوار اتاق نشیمن خواهند آویخت، همراه با اهل خانه به‌حیات خود ادامه خواهد داد و باید «سلیقهٔ» خاصی را خوش آید. اما هنرمندی که هدفش جلب

حمایت دولتی است، با چه پیشپنداشتی باید دست به نقاشی بزند؟ تابلویش در یك نگارخانه سرد و بیروح یا بسیار پرشکوه به دیوار آویخته خواهد شد ـ هنرمند، به یقین نمی‌تواند بداند که آفریده‌اش را از کجا خواهند آویخت، و پیش از آنکه به تماشا و ارزیابی تودهٔ سرگردان و بی‌تفاوت گذارده شود باید با سلیقهٔ یك مأمور گمنام یا ناشناخته جور در آید. آیندهٔ چندان الهام‌بخشی در انتظار نقاش نیست. این کار در بعضی موارد به معنای ضایع کردن استعداد هنرمند است: مثلاً اگر اساساً مینیاتوریست باشد باید به نقاشی با مقیاس بزرگ و یادبودوارانه تن در دهد. اما گیریم که نقاش می‌تواند خود را با مقیاس و محیط نگارخانهٔ عمومی تطبیق دهد، ولی باز هم باید به فکر حامی ناشناخته‌اش باشد. دولت در نظر ما هنوز یك وسیلهٔ سیاسی نیست؛ هر جا که دولت باشد نقاش باید ایده‌ئولوژی و پیشداوری‌های حزب حاکم را در نظر بگیرد. اما حتی در جایی که دولت از لحاظ سیاسی و امور اداری کشور بی‌طرف باشد، باز نقاش باید هدفها و آرمانهای بوروکراسی را در نظر بگیرد. در این جا نیز عدم قطعیت و دقت در روند کار، گمراه‌کننده و الهام‌نابخش است. زمانی که فلان نقاش برای کلیسای کاتولیك یا دربار فلان پادشاه نقاشی می‌کرد، تصور نسبتاً دقیقی از آنچه از او انتظار می‌رفت داشت یعنی وظیفه‌اش مشخص بود: مثلاً می‌بایست دورادور محراب فلان کلیسا را با حالتی خاص نقاشی کند. اما نقاش عصر ما چگونه باید تصویری بیافریند تا شورای هنرها آن را بخرد و در هزاران مرکز هنری به نمایش بگذارد؟

می‌خواهم این مسأله را اصولاً با نگرش دیگری مطرح کنم. می‌خواهم به آنچه در آغاز سخن گفتم باز گردم و معنای گفتهٔ رابرت گریوز را به شکل دیگری باز گویم. **تابلوها را باید برای نقاشان کشید. برای مردم به طور اعم، هنرمندان باید چیزهای سودمند**

طراحی کنند و خوشنود باشند از این که مردم نمی‌دانند جز این کاری از آنها برمی‌آید.

به گمانم آقای گریوز با این نکته موافق است که اصطلاح «شاعران» باید شامل شاعران فرضی نیز باشد: مانند میلتون‌های گنگ و شرم‌آور که در ذهن‌شان به کارهای شعری مشغولند. تبیین من از گفتهٔ گریوز، بر همین سیاق، نقاشان فرضی را نیز در بر خواهد گرفت؛ نقاشانی که حساسیت زیبایی‌شناختی خود را از دست نداده‌اند و از اشتیاق به کار گرفتنش در خود آگاهند اما هرگز فرصتی به دست نیاورده‌اند. گفتهٔ آقای گریوز، با این تعریف، نمایانگر شیوهٔ نگرش من به مسألهٔ مزبور خواهد بود.

پیشه‌ای که نقاشی «اتاقی» نامیده می‌شود ـ نقش‌بندی بر روی کتان یا تختهٔ چهار گوش برای تزیین اتاق نشیمن ـ پدیدهٔ نسبتاً تازه‌ای در تاریخ هنر است. این پدیده دقیقاً با پیدایش سرمایه‌داری همزمان است و محصول جامعهٔ سودطلب بورژوازی است که می‌خواست بخشی از ثروتش را در **کارهای هنری** و در کارهای نسبتاً کوچك هنری که از یك خانه به خانهٔ دیگر قابل حمل باشند به کار اندازد و چنانچه نیاز مادی پیش آید آنها را یکی یکی بفروشد.

پیش از سدهٔ شانزدهم، نقاش‌ها صنعتگر بودند. به بیان کلی‌تر، آنها صرفاً نقاش نبودند. کارگاه‌هایی داشتند که در آنها همه گونه کارهای مربوط به تزیین داخلی را تولید می‌کردند و این گونه کارها غالباً از طرف کلیسا، گاهی از طرف انجمن شهر و گاهی هم از طرف امیران به ایشان واگذار می‌شد. اما کارشان همواره جنبهٔ واگذاری داشت و همیشه کاری بود با وظیفه‌ای مشخص. دستورهایی که کلیسا به نقاش شیشه‌آرا می‌داد ـ گوشهٔ تاریکی از تاریخ هنر که اطلاعاتی تخصصی درباره‌اش داشتم ـ درست مانند دستورهایی که در قرازدادهای جدید برای ساختمان یك کارخانه داده می‌شود، دقیق و

تفکیک شده بود. تمام نقاشان بزرگ سده‌های میانه و نقاشان عصر رنسانس تا زمان **میکل آنژ**، صنعتگرانی بودند که قراردادهای رسمی را اجرا می‌کردند.

سپس با گذشت زمان، نقاشها ماندند و مجسمه‌سازان به همراه وسایل‌شان تا به مدد آنها شخصیت خویش را بیان کنند. هنوز هم کارهای اختصاصی مثلاً صورتگری باقی مانده بود ولی هنرمند به طور کلی به ابداع موضوعهای آزاد نظیر تصاویر اشیاء بی‌جان، مناظر، موضوعهای **شاخه‌ای**[۱۴] و بالاخره آنچه انتزاع نامیده می‌شود دست زد. حامی قرون وسطایی به هیچ وجه نمی‌توانست دریابد که چرا باید در برابر ساختن چند دایره و مربع بی‌فایده فلان قدر اشرفی خالص بپردازد. اگر چنین طرحی به نظر او رسانده می‌شد برمی‌آشفت و احتمالاً نقاش گستاخ را به دست جلاد می‌سپرد.

نمی‌خواهم بگویم که در دورهٔ رواج نقاشی اتاقی هیچ گونه کار بزرگ هنری تولید نشده است. از **جورجونه**[۱۵] تا **پیکاسو**، مجموعه‌ای از آثار درجه اول که تجلی ژرف‌نگری و شیوهٔ بی‌عیب هنرمند بزرگی هستند، برای بازار سرمایه‌داری و حظ نفس امیران تجارت سسه، جباران غارتگر و انسانهای با سلیقه که دست بر قضا ثروتی هم داسته‌اند تولید شده است. اما زیربنای این گونه آفرینش هنری تماماً از میان رفته است. امیر یا شاهزادهٔ تجارت‌پیشه اکنون سرپرست یکی از ادرات دولتی است و حقوقی کلان می‌گیرد ولی چنان مالیات سنگینی به حقوقش بسته‌اند که پولی برایش باقی نمی‌ماند تا حتی به ان حمایت بسیار متواضعانه‌اس سرگرم شود: جباران، مطیع و انسان صاحب ذوق، فقیر سده است. مسلماً کسانی با درآمدهای کلان یافت می‌سوند که بخسی از آن را صرف حمایت از هنرمندان کنند ـ ولی ان بخس از درامدسان روز به روز کمتر

14. *genre* 15. Giorgione

می‌سود. حمایت خصوصی فقط در امریکا توانسته است به طور قابل ملاحظه‌ای به حیات خود ادامه دهد. در این جا باید به تأثیر پیشرفتهای نوین در معماری نیز توجه شود که جای کمی برای آویختن تابلو در خانه یا آپارتمان باقی می‌گذارد. امروزه میزان حساسیت مردم طوری است که سطوح صاف، خطوط راست و حداکثر روسنایی را ترجیح می‌دهند. بعضی از نقاشان مدرن را می‌سناسم که در خانه‌های جدید زندگی می‌کنند و در آنها حتی نقاسیهای خودشان را به نمایش نمی‌گذارند. استودیو محل یا کارگاهی است جداگانه که در آن برای مردمی که هنوز هم در خانه‌های بورروایی زندگی می‌کنند یا (امیدواریم چنین سود) برای نگارخانه‌های هنری دولت، کارهای هنری ساخته می‌شود.

خلاصه، تابلوی اتاقی، هرگونه توجیه اقتصادی و اجتماعی خود را از دست داده است یا سریعاً از دست می‌دهد و کوشش برای زنده نگهداشتنش با حمایت دولتی، مانند کوشش برای زنده نگهداشتن دودو[۱۶]، در باغ وحش است. در واقع وجه مشترکی تفننی بین موزه و باغ وحش وجود دارد: هر دو، جاهایی هستند که در آنها انواع چیزهای نایاب و گریز پا را به خرج مردم نگهداری می‌کنیم. راستی اگر می‌خواهیم کاری منطقی کرده باشیم چرا خود هنرمند را در باغ وحش نگذاریم: بگذار او برای خود قفسی راحت با نور کافی شمالی داشته باسد و در آن جا کارهای منسوخ هنری تولید کند تا از دیوار ساختمان آبزیگاه مانند مجاور آویخته شود.

نقاشی اتاقی، هنری است مرده که مؤسسات مرده به آن حیات

---

۱۶. dodo پرندهٔ جنگلی، بزرگ و سنگین و بی‌پرواز که اینك منقرض شده است. با کبوتر قرابت داشت ولی از بوقلمون بزرگتر بود، و به تعداد فراوان در جزیرهٔ موریس یافت می‌شد. در سال ۱۶۸۱ نسلش به وسیلهٔ مهاجرین اروپائی برافتاده بود (نقل از دایرةالمعارف فارسی به سرپرستی غلامحسن مصاحب، ج. ۱).

ابدی بخشیده‌اند. نمی‌دانم چه نسبت از شصت هزار دانش‌آموزی که هر سال وارد مدارس هنری بریتانیا می‌شوند با نقاشی سه پایه‌ای آشنایی پیدا می‌کنند: مطمئناً نسبت بزرگی است، و حتی اگر نسبت کوچکی باشد باز هم نقاشی سه پایه‌ای در آموزش هنر که بخشی از سنت مردهٔ هنر سرمایه‌داری به شمار می‌رود، حیثیت و پایگاهی دارد. وجود **آکادمی سلطنتی** برای جاودانی کردن این سنت است، و دستگاه گستردهٔ **آموزش دانشگاهی** نیز موافق معیارهای کهنهٔ آن سازمان یافته است. اگر تمامی این دستگاه عریض و طویل کلاسهای زنده و کلاسهای عتیق برچیده شود، به مفهوم واقعی کلمه، لطمه‌ای به هنر نخواهد خورد. مدارس آکادمی سلطنتی، کالج سلطنتی هنر، اسلید اسکول[۱۷] و بسیاری از مدارس هنری محلی، صرفاً دست اندر کار جاودانی کردن سنت مرده‌ای نیستند بلکه هزاران دختر و پسر جوان را به سوی حرفهٔ برافتاده‌ای سوق می‌دهند که در آن فقط با فقر، سرخوردگی و ناامیدی مواجه خواهند شد.

پس به جای مدارس بی‌فایدهٔ هنری خودمان چه چیزی بگذاریم؟ به این پرسش نمی‌توان به سادگی پاسخ گفت زیرا اصل مسأله، سمتگیری مجدد و کامل اجتماعی نسبت به هنر است. من هوادار آن گونه اصلاحاتی درآموزش و پرورش‌ام که هنر را مقامی دهد که همیشه می‌بایست در آنجا بوده باشد: درست در قلب کارها. بهتر است از مدرسه‌های ابتدایی شروع کنیم. اگر بتوانیم روش‌های تدریس و نگرشمان به هدف‌های آموزش و پرورش را چنان اصلاح کنیم که بخشی از حساسیت طبیعی و هنری کودکان از بین نرود و آنها دیگر در اثر فشارهای روند «یادگیری» ـ یعنی فرو کردن دانستنی‌های مفهومی به اذهان پاك آنان ـ حیوان صفت و بی‌حس

---

17. Slade School

نشوند، در این صورت می‌توان گفت که مصالحی انسانی برای دگرگون کردن وجود دارد. از ورق پاره‌های مدارك مدرسه‌ای، نمی‌توان کیسه‌های ابریشمی هنری دوخت. در عصری که کودکان را به امتحانهای طاقت‌فرسا ملزم می‌کنند، نباید انتظار شکفتگی غریزهٔ خلاق از آنان داشت.

اگر پی را درست بریزیم، اگر به جای کودکان گوشتالو، چابك[۱۸] و کارآمد، کودکانی سالم و حساس و اندیشمند پرورش دهیم آنگاه خواهیم توانست با شیوه‌های تولید آشنایشان کنیم. در این صورت می‌توان بدون خطری به آنها آموخت که چگونه ابزارها و ماشینها را به کار گیرند زیرا با انگشتان حساس و ذهنهای روشن‌شان نخواهند توانست چیزهای زشتی را که اکنون از دیدنش خرسند می‌شوند تولید کنند. به بعضی از آنها می‌توانیم معماری و طراحی صنعتی را آموزش دهیم. به بعضی دیگر می‌توانیم مأموریتی بدهیم، مأموریتی که مانند مأموریتهایی که در سده‌های میانه به هنرمندان داده می‌شد مشخص و دقیق باشد. آنگاه، بموقع، هنری بزرگ چون هنر سده‌های میانه پدید خواهد آمد.

اما برای کشیدن تابلو در روی سه پایه ـ اگر شما فرد مفیدی هستید چرا چنین تمایلی در خود احساس نمی‌کنید؟ شما نیز فرصتی برای نقاشی کردن به دست خواهید آورد، همان گونه که شاعر برای نوشتن اشعارش فرصتی به دست می‌آورد. می‌توانید تابلوهایتان را به نشانهٔ احترام به دوستانتان بدهید یا از فروش این کارهای ذوقی، پول تو جیبی مختصری به دست بیاورید. می‌توانید دراوقات اضافی‌تان تابلوی بزرگی بیافرینید، همان گونه که ت. س. الیوت[۱۹] در اوقات

۱۸. clever [در زبان انگلیسی] از لحاظ ریشه شناسی، به معنی چیزی است با پنجه‌های تیز (مانند جملهٔ clever as a cat = چابك چون گربه)، و این،البته، مفهوم جانور خویانه و ویرانگرانهٔ آموزش و پرورش است که ما، در شرایط اقتصاد رقابت‌آمیز، بکار گرفته‌ایم.

19. T.S. Eliot

اضافی‌اش شعر بزرگی را به روی کاغذ آورد. اما اگر آدمی منطقی باشید، دیگر از مالیات‌دهندگان هموطن خودتان انتظار نخواهید داشت که از فعالیتی که آغاز کرده‌اید و هیچ گونه ضمانت اجرای اقتصادی ندارد پشتیبانی کنند.

اگر این واقعیات، و نتیجه‌گیریهای مرا می‌پذیرید پس باید به بررسی این مسئله پرداخت کـه مؤسسه‌ها و سازمانهای گوناگونی که در گذشته به وجود آمده‌اند می‌توانند به کدام هدف سودمند خدمت کنند. به بیان دیگر، آیا می‌توانیم خط مشی و برنامه‌های موزه‌ها و مدارس هنری، وزارت هنر و وزارت آموزش و پرورش، شوراهای هنری و کمیته‌های بین‌المللی خودمـان و حتـی یونسـکو[۲۰] را در مسیری نو هدایت کنیم؟ یعنی آیا می‌توانیم فعالیتهای این سازمانها را چنان تنظیم کنیم و جهت دهیم که **خلاقانه** در خدمت هنر قرار گیرند، نه به گونه‌ای صرفاً محافظ‌کارانه؟

مسلماً برای مسایل فرهنگی، هیچ راه حل مستقیم وجود ندارد. می‌خواهم یك بار دیگر بر ماهیت بنیانی پیشرفتهای فرهنگی تأکید کنم. هنر، پدیده‌ای ارگانیك و روندی بیولوژیك است. هنر نیز مانند گل و میوه، پر و بال و آواز پرندگان، محصول نیروی حیاتی است. نمی‌خواهم هنر را تا حد عوامل مادی پائین بیاورم. مـی‌پذیرم کـه زندگی آدمی، دارای یك ویژگی کیفی، معنویت یا شعور برتری است که فراتر از دنیای جانوران قرارش می‌دهد ولی این دو را از هم جدا نمی‌کند؛ و به واسطهٔ همین تنوع تکاملی، هنر انسان در مقایسه با آواز هزار دستان یا بال و پر طاووس، مفهوم بیولوژیك ژرفتر و در هر حال متفاوتی دارد. با این حال، تمامی این پدیده‌ها در چارچوب همـان مقیاس تکامل خلاق قرار دارند. هنر، انسانی است نه الهی، دنیوی

---

20. UNESCO

است نه آسمانی. هنر همراه شراره‌های نزول روح‌القدس برحواریون، بر انسان نازل نمی‌شود. هنر همچون شیرهٔ گیاه از درون بالا می‌رود و همچون نطفهٔ زندگی آفرین از بدن آدمی خارج می‌شود، آن هم هنگامی که انسان در حالتی غیرعادی و برانگیخته است. خواه معنای لفظی را بگیریم و بدن هنرمند را در نظر آوریم و خواه معنای استعاری را بگیریم و پیکر جامعه را در نظر آوریم این گفته صدق می‌کند. اکنون با این که موضوع روانشناسی خلاقیت هنری فرد برایمان روشن شده‌است و کلاسیست‌های ما نیز می‌پذیرند که هنر نوعی الهام جسمانی است، موضوع روانشناسی خلاقیت هنری در جامعه را هرگز به قدر کافی بررسی نکرده‌ایم. گاهی از «عصر الهام یافته» یا «دوران خلاقانه» سخن می‌گوییم، سخنی که فقط جنبهٔ استعاری دارد. اما حقایق، با صنایع بدیعی وفق می‌دهند: گوش، بیش از هنرمندان، الهام می‌گیرد و به جامعه نیز می‌توان الهام داد. و این مسأله‌ای است که باید بررسی‌اش کنیم: روابط میان شکلهای جامعه و شکلهای هنر، انتقال نیروی حیاتی از سازمانهای اجتماعی به افراد، تولید فعالیت خلاقانه در گروه، بین افراد و مؤسسات. هرگاه این مسایل را با توجه به تمام جوانبشان ـ اقلیمی، قومی، اقتصادی و اجتماعی ـ بررسی کنیم شاید در این صورت در وضعی باشیم که بتوانیم هنرها را مستقیماً حمایت و تشویق کنیم.

فعالیتهای کنونی ما بیهوده‌اند. ما آنچه را که هست ـ بقایای فلان تمدن مرده ـ می‌گیریم و فکر می‌کنیم که با بیختن، سفت کردن و مخلوط کردن آن با طلای بوروکراسی یا منتشر کردنش از مجاری غیرعادی، می‌توانیم افتخار گذشته را از نو بیافرینیم و پایه‌های تمدن تازه‌ای را بنیاد نهیم. آنچه بدین طریق می‌توان آفرید فرهنگی است مصنوعی و محصول ترکیبی کارخانه‌هایی که نام دانشگاه، کالج یا موزه برآنها نهاده‌ایم. دانشگاه‌ها تاکنون هنری تولید نکرده‌اند و هرگز

تولید نخواهند کرد. تمـام کالجهـای فنی و مدارس عمومی ما حتی مدارس ابتدایی و کودکستان‌هایمان کشتارگاه‌ها و مؤسسات بی‌حس کردن هنرمند، از ریشه کندن حساسیت و به کار گرفتن انگ کهنهٔ تمدنی بی‌هنر هستند.

باید کار را دوباره با تواضع و شکیبایی آغاز کنیم. از تاریخ دانان خود باید بخواهیم که شرایط اجتماعی پیدایش هنر در دوره‌های گذشته را هر چه دقیقتر برایمان بررسی و تحلیل کنند. از روانشناسان خود باید بخواهیم که پدیدهٔ خلاقیت را نه فقط در نزد هنرمند بلکه به عنوان روندی که میان انسان و انسان برقرار می‌شود، هر چه دقیقتر برای ما بررسی و تحلیل کنند زیرا هنر نه فقط خلاقیت بلکه نوعی ارتباط است. از آموزشگران خود باید بخواهیم نظام آموزشی ما را چنان از نو سازمان دهند که موجب دوام و تهذیب حساسیت ذاتی انسان شود، و فعالیت عملی انسان ناهنجار و بی‌مورد، بی‌فایـده و ویرانگر نشود؛ بلکه با ایجاد تعادل کافی میان قوای حسی و فکری، نخستین شرط پیدایش عصر خلاق را فراهم آورند.

بخش دوم

فصل چهارم

هنر انسانی و طبیعت غیرانسانی

از روزگار باستان تا عصر حاضر بیشتر مباحثات مربوط به هنر، پیرامون رابطهٔ انسان در مقام هنرمند و طبیعت به عنوان موضوع کار هنرمند بوده است. فعالیتی که هنرش می‌نامیم، روندی است فنی که به مددش چیزی را ترسیم یا بازنمایی می‌کنیم ـ چه چیزی را؟ ساده‌ترین پاسخ این است که هنرمند جهان بیرون و چیزهایی را که به چشم می‌بیند ترسیم می‌کند. اگر این تنها هدف هنرمند باشد پس او در دوره‌های مختلف تاریخی، طبیعت را به گونه‌های بسیار متفاوت دیده است. عادی‌ترین شیء مثلاً یك درخت را در نظر بگیرید و سپس بازنمایی آن در نقاشیهای چینی متعلق به دورهٔ **سلسلهٔ سونگ**[1]، در موزاییکهای **بیزانسی**[2] و در نقاشیهای شیشه‌ای **گوتیك**[3]، در تابلویی از **گینز بارو**[4] یا **کورو**[5] و در تابلویی از **سزان** مقایسه کنید. اگر این پنج درخت را کنار هم بگذارید، میانشان وجه مشترکی نخواهید دید مگر ریشه در زمین و شاخه در هوا. این تصویرهای

---

1. Sung
2. Byzantine
3. Gothic
4. Gainsborough
5. Corot

متفاوت بصری را که هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخ نقش زده‌اند می‌توان به گونه‌های مختلف توضیح داد ولی سرانجام به نظریهٔ کلی **نسبی‌گرایی** می‌رسیم. هنرمند آن چیزی را نقش می‌زند که می‌خواهد ببیند، یعنی برگردان انسانی یا فردی آن انتزاع غیرانسانی که **طبیعت** نامیده می‌شود.

منظور از **طبیعت** چیست؟ ما بر این واژه تأکید می‌کنیم[۶] و در این حالت به معنای چیزی است بسیار نزدیك به **خدا** ـ کل خلقت، دنیای زنده یا تکامل‌یابنده، و انسان در اوج آن. همین **طبیعت** در جنگل، چنگ و دندانش سرخ می‌شود و جذابیتش را از دست می‌دهد. هرگاه بر این واژه تأکید نکنیم، طبیعت به ماده‌ای برای مشاهدهٔ مستقیم و حتی مشاهدهٔ دقیق در زیر میکروسکوپ تبدیل می‌شود. آشکار است که **طبیعت** واژه‌ای بسیار انعطاف‌پذیر است ـ چنان انعطاف‌پذیر که **اسکاروایلد**[۷] می‌گوید طبیعت آفریدهٔ هنر است.

سخن غیرجدی **اسکاروایلد**، مانند همیشه، مبیّن حقیقتی ژرف است که چندان ساده نیست. بین **طبیعت** به عنوان پدیده‌ای نامشخص و عام، و **انسان** به عنوان موجودی خودآگاه، تناقضی دیده می‌شود. انسان از آنچه در جهان می‌گذرد، از چون و چرای وجودی اشیاء آگاهی یافته است و به جای آنکه کورانه تسلیم سائقه‌های غریزی مشترك بین خودش و دیگر جانوران شود، تا آن جا که بتواند اختیار خود را از دست نمی‌دهد و می‌کوشد یا خود را با شرایط محیط تطبیق دهد یا شرایط محیط را دگرگون کند: همچون جانوری چادرنشین می‌شود و خوراکش را در جاهای مناسب جستجو می‌کند. سپس گامی شجاعانه‌تر برمی‌دارد ـ از سرگردانی بیرون می‌آید و محیط را موافق نیازهایش دگرگون می‌کند. محیطی چنان مصنوعی

۶. در متن اصلی نوشته شده است که ما این واژه یعنی nature را با N بزرگ می‌نویسیم.

7. Oscar Wilde

می‌آفریند که وقتی بیشتر انسانها از طبیعت سخن می‌گویند آن را در نظر دارند و **اسکاروایلد** نیز به هنگام صحبت از هنر، همین محیط را در نظر داشت.

احتمالاً یونانی‌ها و رومی‌ها نیز عقیده‌ای چون **اسکاروایلد** داشتند ـ هیچ نباشد واژه‌هایی که به جای واژهٔ امروزی هنر به کار می‌بردند معادل واژه‌هایی بود که ما برای مهارت و صنعت به کار می‌بریم. یعنی هنرها، مانند کشاورزی و بنایی، روشهایی برای تحمیل ارادهٔ انسان بر ماده اعم از آلی و غیر آلی به شمار می‌رفتند. در دوره‌های مختلف و در بیشتر تمدنها هنر را بدین گونه تصور می‌کردند تا این که با گذشت زمان، **طبیعتی مثالی** در تخیل برخی از شاعران و فیلسوفان پدیدار گردید و هنر به تقلید از آن موظف شد. در حقیقت، هنر به روش تأیید شدهٔ تحقق بخشیدن به این **مثال** و شکل عینی دادن به آن مبدل شد.

گام بعدی مستلزم توجه دقیقی است. در اواسط سدهٔ هجدهم، پذیرفته بودند که هنر، تقلید از **طبیعت مثالی** است. آنگاه در فاصلهٔ سالهای ۱۷۸۰ تا ۱۸۳۰ مفهوم عمومی طبیعت اساساً دگرگون می‌شود (ایده‌الیسم بی‌اعتبار، و علم پیروز می‌شود)، طبیعت دیگر مثالی نیست بلکه به واسطهٔ بی‌نظمیها، ویژگیها، گونه‌گونیها و واقعیت بصریش، فریبنده است. ولی در وهلهٔ نخست، مفهوم هنر دگرگون نمی‌شود. هنر باید باز هم تقلید کند، اما این بار نه از عنصر مثالی بلکه باید از عنصر واقعی یعنی واقعیت ملموس و دیداری اشیاء تقلید کند. نقش تقلیدکنندهٔ هنرمند همچنان برجا ماند، اما بازتاب نور آیینه‌ای که هنرمند برحسب وظیفه‌اش در برابر طبیعت گرفته بود، در وهلهٔ نخست ضربه‌ای ناگهانی بر مردم وارد آورد. هنگامی که تابلوی **هی‌وین**[۸] اثر

---

8. *Haywain*

کانستبل به سال **۱۸۲۴** در **تالار پاریس** به نمـایش گذارده شد، احساسی تازه برانگیخت و مردم زمانه آن را تابلویی انقلابی دانستند. همین مردم هنرمندانی چون **ژریکو**[۹]، **دلاکروا** و **کوربه** را نوآورانی آشوبگر می‌دانستند و زمانی که تابلوی **اولمپیا**[۱۰] اثر **مانه** نخستین بار در سال **۱۸۶۵** در **پاریس** به نمایش گذارده شد خشمشان به بالاترین درجه رسید.

پس از مـانه، هنرمندانی چون **دگا**[۱۱]، **مونه** و **پیسارو** و تمام آن فعالیتهایی که گسست کامل با گذشته ـ جنبش امپرسیونیستی ـ تلقی می‌شد آمدند. لزومی برای اشاره به مراحل کوچك این جنبش مثلاً **پوانتیلیسم سینیاك**[۱۲] و **سورا**[۱۳] نمی‌بینم، جز این که آنها به نمایاندن سرچشمهٔ تمام این بی‌قراریها در هنر کمك می‌کنند. ایـن بی‌قراری از زمان **کانستبل** به بعد نتیجهٔ تأثیر علم بر هنر بود ـ علم به معنای وسیع کلمه شامل هواشناسی، که **کانستبل** در آن به بررسی پرداخت[۱۴]، علم رنگها که بیشتر امپرسیونیستها بررسی‌اش می‌کردند و بعدها، علم قوم‌شناسی که موجب گسترش شناخت هنر انسانهای اولیه گردید. سراسر این دوره با انتشار همگانی دانش مشخص می‌شود و دگرگونیهای هنر زاییدهٔ جذب برخی از جنبه‌های این دانش توسط هنرمندان است. اما این تأثیر، همواره به معنای کاربرد آگاهانهٔ علم نبود ـ اکنون عموماً پذیرفته‌اند که شیوه‌های فنی دیویزیونیستـی و پوانتیلیستی بر درك اشتباه‌آمیزی از فیزیولوژی ادراك حسی مبتنی بوده است.

در سراسر این دوره، هنرمندی به همپایگی سزان نبود. مشکل

---

9. Gericault
10. *Olympia*
11. Degas
12. Signac
13. Seura
14. See *Constable's Clouds*, by Kurt Badt. (London, Routledge & Kegan Paul, 1950).

بتوان گفت که سزان نیز چون سورا ذهنی علمی داشت؛ او هرگز علاقهٔ خاصی به علم نشان نداد و قدرت شخصیتش زاییدهٔ سادگی روستائی خاص اوست. اما با این حال سزان تحت تأثیر روح زمان خویش بود و نگرشش به طبیعت که نگرشی تحلیلی است و شیوهٔ برخوردش با هنر که شیوه‌ای آزمایشی است، اساساً علمی است. تحلیل، یگانه واژهٔ مناسب برای کارهای او و واژه‌ای علمی است.

تقریباً در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم، علم تازهٔ روانشناسی در انتظار هنرمند بود و در عصر ما نیز تأثیری تعیین کننده داشته است. باز هم می‌توان گفت که هنرمند، آگاهی مستقیمی از علم نداشته است اما نوعی حالت آگاهی عمومی پدید آمد که تأثیری قطعی در هنرمند داشت. هنرمند از علم طبیعت انسانی آگاه گردید. روانشناسی، اعتبار تنوعات تیپهای افراد و حتی مطلوبیت بیان آزادانهٔ ویژگیهای تیپیك افراد را ثابت کرد. در نتیجه، هنرمند دریافت که مستحق آزادی تازه‌ای است، که آزادی از میثاق و سنت نام دارد. هنر او، بیان شخصیت خود ویژه‌اش گردید.

با ردیابی دوبارهٔ گامهایی که برداشته‌ایم می‌توانیم مسافتی را که در این عصر تکاملی پیموده‌ایم اندازه بگیریم و این شخصیت‌گرایی در هنر را در برابر فرمول رایج در سدهٔ هجدهم برای هنر قرار دهیم. رینولدز[۱۵] که نمایندهٔ تیپیك سنت شخصیت‌گرایی است، در یکی از مباحثات خود گفته است که «زیبایی و عظمت هنر در این است که... می‌تواند از تمام شکلهای مفرد، عادات محلی و مشخصات گوناگون فراتر رود.... هنرمند، طبیعت را به کمك خود طبیعت، و نقص آن را به کمك کمال خود طبیعت تصحیح می‌کند. هنرمند که چشمش می‌تواند کاستیها، زواید و کجوارگیهای اشیاء را از شکل کلی آنها باز شناسد،

15. Reynolds

از شکلهای آنها تصوری انتزاعی می‌سازد که از هر شکل اصیلی کاملتر است.» این بدان معناست که هنرمند را کاملاً بر **طبیعت** مسلط می‌کنیم تا کمال مطلوبی از زیبایی بیافریند. معیار هنرمند عصر حاضر، **حقیقت** است نه **زیبایی**، و در این حد، هنر مدرن هنوز هم با علوم طبیعی همگام است.

هنر مدرن با آنکه عموماً دنبالهٔ جریان علمی سدهٔ نوزدهم است، ولی نزدیك به چهل سال پیش گسستی در این رابطه پدید آمد که از آن زمان تاکنون همواره فزونی گرفته است. **پیکاسو** حدود سال ۱۹۰۹ نخستین تابلوی کوبیستی خود را آفرید و بدینسان جنبش نوینی تولد یافت. این جنبش بلافاصله همچون بیشتر جنبشها به دو شاخهٔ کوبیسم تحلیلی و ترکیبی تقسیم شد. کوبیسم تحلیلی همچنان دنبالهٔ نگرش علمی به شمار می‌رفت ـ آنچه «تحلیل» می‌شد، ساختار طبیعت بود. اما **خوان‌گری** که عامل انشعاب معروف به کوبیسم ترکیبی بود پیشنهاد کرد که کار هنر باید از واقعیت زیبایی‌شناختی یعنی با الگویی انتزاعی آغاز گردد که در حدود فضای دو بعدی قاب تابلو طرح‌ریزی شده است. بعداً **می‌توان** برای پر کردن طرح انتزاعی و ماهیت احساسی دادن به آن، عناصر نمایشی یا بازنمائی شونده را نیز به کار گرفت. اما شالودهٔ کار هنری، دیگر **طبیعت** نبود بلکه **پندار**، یعنی چیزی **مفهومی**، هندسی و ساختمانی بود.

سرانجام، هنرمندانی پدید آمدند که می‌گفتند: چرا اصولاً باید به فکر استفاده از عناصر نمایشی باشیم؟ چرا نمی‌گذارید ساختار هندسی یا ساختمانی شما حرفش را با شکل و رنگ خالص، به زبان خود بیان کند؟ و بدینسان آنان مطابق این اصول به کشیدن تابلوها و کنده‌کاری در مصالح پرداختند و هنر تازه‌ای پدید آوردند که **انتزاعی**، **کانسترو کتیویستی**، **تجسمی نو** و چندین نام دیگر بر آن نهاده شده است اما همهٔ این انواع هنر انتزاعی، در انکار این نظر که **هنر** به نحوی

وابستهٔ **طبیعت** است متفق‌القولند. آنان **طبیعت** را نه به شیوهٔ **رینولدز** «به نمایش در می‌آورند» و نه به شیوهٔ امپرسیونیستها محترمش می‌دارند؛ آنها اصولاً کاری با طبیعت ندارند. شاید بعضی از آنها بخواهند آنچه را که در طبیعت جنبهٔ بنیانی دارد بازنمایی کنند ـ مانند قوانین هماهنگی که جزء ذاتی ساختار فیزیکی کائنات است؛ اما بعضی دیگر مدعی‌اند که حتی از این کمیّت مشخص نیز مستقلند و واقعیت کاملاً تازه‌ای آفریده‌اند.

باید یادآوری کرد که نظریه‌های هنری در هر دو سوی این پدیده، همگی در تأکید بر آزادی هنرمند موافقند ـ هنرمند، بردهٔ **طبیعت** یا بردهٔ علم طبیعت نیست. ذهن او آزاد شده است، آزاد برای بیان، اما نه برای بیان عقاید خود (زیرا این نیز نوعی از بردگی است) بلکه بیان نگرشی نو، و نظم تازه‌ای در واقعیت و زیبایی مثالی یا کمال مطلوب. هنر، هماهنگی است ـ و به اعتقاد من هیچ تعریف دیگری نمی‌تواند مجموعهٔ چنین وسیعی از اشیایی را که انسانها توأماً در تمام سده‌ها و کشورها زیبا نامیده‌اند در بر گیرد. شاید طبیعت تمام عناصر را به صورت رنگ و شکل که در کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی اثر هنری به کار می‌آیند در خود داشته باشد، همچنان که ردیف مضراب پیانو تمام نتهای ضرور برای هنر موسیقی را دارا است. اما **ویسلر** که این قیاس را به کار برده، در دنبالهٔ سخنانش می‌گوید: «هنرمند برای برچیدن و برگزیدن این عناصر و گروه بندی آنها در کنار علم به دنیا می‌آید و حاصل کارش شاید چیزی زیبا باشد ـ همان سان که موسیقی‌دان، نتها را گردآوری و ساز خود را تنظیم می‌کند و سرانجام، هماهنگی پرشکوهی از بطن آشفتگیها پدید می‌آورد.»

قوه‌ای که توان دست یافتن به این نتیجهٔ سحرآمیز را به هنرمند می‌دهد عموماً تخیل نامیده می‌شود. بر آن نیستم که این قوه را تعریف کنم چون منتقدانی مانند **کولریج**[۱۶]، پیش از من تعریفش

کرده‌اند، بلکه می‌خواهم شرحی از کتاب **راسکین**[۱۷] به نام **نقاشان جدید** را دربارهٔ چگونگی عملکرد تخیل نقل کنم:

«عالیترین قوهٔ تخیلی، غالباً مصالح خود را بدینسان به دست می‌آورد. هرگز در مرز پوسته یا خاکستر یا هرگونه تصویر بیرونی متوقف نمی‌شود؛ تمام آنها را می‌شکافد و در ژرفای قلب آتشین غوطه‌ور می‌شود؛ هیچ چیز دیگری معنویتش را ارضا نخواهد کرد؛ موضوعش از هر گونه تشابه و شکل ظاهر و نمود متفاوتی هم که برخوردار باشد به کاری نخواهد آمد؛ به هر حصاری رخنه می‌کند، به ژرفای ریشه می‌رود و عصارهٔ حیاتی هر چه را که با آن سر و کار دارد می‌مکد: پس از راه یافتن بدانجا آزاد است که به هر سو شاخه دهد و به دلخواه خود آنها را هرس کند و بپیچاند و میوه‌ای زیباتر از میوه‌ای که بر درخت کهن می‌روید به بار آورد؛ اما این همه هرس کردن و پیچاندن شاخه‌ها کار دلخواهش نیست و غالباً هم بد از آب در می‌آید؛ کارکرد و استعدادش رسیدن به ریشه است، ماهیت و شأنش وابستهٔ چیزهایی است که همیشه در دل نگه می‌دارد. اگر دستش را از لمس کردن ضربان دل بردارید دیگر پیشگویی نخواهد کرد؛ به چشمها نمی‌نگرد، از روی صدا داوری نمی‌کند و از روی ویژگیهای ظاهری توصیف نمی‌کند؛ هر آنچه تأیید، داوری و تشریح می‌کند از درون است.»

این تفسیر، همچنانکه می‌بینیم، تفسیر بسیار ذهنی قوهٔ تخیل است ـ و نشانی از آفریدن **طبیعت** مثالی از تصویرهای بصری در آن نیست. به بیان دیگر تمام این تجربه‌های حسی، در باغچهٔ ذهن کاشته شده‌اند و بموقع، گیاه تازه‌ای در این باغچه می‌روید با عصاره‌ای اصیل، حیات‌بخش و ثمربخش.

می‌توان گفت این همه چیزی جز تئوری خیالبافانه نیست. بهتر است به حقایق توجه کنیم مخصوصاً به حقایق پیش پا افتادهٔ هنر انگلیس. راسکین دربارهٔ ترنر که هنرمندی است با کارهای عجیب و غریب، مطالبی نوشته است. می‌خواهم پای هنرمندان محکمتری مانند **هوگارث** و **کانستبل** را به بحث بکشانم. اگر تکامل هنر انگلیس از **هوگارث** تا ترنر را از نو بررسی کنیم شاید به‌نظریه‌ای منطقی‌تر از آنچه به تنهایی بر ترنر متکی است برسیم.

اکنون کوششی یکصد ساله در نظر است ـ که با تابلوی **ازدواج مد روز** (۱۷۴۴) اثر **هوگارث** آغاز می‌شود و با تابلوی **باران، بخار و سرعت** اثر ترنر به پایان می‌رسد. نام بردن از **هوگارث** در این زمینه، جلوی تعمیمهای آسان دربارهٔ ماهیت رُمانتیك نبوغ انگلیسی‌ها ـ یا تعمیمهای مشابه دربارهٔ ماهیت رمانتی‌سیسم ـ را می‌گیرد زیرا اگر بخواهیم آفرینندهٔ تابلوی **ازدواج مد روز** را رئالیست بنامیم و مطابق مرسوم، در برابر واقعیتهای اجتماعی «متعهد» بشماریمش، پس صورتگری را که «طرح‌های» ابرها و درختهای او نه فقط بر مشاهدهٔ دقیق علمی مبتنی است بلکه با مطالعه مصممانهٔ کتب علمی عصر خویش نیز باعث تقویت این طرحها گردیده است چه می‌توان نامید؟ هیچ چیز مبتذلتر و بی‌بنیانتر از نظریه‌ای نیست که می‌گوید چون هنرمند توجهش را به انسانها یا کنشهای اجتماعی معطوف می‌دارد بدین جهت از برخی لحاظ «رئالیست»تر یا حتی «کلاسیك»تر می‌شود و به همین علت، به بیانی دیگر می‌توان گفت که او «بزرگتر» از هنرمندی است که ترجیح می‌دهد منظره یا اشیاء بی‌جان بکشد. بدینسان می‌توان گفت که علم مردم‌شناسی، رئالیست‌تر یا مهمتر از علم زمین‌شناسی است. همانطور که در این جا روش علمی است که اهمیت دارد ـ و باید تنها موضوع قضاوت ما باشد ـ در مورد دیگر نیز روش زیبایی‌شناختی است که اهمیت دارد یا باید

داشته باشد. از این نظرگاه، تفاوتهای نسبتاً مهمی دیده می‌شود.

عبارتی را که نقل کردم، **راسکین** یکصد سال پیش و در پایان دوره‌ای که کارهای سه هنرمند را به عنوان نمونهٔ آن برگزیده‌ام نوشته است. او می‌کوشد در کیفیت تخیل موجود در برخی کارهای هنری، تفاوتی پیدا کند. اگر بگوییم کیفیت کار **کانستبل**، **ترنر** و **بونینگتون**[۱۸] یکی بود و **هوگارث** از آن برخوردار نبود، مسأله را بسیار آسان گرفته‌ایم. در حقیقت خود **راسکین** نیز میان نیروی تخیل **کانستبل** و **ترنر** دقیقاً فرق می‌گذاشت. او نوشت: «برخی حقایق زود یافته، **تشابهی فریبنده** با طبیعت دارند؛ حقایق دیگری که با دشواری به دست آمده‌اند فریبنده نیستند اما **تشابهی ژرف و درونی** دارند. به این دو نوع حقیقت، نمی‌توان توأماً دست یافت؛ باید یکی از آن دو را برگزید. نقاش ناقابل، تشابه زود یاب و **فریبنده** را می‌نمایاند. نقاش قابل، تشابه دیریاب و نافریبنده را می‌نمایاند. **کانستبل** در یك منظره، زمین را خیس و مرغزار را یکنواخت و شاخه‌ها را سایه‌دار می‌بیند؛ به گمانم تقریباً تمامی آن چیزی است که یك آهوبره و یك چکاوك تیزهوش در آن میان می‌توانند دریابند. ترنر با یك نگاه، **کل حقیقت مریی و گسترده در برابر هوش انسان** را می‌بیند.»

در این استدلال، سفسطه‌ای منطقی دیده می‌شود؛ زیرا اگر آهوبره «تیزهوش» باشد احتمالاً درست همچون **ترنر** می‌تواند **کل حقیقت مریی** را ببیند. **راسکین** بعدها در کتاب خود بین دو نوع تخیل، تفاوت قایل می‌شود و تخیل ترنر را «عالی» می‌نامد؛ و این تعریفی است اخلاقی که مانند تعاریف مدافعان جدید «تعهد» هنری، رئالیسم سوسیالیستی، ناسیونالیسم و غیره هیاهوبرانگیز است.

بهتر است در این باره کاملاً صادقانه حرف بزنیم. آنگاه که

---

18. Bonington

کانستبل می‌گوید «چیز زشتی وجود ندارد؛ من به عمرم هرگز چیز زشتی ندیده‌ام: زیرا شیء، هر شکلی که داشته باشد نور، سایه، و پرسپکتیو، همیشه آن را زیبا نشان خواهند داد» ـ او نیز به قضاوتی اخلاقی می‌پردازد. نور، سایه و پرسپکتیو به خودی خود اشیاء معمولی یا حتی زشت را به آثار هنری تبدیل نمی‌کنند؛ بلکه احساس هنرمند و ارزشهای تداعی‌کنندهٔ او است که این اشیاء را به کار هنری تبدیل می‌کند... **کانستبل** اعتراف کرد که «من الوار کهنه و پوسیده، تیرهای لجن‌آلوده، آجر کاری و این جور چیزها را دوست دارم. نقاشی در نزد من واژهٔ دیگری برای احساس کردن است.»

با این تفسیر، می‌توانیم **ترنر** و **کانستبل** را با هم و **راسکین** را با هر دوی آنها آشتی دهیم. در واقع، تقدم دادن به احساس، فضایی است که می‌توان تمامی جنبش رمانتیك ـ نه فقط نقاشیها بلکه شاعران، فیلسوفان و معماران را در آن گنجاند. به طور کلی **هوگارث** به قضاوت، انتقاد و گزینش منطقی حق تقدم قایل می‌شود. احساس برانگیخته می‌شود تا با واقعیتهای منتخب جور در آید. نه اینکه **هوگارث** درست در نقطهٔ مقابل **ترنر** یا **کانستبل** باشد: **رینولدز** با آن ایده‌الیسم آگاهانه، قانون کمال و هدف اعلام شده‌اش دایر بر «تصحیح **طبیعت**»، نمایندهٔ راستین کلاسی‌سیسم در انگلستان است. جملهٔ «چیز زشتی وجود ندارد» از **کانستبل** را با جملهٔ «تمامی اشیایی را که طبیعت در معرض دید ما می‌گذارد، چنانچه دقیقاً بررسی کنیم در می‌یابیم که معایب و نواقصی خاص خود دارند» از **رینولدز** مقایسه کنید. **هوگارث** با مثال [= کمال مطلوب] کلاسیك بازی می‌کرد ولی نیروی فکری دست یافتن به آن را نداشت. نخستین هدفش انتقاد اجتماعی و هنگامی که تجسم مستقیم مطرح می‌شد، درستکاری اجتماعی بود.

آنچه نقاشان رمانتیك را از رئالیستها و کلاسی‌سیستها متمایز

می‌سازد شیفتگی آنان به منظره است. **کانستبل** گاهی می‌توانست چهرهٔ بسیار شایسته‌ای بیافریند؛ **بونینگتون** (که در **۳۷** سالگی درگذشت) نوید داده بود که استاد چهره‌نگاری خواهد شد. در آن سوی دریای مانش [= در قارهٔ اروپا بجز بریتانیا]، نقاشان رمانتیکی مانند **دلاکروا** و **کوربه** و حتی **کورو** در چهره‌نگاری به مراتب پیشتر افتاده بودند. بدینسان چیز متناقضی میان رمانتی‌سیسم و هنر چهره‌نگاری وجود ندارد. در این صورت چرا رمانتی‌سیست‌های انگلیسی خودشان را منحصراً وقف منظره‌نگاری کرده‌اند؟

در این جا بر یك جنبهٔ بنیادی هنر انگلیس که باید ستیز بین دو فلسفهٔ زندگی تلقی‌اش کرد، یعنی بر جنبهٔ بومی، ذاتی، غریزی و جنبهٔ وارداتی، تقلیدی و اکتسابی، دست گذاشته‌ایم. سنت بومی، سنتی است از شمال و دنبالهٔ سنتی است که در سراسر اسکاندیناوی، روسیه و شمال چین دامن گسترده است. سنت وارداتی، سنت مدیترانه‌ای است. دربارهٔ اختلاف بین این دو سنت، تفسیرها نوشته‌اند و در این جا نمی‌توان به بحث کلی در اطراف آن پرداخت. اما وجه تمایز اصلی، همان است که دقیقاً در این نگرش به **طبیعت**، متجلی می‌گردد. در شمال، مفهوم طبیعت از یك زمان به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر فرق می‌کند؛ ممکن است منفی باشد مانند هنر **سلتی**[۱۹] که اشیاء طبیعی را به الگویی تزیینی تبدیل می‌کند یا ممکن است مثبت باشد و بکوشد «تازگی شبنم گرفتهٔ» منظره را بازنمایی کند، مانند هنر دوره‌ای که اکنون در دست بررسی است. اما مفهوم، اعم از مثبت یا منفی، همواره برجاست و از حواشی یك دستنوشت یا از تزیینات و نقش و نگار شیشهٔ منقوش پنجره، و یا از کتیبه‌های سنگی و نقرهٔ قلمکار، مخصوصاً از شعر، سر برمی‌آورد.

---

19. Celtic art

اما در کشورهای لاتین، از وجود طبیعت خبری نیست مگر به عنوان زمینهٔ غیرضروری فعالیتهای انسان، یعنی به عنوان تزیین[۲۰]. هنرمندان استثنایی مانند **لئوناردو داوینچی** از کنجکاوی دانشمندانه‌ای برخوردارند که حقایق طبیعی را نیز در برمی‌گیرد. اما انسان با جدایی خدا گونه‌اش، یگانه موضوع مجسمه سازی یونان، نقاشی ایتالیا و ادبیات لاتین است. حتی در دورهٔ رمانتیك که مورد بحث ما است، **بایرون**[۲۱] این شاعر **انسان‌گرای**، جذب قارهٔ اروپا می‌شود. به **وردزورث**[۲۲] که شاعری به مراتب بزرگتر از اوست، توجهی نمی‌شود.

بنابراین، می‌توان تسلط منظره نگاری بر هنر نقاشی انگلیس را بومی و تجلی ضرورت طبیعی شمال اروپا به شمار آورد نه مقوله‌ای رمانتیك. اگر **کانستبل** را رمانتیك بنامیم، به بیراهه رفته‌ایم؛ او به هیچ وجه درون گرای نیست بلکه صنعتگر متواضعی است که به کارایی ابزارها و ترکیب شیمیایی مواد و اصول فنی حرفهٔ خود علاقه دارد. «طرح»های مقدماتی او رمانتیك‌تر از یك گزارش هواشناسی نیستند. اما دقیقند، به روشنی نمایانده شده‌اند و راست نمایند.لیکن تابلویی مانند **دروازهٔ کاله**[۲۳]، نمایشی اغراق‌آمیز و غیرواقعی است؛ به بیان ساده‌تر، بی‌نهایت «رمانتیك»تر از همهٔ نقاشیهایی است که **کانستبل** آفرید.

ترنر، موضوع دیگری است. طرحهایش دقیق و حتی دقیقتر از طرحهای **کانستبل** است. **کانستبل** این طرحها را بسیار ستوده است. یکی از نخستین طرحهای مزبور مانند **صبح سرد**[۲۴](**۱۸۱۳**) از لحاظ مفهوم، تفاوت چندانی با تابلوی **خلنگ‌زار همپستد**[۲۵] اثر کانستبل

---

20. *decor*
21. Byron
22. Wordsworth
23. *Calais Gate*
24. *A Frosty Morning*
25. *Hampstead Heath*

ندارد. اما دربارهٔ تابلوهای **اندرون در پت‌ورث**[۲۶] (؟۱۸۳۰) یا **باران، بخار و سرعت**[۲۷] (۱۸۴۴) چه می‌توان گفت؟ حقیقت طبیعی به هر مفهومی که **کانستبل** دریافته باشد، دیگر مطرح نیست[۲۸]. **راسکین** به این دلیل که حقیقت دیگری ارائه می‌شد می‌بایست از قهرمان خود دفاع می‌کردو برای این کار به چیزی در حد یك تئوری جدید هنری نیاز داشت. این تئوری، همان تئوری اکسپرسیونیسم و واژه‌ای نو بود؛ اما **راسکین** با آنکه این واژه را به کار نگرفت، هیچ کس دقیقتر یا فصیحانه‌تر از او این تئوری را فرمول بندی نکرده است. آنچه را که او در دفاع از ترنر نوشت می‌توان در توضیح هر هنرمند بزرگ اکسپرسیونیست پس از خودش ـ مثلاً اسکار کوکوشکا ـ به کار برد. عبارتی که آورده‌ام موجزترین توضیح دربارهٔ این تئوری است که در کتاب **نقاشان جدید** بیان شده است. **راسکین** در اینجا قوهٔ عامل را «تخیل» می‌نامید ولی می‌پذیرفت که «این عنوان چندان اعتباری ندارد.» هر نامی که به این قوه بدهیم، «این قوهٔ نافذ و تصاحب‌کننده، عالیترین قوهٔ ذهنی انسان است. هیچ استدلالی در آن نیست، نه مطابق اصول جبر کار می‌کند و نه مطابق اصول حساب انتگرال؛ زبان ذهن نافذ و تیزی است شبیه صدف دو کفه‌ای که قلب صخره را می‌شکافد و مزه‌اش را می‌چشد؛ فرقی نمی‌کند که چه موضوعی در اختیارش بگذارید، چه جسم چه روح.»

شاید نکتهٔ ظریف دیگری در تئوری **راسکین** باشد که باید گفته شود زیرا به باز شناختن ترنر از برخی اکسپرسیونیستهای جدید کمك می‌کند. **راسکین** می‌گوید اثر هنری را هنگامی که صرفاً جایی برای فعل تخیل باقی بگذارد یعنی هنگامی که صرفاً تلقینی باشد، مانند

---

26. *Interior at Petworth* 27. *Rain, Steam and Speed*

۲۸. کانستبل (در ۱۷ مه ۱۸۰۳) متوجه شد که «ترنر روز بروز نسبت به طبیعت، گزافگوتر و بی‌توجه‌تر می‌شود».

چند خراش خط خطی یا لکه رنگهای پاشیده بر روی دیوار، تخیلی می‌نامند. اما این آزمایش واقعی نیست. «خالی بودن اثر حقیقتاً تخیلی» (احتمالاً **راسکین** دربارهٔ کارهایی مانند **اندرون در پت‌ورث** می‌اندیشد) «از نبود اندیشه یا ناتوانی به درك آن یا عار داشتن از بیشتر سخن گفتن سرچشمه نمی‌گیرد؛ و نشان این مورد آنست که مغز بیننده مجبور می‌شود تا به شیوهٔ معینی عمل کند و احساس می‌کند چیزی بر او چیره شده و نقاش هم او را از مسیرش بیرون کرده، نه می‌تواند از خود دفاع کند و نه به راه دلخواهش برود: و ارزش کار هنری به درستی، اعتبار و ناگزیری این تلقین‌کنندگی بستگی دارد.»

این وجه تمایز را می‌توان با آن تابلویی نشان داد که **راسکین** می‌گوید اگر بخواهد جاودانگی ترنر را ناشی از یك کار هنری بداند همان را برخواهد گزید ـ یعنی تابلوی **کشتی بردگان**[۲۹] در **موزهٔ بوستون**[۳۰]. در وصف این تصویر، **راسکین** یکی از عالیترین قطعات خود را نوشته است (**نقاشان جدید**، جلد اول، قسمت دوم، بخش پنجم، فصل سوم)، که می‌توان گفت بیشتر به کار هنری شباهت دارد تا یك تحلیل، و بینشی است ترکیبی که در آن هر جزیی تا حد وضوح شگفت‌آوری در یکجا متمرکز می‌شود. به محض اینکه بیننده موضوع را تشخیص دهد (کشتی برده فروشی که از میان توفان می‌گذرد و بردگانش را به دریا پرت می‌کند) و سپس به تابلو بنگرد، آنچه که در نظر اول توفانی از آب و رشحات کف آلودی به نظر می‌رسد که نور خورشید شامگاهی از آن سویش به چشم می‌آید، در واقع با رویدادی رئالیستی همراه است ـ ماهیهای هراسان، تکه‌های کشتی شکسته، اندامهایی که در آب فرو می‌روند، دستهای ناامید، مرغهای ماهی‌خوار

29. *The Slave Ship*
30. Boston Museum

که بر فراز دریا پر می‌زنند و کمی دورتر از ساحل، دو غول ناخجستهٔ دریایی با آرواره‌های گشوده.[۳۱] «مفهوم جسورانهٔ آن، که مثالی یا کمال مطلوب به عالیترین معنای واژه است، بر پاکترین حقیقت بنیان گرفته و همراه با شناخت تمرکز یافتهٔ زندگی پدیدار گردیده است... این تابلو تماماً به عالیترین موضوعها و تأثیرها ـ قدرت، عظمت و فانی بودن دریای پهناور، ژرف و بی‌کران اختصاص دارد.»

شاید چنین به نظر آید که دربارهٔ ترنر زیاد حرف می‌زنم و از راسکین زیاد نقل قول می‌کنم، اما عمداً چنین کردم. بایسته‌تر آن می‌بود که بر کانستبل تأکید کنم ولی او را می‌توان صحیح و سالم به منتقدان آکادمیك سپرد. حقیقت این است که منتقدان هنر،اعم از انگلیسی و آمریکایی، از سالها پیش تاکنون از بررسی هنر ترنر خودداری کرده‌اند. شاید«خودداری کرده‌اند» بیان مناسبی نباشد زیرا بعضی از این منتقدان مانند راجر فرای[۳۲] عقایدشان را به روشنی و با اطمینان بیان کرده‌اند. اما اظهار تنفر، بیزاری یا عار، نشانهٔ نگرش علمی نیست. اینان به مسألهٔ اصلی توجه نکرده‌اند و این همان برخورد بین سنتهای شمال اروپا و سنتهای مدیترانه، یعنی اکسپرسیونیسم و ایده‌الیسم است که پیش از این درباره‌اش صحبت کردم. به اعتقاد من هیچ یك از شارحان اکسپرسیونیسم، مخصوصاً راسکین، نخواسته‌اند ارزشهای بیان شده توسط کمال مطلوب یا آرمان کلاسیك را نادیده بگیرند. ولی مصرّند که یگانه راه بازنمایی جهانی که در اطرافمان تجربه می‌کنیم این نیست و چون به چشمی که «اشیاء را پیوسته

۳۱. ناکری به زبانی عامیانه‌تر، انها را «چنان نژادی از ماهی» توصیف کرد «که از کهن‌ترین دوران زمین‌شناسی تاکنون دیده نشده‌اند؛ دلفینهای آرواره گشوده‌ای سرخ‌تر از سرخ‌ترین ماهیهای ارنگه، پولیپهای ترسناك و گسترده همچون تخمهای لجن گرفتهٔ بزرگ، که کرمهای بیچاره در آنها فرو می‌روند و ناپدید می‌شوند» ـ بدینسان واکنش هر بی‌فرهنگ مدرن را در برابر یك نمایشگاه اکسپرسیونیستی پیش‌بینی کرد.

32. Roger Fry

می‌بیند و به طور کلی می‌بینند» ارزش فراوان قایلند، متذکر می‌شوند که این نگرش برای برخی هدفها خیلی پرت است؛ یعنی در حقیقت، ماهیت و شأن قوهٔ راستین تخیلی «وابستهٔ آن است که همه چیز را همیشه در دل نگه می‌دارد».

البته این عبارتی است بدیهی، اما تصویر فیزیکی که راسکین از آن سود جسته، ما را دوباره به عامل شخصی باز می‌گرداند. دل یا قلب انسان ماشین نیست و تضمین نکرده است که احساسهای ما را با شکل ثابتی قالب‌گیری خواهد کرد. برای بازنمایی جهانی که در اطرافمان تجربه می‌کنیم هیچ راه مشخص و حتی عادی وجود ندارد. ما جهان را از طریق دستگاه ظریف خُلق و خوی خودمان در می‌یابیم و اگر این دریافت را صادقانه بازنمایی کنیم، چیزی خود ویژه یا به هر تقدیر چیزی مختص خلق و خوی خودمان می‌آفرینیم. سرانجام، هرگونه تفاوت در سبک‌های هنری به تفاوت در خلق و خوی افراد مبدل می‌شود.

اگر فرض می‌کنیم که هنرمند می‌تواند خلق و خوی خودش را آزادانه در نقاشی بیان کند، در آن صورت انواع نقاشیها باید به تعداد انواع افراد باشد، و در واقع چنین نیز هست. علم تیپ‌شناسی[۳۳] ـ یا روانشناسی تیپ‌ها ـ نسبتاً تازه است. درست است که انسانها را از روزگاران پیش، غالباً موافق مزاجشان به چهار دستهٔ دمویها، صفراویها، بلغمی‌ها و سودایی‌ها تقسیم کرده‌اند. شیوهٔ بیان انسان ـ صدا، حرکات، حالت و کردارش ـ با نوع مزاج وی وفق می‌دهد. اما فیزیولوژیست‌ها و روانشناسان جدید، مطالعه دربارهٔ تیپها را از سر گرفته‌اند و در این باره پژوهشهای فراوان انجام داده‌اند ولی با کمال تعجب، ذره‌ای از همان مقولات سنتی دست برنمی‌دارند. مثلاً

---

33. typology

یونگ[۳۴] هنوز هم به چهار تیپ اصلی یا مزاج قایل است، البته جهت حرکت این تیپ‌های اصلی (درونی یا برونی) را نشان می‌دهد و تعدادشان را تا هشت افزایش می‌دهد. مکتب فیزیولوژیك، که اساساً برعلم مطالعهٔ غدد مترشح داخلی[۳۵] مبتنی است، به دو مزاج **ادواری** و **اسکیزوید** معتقد است ولی مزاج **ادواری** را به **جنون خفیف** و **افسرده کننده**، و **اسکیزوید** را به **فوق‌العاده حساس** و **ناحساس** تقسیم می‌کند. دراین جا نیز با چهار دسته مواجه می‌شویم که دقیقاً با چهار تیپ دموی، صفراوی، بلغمی و سودایی مطابقت دارند. بدون آنکه وارد جزییات تیپ‌های مختلف شویم می‌توان گفت که بیشتر هنرمندان بالطبع در یکی از این چهار تیپ می‌گنجند. برای آنکه تعیین کنیم فلان هنرمند به کدام یك از این تیپها تعلق دارد باید تجزیه و تحلیلی دقیق به عمل آوریم و اگر در پایان، **فرانتس هالس**[۳۶] را دارای «شخصیت ادواری پیك‌نیك» یا **میکل آنژ** را دارای «شخصیت اسکیزوید» بدانیم خوانندهٔ عادی زیاد از آنها دور نیست. ولی مطمئناً هنرمندان را می‌توان بدین گونه طبقه‌بندی کرد و چنین نتیجه می‌شود که همانندی اساسی میان تیپهای روانی دوره‌های مختلف بیش از همانندی میان تیپهای روانی یك دوره است. به دیگر سخن، خصوصیات روانی، پایدارتر از خصوصیات زمانی‌اند.

فلان نقاش بدانجهت که دست بر قضا در دوره‌ای رئالیستی چشم به جهان گشوده یا حکومت به او دستور داده است که رئالیست باشد، «رئالیست» نمی‌شود؛ فلان نقاش هم بدانجهت که در دوره‌ای رمانتیك به دنیا آمده است «رمانتیك» نمی‌شود؛ یا چون در دوره‌ای مذهبی به دنیا آمده است «مذهبی» نمی‌شود، و الی آخر. اوضاع اجتماعی و اقتصادی ممکن است با فلان تیپ هنرمند جور در آید و

34. Jung
35. endocrinology
36. Franz Hals

آن تیپ دیگر را سرکوب کند: با این حال تیپ‌ها زاده می‌شوند و انتشار می‌یابند: آنها علیرغم تعصبات ایده ئولوژیك هر دورهٔ خاص پدید می‌آیند و فقط با توسل به قهر استبدادی می‌توان ریشه‌کن‌شان کرد.

اکنون که وجود و پیدایش تیپ‌های گوناگون هنرمند در سراسر تاریخ را امری کم و بیش ثابت پنداشته‌ایم بهتر است لحظه‌ای هم در پیچیدگیهای حاصل از هدفی که کارهای هنری برای آنها آفریده می‌شوند بررسی کنیم. البته تنوع این هدفها بی‌پایان است، اما در سپیده‌دمان هنر یونان متوجه سه نوع هنر می‌شویم که موافق هدف یا مقصدشان از هم متمایز گردیدند. نخست تصویرهای نذری که وقف خدایان شده بود و نمادی از احساس ترس یا استمالت به شمار می‌رفت. دوم اسطورهٔ شعری بود که آرمانی الهی یا آسمانی را مجسم می‌ساخت. و سرانجام بازنمایی عنصر واقعی، یعنی همان چیزی بود که ما هنر رئالیستی می‌نامیم ـ یونانی‌ها به دلایل گوناگون، مثال کمال مطلوب را واقعی می‌پنداشتند و هنر نمایشی را صرفاً تقلیدی از تقلید از عنصر واقعی به شمار می‌آوردند.

این سه هدف هنر در سراسر تاریخ به حیات خود ادامه می‌دهند، اما گاه یکی و گاه دیگری چیره می‌شود. این سه هدف را می‌توان **نمادین** [= سمبولیك]، **شاعرانه** و **تقلیدی** نامید. طبیعی است که اگر گزینشی در کار نقاش باشد، موافق هدفی نقاشی می‌کند که با مزاجش سازگارتر باشد: اگر از تیپ هنرمندان درونگرای باشد طبعاً تصاویر تقلیدی (عینی) نخواهد کشید؛ و اگر برونگرای باشد تصاویر شاعرانه نخواهد کشید. ولی مسأله به این سادگیها نیست. به گفتهٔ پاراسلسوس[۳۷]، هنر انسانی فرزند دو پدر است: یکی آسمان و

37. Paracelsus

دیگری زمین. او ترکیبی از روح و ماده، جسم و جان، احساس و حساسیت است. اگر هنرمند باشد می‌تواند با هر دو جنبهٔ طبیعتش به خدایان حامی خویش خدمت کند. بدینسان روشن می‌شود که هنر چه نمادین باشد چه شاعرانه و چه تقلیدی، باز هم می‌تواند جنبهٔ ماتریالیستی یا متعال داشته باشد. شمایل بیزانسی، نمادین است: چون نخستین نمونهٔ تابلوئی است که قربانی پیشگاه خدای آسمانها پنداشته می‌شد. این شمایل، سراپا متعال است و احساس یا عاطفه‌ای را که بیان می‌کند نمی‌توان احساس غیردینی شمرد. برای مقایسه می‌توانیم یکی از نقاشیهای مدرن **اوتودیکس**[۳۸] را برگزینیم. در نگاه نخست، سخت رئالیستی به نظر می‌آید و گویی وجه مشترکی با شمایل ندارد. تقلید یا عکسی است از نقاش و پسر کوچکش. اما اگر دقیقتر بنگریم متوجه جزئیات نمادین گوناگون می‌شویم: قلم مو در دست نقاش، «حالت» بی‌ریای خطوط چهره‌اش، لباس ساده‌اش و دعا کردن کودك. سپس شاید به خاطر آوریم که اتودیکس، زندگی هنریش را به عنوان یك نقاش اکسپرسیونیست آغاز کرد و به آیین سیاسی معروف به «رئالیسم سوسیالسیتی» گروید: آنگاه در می‌یابیم که این نقاشی، با سبك رئالیستی‌اش ذره به ذره همانند آن شمایل روسی، نمادین است. اما به جای نمایاندن ارزشهای متعالی یك دین فوق طبیعی، ارزشهای ماتریالیستی خصوصیات نژادی را نشان می‌دهد: به جای مریم، پدر را و به جای **مسیح کودك** کودك **نوردی**[۳۹] را. هدفم انتقاد از ارزشهای نسبی این دو نقاشی نمادین نیست. فقط می‌خواهم بگویم که اگر به جای توجه به ظاهر امر، به نیتها بنگریم کهنه و نو، آن طور هم که به نظر می‌رسد چندان تفاوتی با هم ندارند.

اگر هنرمند هدفی شاعرانه داشته باشد ـ یعنی اگر هدفش از

---

38. Otto Dix

39. Nordic

کشیدن یك تابلو ایجاد لذت بی‌طرفانه یا اندیشه‌ای لذت‌بخش باشد دراین صورت باز هم می‌تواند از امکانات زمینی یا آسمانی، واقعی یا فرا واقعی سود جوید. هیچ چیزی ایده‌الیستی‌تر یا «ادیبانه»تر از مضمون یکی از تابلوهای **پوسن** نیست، با این حال افرادی که او به کار می‌گیرد و منظره‌ای که در اطراف آنان می‌آفریند و هر جزء گل و گیاه را، از روی طبیعت نقش می‌زند. مضمون تابلوی **الهه‌های بی‌قراری**(۴۰) اثر **کیریکو**، تقریباً هجایی است بر مضمون تابلوی **الهام شاعر**(۴۱) اثر **پوسن**. جای منظرهٔ طبیعی را منظره‌ای کاملاً مصنوعی گرفته است: به جای درختها، یك ساختمان زندان مانند و دودکشهای کارخانه، و به جای پیکره‌های آرمانی شدهٔ انسان، عروسکهای پر شده و یك طرح ریختگی گچی دیده می‌شود. اما **کیریکو** از همین اجزاء مصنوعی، محیطی شاعرانه می‌آفریند ـ محیطی که شاعرانه بودنش نه مانند تابلوی سید(۴۲) بلکه دقیقاً همپای تابلوی **زمین بایر**(۴۳) است.

از اشاراتی که در ادبیات یونان شده است، می‌دانیم که در روزگار باستان، هنری تقلیدی وجود داشته که اشیاء را ظاهراً به طرزی رئالیستی بازنمایی می‌کرده است ولی فیلسوفان یا خبرگان هرگز چندان ارزشی به این نوع هنر قایل نبودند و با گذشت اعصار نیز اثر بسیار اندکی از آن بر جای مانده است. آن را حقاً حقه‌ای زیرکانه می‌پنداشتند نه هنری خلاقانه، و اختراع عکاسی، آخرین دلیل وجودی آن را از میان برداشت. اما یك نوع هنر ناتورالیستی نیز داریم که هر چند به هیچ وجه جنبهٔ عکاسی ندارد، می‌کوشد کیفیت و تجربهٔ مستقیم دنیای عینی را انتقال دهد. بهترین نمونهٔ این گونه نقاشی را می‌توان در کارهای کانستبل منظره‌پرداز یا **دگای** پیکر نگار

---

40. *The Disquieting Muses*
41. *Inspiration of the Poet*
42. *Cid*
43. *The Waste Land*

دانست. این هنر، شیوه‌ای گزیننده دارد: نقاش پی می‌برد که ادراك حسی، فی‌نفسه انتخابی است و سرزندگی احساسهای ما وابستهٔ گنجاندن هر جزء نیست بلکه به حذف همهٔ اجزاء غیرضرور بستگی دارد. انتخاب جزییات و درهم آمیختن و تبدیلشان به یك طرح با معنی، وظیفهٔ هنرمند می‌گردد. در اینجا صرفه‌جویی مطرح است نه دقت، تأثیر مطرح است نه تقلید. مکتب امپرسیونیستی که بر چنین هدفی تأکید می‌کرد شاید تنها نوع هنر مدرن باشد که قرینه‌ای در گذشته ندارد: درست است که در کارهای **تینتورتو** (۴۴) یا **تیپولو**(۴۵) یا **ال گرکو**(۴۶) می‌توان بر اجزاء امپرسیونیستی انگشت گذاشت: ولی این در کمپوزیسیون کارهای مزبور، که هدفی تماماً متفاوت دارد، تصادفی‌اند.

هنر ناتورالیستی، حتی هنر امپرسیونیستی، هنوز خاکی است: آیا هنری سراغ دارید که تقلیدی از ارزشهای متعالی یعنی تقلیدی از خود **مثل** باشد؟ به گمانم چنین هنری وجود دارد و شالودهٔ هنر انتزاعی معاصر نیز همین هنر است. هنری که سراپا به شیوه‌ای غیرنمایشی متوجه روابط هماهنگ خطها و رنگها و شکلها باشد هنری است که مو به مو از اجزاء بسیار مشخص و عینی تقلید می‌کند. در اینجا از امپرسیونیسم، شعر و نمادپردازی خبری نیست بلکه چیزی می‌بینیم که دقت و بازنماییش همچون یك نمودار ریاضی است. ریاضی‌دانان مدعی‌اند که بعضی از فرمول‌هایشان، به هر تقدیر، زیبا هستند: در این صورت تفاوت میان بازنمایی تجسمی فرمولی چنین زیبا و یك تابلوی انتزاعی چیست؟ اصولاً تفاوتی وجود ندارد: ریاضی‌دان، هنرمندی است انتزاعی با این استثنا که استعداد بیان مفاهیمش را به کمك ماده‌ای تجسمی ندارد یا چنین استعدادی را در

---

44. Tintoretto
45. Tiepolo
46. El Greco

خود پرورش نداده است.

بنابراین، هنر انتزاعی، که بعضی‌ها عجیب و غریب‌ترین ولی بدیل‌ترین شکل هنرش می‌پندارند، عمری برابر عمر آن هنری که به بررسی اجزا و عدد تجسم یافته درساختمان کائنات می‌پردازد دارد. شاید جنبهٔ شهودیش بیش از ریاضیات باشد اما تردید دارم که ریاضی‌دان نیز چنین بپندارد: اما اگر جز این باشد، همان ریاضیات است که به شکل ماده‌ای تجسمی در آمده است.

اینجا، در آخرین حد تکامل هنر، باید تکرار کنیم: **هنر، لباس می‌کند و لباس هم مد عوض می‌کند**[۴۷]. پیکر زیر لباس، جنسیت و مزاجی دارد که از لباسی به لباس دیگر فرق می‌کند ولی عوض نمی‌شود. هنر با تمام هدفهای متنوعش و با تمام وفاداریش به حالتهای متنوع طبیعت انسانی ما، امروز همان است که دیروز بود و در شفق تمدن نیز همان خواهد بود که در فلق و هنگام ظهر. برای آزمودن اصالت هنر، محکی جز آن که راسکین پیشنهاد کرد ـ مفهوم «رسیدن به ریشه» و مفهوم «در دل نگهداشتن آن» ـ نمی‌شناسم. هنر، متعلق به انسان است و اصولاً برای آن نیروی حیاتی که باید توسط هنر منعکس شود و فی‌نفسه به نمایش بگذارد، نمی‌توان جانشینی تعیین کرد.

47. *Plus ca change, plus c'est la meme chose*

فصل پنجم

رئالیسم و انتزاع در هنر مدرن

در هنر مدرن، انواع جنبشها و سبك‌گزینیها دیده می‌شود و منتقدی که بخواهد تعریف جامعی از این جنبشها و سبك‌گزینیها به دست دهد، باید شجاعت بسیار داشته باشد. اما اگر بخواهیم تمام سبکها را به ترتیب منظمی در آوریم در یك طرف سبکی را خواهیم دید که بی‌درنگ عنوان «رئالیستی» به آن خواهیم داد و در طرف دیگر سبك دیگری را خواهیم دید و عنوان «انتزاعی» به آن خواهیم داد که شاید چندان هم از روی اطمینان نباشد. برای توصیف این دو سبك می‌توان از اصطلاحات دیگری مانند «ناتورالیستی»، «هندسی»، «ارگانیك»، «قراردادی»، «حیات‌گرای» و «صورت‌گرای» سود جست ولی همهٔ این واژه‌ها نمایندهٔ همان گرایشهای متضاد هستند. اگر می‌بینید دراین مقاله دو اصطلاح «رئالیستی» و «انتزاعی» را به کار می‌برم، بدان علت است که بیشتر مورد استفادهٔ عموم هستند. گذشته از این، به نظرم این دو اصطلاح برحس مشترك مبتنی‌اند و توصیفاً نیز مناسبند و همین علت ماندگاری آنهاست. منظور از **رئالیسم**، وفاداری در بازنمایی، و بیان حقیقتِ طبیعت است. منظور از **انتزاع**، آن حیزی است که از طبیعت مشتق یا جدا شود، یعنی شکل خالص

یا اصیلی که از جزئیات عینی منتزع شده باشد.

از این نظرگاه کلی که بنگریم، رئالیسم نه فقط کوشش برای بازنمایی صادقانهٔ تصاویری را که در ادراك حسی عادی دیده می‌شود بلکه تصاویر تغییر شکل یافته یا برگزیدهٔ ناشی از حالات استثنایی آگاهی را که ما ایده‌الیسم، اکسپرسیونیسم، سوپر رئالیسم و غیره می‌نامیم نیز در برمی‌گیرد. به همین نحو، انتزاع، هرگونه بیانی را که از شکل ظاهر در می‌گذرد و بر عناصری از بیان که جنبهٔ مفهومی، فوق طبیعی، تعقیدی و مطلق دارند تکیه می‌کند در برمی‌گیرد. این که چنین شکلهایی به عنوان نشانه‌ها یا نمادهای عینی (کمپوزیسیون‌های گوناگون خط، حجم، رنگ و غیره) نمایانده می‌شوند، استفاده از واژهٔ «انتزاعی» را بی‌اثر نمی‌سازد. اصطلاحات ما نه فقط به حاصل نهایی بیان، بلکه به سرچشمه‌ها و روند آفرینش آن نیز اشاره دارند:مراحلی که به گفتهٔ کروچه[1]، در یك کار هنری هرگز از یکدیگر جدا کردنی نیستند.

شاید این دست‌آویزی بجا برای استفاده از این گونه اصطلاحات رایج باشد؛ به نظرم به کار بردن این اصطلاحات، هم عملاً راحت است و هم به قدر کافی اعتبار علمی دارند.

حال بهتر است ببینیم چرا این دو شیوهٔ بیان، یعنی رئالیسم و انتزاع باید دوشادوش یکدیگر باشند و در شرایط اجتماعی عصر خودمان چه توجیهی بر ایشان می‌توان یافت.

ساده‌ترین توضیحی که خودم از مدتها پیش بدان رسیده‌ام آن است که این دو شیوهٔ بیان، با حالات روانی متضاد شخصیت انسان وفق می‌دهند؛ یکی درونگرای و دیگری برونگرای است؛ یکی شخصیتی برون دگرگون[2] و دیگری شخصیتی درون دگرگون[3]

---

1. Croce
2. ectomorphic
3. endomorphic

دارد. اما این تشابهات تأثیری ندارند. نقاش رئالیست ممکن است از تیپ درونگرای باشد یا برونگرای؛ نقاش انتزاعی نیز ممکن است به یکی از این دو تیپ متعلق باشد. در یکی از نخستین کتابهایم، به خود جرأت دادم و اصطلاحات ویلیام جیمز[۴] را دربارهٔ کوبیستها بکار بردم و آنها را به تیپهای سخت دل و نازک‌دل تقسیم کردم. این تیپها با یکدیگر فرق دارند ولی سبك، یکی است. نمی‌خواهم بگویم هیچ تشابهی میان خلق و خوی و طرز بیان وجود ندارد ولی ذره‌ای تردید ندارم تشابهی که قطعاً وجود دارد، بر امتداد محور رئالیسم و انتزاع نیست.

اگر ازسبك دست برداریم و به بررسی منش یا سبك گزینی بپردازیم، به شباهتها نزدیکتر خواهیم شد. منظورم از سبك، شیوهٔ رسمی بیان ـ رئالیسم، سوپر رئالیسم یا انتزاع ـ است. منظورم از منش یا سبك گزینی، دستنوشته و چگونگی کارکرد شخص هنرمنداست. این تفاوت، در ساده‌ترین شکل خود، تفاوت بین شکل و متن اثر است ـ شکلها ممکن است با هم شباهت داشته باشند و سبك از آنها پدید آیدولی در بطن این سبك، ممکن است انواع گوناگون متن یا ترکیب بندی یافت شود. و متن، در مقایسه با سبك، شاخص بی‌نهایت سالمتری برای شناخت مزاجها یا خلق و خویها است.

اما همچنان که بلافاصله از مقایسهٔ یك جام سفالین آتنی (حدود ۵۳۰ پیش از میلاد) با گلدان چینی ساخت چین (۹۶۰ـ۱۲۷۹ پس از میلاد) مشهود می‌گردد، مسأله بدینجا پایان نمی‌گیرد. این هر دو، ظرفهای بسیار ظریفی‌اند ـ ظرف دوم نمونه‌ای از کمال متن یا ترکیب‌بندی و ساخت یك سفالگر چینی از دورهٔ سلسلهٔ سونگ است؛ و اولی هم نمونه‌ای از کمال شکل است که یك سفالگر یونانی

4. William James

در سدهٔ پنجم پیش از میلاد بدان دست یافته بود. اما آیا می‌توان این تفاوت را نمونه‌ای از تفاوت سادهٔ حساسیت و مزاج در نزد سفالگران دانست؟ من که تردید دارم بتوان چنین کرد. اولاً شکل گلدان چینی به هیچ وجه کمتر از ترکیب بندیش نیست: منطقاً می‌توان گفت که شکل این گلدان از هر جهت به خوبی شکل گلدان یونانی است. لیکن تردید دارم در این که کسی گمان برد که ترکیب‌بندی گلدان یونانی به جذابیت ترکیب‌بندی گلدان چینی است. این گلدان، از لحاظ رنگ و ارزشهای ملموسش، خالی از ظرافت و گیرایی است. اما آیا این نقص از مزاج سفالگر سرچشمه می‌گیرد؟ یا از شیوهٔ ساخت آن ناشی می‌شود؟ در این نکته تردیدی نیست که سفالگر یونانی برای دست یافتن به شکلی دقیق، از چوب اندازه‌گیری و پرگار استفاده کرده و ترکیب‌بندی واقعی سطح گلدان او برخلاف گلدان چینی، اثر تماس انگشتهای حساس انسان نیست بلکه با دخالت وسیله‌ای به آن صورت در آمده است. غرضم از ذکر این نمونه، اثبات این نکته بود که نیت هنرمند، بود یا نبود کیفیت حسی د ر کار هنری را تعیین می‌کند و این نیت، با آنکه همواره زیبایی‌شناختی است، می‌تواند الگویی پیش ساخته داشته باشد ـ شاید بیشتر از قانون پیروی کند تا از شهود.

متوجه خواهیم شد که مقایسهٔ سادهٔ دو گلدان، ما را به چه گردابی کشانده است، که در حقیقت، همان گرداب **نقد داوری**[۵] **کانت** است. اگر زیبایی به نظر کانت مقوله‌ای ذهنی است، در این صورت می‌توان پذیرفت که ارزشهای فرمی یك کار هنری، والاترین ارزشهایند و ویژگیهایی مانند ترکیب بندی ـ که صرفاً حسی‌اند ـ تصادفی هستند. از این نظرگاه تردیدی نیست که گلدان یونانی به

---

5. *Critique of Judgment*

عنوان یك كار هنری، بر گلدان چینی سراست؛ و اطمینان كامل دارم كه **ایمانوئل كانت** نیز چنین عقیده‌ای داشته است. شاید بعضی از فلاسفهٔ جدید با او موافق باشند ولی هیچ یك از منتقدان هنری جرأت نمی‌كند تا بدان پایه جزمی باشد. اصولاً اگر بخواهیم ذوق خبرگان معاصر را ملاك داوری قرار دهیم، باز هم تردیدی نیست كه آنها گلدان چینی را در مقام یك كار هنری، برتر خواهند شمرد.

می‌توان مقالهٔ مفصلی را به این درس شیءشناسی كه بخش اعظم روانشناسی هنر را در خود دارد اختصاص داد. باید بررسی‌ام را به یك نكتهٔ دیگر كه دراین درس نمایانده می‌شود محدود كنم. شاید بپذیریم كه بین حساسیت انگشتهای برهنه كه با خاك سفال تماس دارند و حساسیت همان انگشتها كه وسیله‌ای چون پرگار به خود می‌گیرند فقط اختلافی كمیّ وجود دارد. چون نقاش با قلم‌مو كار می‌كند و مجسمه‌ساز با چكش و قلم سنگتراشی، و هر دو حساسیت‌شان را به كار هنری منتقل می‌كنند. بین هنرمندی كه با مادهٔ ایستایی چون پردهٔ نقاش یا سنگ مجسمه‌سازی سر و كار داردو هنرمندی كه با ماده‌ای نرم و تجسم‌پذیر كار می‌كند ـ مثلاً سفالگر ـ تفاوتی وجود دارد كه من در اینجا از بررسی‌اش می‌گذرم. اما تفاوت عمده‌ای كه از این تجسم حاصل می‌شود، تفاوتی است كه بین تسلط مفهومی بر شكل و دستكاری حسی مادهٔ كار وجود دارد. اكنون مسایلی كه می‌خواستیم درباره‌شان بحث كنیم كاملاً مشخص شده‌اند: (۱) ارزشهای مقایسه‌ای این دو شیوهٔ بیان زیبایی‌شناختی چیست، و (۲) چه اهمیت ویژه‌ای برای دورهٔ تاریخی خاص عصر ما دارند؟

می‌توانیم بحثمان را با كنار گذاشتن این طرز فكر كه انتزاع یا به بیان دیگر صورت گرایی، تجلی صرف انحطاط بورژوایی است آغاز كنیم. گرایش به انتزاع، ویژگی پایداری در تاریخ هنر است و در بعضی دوره‌های مشخص ـ مثلاً در عصر نوسنگی ـ و در بعضی از

مراحل هنر ابتدایی، هنر سلتی، یا هنر عربی، سبك مسلط بوده است. اکنون باید برای ماتریالیست دیالکتیسین نیز به خوبی روشن شده باشد که اگر شکل را بتوان در انتزاع درك کرد و همزمان به وسیلهٔ نمادهای تجسمی، بدان تحقق بخشید یا بیانش کرد، یك چنین روند روانی ـ جسمانی می‌تواند در انواع گوناگون جوامع به وقوع پیوندد و به معنای ماقبل تجربی واژه، به هیچ وجه نمی‌شود «منحط»اش نامید. در فلسفهٔ هنری هگل، دقیقاً همین تحقق اندیشه، نمایندهٔ مرحله‌ای بالاتر در تکامل فرهنگ انسانی است. حتی از نظرگاه ماتریالیست دیالکتیسین، عصر نوسنگی را در قیاس با عصر پارینه سنگی باید پیشرفت به حساب آورد؛ و هنر سلتی و عربی، هر دو به تمدنهای پایدار و زنده‌ای منسوب هستند. البته هنر منحط عربی و هنر منحط سلتی هم داریم؛ اما بین درجهٔ صورت‌گرایی و مرحلهٔ انحطاط، تشابهی در کار نیست ـ برعکس، انحطاط غالباً با رشد ناتورالیسم ارتباط دارد. مسلماً جریانی متضاد این نیز هست که در آن آرایش ظاهری از آرایش درهم برهم یا اجرای شتابان و ناتورالیستی ناشی می‌شود ولی تا آنجا که من می‌دانم هیچگونه رابطهٔ متقابلی بین این گونه آرایش ظاهری و دوره‌های انحطاط وجود ندارد. به طور کلی، رابطهٔ متقابل موجود، رابطه‌ای است بین فرهنگهای نوخاستهٔ پر مایه و آرایش هندسی، بین فرهنگهای منحط و ناتورالیسم خمار و لهیده.

لیکن ما باید این موضوع را بسی عمیقتر از آنچه در هنر تزیینی دیده می‌شود مورد بحث قرار دهیم. نباید چنین تزیینی را خوار شمرد، اما صنعتگران ساده دل غالباً چنین می‌کنند و ناآگاهانه، مبین ظرافت دریافت، ادراك و واکنش در برابر تجربه می‌گردند. تزیین را می‌توان به لذت دیداری و تحریك حسی ارتباط داد و تبیین کرد؛ هنر از تبیین گرایشهای عاطفی، فکری و فوق طبیعی فراتر می‌رود و خود وسیلهٔ تبیین آنها است.

سرچشمه‌های جنبش انتزاعی درهنر معاصر، بارها ردیابی شده است و من نمی‌خواهم یك بار دیگر همان راه را بپیمایم. اما در این مرحله از بحثمان بجاست مختصر اشاره‌ای به نفوذ **خوان‌گری** بشود زیرا او در دوران کوتاه زندگی هنریش، جهت‌گیری تازه‌ای به هنر نقاشی بخشید و تأثیری سرنوشت‌ساز بر آن گذاشت. تفاوت مهم بین کوبیسم تحلیلی و ترکیبی را مدیون تئوری و پراتیك او هستیم. کوبیسم تحلیلی، ذریهٔ رئالیسم است؛ کوششی است برای در آوردن تصاویر حاصل از ادراك بصری به شکلی طرح‌وار و ساختاری. همین که تحلیلی چنین کوبیستی به از بین بردن تصویر بصری متمایل بود ـ در آثاری نظیر **چهرهٔ کان وایلر** یا **زنی با گیتار** از **پیکاسو** ـ **پیکاسو** را در نقطه‌ای به ترك تحلیل سوق داد که ماهیّت ارگانیك یا حیاتی موضوع کارش، به مخاطره افتاده بود. با این که **پیکاسو** به آزمایشهایش که شاید بتوان نام «کوبیستی» بر آنها نهاد ادامه داده است، هرگز سبك انتزاع محض را پیش نگرفته است. **خوان‌گری** نیز انتزاع را به نتیجه و پایان منطقی‌اش نرسانید، هرچند که نظریهٔ کوبیسم ترکیبی او انتزاع را به عنوان شالوده و فقط شالودهٔ نقاشی در بر دارد. **خوان‌گری** تحت تأثیر این حقیقت که کار هنری، نیروی زیبایی‌شناختی‌اش را مدیون عناصر انتزاعی شکل و رنگ است ـ که خوش داشت آنها را ساختمان هندسی کار هنری بنامد ـ کارش را با آرایش صوری فضای تصویر آغاز کردو بعدها عناصر نمایشی مناسب را بر آن افزود. او نظریه‌ای را تکمیل کرد که خودش آن را «ریاضیات نقاش» می‌نامید و معتقد بود که «فقط همین ریاضیات می‌تواند کمپوزیسیون تصویر را تعیین کند. فقط ساختمان هندسی می‌تواند موضوع اثر یا به بیان دیگر آرایش عناصر مشخصی از واقعیت را که کمپوزیسیون کار هنری ایجاب می‌کند، پدید آورد.»[۶۷]

بدینسان می‌بینیم که تئوری و پراتیك **خوان‌گری**، به کوششی

برای ترکیب رئالیسم و انتزاع در مجموعه‌ای هماهنگ و هموزن تبدیل می‌شود. او خود از قیاس بافندگی سود می‌جست. «نقاشی در نظر من همچون پارچه‌ای یك تکه و همشکل است که یك دسته از تارهایش عنصر نمایشی و زیبایی‌شناختی آنند و پودهایش عنصر ساختمانی، فنی یا انتزاعی آن به شمار می‌روند. این تار و پودها وابسته و مکمل یك دیگرند و چنانچه یکی از آنها نباشد پارچه‌ای در کار نخواهد بود.»

اما بعضی از نقاشان با الهام از آزمایشهای **پیکاسو**، **براك** و **خوان‌گری** می‌کوشیدند آثاری بیافرینند که فقط دارای پود ـ عنصر انتزاعی ـ باشد. بدین ترتیب چندین گونه هنر انتزاعی پدید آمد که فقط در نفی عنصر رئالیستی یا پیکری با هم توافق دارند. هدفم طبقه‌بندی آنها نیست ولی این هنرها شامل تمرینهایی آکادمیك با آرایش صوری می‌شوند که کارکردی صرفاً تزیینی دارند و می‌کوشند هماهنگیهای ماهوی دنیای مادی را نیز منتزع کنند ـ همان چیزی که **موندریان** «تجلی مستقیم زیبایی عام» می‌نامید. و سرانجام به ساختمان گرایی، آنچنان که **نائوم گابو**[۷] روشن و مجسم ساخته است، می‌رسیم.

کل این پدیده، دوره‌ای نزدیك به بیست و پنج سال را در برمی‌گیرد و دو عنصر رئالیسم و انتزاع را از قید می‌رهاند تا یا از نو با یك دیگر ترکیبشان کند (مانند آنچه **خوان‌گری** و پیروانش کردند) یا جدا از هم دنبالشان کند. این گزینش، در نظر بسیاری از هنرمندان، معمای آزارنده‌ای است. برخی دیگر نمی‌فهمند این گزینش از چه چیزی تشکیل شده است، و در کوره راه آکادمیسم گم می‌شوند. این

---

6. 'On the Possibilities of Painting', *Transatlantic Review*, 1924. Reprinted in *Juan Gris*, by D.H. Kahaweiler. London (Lund Humphries, 1947, pp. 139–44).
7. Naum Gabo

امکان که گزینش مزبور به شکلی که ارائه می‌شود، نادرست باشد برای کمتر هنرمندی رخ داده است اما فقط همین دو سه نفر هستند که به نوعی، می‌خواهند از معما بگریزند و در مسیر تکامل هنر، به پیش بجهند. مفهوم سیاسی که به این مسأله داده‌اند، به ویـژه در روسیه، نشان می‌دهد که معما، معمایی صرفاً شخصی نیست، و این پدیده‌ها در هنر معـاصر رابطهٔ روشنی با مباحث مهم فلسفی روزگار ما دارند.

بررسی خودمان را می‌توانیم با این پرسش آغاز کنیم که برای سبکهای متضاد رئالیسم و انتزاع، چه مفهوم فلسفـی گسترده‌تـری می‌توان قایل شد؟ تبیینی که تاکنون بر این حوزه مسلط بوده است و من نیز آن را پذیرفته‌ام، تجلی اعتماد به روندهای ارگانیك زندگی و همدردی با آنها را در رئـالیسم می‌بیند. به بیان دیگر، رئالیسم شیوهٔ ایجابی بیان اسـت که منظورمـان از آن، بالضـروره بیـان حالتـی خوش‌بینانه نیست ـ چیزی به نام تأیید عنصر تراژیك در زندگی وجود دارد. اما انتزاع، واکنش انسانی است که با مغـاك پوچـی روبـرو می‌شود و بیان هراسی است که اصل ارگانیك زندگی را برهم می‌زند یا به آن اطمینان ندارد و آزادی خلاقانهٔ ذهن انسان را در چنیـن اوضاعی تأیید می‌کند. بدینسان می‌توان رابطهٔ جالبی میـان تکامـل فلسفهٔ وجودی و هنر انتزاعی برقـرار کرد، و بعضـی از هنرمنـدان انتزاع‌گرای که بینشی فلسفی دارند در بیان عقاید خویش با عباراتی که یادآور هایدگر[۸] یا سارتر است درنگ نکرده‌اند. این نکته به ویژه دربارهٔ هنرمندی ساختمان‌گرای مانند گابو صدق می‌کند زیرا او از حق هنرمند برای ساختن تصویری مریی از واقعیتـی که روحیـات انسان معاصر دست اندرکار آفریدنش است دفـاع می‌کنـد. گابـو

8. Heidegger

می‌نویسد[۹]: «روشن است که اگر می‌خواستم نظریهٔ حاکم بر فلسفه‌های کنونی را بپذیرم مبنی بر این که اندیشهٔ انسان در تلاش کشف حقیقتی ابدی و تجسم یافته در واقعیتی پایدار و عام در خارج از وجود ماست، یا این که ما ضمن تلاش برای دست‌یابی به دانش، به دنبال کشف همان واقعیتی می‌رویم که ثابت و خالص است، به هیچ وجه نمی‌توانستم از چنین خواستی دفاع کنم... به اعتقاد من دانش، چیزی نیست مگر ساختمان متعلق به خودمان و آنچه ما به مدد دانشمان کشف می‌کنیم چیزی درخارج از وجودمان یا بخشی از یك واقعیت ثابت و برتر به معنای مطلق کلمه نیست؛ بلکه آنچه ما کشف می‌کنیم دقیقاً همان چیزی است که در جایی که کشفی به عمل آورده‌ایم می‌گذاریم...» **گابو** پس از چند اظهارنظر دیگر ـ و طرح مسایلی که بیشتر رنگ و بوی اگزیستانسیالیستی دارند ـ چنین ادامه می‌دهد: «ما فقط از آن چیزی که انجام می‌دهیم، می‌سازیم و پدید می‌آوریم اطلاع داریم؛ و هر آنچه می‌سازیم و پدید می‌آوریم، تماماً واقعیت نام دارند. من این چیزها را **تصویر** می‌نامم، نه به معنی **افلاطونی**‌اش (یعنی اینها بازتابی از واقعیتند) بلکه معتقدم که این تصویرها خود واقعیتند و واقعیتی در ورای این واقعیت نیست مگر زمانی که ما در مسیر فعالیت خلاقانهٔ خودمان این تصویرها را تغییر دهیم؛ که دراین صورت واقعیتهای تازه آفریده‌ایم.»

می‌بینیم که در بیان اصطلاحاتمان گرفتار دور باطل شده‌ایم. با انتقاد منطقی از دنیای محسوس و عَرَضی، به لوح پاك وجودی می‌رسیم؛ سپس واقعیتی نو و منطقاً هماهنگ می‌آفرینیم و تصویرهائی که هنرمند برای عینی کردن این واقعیت نقش می‌زند یعنی

---

۹. در نامه‌ای به نویسندهٔ این کتاب. اما در سخنرانیش با عنوان «نگاهی به هنر کانستروکتیویستی» نیز که در مجموعهٔ *Three Lectures on Modern Art* (New York, Philosophical Library, 1949) انتشار یافت همین دیدگاه تشریح شده است.

ساختمانهای آفریدهٔ تخیل و دستهایش، یگانه شکلهایی از هنرند که بدرستی می‌توان رئالیستی نامیدشان.

فلسفهٔ رئالیسم ساختمانی، عنوانی که گابو به آن می‌دهد، مقام و جای هنرمند را به روشنی در جامعهٔ ما تعیین می‌کند. گابو می‌نویسد: «اگر من آکادمیسین می‌بودم یا مانند بسیاری از مردم (موجودات خوشبخت!) به واقعیتی برتر و خارج از وجود خویش معتقد می‌بودم دیگر دلیلی موجه برای منظره نگاری، چهره نگاری یا رئالیسم اجتماعی در دست نمی‌داشتم. به عقل سلیم یا حس مشترکم یعنی به آنچه می‌بینم و احساس می‌کنم، اطمینان می‌کردم و از آن لذت می‌بردم. یا نقطه‌ای را در میان تیرگیهای آن واقعیت ناشناخته تعیین می‌کردم، می‌کوشیدم هر چه بیشتر به آن نزدیك شوم و با این اعتقاد تعصب آمیز که من تنها کسی هستم که آن واقعیتی را ترسیم می‌کند که یگانه حقیقت موجود است، خود را تسکین می‌دادم. خود را تسلیم ناشکیبایی، پیشداوری و تاریك‌اندیشی می‌کردم و یکی از آنهایی می‌شدم که هنرمندی را که مسایل را به گونه‌ای دیگر می‌بیند، تقبیح و استهزاء می‌کنند. اما من هنرمندی‌ام که به کار انتزاعی دست زده است و همان طور که شما بدرستی متذکر شدید، کمتر کسی می‌داند که برای نفوذ در این دنیای انتزاعات که ما دست اندرکار ترسیمشان هستیم باید به هیبت انسانی دیگر درآمد. هرگز فراموش نمی‌کنم که هنر ساختمانی، از جمله وسایل بیانی است که نخستین سالهای عمرش را می‌گذراند و در برابر هر باد و توفانی نمی‌تواند به زندگی و رشد خود ادامه دهد. باید ریشه‌هایش را در زمین محکم ذهن کل انسان تقویت کند ـ باید با هر آنچه برهم زننده و اعتلا بخشندهٔ روحیهٔ خلاقانهٔ عصر ماست جور در آید. نه تنها از لحاظ جامعه‌شناختی بلکه از لحاظ ذهنی و روحی نیز باید مقام خود را باز یابد. باید هدف و جهتی داشته باشد.... اصولاً اگر قرار باشد

این هنر تا مدتی به حیاتش ادامه دهد، یا مانند هنرهای پیشین به چیزی مبدل شود که هیچ نباشد از لحاظ اهمیت با اعصار آینده برابری کند، تنها در صورتی به این هدف دست می‌یابد که هنرمند آینده بتواند با این وسیله... تصویر ذهنی تازه‌ای را چه در نقاشی و چه در مجسمه‌سازی بازنمایی کند، که با تمام وجودش بیانگر روح آن چیزی خواهد بود که ذهن انسان معاصر در تلاش آفریدنش است و در آینده، تصویر پذیرفته شدهٔ زندگی در کاینات خواهد گردید.»

به این علت از مکاتبات خصوصی‌ام با **گابو** زیاد نقل قول کردم که عقایدی که در اینجا بیان می‌کند در جای دیگری به زبان نیامده است؛ همچنانکه هنری که وی مدافعش است هرگز این چنین آشتی‌ناپذیرانه به صورت تجسمی تحقق نیافته است. او عملاً زبان تازه‌ای می‌آفریند، که زبان نمادی تصاویر بصری است. این زبان، ضروری است زیرا پژوهشهای فلسفی، ما را به نقطه‌ای رسانده است که نمادهای کهنه دیگر کفایت نمی‌کنند. فلسفه، خود به مانعی رسیده است ـ مانع بیان لفظی ـ و در این جا وظیفه‌اش را به شاعران، نقاشان، پیکرتراشان و دیگر آفرینندگان تصاویر عینی وامی‌گذارد. به همین علت است که **هایدگر** به شیوهٔ شاعری **هولدرلین**[۱۰] می‌گراید و **سارتر** فیلسوف، سارتر داستان‌نویس می‌شود. به اعتقاد من این بدان معنا نیست که تنها تصاویری که ما می‌توانیم از واقعیت بیافرینیم، تصاویر ذهنی خاص هنرمند هستند؛ بلکه بین تصاویر ذهنی هنرمند و تصاویر ذهنی دانشمند تفاوتی وجود ندارد. **گابو** می‌گوید: «در چنین فلسفه‌ای، بین هنر و علم تفاوتی نیست زیرا هر دو هنرند؛ بین فن و شناخت نیز تفاوتی نیست زیرا هر دو مهارت‌اند؛ و درچنین فلسفه‌ای تصویر ذهنی انسان ابتدایی از جهان خارج درست به اندازهٔ

10. Holderlin

تصویری که **توماس آکویناس**[۱۱]، قدیس و **اینشتاین**[۱۲]، از جهان خارج در ذهن دارند حقیقی و واقعی است. بسته به این که کدام یك از این تصویرهای ذهنی پیوسته‌تر، هماهنگتر و متقاعدکننده‌تر و مخصوصاً به عنوان وسیله‌ای برای جهت‌گیری در مسیر زندگی خودمان پذیرفتنی‌تر به نظر برسد، باید یکی از آنها را برگزینیم.»

اکنون در جریان بحث خود به اینجا رسیده‌ایم: آنچه ما واقعیت می‌نامیم، زنجیره‌ای از تصویرهای ذهنی است که انسان ابداع کرده، انسانی که پیش از دست زدن به هر ابداعی، وجود شخصی خودش باید تأیید گردد. واقعیت، چیزی ساختهٔ انسان، و سازندهٔ آن، تصویرساز یا شاعر است. واقعیت با تصویرهائی که هنرمند می‌آفریند وفق می‌دهد و اعتبارش را از ارزشهایی چون یکپارچگی، قائمیت بالذات، قابلیت زیست، ارضای عملی، ارضای زیبایی‌شنا ختی و جز آن می‌گیرد.

سده یا تمدنی معین، ممکن است فلان مجموعهٔ تصویرهای ذهنی را به عنوان وسیله‌ای هماهنگ و بیان‌کنندهٔ نیازهای خود بپذیرد. به این طریق ـ چون تصویرهای ذهنی که جنبهٔ شخصی دارند توسط اذهان دیگری بازتاب می‌یابند و تقلید می‌گردند ـ سبکی نوآفریده می‌شود، و به این طریق است که دینی نو آفریده می‌شود؛ و به این طریق است که علمی نو آفریده می‌شود. سبك، دین و علم، هر یك مجموعه‌ای قائم بالذات و همبسته از تصویرهای ذهنی به شمار می‌روند. اشتباه ـ اشتباهی که بشریت همواره به طرز غم‌انگیزی مرتکب می‌شود ـ آن است که فرض کنیم فلان مجموعهٔ تصویرهای ذهنی تا ابد واقعی خواهد بود. واقعیت همراه با محیط و شرایط اطراف ما دگرگون می‌شود.

---

11. Thomas Aquinas 12. Einstein

بنابراین، اکنون می‌توانیم پرسشهایمان را به طریقی دیگر و فقط در قالب یك پرسش مطرح کنیم: آیا در شرایط خاص زمان ما دلیلی وجود دارد که هنرمند، این یا آن گونه تصویرپردازی یا نماد پردازی را که با عبارات رئالیسم و انتزاع بیان می‌شوند برگزیند؟

البته در اتحاد شوروی، به دلایل موجه، رئالیسم سوسیالیستی را تقویت می‌کنند و هنرمند را به عنوان شق دوم، به خاموشی می‌سپارند. به گمان من این گونه پیشداوری به نفع رئالیسم سوسیالیستی، آنچنان که خود روسها نشان می‌دهند، نابخردانه نیست. احتمالاً آنها تصوری روشن از معمای وجود انسان معاصر ندارند و ترس از راه حلهایی که آفرینش واقعیت را در وجود **هنر** یا **خدا** جستجو می‌کنند آنها را به گریز از واقعیتی می‌کشاند که باید **استالین** یا **دولت** باشد. دیکتاتوری، از فلان سبك هنری نمی‌هراسد: بلکه از خود هنر می‌هراسد، هنری که به هر شکلی بتواند ذهن انسان را به تابعیت وادارد؛ و آنها توانسته‌اند هنر را به عوامل غیرمهمی تبدیل کنند.

به اعتقاد من همین گرایش بت‌شکنانه در بعضی از مراحل اندیشهٔ عصر حاضر دیده می‌شود و به اتحاد شوروی محدود نمی‌شود. دین‌پیشگان همواره ترسیده‌اند که مبادا هنر جای **خدا** را بگیرد و از آن زمان که **کی‌یرکه گار**[۱۳] **نظریهٔ یا این یا آن**[۱۴] را تنظیم کرد، این فیلسوفان مذهبی، پیوسته در گوش ما خوانده‌اند که تکیه بر واقعیتی که هنرمند آفریده باشد به یأس خواهد انجامید. به نظر من، این نگرش، مختص عصری است که هرگونه تماس با واقعیت هنر را از دست داده باشد ـ عصری که هنر را فقط به عنوان اندیشه می‌پذیرد و یکسره از تجربهٔ خلاقانه، حتی در شکل متواضعانهٔ هنرهای دستی، جدا افتاده

---

13. Kierkegaard 14. Either/Or

باشد.

من شخصاً پذیرفتن نظریه‌های هستی شناسی[۱۵] یا نظریه‌های مربوط به زندگی را که مصرانه از واکنشی واحد و انحصاری در برابر تجربه حمایت کنند، برای خود دشوار می‌دانم. شناخت، طرق گوناگون دارد و بیان این شناخت نیز طرق گوناگون دارد. چرا باید تصور کنیم زندگی را که مراحل گوناگون تکامل را پیموده و به آفریده‌های بسیار متنوع کنونی رسیده است، باید با یك مقولهٔ واحد شناخت بیان کرد؟ از طریق هنر و طریق دین، و همچنین طریق علم یا طریق ماتریالیسم دیالکتیك، می‌توان مساویاً به جای یکدیگر استفاده کرد و در هر ارزشیابی تطبیقی، تنها پرسش آن است که آیا فلان ساختمان خاص، ادامه و تشدید هر چه بیشتر روند زندگی را تقویت می‌کند یا نه؟ نتیجه می‌گیریم که تحمیل هر شبکهٔ خاصی از واقعیت بر هر جامعهٔ معین، یا پیشداوری صرف به نفع فلان نظام معین، ناشی از نوعی حماقت و ناشکیبایی در برابر خود زندگی است. هر ساختمانی که مفهوم مثبتی برای فرد یا اجتماع یا زندگی به طور کلی داشته باشد، دارای ارزش و معنی و ارتباط است.این همان است که **ولترك**[۱۶] آن را «شیوهٔ همسازی» در برابر ادراك‌ناپذیری زندگی می‌نامد و مطمئناً این شیوهٔ همسازی، بیش از یکی است ـ نه فقط «هراس» (به قول **هایدگر**) بلکه حیرت، لذت، کنجکاوی و تأیید یعنی همان چیزی که **نیچه** عنوان «بله گفتن» به آن داده بود نیز از آن جمله‌اند.

هرچند این همسازی‌ها شکلهای گوناگون دارند ولی می‌توان آنها را در امتداد یك محور قطبی آراست به طوری که ماوراءالطبیعهٔ متعالی در یك انتهای آن و خود آگاهی ژرف از نیروی حیاتی فیزیکی

---

15. ontology

۱۶. **Woltereck**: نگاه کنید به ضمیمهٔ همین فصل.

نیز در انتهای دیگرش باشد. در امتداد همین محور است که می‌توانیم رئالیسم و انتزاع در هنر را نیز بگنجانیم. اما این بار نیز گزینش به شخص هنرمند تحمیل نمی‌شود. محور، در درون شخص هنرمند وجود دارد و این تنها در صورتی است که او بتواند از وجود آن آگاه گردد.

می‌کوشم این حقیقت را با اشاره به کارهای دو یا سه هنرمند انگلیسی که اتفاقاً رابطه‌ای بسیار نزدیك با ایشان داشته‌ام ثابت کنم. اینها تماماً هنرمندانی هستند که به ترتیب از مراحل رئالیسم و انتزاع گذشته‌اند ـ و به طور کلی برخلاف **خوان‌گری**، کوششی برای درآمیختن این مراحل نکرده‌اند وهرگز در هیچ یك از این دو به جستجوی ثبات نپرداخته‌اند.

مثال نخست، **هنری مور**[۱۷] است. به گمانم قسمت اعظم کارهایش را می‌توان «تشدید درونی»احساس شخصی، کشف و تأیید روند ارگانیك زندگی نامید. اما در دو سوی رئالیسم و انتزاع، از یك ظرف رونوشتهای مستقیم پیکر انسان را می‌بینیم مانند آنچه در تندیس **مریم و کودك** دیده می‌شود؛ و از طرف دیگر کمپوزیسیونی از نوع تابلوی یازدهم که فقط به طور غیرمستقیم به دنیای محسوس اشاره می‌کند. بنابراین در یك سو رئالیسم و در سوی دیگر، انتزاع است.

این تفاوت، در کارهای **بن نیکلسون** چندان آشکار نیست زیرا او نیز مانند **خوان‌گری** هرگاه انگیزه‌ای رئالیستی را به کار می‌گیرد، معمولاً در چارچوب یك طرح انتزاعی معماری است.اما او چه در جوانی و چه در اواخر عمرش، عقاید و تصوراتش را به شیوه‌ای کاملاً رئالیستی بیان کرده است. و در سایر موارد نیز با همان قطعیت، انتزاعهای خالصی از این تیپ آشتی‌ناپذیر آفریده است (نگاه کنید به تابلوهای پنجم و ششم).

---

17. Henry Moore

باربارا هپ ورث[۱۸] تفاوت چشمگیرتری را می‌نمایاند زیرا تفاوت در اینجا در وسیله‌های متفاوت بیان هنر نقاشی و مجسمه‌سازی تجسم یافته است. گاهی اثری که بیش از همه دارای خلوص و هماهنگی است، گرایش به انتزاع را به منتها درجه می‌رساند. اما همان هنرمند که در لحظه‌ای بحرانی از تماس تصادفی با زندگی اثر آفریده است ـ مانند زندگی که از فراز ترازوی میز عمل جراحی آویخته است ـ تابلوهایی به سبك هنر رئالیستی نخستین سالهای رنسانس آفریده است (تابلوهای سیزدهم و چهاردهم).

نکته‌ای که باید دربارهٔ این موارد به فراموشی سپرده نشود، دمدمی بودن این روند است. گذار از یك سبك به سبك دیگر، از رئالیسم به انتزاع یا از انتزاع به رئالیسم، با هیچ گونه انقلاب ژرف روانی همراه نیست. فقط مقصد یا جهت عوض می‌شود. آنچه پایدار می‌ماند اشتیاق به آفرینش واقعیت و ارادهٔ معطوف به شکل است. در یك سو، تا هنگامی که ما تصور نکنیم که آزادی به معنای هرگونه فقدان نظم زیبایی‌شناختی است، این اراده به صورت آفرینش شکلهای تازهٔ چیزی که می‌توان شکل آزادش نامید متجلی می‌گردد؛ و در سوی دیگر، ارادهٔ معطوف به شکل، با تأیید انتخابی یك جنبهٔ دنیای ارگانیك ـ به ویژه آگاهی بر نیروی زندگی یا زیبایی شکل انسان ـ متجلی می‌گردد. **باربارا هپ ورث** در یکی از نامه‌هایی که به من نوشته (ششم مارس ۱۹۴۸) این روند دمدمی و ناپایدار را با وضوح تمام تشریح می‌کند: «وقتی واقع‌نگرانه نقاشی (یا کنده‌کاری) می‌کنم یا نقشهای انتزاعی حك می‌کنم، به هیچ وجه احساس اختلاف در هدف یا حالت به من دست نمی‌دهد. همیشه یك احساس دارم احساس خوشی و رنج، خوشی از دیدن یك خط، شکل و رنگ ــ

18. Barbara Hepworth

احساس این که غرق در جستجوی چیزی شده‌ام. و بالأخره همین احساس را در پایان کار دارم. دو شیوهٔ کار، بدون کوششی، با یکدیگر ترکیب می‌شوند... با دادن آزادی مطلق ـ آزادی برای زدن یك دور کامل ـ باعث رفعت یکدیگر می‌شوند.... واقع‌نگرانه کار کردن، عشق انسان به زندگی، بشریت و جهان را دو چندان می‌سازد. انتزاعی کار کردن، ظاهراً شخصیت انسان را آزاد و ادراکات حسی‌اش را تیزتر می‌کند به نحوی که آنچه انسان را ضمن مشاهدهٔ زندگی عمیقاً تکان می‌دهد، کلیت یا هدف درونی است: اجزاء تشکیل‌دهنده در جای خود قرار می‌گیرند، جزء حاکی از وحدت است.»

به گمان من، این، تبیین بسیار روشنی از روند خلاقیت در درون هنرمند و متضمن تئوری تنشهای متقابل است و ما هر عنوانی اعم از رئالیسم ـ انتزاع، آگاهانه ـ ناآگاهانه، یا زنده ـ مرده به آنها بدهیم، مبین روند کلی جهان هستند.. آگاهی هنرمند، بین دو قطب این تنش در نوسان است. می‌توان دربارهٔ یکی از دو قطب حرفی نزد، در این صورت هنرمند یا تماماً رئالیست خواهد بود یا انتزاع‌گرای. اما منطقاً می‌شود فرض کرد که توازن بهتر را حتی اگر در شخصیت ذهنی هنرمند باشد، با آشکارا نمایاندن هر دو سوی این قطب تنشها می‌توان به دست آورد.

در نقطه‌ای از این رفت و برگشت روانی و این رفت و برگشت نیروهای مثبت و منفی زندگی، آزادی ـ آزادی آفرینش واقعیتی نو ـ پا در میان می‌گذارد. با چنین فرضی است که می‌توان هرگونه تکامل انقلابی در شعور انسان و هرگونه رشد معنوی را تبیین کرد. آزادی تازگی آفرین، به اتکای نیروی حاصل از آگاهی زیبایی‌شناختی، به حیات خود ادامه می‌دهد؛ و پیشرفتی تکاملی از فعل بیان سر برمی‌آورد.

این که مفاهیم گسترده‌تر و فلسفی این واقعیتهای تجربهٔ زیبایی‌شناختی چه خواهد بود، مسأله‌ای است که جای بحث فراوان دارد. اما اگر بتوانم از دیدگاهی شخصی نتیجه‌گیری کنم، باید اعتراف کنم که همواره به نظرم چنین رسیده است که تضادی که ما در نظریه‌های انتقادی خویش بین عقل و رمانتیسم و به معنای وسیع فلسفی بین پراگماتیسم و ایده‌الیسم قایلیم، قابل حل نیست و نباید آن را حل کرد. این تضاد، صرفاً تفاوت همسازی ویژه‌ای است که ما به هنگامی که بی‌سلاح و بی‌آرام در لبهٔ پرتگاه پوچی ایستاده‌ایم، معنی و ماهیت هستی را مورد تردید قرار می‌دهیم. پاسخ را چنان که باید ـ یعنی موافق ساختمان روانی و جسمانی خاص خودمان ـ می‌دهیم. یا با شگفتی پاسخ می‌دهیم یا با ترس و وحشت؛ و برای هر پاسخ، زبان جداگانه‌ای بکار می‌بریم. اما طنز مسأله، در استفاده از آزادی برای پاسخ دادن است؛ هنر، تأیید و پذیرش و پرتوان‌سازی زندگی است.

ضمیمه

رئالیسم و انتزاع: پانوشته‌ای بر فصل پنجم

جنبش «مدرن» در هنر، که با نخستین آزمایشهای کوبیستی پیکاسو و براك آغاز گردید، اکنون چهل ساله است. انحرافها، تندرویها، تطورات ناگهانی و انشعابهای مکرر این جنبش نشان می‌دهد که رشدی خود به خودی و بدون پیش‌اندیشی داشته و خود را بنا به مصلحت روز، توجیه کرده است. اما بررسی مختصر واقعیتهای تاریخ نشان می‌دهد که پایه‌های فلسفی جنبش مدرن، به شکل کامل و منطقی، پیش از آفرینش تجلیات مشابه به شکل تجسمی، پی‌ریزی شده بود. وضع روحی خاصی وجود داشت و فیلسوفان نیز پیش از آنکه هنرمندان از سبك یا از گزینش سبکهای نهفته در آن آگاه گردند به توصیفش پرداخته بودند.

تحلیل روان‌شناختی **لیپس**[۱۹]، تعمیمهای تاریخی **ریگل**[۲۰] و **ولفلین**[۲۱] و بسیاری از دیگر آثاری که در قلمرو گستردهٔ فلسفهٔ عمومی به نگارش در آمده‌اند، به تبیین و توضیح فکری این مسأله کمك کرده‌اند. برای رسیدن به هدفهای مورد نظر این بحث، لزومی به بررسی این قلمرو گسترده نیست زیرا **ویلهلم وورینگر** در لحظه‌ای بحرانی، ترکیب یا سنتز درخشانی به دست داد. و در اینجا تاریخ روز برای ما مطرح نیست. رسالهٔ **وورینگر** به نام **انتزاع و همحسی** در سال ۱۹۰۶ تکمیل و در سال ۱۹۰۸ منتشر شد. تردید دارم در این که پیش‌از سال ۱۹۱۰ اصولاً اثری آفریده شده باشد که شایستهٔ عنوان

19. Lipps
20. Rigel
21. Wolfflin

انتزاعی باشد. تابلوی **دوشیزگان آوینیون**[۲۲] اثر **پیکاسو** را که در سال ۱۹۰۷ آفریده شده است غالباً نخستین کار به سبك کوبیسم می‌دانند ولی عناصر کوبیستی‌اش بسیار کم است و از مجسمه‌سازی سیاهان گرفته شده، بدون این که به معنای دقیق کلمه به انتزاع نزدیك شده باشد. شاید **پیکاسو** از یگانگی سبك در هنر مجسمه‌سازی افریقا که آن زمان تحت تأثیرش بود آگاهی داشته است، اما در این کمپوزیسیون از آخرین گروههای شستشوکنندگان **سزان** نیز ملهلم گردیده و کوشش برای ترکیب این دو سبك متضاد در یك تصویر را هر قدر هم به عنوان یك سند تاریخی ارزش داشته باشد، نمی‌توان از لحاظ زیبایی‌شناختی ارضاءکننده دانست. مناظری که **پیکاسو** در تابستان ۱۹۰۹ در **هورتا د ابرو**[۲۳] کشید، نخستین کمپوزیسیونهائی هستند که نفوذ یك اصل هندسی در آنها دیده می‌شود و فقط در سال ۱۹۱۰ در تابلوهایی مانند **چهرهٔ کان وایلر**[۲۴] است که می‌بینیم ارادهٔ معطوف به انتزاع، کاملاً بر عناصر ارگانیك موضوع تابلو مسلط شده است.

به نظر می‌رسد که وضع در آلمان چیزی جز این نبوده باشد. **کاندینسکی** به سال ۱۹۰۸ در **مونیخ** اقامت گزیدو در همان سال بود که کتاب **وورینگر** در آنجا منتشر شد. آرام آرام نشانه‌های انتزاع در نقاشیهایش پدیدار می‌گردید اما تا سال ۱۹۱۰ تابلویی نکشیده بود که بتوان گفت دارای ماهیتی مطلقاً انتزاعی است. آیا مباحث فلسفی که در اثر انتشار کتاب **وورینگر** در **مونیخ** آغاز شد **کاندینسکی** را نیز تحت تأثیر قرار داده بود؟ جالب توجه اینجاست که دو سال بعد، وقتی **کاندینسکی** کتاب **دربارهٔ عناصر معنوی در هنر**[۲۵] را نوشت توسط همان ناشری به چاپ رسید که کتاب **وورینگر** را منتشر کرده بود.

---

22. *Demoiselle D'Avignon*
23. Horta de Ebro
24. *Portrait of Kahnweiler*
25. *On The Spiritual In Art*

تمام اعضای گروه **سوار آبی**[۲۶] [از نام یکی از تابلوهای **کاندینسکی** ـ م.] که در سال **۱۹۱۲** توسط **کاندینسکی** و **فرانتس مارك** در **مونیخ** تشکیل شد، طرز فکری فلسفی داشتند. بدرستی نمی‌دانم که آموزش فلسفی آنان تا چه پایه بوده است ولی معتقدم که در این زمان بین هنر و فلسفه یگانگی آگاهانه‌ای پدید آمد[۲۷]. حتی می‌خواهم بگویم که تکامل نسبتاً بی‌وقفهٔ هنر **کاندینسکی** و **کله**، از دست یافتن آنان به زمینه‌ای فلسفی در نخستین سالهای فعالیتشان سرچشمه می‌گیرد.

وضع فلسفه در آغاز سدهٔ بیستم، نتیجهٔ تکاملی طولانی بود که هنرمندان در سراسر سدهٔ گذشته از آن بی‌خبر مانده بودند. البته نباید تردید داشت که از لحاظ احساس و تکامل، تشابهی بسیار نزدیك بین تعالی‌گرائی و رمانتیسم دیده می‌شود اما وقتی فلسفه دراساس زندگی تردید کرد، در مسیری حرکت می‌کرد که هنر در آن زمان گرایشی به پیش‌گرفتنش نداشت. تکامل فلسفه که از **شلینگ** تا **کی‌یرکه گار**، **نیچه** و **هوسرل** تا **هایدگر** و **یاسپرس** می‌رسد، تا زمانی که به **پیکاسو**، **کاندینسکی**، **کله**، **موندریان** و **گابو** نرسیده‌ایم، قرینه‌ای در هنرهای تجسمی ندارد. هنر، حتی در افراط و تفریطهای **فوویسم** به طرزی قاطعانه ناتورالیستی و به طرزی همدلانه رئالیستی است. بدون تردید در هنرمندی چون **ون‌گوگ**، حد معینی از **هراس** فوق طبیعی وجود دارد، اما برای پی بردن به این که او چگونه در برابر این حالت ترس از فناپذیری ایستادگی کرده و به تخیلی خام ولی حیات‌بخش فرو می‌رفت، باید نامه‌هایش را مطالعه کرد. در هنر، آن گونه‌ای از «پوچی» را که نقطهٔ حرکت فلسفهٔ معاصر به شمار می‌رود

---

26. *Blaue Reiter*

۲۷. در مقالهٔ مربوط به بن نیکلسون (فصل دوازدهم همین کتاب) به این مسأله خواهیم پرداخت.

فقط با گرایشی می‌توان بازنمایی کرد که هنرمند را در آن لحظه، از وابستگی به طبیعت می‌رهاند. در واقع، امکان آفرینش واقعیت به مدد هنر، به‌یکی از جنبه‌های مهم فلسفه تبدیل می‌شود زیرا به هر حال، در این جا روش مثبتی برای اثبات فردیت شخص وجود دارد. هنر در این معنا، گران‌بهاترین مدرك آزادی می‌شود.

بنابراین، جنبش انتزاعی در هنر، به انتظار توجیهی است که اکنون فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم نمایندهٔ آن است. اما اگزیستانسیالیسم فی‌نفسه آیینی یگانه و همبسته نیست، و قطع نظر از انواع مشخص آن که با نامهایی چون هایدگر، یاسپرس، مارسل و سارتر همراهند و همگی بر نوعی حالت ترس بنیان گرفته‌اند، فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم با واکنش دیالکتیکی، مثبت و خوش‌بینانه‌ای مواجه است. این نگرش فلسفی در جریان تکامل تاریخی‌اش با نگرش نخست در هم آمیخته است و فیلسوفی چون نیچه، هر دو نگرش را در دو گرایی غم‌انگیزی یکجا دارد. در این جا علم پا در میان می‌نهد، و ماوراء الطبیعهٔ زیست‌شناختی برگسون، عقل‌گرایی افراطی هوسرل و هایدگر را به مبارزه می‌طلبد. بالاخره، آن زمان می‌رسد که بتوان هستی‌شناسی «طبیعی» را در نقطهٔ مقابل هستی شناسی اگزیستانسیالیستی قرار داد (مانند آنچه ولترك در کتاب هستی شناسی نیروی حیاتی می‌کند)، این هر دو وجود یك اساس را می‌پذیرند اما واکنش متضادی در برابرش دارند. ولترك، شادناکی را در برابر هراس اگزیستانسیالیست‌ها قرار می‌دهد و مدعی است که این همسازی دیگرگونه، که برای ارسطو دانسته بود، اگر بخواهیم با نگرش انسانی و واقع‌بینانه‌ای سخن بگوییم، بیش از هراس ناشی از آگاهی بر پوچی و احساس درماندگی کی یرکه گار ـ هایدگر ـ یاسپرس اهمیت دارد. او از این هم جلوتر می‌رود و ادعا می‌کند که این سرگشتگی در برابر شگفتیهای جهان، فاقد خودشیفتگیهای محدود «هراس» جهانی

است؛ در عوض، چیزی مثبت و فاقد عنصر هراس، شادناکی و نیروی تحرك درونی برای جذب، آزمایش، درك و آفرینش را به آن نسبت می‌دهد. و بنا به گفتهٔ ولترك، علوم و هنرها نیز زاییدهٔ همین نیروی تحرك درونی هستند:

«از اینجا، حتی در مورد حیات صرف، نبوغ و ارزشهای عالی می‌توانند سر برآورند زیرا شگفتی را می‌توان چندان اعتلا بخشید تا به آن چیزی تبدیل شود که تمام وجود را به تحرك در آورد و بر آن مسلط گردد. در جریان آزمودن بیان محض به شکل هنر بزرگ و مناظر بزرگ طبیعت که کار افراد بزرگ یا محبوب هستند، می‌توان به بالاترین قله‌های زندگی دست یافت، همچنان که مطمئناً در مورد جالبیت مستقیم عنصر متعال می‌توان چنین کرد. این به عمق تجربه‌ای که نصیب شخص می‌شود بستگی دارد. پرستشگاه پارتنون[۲۸]، سمفونی اروئیکا[۲۹] و موسی[۳۰] اثر میکل‌آنژ شاید متضمن چنین تجربه‌هایی باشند اما این تجارب امکاناً از یك درخت، قوش، انسان یا از شناخت یك حقیقت واحد نیز حاصل تواند شد.»

گرایش به‌علم هنر، به‌معنی پذیرفتنِ وجودِ نگرشهای متضاد به محیط به عنوان پدیده‌های دوره‌ای ـ انتزاع و هم حسی که جایشان را به شرایط محیطی و تاریخی می‌دهند و همراه با آن دگرگون می‌شوند ـ است. اکنون گویا به مرحله‌ای از تکامل فکری رسیده‌ایم که در آن، گزینش فردی امکان‌پذیر می‌نماید. به بیان دیگر، هرگاه تجزیه و تحلیل مسألهٔ وجود را تکمیل کنیم، آنگاه همسازی ویژه‌ای که برمی‌گزینیم (هراس یا شادناکی) تابع کاربرد آزادانهٔ اراده خواهد بود. به گمانم کسی دراینجا نمی‌تواند به من بگوید که فقط همسازی مثبت برای آیندهٔ بشریت اهمیت دارد ـ حتی ولترك می‌پذیرد که هراس

28. Parthenon
29. Eroica
30. Moses

وجودی، بدون تردید در نظر بسیاری از ما از لحاظ زندگی واقعی، دارای اهمیتی بس ژرف است. او حتی این **هراس** را «شیوهٔ همسازی خاص انسان» تعریف می‌کند، اما این نه یگانه همسازی است و نه حالت بنیادی و اساسی انسان.

اکنون می‌توانیم به هنر معاصر بپردازیم، هنری که در مسیر تکامل و گستردگی‌اش مسایل فلسفی مبتلابه هنرمند معاصر را می‌نمایاند. اگر بخواهیم رابطهٔ مستقیمی بین **هراس** و انتزاع و بین شادناکی و هم حسی قایل شویم، در واقع تفسیر بسیار ساده‌ای از این وضع بغرنج کرده‌ایم. این کار به معنای قیاس منطقی صرف خواهد بود. باید به یاد داشته باشیم که هنرمند، انسان است نه آدم مکانیکی. او حالات و احساساتی دارد که ثابت یا لایتغیر نیستند: شخص هنرمند به راحتی می‌تواند جای هراس را به شادناکی بسپارد و حالاتش را با سکلهای مناسب هر نگرشی بیان کند. این گفته، مثلاً دربارهٔ **هانس ارنی**[۳۱] به شکل تغییر کلی در نگرشش صدق می‌کند: در دیگر هنرمندان، مانند **هنری مور** یا **پیکاسو**، جانشینی پیاپی سبکها دیده می‌شود، چیزی که ذهن مردم عادی را بیشتر به شگفتی و آشفتگی گرفتار می‌سازد، زیرا اینان توقع «پایدار» بودن از هنرمند دارند. این گونه دمدمی مزاجی هنرمند نشان می‌دهد که ارادهٔ انسان می‌تواند به عنوان یك روند در دیالکتیك وجودی مداخله کند. بدینسان، آزادی برای آفرینندگی را باید به آزادی برای تأیید و تشدید روند زندگی (که به معنای هنر ناتورالیستی است) یا آزادی برای آفرینش واقعیتی طراز نو تعبیر کرد که با روند زندگی تفاوت دارد، ولی بر نیروهای مستقل و معنوی شعور جدا افتادهٔ انسان می‌افزاید (که به معنای هنر

---

۳۱. Hans Erni. این مقاله، در مجموعه‌ای که به احترام هانس ارنی هنرمند سوئیسی انتشار یافت، تقدیم شده بود. مشخصات مجموعهٔ یاد شده چنین است: *Elements of Future Painting*, ed. Frank C. Thiessing (Zurich, 1948).

انتزاعی و متعال است). گزینش باید مطابق حالت روانی هر هنرمند خاص صورت گیرد و می‌تواند برای نگرشی جامع و دمدمی، و جذب روند کامل دیالکتیکی د رنظر گرفته شود. به نظر می‌رسدکه بعضی از سخنان **شلینگ** منادی چنین مونیسم شاعرانه‌ای است: «مست و هوشیار بودن در یك لحظه، نه درهر لحظه ـ چنین است رمز شاعر حقیقی بودن. شور **آپولونی** بدینسان از شور صرفاً **دیونوسوسی** مشخص می‌گردد. بنابراین، بازنمایی محتوای نامحدود، محتوایی که در برابر شکل ایستادگی می‌کند و ظاهراً هر شکلی را نابود می‌کند ـ بازنمایی محتوایی این چنین نامحدود با کاملترین و محدودترین شکل ـ عالیترین وظیفهٔ هنر است.»[۳۲] تعریف محدودترین شکل را فقط با تکیه بر پژوهش و آزمایش بی‌پایان می‌توان به کمال رسانید، و این خود بهترین توجیه انحرافها و سرگردانیهای هنر مدرن است.

32. *Samtliche Werke*, Pt. II, Vol. IV, p. 25.

فصل ششم

سوررئالیسم و اصل رمانتیك[1]

ژوئن ۱۹۳۶. پس از زمستانی طولانی که به تلخی و تندی انجامید، ماه گرمای طاقت‌فرسا، ماه شکفتگیهای ناگهانی و توفانهای روشنگر. در همین ماه **نمایشگاه بین‌المللی سوررئالیست‌ها** در لندن گشایش یافت و فضای خشك روشنفکرانهٔ شهر را به هیجان آورد، اذهان تنبل ما را به شگفتی، مجذوبیت و استهزا واداشت. مطبوعات که از ارزیابی اهمیت جنبشی با ویژگیهایی چنین نامأنوس عاجز بودند زرادخانه‌ای از استهزا و ریشخند و توهین تدارك دیدند. هفته نامه‌های بنجل و خشك که بیش از دیگر نشریه‌ها به پیش بینیهایی دربارهٔ رویداد مزبور پرداخته بودند به هرزه گویان چند زبانه، جهانگردان لاقید و پیشاهنگان کهنه کارشان مأموریت دادند تا همان سیمای همیشگی‌شان را به خود بگیرند و بگویند بلی من همه چیز را

۱. من به عدم اقتضای چاپ مجدد این مقالهٔ مجادله‌آمیز در کتابی که از برخی جهات مدعی عینیت علمی است کاملاً واقفم. این کار را از آن جهت کردم که به نظرم پنهان کردن این حقیقت که گاهی احساساتم مرا اغوا (نمی‌گویم گمراه) کرده است، کاری نادرست خواهد بود. این احساسات از «کیش صمیمیت» من به عنوان یك شاعر سرچشمه می‌گیرد و بدون تردید این نخستین بار نیست که (حتی در این کتاب) منتقد کنار می‌کشد و شاعر میدان‌دار می‌شود.

می‌دانم، فریب نخورید، هر کجا رَوی آسمان همین رنگ است ـ سیمایی که فقط منعکس‌کنندهٔ فقدان عمومی کنجکاوی فکری در این کشور بود. اما سرانجام، امیدشان به یأس مبدل شد، شماتتهایشان را گوشی شنوا پیدا نشد و گرچه تا مدتی «ماهی خورك استرالیایی[۲]» (جانوری که در بیشتر نقاط جهان منقرض شده است و حتی در بریتانیا معمولاً فقط از پس کوههای رنگ باختهٔ چویوت[۳] ظاهر می‌شود) فراوان بود، مردم مخصوصاً جوانان در دسته‌های صد نفری و هزار نفری می‌آمدند نه برای استهزاء کردن بلکه برای یاد گرفتن، روشن شدن و نشان دادن زنده بودنشان. پس از فروکش کردن جوش و خروش جامعه و مطبوعات، ما با گروهی از دانشمندان، هنرمندان، فیلسوفان و سوسیالیست‌های جدی مواجه شدیم. اکنون پانزده سال از آن تاریخ گذشته و گذشت زمان مرگ، ویرانی و خطرات یك جنگ جهانی دیگر را به دنبال آورده است؛ اما آن گروه جدی، همچنان باقی است.

سوررئالیسم از نخستین لحظهٔ تولدش یك پدیده بین‌المللی بود ـ زایش ناگهانی ارگانیسم بین‌المللی و برادرانه‌ای که با ساخت مصنوعی یك سازمان دستجمعی مانند جامعهٔ ملل[۴] مغایرت داشت. بنابراین، فقط به فریاد شکل انگلیسی «سوررئالیسم» رسیدن، آنچنان که برخی پیشنهاد کرده‌اند، با ماهیت این جنبش مغایر است. ما که در انگلستان از این جنبش حمایت می‌کردیم هیچ آرزویی نداشتیم جز این که تمام امکانات‌مان را در یك تلاش عمومی به کار گیریم. با این حال، انگلیسیها به سهم خود به این تلاش کمك کرده‌اند و قدرت و اعتبار آن را فقط با جستجوی سرچشمه‌هایش در سنت بومی هنر و

---

۲. Laughing jackass [یا Giant Kingfisher]. از پرنده‌های بومی استرالیا که صدائی بلند و گوش خراش دارد ـ م.

3. Cheviot

4. League of Nations

ادبیات ما می‌توان نشان داد. مدارکی که شالودهٔ ادعای سوررئالیسم را تشکیل می‌دهند در سراسر قرون و در تجلیات محدود و گسستهٔ خصایل پایدار آدمی پراکنده‌اند؛ و کثرت این مدارك در هیچ جا به اندازهٔ انگلستان نیست. هدف اصلی‌ام در این مقاله نشان دادن همین مدرك انگلیسی، پیوند دادن آن با تئوری عمومی سوررئالیسم، و بر این بنیاد وسیعتر، تأکید مجدد در حقایقی است که نویسندگان دیگر مخصوصاً آندره برتون اعلام کرده‌اند.

در پیشگفتاری که من بر نشریهٔ راهنمای نمایشگاه نوشتم به شیوه‌ای مرموز و فشرده که اقتضای موقع بود تأکید کردم که «سوپر رئالیسم به طور کلی، اصل رمانتیك در هنر است». حتماً توجه دارید که من به جای واژهٔ «سوررئالیسم» واژهٔ «سوپر رئالیسم» را به کار بردم. هنگامی که موضوع یافتن معادلی در زبان انگلیسی برای واژهٔ فرانسوی سوررئالیسم ضرورت پیدا کرد کوشیدم واژهٔ «سوپر رئالیسم» را به کرسی قبول بنشانم. از نظر قواعد کتابی، گوش‌نوازی و اصول منطقی، به گمانم حق با من بود؛ نه فقط گفتن واژهٔ سوپررئالیسم آسان است بلکه هر کسی با مختصر هوشی می‌تواند آن را بفهمد (پیشاوند super عامیانه، و پیشاوند sur کاملاً دستوری است).

اما همان غریزه کور که عامل شکل‌گیری واژه در سراسر عمر هر زبان است و من نیز بیشترین احترام را برایش قایلم، بر من چیره شد. وضوح اصطلاح «سوپررئالیسم» با این اصل مغایرت داشت؛ مردم واژه‌ای بیگانه می‌خواستند نه واژه‌ای بسیار روشن برای موضوعی عجیب و نه چندان قابل فهم؛ و من نیز به این فرمان گردن می‌نهم. اما خودم پیشنهاد نمی‌کنم که واژهٔ «سوپررئالیسم» یکسره کنار گذارده شود. پیشنهادم این است که بین سوپررئالیسم به طور اعم و سوررئالیسم به طور اخص فرق بگذاریم و واژهٔ نخست را برای بیان تجلیات آزمایشی و تاریخی پدیده‌ای که اکنون به صورت یك اصل

سنجیده و آگاهانهٔ هنری در آمده است به کار ببریم. و این تجلیات آزمایشی و تاریخی سوپررئالیسم را با برخی از ویژگیهای اصلی رمانتیسم ـ مفهومی نسبتاً دقیق و نه بسیار جامع ـ یکی خواهم دانست.

هیچ منتقد با تجربه‌ای حاضر نیست به میل خود در بحث مربوط به اصطلاحات «رمانتیسم» و «کلاسیسم» وارد شود؛ از زمانی که مدرسیون به استدلال در اطراف مکتب اصالت اسم پرداخته‌اند هیچ موضوعی تا این اندازه موجد ستیز خسته کننده بر سر واژه نشده است. من یك بار دیگر این بحث را از سر می‌گیرم (و من در جریان بحث، حرفهایم را پس می‌گیرم) چون اکنون سوررئالیسم به اعتقاد من، آن را ثابت کرده است. تا زمانی که رمانتیسم و کلاسیسم را همچون گرایشهایی جایگزین شونده با یکدیگر، اردوهای رقابت کننده و تجلی‌گاه ایمان تلقی می‌کردند مبارزه‌ای پایان ناپذیر در جریان بود و از این میانه نفعی هم عاید منتقدان می‌شد. اما سوررئالیسم در واقع مدعی حل کردن ستیز است ـ نه با اثبات یك سنتز، آنچنان که من در گذشته می‌خواستم عنوان «عقل» یا «انسان‌گرایی» بدان بدهم ـ بلکه با برانداختن «کلاسیسم»، نشان دادن بی‌ربطی کامل، تأثیر **بی‌حس‌کننده** و تناقض موجود در نیروی خلاقانه‌اش. بدون هیچ مقدمه‌ای بگویم که کلاسیسم در حال حاضر نمایندهٔ نیروهای سرکوب‌کننده است و در گذشته نیز چنین بوده است. کلاسیسم، همتای فکری استبداد سیاسی است. در دنیای باستانی و امپراتوریهای سده‌های میانه نیز چنین بود؛ سپس شکلی تازه به خود گرفت تا مبین دیکتاتوریهای عصر رنسانس باشد و از آن زمان به بعد اعتقادنامهٔ رسمی سرمایه‌داری به شمار رفته است. هر جا که خون شهیدان زمین را گلگون کند، در آنجا ستونی به سبك دور یك یا شاید مجسمه‌ای از «مینروا» خواهید یافت.

منتقدین دانشگاهی از این صف‌بندی نیروها بی‌خبر نبوده‌اند بلکه با یکدیگر متحد شده‌اند تا به نعشی که مومیایی کرده‌اند رنگهای زنده بزنند. من غالباً سر هربرت گریرسن[۵] را به علت بررسی ظریف این مسأله ستوده‌ام؛ او که از خط فاصل برونه تی‌یر[۶] پیروی می‌کند، بر روی هم، مانند وی با رمانتیسم همدردی نشان می‌دهد، اما در اینجا مسألهٔ ارزشها مطرح است و باید روشن شود. او می‌نویسد ادبیات کلاسیك «محصول ملت و نسلی است که آگاهانه به درجه‌ای از پیشرفت اخلاقی، سیاسی و فکری رسیده است؛ و لبریز از این اعتقاد است که جهان‌نگریش طبیعیتر، انسانیتر، عامتر و بخردانه‌تر از نگرشی است که خود از آن گریخته است. این ادبیات، سنتزی پدید آورده است که امکان نگریستن به جنبه‌های گوناگون زندگی را با مفهوم کلیت و وحدت در کثرتش به او داده است؛ و کار هنرمند نیز بیان کردن این شعور است؛ از همین جاست یکپارچگی و قطعیت کارش، و زیبایی آن در دستهای هنرمندان بزرگ.... کار هنرمندان کلاسیك، زیبا نمایاندن مجموعه‌ای از احساسها و فکرهای مشترك بین خودشان و بینندگانشان است، احساسها و افکاری که برای هم نسلانشان اعتبار حقایق عام را دارند.

کلاسیك و رمانیتك را باید انقباض وانبساط قلب انسان در تاریخ دانست. این دو از یك طرف نمایندهٔ نیاز ما به‌نظم، به سنتز و به ساماندهی جامع و در عین حال قطعی و بالنتیجه مانع و شامل فکر و احساس و عمل هستند؛ و از طرف دیگر محدودیت هر سنتز انسانی و به زبان استعاری کار لایل، کشف این حقیقت است که جامه‌هایمان دیگر به تنمان نمی‌نشینند، هر عنصر کلاسیك به عنصری سنتی تبدیل شده است، آرمانهای معنوی ما از گرسنگی می‌میرند یا نیروهای

5. Sir Herbert Grierson 6. Brunetiere

محرك این جهانی ما مقید، محبوس و محدود شده‌اند....»[۷]

خطر اینگونه استدلال زائیدهٔ دیالکتیك‌گرائی کاذب آن است. نوع خاصی از جامعه را همچون «سنتز»، نظم طبیعی یا تعادل نیروها و حالت تعادل تلقی می‌کند؛ و هرگونه انحراف از این معیار را نا به هنجار، ناخلف یا انقلابی قلمداد می‌کند. در واقع این گونه جوامع نمایانگر سلطهٔ یك طبقهٔ خاص ـ سلطهٔ اقتصادی و در نتیجه سلطهٔ فرهنگی آن طبقه ـ هستند. برای پایداری چنین جامعه‌ای، وحدت عقاید و شیوه‌های بیان، تا اندازه‌ای ضرورت بنیادی دارد؛ و هر قدر تازگی این عقاید و شیوه‌های بیان کمتر باشد همان قدر بهتر است. و این، مبیّن بازگشت مدام به هنجارهای هنر کلاسیك است؛ زیرا این هنجارها (که در معماری «ستون بندی» نامیده می‌شوند) همان الگوهای نمونهٔ ترتیب، تناسب، تقارن، تعادل، هماهنگی و تمام کیفیات ایستا و جامدند. این هنجارها مفاهیمی فکری‌اند که غرایز حیاتی انسان را که رشد و تغییر بدانها وابستگی دارد مهار یا سرکوب می‌کنند و به هیچ وجه نمایندهٔ رجحانی عاری از قید نیستند بلکه صرفاً آرمانی تحمیلی را مجسم می‌کنند.

سفسطه‌ای که درباره‌اش بحث می‌کنیم ریشه‌ای منطقی دارد. مغالطه‌ای است که به مددش دو قضیه را به عنوان ضدین دیالکتیك تصور می‌کنیم حال آن که در واقع، نمایندهٔ انواع کنش و واکنش هستند. این، وجه تمایزی بس درخور توجه است و نادیده گرفتنش آشفتگی فراوان پدید می‌آورد. در دیالکتیك، تز و آنتی تز، هر دو واقعیتهایی عینی‌اند و سنتز یا حل شدنشان وابستهٔ وجود واقعی تضاد است. ولی «کلاسیك» و «رمانتیك» نمایندهٔ چنین تضادی نیستند. این دو بیشتر به سبوس و دانه، پوست و مغز میوه شباهت دارند. زندگی،

---

7. *The Background of English Literature.* London, 1925, pp. 266, 287-8.

آفرینندگی و آزادی، اصلی دارند که آن روح رمانتیك است: ترتیب، مهار کردن و سرکوب کردن را نیز اصلی است که آن روح کلاسیك است. طبعاً در این اصل اخیر هدفی نهفته است ـ غرایز را درجهت منافع یك آرمان ویژه یا مجموعهٔ چند ارزش، مهار می‌کنیم؛ اما اگر با نظر تحلیلی بنگریم می‌بینیم که به دفاع از فلان ساخت مشخص جامعه و ابدی شدن حاکمیت فلان طبقهٔ معین خلاصه می‌شود. اگر بخواهیم رمانتیسم را همانند گریرسن به مدد خصیصهٔ طغیانش مشخص کنیم، فقط به عنوان یك تعمیم تاریخی ارزش و اعتبار دارد؛ اما اگر این طغیان را با عباراتی صرفاً ادبی یا آکادمیك بیان کنیم در واقع ارزشهای درونی رمانتیسم را تحریف کرده‌ایم. اگر رمانتیسم را با هنرمند و کلاسیسم را با جامعه یکی بپنداریم، به حقیقت نزدیکتر شده‌ایم؛ در این صورت، کلاسیسم مفهوم سیاسی هنری خواهد بود که از هنرمند انتظار می‌رود خود را با آن سازگار کند.

و شاید برای جلوگیری از این انتقاد باشد که می‌گویدهنرمند با ظاهری این چنین، انسانی است فردگرای که با جامعه ستیز دارد. همچنان که در جای دیگری نشان دادم(۸)، این سخن تا اندازه‌ای درست است؛ شخصیت روانی هنرمند ممکن است از واماندگی در سازگاری اجتماعی ناشی شده باشد. اما تمام کوششهایش متوجه آشتی با جامعه است و آنچه به جامعه عرضه می‌دارد نه مشتی از انواع حیل و آشفتگیهای روانی خویش بلکه آگاهی دربارهٔ اسراری است که او بدانها دسترسی داشته، اسرار نفس که به یکسان در وجود همگان نهفته است ولی فقط حساسیت هنرمند می‌تواند چهرهٔ واقعی آن را به ما بنماید. اما این نفس، آنچنان که می‌پنداریم، مایملك خصوصی نیست؛ بلکه بخش عمدهٔ آن را عناصری از ضمیر

---

۸. [illegible] ترجمه فارسی)، فصل سیم.

ناآگاه تشکیل داده‌اند و دانش ما دربارهٔ ضمیر ناآگاه هر اندازه فزونی گیرد، به همان اندازه دستجمعی‌تر و مشترك‌تر به نظر خواهد رسید ـ همان طور که گریرسن می‌پندارد، فقط «مجموعه‌ای از احساسها و افکار مشترك.... و حقایق عام، مورد توجه هنرمند کلاسیك است. اما چون حقایق عام کلاسیسم ممکن است فقط پیشداوریهای زمانی یك عصر باشند، عمر حقایق عام رمانتیسم با عمر شعور در نزد انسان برابر است.

پس بدین معناست که می‌گوییم سوررئالیسم، تأکیدی مجدد بر اصل رمانتیك است؛ و با آنکه شاعران و نقاشان در تمام قرون به الهامی و استثنایی بودن استعدادهایشان چسبیده‌اند، وگرچه نه در حرف بلکه در عمل، داشتن پیوندی محکم با نظریهٔ کلاسیك را رد کرده‌اند، فقط در عصر حاضر و در پرتو دیالکتیك نوین و روان‌شناسی نوین یعنی دست آوردهای مارکس و فروید است که می‌توانند اعتقادات وروشهایشان را بر بنیانی علمی استوار سازند و به فعالیتی مستمر و سنجیده و آفریننده دست یازند که فقط از قوانین پویایی خاص خود پیروی می‌کند.

پیش از آنکه به بررسی موشکافانهٔ اصل رمانتیك به گونه‌ای که در هنر و ادبیات انگلیس دیده می‌شود بپردازیم باید یادآور شویم که تفسیر دیگری از آنتی تز کلاسیك ـ رمانتیك به عمل آمده که درخور توجه است، به ویژه آنکه روان‌شناسی جدید را بنیان توجیهی خود می‌داند ـ منظورم نظریه‌ای است که می‌گوید این دو اصطلاح با وجه تمایز کلی بین دو تیپ شخصیت «برون نگر» و «درون نگر» مطابقت دارند. این مقایسه در صورتی اعتبار کافی خراهد داشت که در آن به شخصیتهای مربوط اشاره شود؛ آنچه موجب تردید می‌شود وجود هنرمندی است از تیپ برون نگر. هنرمند تا هر درجه‌ای که برون نگر شود باید گفت که مطابق هیچ یك از مفاهیم اصلی کلمه، هنرمند

نیست. اما خیلی چیزها در جریان تولید کار هنری وجـود دارد که نگرشی عینی به مصالح مورد استفادهٔ هنرمند را ایجاب می‌کنـد یا می‌تواند ایجاب کند؛ اگر بخواهیم دقیقتر سخن بگوییم، فقط متن یا طراحی خودانگیخته را می‌تـوان ذهنـی دانسـت، و گرچـه هنرمنـد سوررئالیست براهمیّت این گونه بیان خود انگیخته تأکید می‌کند و آنرا شالودهٔ کار خویش قرار می‌دهد، در واقع حرفی بزرگتر از آن می‌گوید که تمام کارهای هنری باید ضرورتاً در چنین شرایطی آفریده شوند. اما حرف او این است که آفرینش کار هنری با کاربرد آگاهانهٔ استعدادها مطلقاً غیرممکن است.نظریـه‌ای که می‌گویـد با رعایـت مجموعه‌ای از قواعد می‌توان به آفرینش هنری پرداخت فقط با نظریهٔ آفرینش انسان در لولهٔ آزمایش قیاس‌پذیر است.

آندره برتون گفته است: «خودانگیختگی کلامی یا ترسیمـی، فقط نشانهٔ حدّی است که شاعر یا نقاش باید به آن متمایل باشد.» حد مقابل را باید در آن«هنرهای شاعری» و مباحثه‌های آکادمیك دربارهٔ نقاشی جست که سده‌های گوناگون در حیطهٔ آنها کوشیده‌اند قوانین هنر را برای همـهٔ زمانها تدوین کنند. در میان این دو حد، دامنهٔ نوسان کامل بیان زیبایی‌شناختی را می‌بینیم اما هرگاه به سوی حد حرکت خودانگیخته برویم و از حد نظارت عقلایی دوری جوئیم، پایدارترین نیروی حیاتی یا کلماتی را خواهیم یافت که پس از مرگ شاعر و حتی پس از فراموش شدن نامش زندگی می‌کنند.

شهری گلگون به قدمت نیمی از عمر زمان

ـ نظیر این تنها مصرع باقی مانده از دیوان یك شاعـر، که باقـی ماندنش نیز دقیقاً به واسطهٔ غیرعقلانی بودنش است.

به دشواری می‌توان عواملی را که موجب مانـدگاری یك کار هنری می‌شوند تعیین کرد. حتی در اوضاع کنونی که کار نشر و تبلیغ

رونق دارد عنصر تصادف، نقش عمده‌ای در اینجا ایفا می‌کند. می‌دانیم که قضاوت در عصر حاضر بسیار بی‌ثبات و بسیار اختیاری است؛ هر عصری **اوسیان**[۹]های خاص خود دارد و شاید **دان**[۱۰]هایی هم وجود داشته باشند که باید از گذشته‌های فراموش شده نجاتشان داد. ما این ناپایداری قضاوت عمومی را به دگرگونیهای حساسیت نسبت می‌دهیم اما نفس حساسیت دگرگون نمی‌شود بلکه شیوهٔ مهار کردنش تغییر می‌یابد. حساسیتی که اشعار **جان‌دان** را پس از نخستین انتشارشان می‌ستود حساسیتی زنده و مستقیم بود؛ برای به فراموشی سپردن این اشعار، پراکندگی فکری از نوع **جانسون**[۱۱] و آشفتگی کلی روح منطقی ضرورت داشت. حساسیتی که ما باز یافته‌ایم و به مددش می‌توانیم شعرهای **دان** را درك کنیم همان حساسیتی است که او اشعارش را به خاطر آن سروده بود؛ و آنچه باعث شهرت مجدد او شده، بروز ناگهانی مد تازه‌ای نیست بلکه احیای حساسیت شعری است ـ همان احیائی که شکسپیر را یك بار دیگر بر بلندترین برج شهرت نشانده، بزرگی خاص **بلیك**[۱۲] را به وی داده و **هاپکینز**[۱۳] و **الیوت**[۱۴] را بی‌چون و چرا و رسماً به عموم شناسانده است. بدون تردید ما نیز چون دیگران، وابستهٔ قرن خویشیم و معیارهایمان مناسب اوضاع و احوال خودمان است؛ اما در هر جامعه‌ای که با خواستهای اولیهٔ تأمین اقتصادی و آزادی فکری ما سازگار باشد، تصور بازگشت به میعارهایی که **درایدن**[۱۵] یا **پوپ**[۱۶] را بالاتر از **شکسپیر** تلقی

---

۹. Ossian: شاعر و جنگاور باستانی ایرلند؛ قهرمان و سرایندهٔ اشعاری که جیمز مکفرسون آنها را از گالیك به انگلیسی ترجمه کرده است ـ م.

۱۰. Donne: (۱۵۷۱ـ۱۶۳۱) شاعر و روحانی انگلیسی، از بزرگترین سرایندگان اشعار مابعدالطبیعه ـ که در آنها عشق و عقل با هم درآمیخته است ـ بشمار می‌رود ـ م.

۱۱. منسوب به Charles Johnson (۱۶۷۹ـ۱۷۴۸) نمایشنامه‌نویس انگلیسی ـ م.

12. Blake
13. Hopkins
14. Eliot
15. Dryden

می‌کند دشوار است.

بعضی از فیلسوفان هنر، حقیقتی را که من تأیید می‌کنم ـ همانندی هنر ورمانتیسم ـ تصدیق کرده‌اند؛ نه همهٔ فیلسوفان، بلکه بخصوص فیلسوفانی که هنر را بیش از همه ستوده‌اند یا خودشان مانند **افلاطون**، هنرمندانی بزرگ بوده‌اند. توصیف افلاطون دربارهٔ شاعر در رسالهٔ **ایون** مشهور است؛ این توصیف را قبلاً نقل کرده‌ام ولی به گمانم باید در این جا نیز خوانده شود. **سقراط** سخن می‌گوید:

«چون همهٔ شاعران خوب، اعم از حماسه‌سرای و غزل‌سرای، اشعار زیبایشان را نه به کمك هنر بلکه به کمك الهام و جذبه می‌سرایند. و همچنان که **کوروبانتها**[۱۷] به هنگام رقص از حالت عادی خویش خارج می‌شوند، شاعران غزل‌سرای نیز به هنگامی که نغمه‌های دلنشین تصنیف می‌کنند از حالت عادی خویش خارج می‌شوند؛ اما آن گاه که نیروی موسیقی واوزان شعری بر آنها چیره می‌شود الهام و جذبه آشکار می‌گردد؛ مانند زنان ملازم **باکوس**[۱۸] که هرگاه تحت تأثیر **دیونوسوس** بودند شیر و عسل از رودخانه‌ها می‌آورند ولی در حالت عادی چنین نمی‌کنند. و روح شاعر غزل‌سرای نیز چنین می‌کند و این حرفی است که خودشان می‌گویند؛ چون به گفتهٔ خودشان، نغمه‌ها را از سرچشمه‌های شهد می‌آورند و از باغها و دره‌های **موزها** گلچین می‌کنند؛ و همچون زنبوران عسل، بال‌زنان از یك گل به گلی دیگر پر می‌گشایند. و این حقیقت دارد. زیرا شاعر موجودی سبك و بالدار و مقدس است و تا زمانی که به وی الهام نشود یا از حالت عادی‌اش خارج نشود و مغزش به فرمان او نباشد خبری از ابداع در او نخواهد بود: تا زمانی که به این حالت نرسد نیرویی ندارد و نمی‌تواند پیامهای غیبی‌اش را

←

16. Pope
17. Corybantians
18. Bacchic maidens
19. Muses

به زبان آورد.»[۲۰]

اگر بگوییم که افلاطون شاعران را به واسطهٔ شخصیت غیرعقلایی‌شان از جمهوری کمال مطلوبش بیرون رانده است حرفی بی‌جا زده‌ایم. این کار در چارچوب فلسفهٔ عقلایی افلاطون اجتناب‌ناپذیر بود؛ همچنان که هگل نیز بعدها به دلایلی مشابه، به این نتیجه رسید که «روزهای خوش هنر یونان و عصر طلایی سده‌های میانه به پایان رسیده است». هر دو فیلسوف باور داشتند که یك فرهنگ پراندیشه، ایده‌الیستی و استدلالی نه فقط مطلوب است بلکه نمایندهٔ مرحلهٔ بالاتری در تکامل تدریجی انسان است. حق با آن دو بود که می‌گفتند پدیده‌های حسی هنر ـ شالودهٔ سراپا غیرمنطقی قوهٔ تخیل ـ با یك چنین فرهنگ پراندیشه‌ای سازگار نیستند. اما آنچه اکنون با اعتقاد راسخ به زبان می‌آوریم بی‌اعتقادیمان به اجتناب‌ناپذیری یا مطلوبیت این گونه فرهنگ است. انبوه عظیم مدارك تاریخی و روان‌شناسی معاصر ما را بر آن می‌دارد که بهشت خیالی ایده‌الیستی را باید بی‌درنگ نفی کرد. حواس یا حرکات غریزی یا آنی ما را، خوب یا بد، نمی‌توان از این کمتر کرد یا عوض کرد و ما با نفی یا فرو نشاندن آنها خودمان را به مخاطره می‌اندازیم. نه فقط پریشیهای فردی از این گونه فرونشانی می‌زاید بلکه به دلایل گوناگون می‌توان پذیرفت که هیستری عمومی ملتی نظیر ملت المان نیز تجلی جنبهٔ مشترك سرکوبها یا فرونشانیهای عمومی است. نژادهای مطلقاً صلح‌جو (اگر اصولاً در حال حاضر وجود داشته باشند) نژادهایی‌اند که در عصر طلایی لذت‌گرایی به سر می‌برند، همان گونه که تمدن مینوسی[۲۱] ظاهراً چندین سده را چنین سپری کرده است. متأسفانه دانش ما دربارهٔ تمدن مینوسی به آن اندازه نیست که آزادی

---

20. ترجمهٔ Jowett

21. Minoan Civilization

آن از جنگ را مثلاً به آزادی آن از اخلاق ربط دهیم؛ اما دربارهٔ تمدن خودمان آرام آرام چنان دانشی می‌اندوزیم که با اطمینان خاطر می‌توان گفت جنگ را نمی‌توان صرفاً به مدد نیروهای اقتصادی تبیین کرد بلکه به ظن قوی باید گفت که جنگ با سرخوردگی برخی از سائقه‌های اولیهٔ دوران کودکی که توجه به اصول اخلاقی بزرگسالان نیز موجب ادامه و تقویتش می‌شود ارتباط دارد. جنگ از لحاظ نظری و عملی، با دین لازم و ملزوم است. دین مسیح با خشونت و سخت‌گیریهای دورهٔ **کالون**[۲۲]، خونین‌ترین عصر تاریخ جهان را قلم زد. پرهیزگاری و ریاضت همواره با خودآزاری و دگرآزاری همراه است و هر اندازه دین از ترضیه رسمی و پوشیدهٔ احساسها محروم گردیده و خود را به شکل اصول اخلاقی و میثاقهای اجتماعی سامان داده است، جهان نیز به همان اندازه در هرزگیهای ناشی از نفرت و خون‌ریزی غرق شده است و تاوان پس داده است[۲۳].

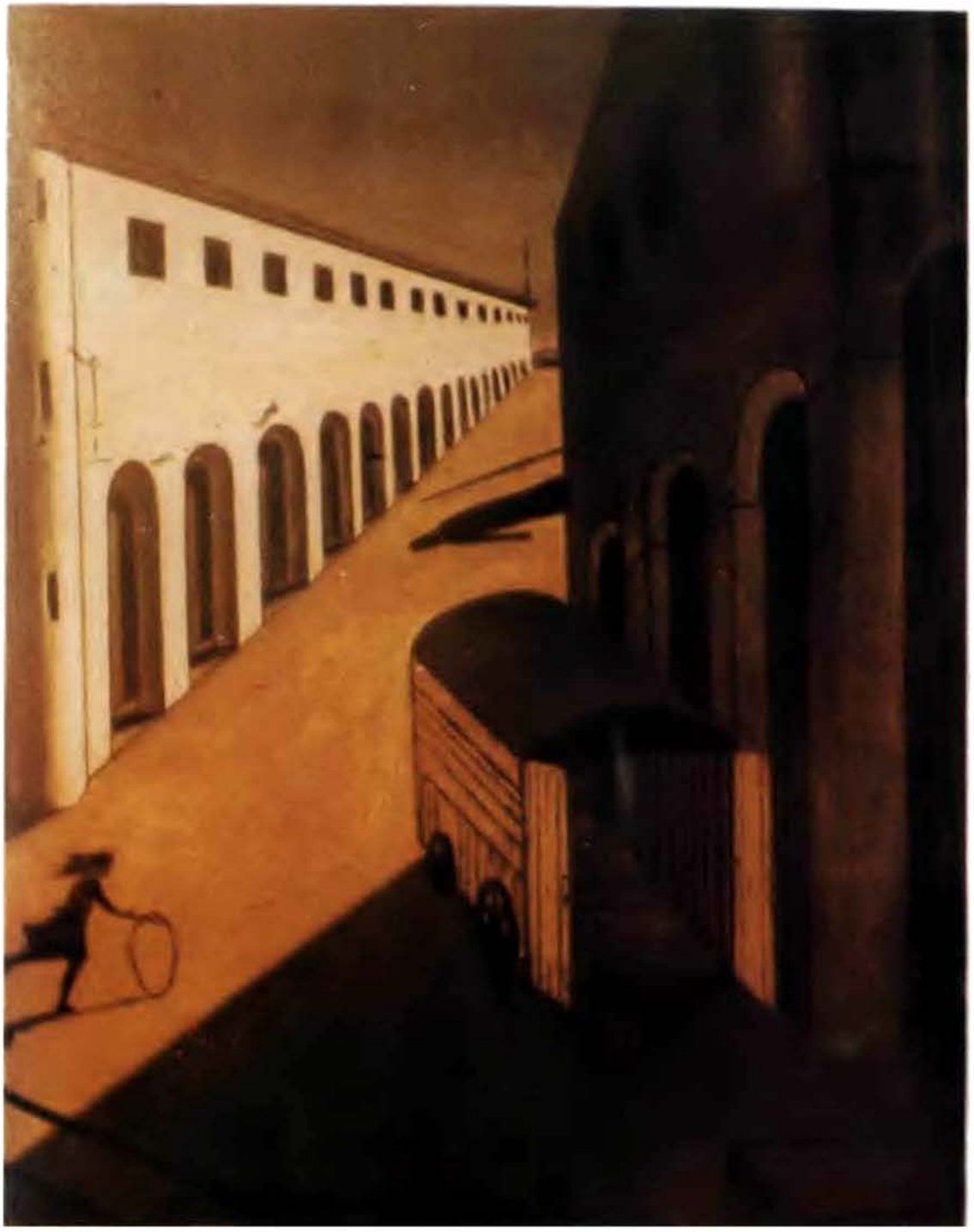
کسانی که جنگ را شخصاً نیازموده‌اند شاید توهماتی دربارهٔ شرارت نسبی آن در خیال بپرورند؛ شاید آنها در این اندیشه باشند که شدت خوف و هراسهای جدید جنگ را می‌توان بانتایج حاصل از تقویت روحیهٔ قهرمانی، بیداری ملی و احیای فردی توجیه کرد. چنین اندیشه‌ای چیزی جز خبط دماغ طاعونی نیست. در جنگهای امروزی، نه زیبایی هست نه شکوه. جنگ از نخستین لحظه‌اش کاری است نابخردانه و بی‌نتیجه؛ و به محض درگیری، از مهار انسان خارج می‌شود، جسم انسان را در حالی که از لحاظ مادی و معنوی از شکل افتاده است متلاشی می‌کند و این عذابی است طولانی که پایانی جز

---

22. Calvin

۲۳. نادیده گرفتن اسناد و مدارکی که دکتر ادوارد گلوور در کتاب *War, Sadism and Pacifism* (London, 1935, New ed. 1947) آورده، غیرممکن است. نیز نگاه کنید به: C.G. Jung, *Aufsaetze zur Zeitgeschichte* (Zurich, 1946), Trans. *Essays on Contemporary Events* (London, 1947).

۱. **سازندگان**. فرنان لژه، ۱۹۵۰.



۲. اندوه و رمز یك خیابان. کیریکو.

۳. دو خواهر. پابلو پیکاسو، ۱۹۰۲.

۴. زن ایتالیائی. ون گوگ، ۱۸۸۷

۵. زن گریان. پابلو پیکاسو، ۱۹۳۷.

۶. لباس ارغوانی. هانری ماتیس.

۷. بانوی آبی‌پوش. پل سزان، ۱۸۹۸ـ۹۹.

۸. گیتار نواز اسپانیائی. ادواردمانه، ۱۸۶۰.

از پای در آمدن ندارد. با وجود این حقیقت، که حتماً برای میلیونها نفر روشن است، ما امروزه شاهد وضعی سیاسی (یا به بیان دقیقتر شاهد وضعی روانی ـ منطقی) هستیم که نتیجهٔ گریزناپذیرش یك جنگ جهانی دیگر خواهد بود، جنگی ابلهانه‌تر و بی‌هدفتر و مخوفتر از جنگ دوم جهانی. در همهٔ کشورها به افرادی برمی‌خوریم که ظاهراً با یکدیگر دوستند و از جنگ بیزارند؛ از کشورهای یکدیگر بازدیدمی‌کنیم، کتب و عقاید خود را در اختیار یکدیگر می‌گذاریم ـ مبادلهٔ کالاها نیز احتیاجی به تذکر ندارد؛ تدریجاً نوعی تفاهم بین‌المللی شکل می‌گیرد که در آن اندیشه‌ای بجز کمك متقابل و رفاه عمومی یعنی صلح یکپارچه، راه ندارد. با این حال، چهرهٔ جهان در طی چند روز ممکن است دگرگون شود. شیپورها به صدا در آیند، صفیر آژیرها از هر سو بلند شود، دستگاهی همچون هیولا به حرکت در آید و ما نا گهان متوجه می‌شویم که از هم جدا شده‌ایم و در برابر هم صف‌آرایی کرده‌ایم و به نیروی زمینی، دریایی یا کارخانه‌ها کشیده شده‌ایم. عوام‌فریبان که گردنی چون گردن گاو دارند تبلیغات زهرآگین خود را متوجه اذهان ما می‌کنند و برخورد هیولاهای فولادی بر فراز سرمان توفانی برپا می‌کند؛ از اجساد ما کود فراوان برای زمین عاید می‌شود و عقاید و آرمانهایمان سراپای ساخت تمدنمان به شکل تاریخی در می‌آید که آیندگان هم ممکن است ثبتش نکنند.[۲۴]

وحشت‌آور این است که انسانها می‌توانند چنین سرنوشتی را ببینند و ساکت بنشینند. در جهان، هیچ چیزی به اندازهٔ سر براهی انسانها آشوب انگیز نیست. انسان در واقع حیوانی وحشی است که رام شده، شاخش شکسته و مجبور شده است مطیعانه در گود مسابقهٔ زندگی یورتمه برود و به هر ضربهٔ شلاق واکنش نشان دهد. نوش و

۲۴. این بند را در سال ۱۹۳۶ یعنی پیش از جنگ دوم جهانی نوشته‌ام و اکنون یعنی در ۱۹۵۱، دلیلی برای تغییر دادن آن نمی‌بینم.

نیشها، بخششها و صدقه‌های اربابان بی‌خیال و سگ‌خوی خود را می‌پذیرد. تاریخ می‌گوید آزار مردم را می‌توان به حد اعلیٰ رساند ولی این افراط‌کاری به شورشی عمومی منجر خواهد گردید و همین فکر اندوه‌آور است که ما را از یأس کامل می‌رهاند.

شالودهٔ این حالت روابط انسانی را انگیزه‌هایی تشکیل می‌دهند که به مراتب غیرمنطقی‌تر از انگیزه‌های مشوق جنگخواهی‌اند؛ سرمایه‌داران و سوسیالیست‌ها بیشتر از نظامیان و صلح‌جویان، دستخوش غرایز کور خویشند. روشن است که آنچه انسان را به کسب پیروزی بر همنوعان، برخورداری از ثروت و رفاه نسبی و تصاحب عشق زیباترین زنان سوق می‌دهد غریزه‌ای بسیار کور نیست ـ این غرایز، بسیار ابتدایی‌اند و ما به نسبت حساسیت و نوع‌پرستی خویش از وجود آنها شرمنده‌ایم. اما کسانی که از این حساسیت و نوع‌پرستی برخوردارند مسلماً کشیشان و مرشدانی نیستند که مقام و قدرتشان را دستگاهی تضمین می‌کند که اینان جزو لاینفک آنند. چیزی ساده‌تر ازاثبات وابستگی قوانین اخلاقی به منافع طبقاتی صاحبان قدرت اقتصادی درهر عصر نیست. یگانه افرادی که علیه بی‌عدالتیها می‌شورند ـ یا اعتراضشان را به زبان می‌آورند ـ در واقع شاعران و هنرمندان هر عصرند که تا هر اندازه که بر استعدادها و نیروهای تخیلی خود تکیه کنند، مال‌پرستی اکتسابی مردان عمل را خوار می‌شمرند و نفی می‌کنند(۲۵).

نمی‌خواهم بحث را در همین جا رها کنم تا هر کس به این نتیجه برسد که سوررئالیسم ازاین لحاظ یعنی اتخاذ نگرش سیاسی انقلابی و اعتراض علیه بی‌عدالتی و بی‌توجهی به انسانیت، صرفاً نمایندهٔ جنبش احساساتی قلب انسان است. سوررئالیسم، ضدعقلی

۲۵. بدیهی است که چند کشیش انقلابی که ممکن است از این زمره باشند (مانند فرانسیس قدیس آسیسی، ویکلیف و هاس) به نظر ما در اصل شاعرند نه کشیش.

است ولی به همان اندازه نیز ضدعاطفی است. اگر بخواهید سوررئالیسم را تا رسیدن به اصول بنیادی‌اش تقلیل دهید فقط به اصولی اساسی خواهید رسید که هر ساخت مفید اجتماعی را می‌توان بر آن بنا نهاد و آن عبارت است از اصول اساسی علوم طبیعی و روان‌شناسی. اساس کار سوررئالیست را این شالودهٔ مادی تشکیل می‌دهد. اما اوست که بنا را روی این شالوده می‌سازد. او آفریننده است. برای خودش شیوهٔ ساختن، فن منطق و دیالکتیك ویژه دارد.

اگر بخواهیم به گذشته برگردیم توجیه فلسفی سوررئالیسم را باید در کارهای **هگل** جستجو کنیم. اما این **هگل**، هگلی است فاقد عناصری که خودش بیشترین اهمیت را به آنها می‌دهد. همچنانکه **مارکس** نظرات **هگل** را موافق مقاصد خودش وارونه کرد و شکل عرفانی دیالکتیك **هگل** را ازآن «سترد»، هنرمند سوررئالیست نیز موافق مقاصد خودش چنین اهانتی به فیلسوف می‌کند. اگر در این باره از من بپرسید که چرا به جای از نو آغاز کردن فلسفهٔ هنر باید به نظرات **هگل** برگردیم، پاسخهای گوناگون خواهم داد ـ پاسخهایی که همانند پاسخهایی است که باید در زمینهٔ فلسفه سیاسی داده شود. نخست آنکه **هگل** نمایندهٔ یك **معمّای** ساده در فلسفه است: همهٔ فلسفه‌های پیشین در او به هم می‌رسند، غربال و گداخته می‌شوند و به خالصترین و کم تناقض‌ترین عناصر فکر بشر تبدیل می‌شوند. **هگل** نظافتچی بزرگ دستگاههای فلسفی است؛ آنها را جارو می‌کند و تکه زمین تمیزی را آماده می‌کند تا رویش ساختمان کنیم. گذشته از این، گاهی نیز اسکلت‌بندی ساختمان را در اختیارمان می‌گذارد که کافی است اجزاء درونی‌اش را بسازیم ـ این اسکلت‌بندی، اسکلت‌بندی دیالکتیك او است.

این واژهٔ هراس‌انگیز **دیالکتیك** ـ واژه‌ای که هضمش برای عامهٔ انگلیسی زبان دشوار است و حتی به اصطلاح سوسیالیستهای ما

به استثنای بعضی، مشتاقانه فراموشش می‌کنند ـ در واقع نامی است برای ساده‌ترین و ضرورترین روند تفکر. اگر به طبیعت بنگریم بی‌درنگ درمی‌یابیم که نمایانترین ویژگی‌اش ثبات، استواری یا پایداری نیست بلکه **تغییر پیوسته** یا تکامل است. اکنون طبیعت‌شناسان تأیید می‌کنند که نه فقط مادهٔ آلی و جهانی که زیستگاه ما است، بلکه سراسر کاینات دستخوش روند تغییر است. دیالکتیك، چیزی بیش از تبیین منطقی چگونگی وقوع این تغییرات نیست. کافی نیست بگوییم «می‌روید» یا «می‌پوسد»، «کم می‌شود» یا«گسترش می‌یابد»؛ این عبارات، انتزاعاتی مبهمند. تغییر باید به شیوهٔ معینی صورت گیرد. بین مرحلهٔ اول و دوم این تغییر، باید یك اصل فعال دخالت کند و هگل می‌گفت این همان اصل تضاد و کنش متقابل است.یعنی برای پدید آمدن هر وضع تازه (یعنی به هم خوردن حالت تعادل موجود) باید دو عنصر متضاد و در عین حال همبسته‌ای چنان از قبل وجود داشته باشند که نیازمند راه حلی باشند؛ این راه حل در واقع مرحلهٔ تازه‌ای از تکامل (حالت تعادل موقت) است و برخی از عناصر مرحله‌های متقابلاً مؤثر را نگه می‌دارد و برخی دیگر را از میدان به در می‌کند اما با حالت تضادآمیز پیشین تفاوتی کیفی دارد.

چنین است منطق دیالکتیك، که هگل برای مقاصد ایده‌الیستی‌اش پی‌افکند و مارکس آن را استادانه برای مقاصد ماتریالیستی‌اش دگرگون کرد. این منطق دیالکتیك به عنوان ابزار تفکر، به مارکس امکان داد که تکامل تدریجی جامعهٔ انسان از مرحلهٔ اشتراکی اولیه تا فئودالیسم و گذار از مراحل گوناگون سرمایه‌داری را تبیین کند؛ به علاوه، او به کمك همین منطق توانست خاموشی خود به خودی سرمایه‌داری و برآمدن دولت سوسیالیستی را پیش‌بینی کند. اما این سخن ضمنی بود. آنچه اکنون می‌خواهم بگویم این است که سوررئالیسم، به معنای کاربرد همان روش منطقی در قلمرو هنر است.

ما به کمك روش دیالکتیك می‌توانیم تکامل هنر در گذشته و وجود هنر انقلابی در زمان حال را تبیین کنیم.

به زبان دیالکتیك مدعی هستیم که نوعی حالت تضاد و تأثیر متقابل بین دنیای واقعیت عینی ـ دنیای حسی و اجتماعیِ زندگیِ فعال و اقتصادی ـ و دنیای خیال ذهنی برقراراست. این تضاد، نوعی حالت بی‌قراری و عدم تعادل روحی پدید می‌آورد که حلش برعهدهٔ هنرمند است. او تناقض یا تضاد را باآفرینش سنتز یا کاری هنری که عناصری از این دو جهان را در هم می‌آمیزد، حل می‌کند و عناصر دیگر را از میان برمی‌دارد ولی در حال حاضر، تجربه‌ای کیفیتاً تازه به ما می‌آموزد ـ تجربه‌ای که می‌توان با متانت و تعادل بر آن تکیه زد. شاید منتقدان سطحی وانمود کنند که نمی‌توانند این گونه حالت کیفیتاً تازه را از سازش معمولی باز شناسند و باید از آن ترسید که بیشتر راه حلهای دیالکتیکی در عمل، از این دستند. اما سنتز حقیقی، هرگز به معنای بازگشت به گذشته نیست؛ بلکه همواره به معنای پیشرفت است.

این اس اساس ادعای سوررئالیست‌ها است و هر کوششی برای بی‌اعتبار ساختن یا انتقاد کردن از سوررئالیسم باید از محتوای کافی فلسفی برخوردار باشد؛ همچنانکه هرگونه انتقاد از ماتریالیسم دیالکتیك به شکلی که در سوسیالیسم **مارکس** تجسم یافته است باید جانشین فلسفی کافی داشته باشد. در حال حاضر، در هنر، جانشین یا پیشنهادی که ارزش بررسی داشته باشد وجود ندارد.

لحظه‌ای هم به **هگل** باز گردیم. او آنچنان به موضوع هنر پرداخته است (درکتاب **زیبایی‌شناسی**) که خواننده انتظار دارد با نوعی تفسیر دیالکتیکی هنر که اکنون سوررئالیستها اقامه می‌دارند روبرو شود. اما عملاً چنین تفسیری در کار **هگل** دیده نمی‌شود، بلکه نوعی پیش درامد بر کارهای مارکس در آن به چشم می‌خورد. در

فلسفهٔ او همه چیز فدای ضرورت تبدیل «ایده‌ها» [= پندارها] یا حالتهای خودآگاهی انسان به برترین نیروهای تکامل خلاقانه می‌گردد. همچنانکه **مارکس** در پیشگفتاری بر نخستین نشر **کاپیتال** می‌گوید:

«روش دیالکتیک من و **هگل** نه فقط متفاوت بل متضاد یکدیگرند. در نظر **هگل**، پویش حیات مغز انسان، یعنی روند تفکر، که او زیر عنوان **ایده**، حتی آن را به موضوعی مستقل تبدیل می‌کند، آفرینندهٔ دنیای واقعی است و دنیای واقعی، فقط شکل بیرونی و پدیداری **ایده** است. برعکس، در نظر من، **ایده** چیزی جز دنیای مادی نیست که توسط ذهن انسان بازتاب یافته و به شکلهای تفکر تبدیل گردیده است.»

در نزد سوررئالیست‌ها، باید گفت که عنصر آرمانی [= ایده‌ال]، چیزی جز دنیای مادی نیست که توسط ذهن انسان بازتاب می‌یابد و به تصاویر گوناگون تبدیل می‌شود. اما امروزه «بازتاب» و «تبدیل»، آنچنان که مارکس در نظر دارد، روندهایی چندان ساده و مکانیکی نیستند. این روند درنظر ما بی‌نهایت پیچیده هستند: گذرگاهی از میان دهها آیینهٔ کج و معوج‌نما و راههای هزار خم زیرزمینی.

وقتی **هگل** به تعمیم منطقش در ارتباط با هنر می‌پردازد، نتیجه‌گیری‌اش چندان فاصله‌ای با نظرگاه امروزی ما ندارد. او در یك جا می‌گوید:

«این نیاز عام به بیان هنری [Bedurfniss zur Kunst] برانگیزهٔ منطقی طبیعت انسان به ستودن دنیای تجربهٔ درونی خودش و طبیعت تا در بر گرفتن آگاهانهٔ ذهن به عنوان چیزی که خویشتن را در آن باز می‌یابد مبتنی است. او به درخواست این آزادی معنوی

باآشکار ساختن همهٔ هستیها بر زندگی درونی خودش و تجسم تحقق یافتهٔ بیرونی دادن به خودی که بدینسان آشکار شده است، پاسخ می‌دهد. و با این دو تا سازی آنچه از آن خود اوست، آنچه را در درون دارد در برابر دیدو در دسترس شناخت خودش و دیگران می‌گذارد. این، تعقل آزاد انسان است و هنر نیز چون همهٔ کنشها و دانشها از آن سرچشمه می‌گیرد.» [Aesthetik, Introduction, III,i, d.]

اما هگل نمی‌توانست به بررسی هنر به عنوان فعالیتی یکپارچه ادامه دهد. او باید به نام ایده، سه گونه زیبایی را از هم باز شناسد ـ زیبایی نمادین، کلاسیك و رمانتیك. اگر با امید فراوان به اینکه حداقل در چهارچوب مقولهٔ رمانتیك او خواهیم توانست به گونه‌ای از پیش‌بینی نظریهٔ خودمان برسیم به بخشی از کتابش که ویژهٔ بررسی هنر رمانتیك است رو آوریم، متوجه می‌شویم که این اصطلاحات با ویژگیهای هنر به طور کلی مناسبت ندارند بلکه به هنرهای خاصی اشاره دارند؛ هنر نمادین با معماری، هنر کلاسیك با مجسمه‌سازی، و هنر رمانتیك با نقاشی و موسیقی و شعر، یکی پنداشته می‌شود. کوته سخن آنکه هگل فقط به نمایاندن درجهٔ حسی بودن هنر نظر دارد ـ چیزی که نفی درجهٔ تحقق‌یابی ایده با همهٔ مجرد بودنش است. و البته ایده، درست همان فیض عرفانی ایده‌الیسم آلمان است که سوررئالیست‌ها بیش از مارکس‌گرایان، رد و انکار می‌کنند.

برآنم که روزی کتاب زیبایی‌شناسی هگل را مو به مو بررسی کنم ـ بر بنیان دیالکتیك هگل، کاری برای قلمرو هنر کنم همانند کاری که مارکس بر همان بنیان برای قلمرو علم اقتصاد کرد. با یك چنین فلسفهٔ هنری، می‌توان به ارزشیابی مجدد و کامل ارزشهای زیبایی‌شناختی دست زد. می‌پذیرم که پیکر کلی داوریهای زیبایی‌شناختی کنونی، قراردادی است. بخش بزرگی از این داوریها

را جزمهایی تشکیل می‌دهند که یا از راه سنت به ما رسیده‌اند یا آموزش و پرورش به ما تلقین کرده است. به ندرت ممکن است شالوده‌ای واقعی در تجربهٔ شخصی داشته باشند. ما در گفتارمان از **هومر**(۲۶) و **سوفوکلس**(۲۷)، **ویرژیل**(۲۸) و **لوکرتیوس**(۲۹)، **آریوستو**(۳۰) و **دانته**(۳۱)، **راسین**(۳۲) و **بوالو**(۳۳)، **شکسپیر**(۳۴) و **میلتون**(۳۵) و بسیاری دیگر از این نامها در شعر و سایر هنرها با احترام یاد می‌کنیم؛ اما عدهٔ انگشت‌شماری از اینها در ما **نفوذ فعال** دارند. نمی‌خواهم بگویم که سردرِ پر شکوه فرهنگمان سراپا دروغین است؛ اما نوعی کمال هندسی و معماری دارد که بیشتر تاریخی است نه واقعی. به‌این سر- در می‌نگریم و صف باشکوهی از قدیسان می‌بینیم که هر یك در محفظهٔ تودیواری خویش ایستاده‌اند؛ **هومر**، **دانته**، **شکسپیر** و بسیاری دیگر را باز می‌شناسیم؛اما هویت بسیاری از پیکرها را تشخیص نمی‌دهیم و به ناچار باید به کتاب راهنما مراجعه کنیم. فرهنگ ما بر رروی هم فرهنگی است بر الگوی کتاب راهنما؛ **شکسپیر** چهار ستاره، **میلتون** سه ستاره، **دان** و **بلیك** یك ستاره دارند. درنگی نمی‌کنیم تا بپرسیم که این ستاره‌ها بر چه موازینی و توسط چه کسی به آنها داده شده است. اگر این چنین می‌کردیم گروهی از علم فروشان گرد و خاك گرفته را کشف می‌کردیم که در حساب سود و زیان اطلاعات کتاب‌شناختی، اضافه برداشتهای انتقالی و بهره‌های قطعی غرق شده‌اند. اگر جرأت کنیم که بی‌راهنما به سفر برویم و به چشمها و گوشها و عنصر حساسیت روزگار خودمان اعتماد کنیم، به نتیجه‌ای فاجعه‌آمیز خواهیم رسید. معلمان و استادان، همچون نزدیك بینانی که عینك‌شان را گم

---

26. Homer
27. Sophocles
28. Virgil
29. Lucretius
30. Ariosto
31. Dante
32. Racine
33. Boileau
34. Shakespeare
35. Milton

کرده‌اند مأیوسانه و کورمال کورمال به هر سو خواهند رفت؛ کتابهای درسی، بی‌ربط و تدریس، به کاری تنبهی و سرسری تبدیل خواهد شد.

سوررئالیسم، خواهان چیزی کمتر از اینگونه ارزشیابی دوبارهٔ همهٔ ارزشهای زیبایی‌شناختی نیست. برای سنت آکادمیك، به ویژه برای سنت کلاسیك سرمایه‌داری چهار صد سال گذشته احترام و ارزشی قایل نیست. سوررئالیسم بر آن است که دراین دوره، علی‌الاصول، همهٔ نوابغ ـ و نبوغ را به راحتی در جای خود می‌پذیرد ـ اسیر میثاقهای آموزش و پروش و محیط اجتماعی خود بوده‌اند و نتوانسته‌اند از این موانع فراتر روند. بر شاعرانی چون **درایدن** و **پوپ**، بر نقاشانی چون **میکل‌آنژ** و **پوسن**، و بر بسیاری دیگر از هنرمندان پایین‌تر از اینها، فقط می‌توان خشم گرفت و به حمایت برنخاست. مثلاً منظرهٔ نبوغ بی‌پایان **میکل آنژی** که در هفت خوان میثاقهای اخلاقی و زیبایی‌شناختی روزگار خویش گیر افتاده، تراژدی بزرگی است. از سوی دیگر، ستایش آدمهای میانه‌حال و سازش‌پذیر درهر عصری تا مقامی مستقل و برتر، نمایشی مالیخولیایی است[۳۶]. درست است که بخش بسیار کوچکی از آنان از ریشخند اجتناب‌ناپذیر نسل آینده جان سالم به به در می‌برد، اما باز هم بر روی **هرپارناسوس**[۳۷] کلاسیك، جسدهای توپری برجا مانده که باید به مزبله انداخته شوند.

درست است که این ارزشیابی دوباره در اصل به معنای اعادهٔ حیثیت رمانتیسم خواهد بود، به شرطی که تعریفی که من از رمانتیسم

---

۳۶. برای بیان کامل خشم استعداد متوسط در برابر نبوغ، نگاه کنید به نامهٔ مورخ نوامبر ۱۹۴۵ آرتینو به میکل آنژ.

۳۷. Parnassus یا پارناس. کوهی در جنوب غربی فوکیس یونان. در ایام باستانی از حرمهای آپولون، دیونوسوس و موزها بود، و به همین جهت همواره نماد الهام شعری بوده است.

کرده‌ام در نظر باشد. مواردزیر را صرفاً به عنوان نمونه‌هایی از وظایفی که در پیش داریم، و صرفاً در قلمرو محدود **ادبیات انگلیس**، پیشنهاد می‌کنم:

(۱) **بهتر شناختن کیفیت عالی شعری بالادها**[۳۸] و **آثار ناشناختهٔ ادبی**. منظورم زنده کردن و ویراستن کارهای ادبی نیست؛ زمان پایان دادن به این فعالیت تنفرآور فرا رسیده است. بالادها به شکارگاه شادی‌آمیزی برای شایستگی آکادمیك تبدیل شده‌اند؛ باید آنها را از این گونه دستهای مرده رهانید و به عنوان بنیادی‌ترین و معتبرترین نوع شعر پذیرفتشان. اگر منشأ بالادها یکی نباشد مسیر تکاملشان تا اندازه‌ای مشترك و تا اندازه‌ای خود انگیخته است و ماهیت ذاتی شعر سوررئالیستی را تجسم می‌بخشد. من نه فقط **بالادهای مرزی**[۳۹] بلکه تصنیفهای عامیانهٔ اخیر (حتی آوازنامه‌های **وول ورث**[۴۰]) و گنجینهٔ سرشار اشعار اولیه را که بیشترشان در آثار مردم‌شناسی پنهان شده‌اند در این مقوله می‌گنجانم.

(۲) **پیش کشیدن اهمیت گریزناپذیر شکسپیر**. منتقدان آکادمیك، ادعای دوستی با شکسپیر را کاری گستاخانه می‌دانند، ولی ما برای توجیه ادعایمان کافی است به تاریخ نقد شکسپیر اشاره کنیم. بازسازی نبوغ **شکسپیر**، پس از بدنامی طبقاتی و کلاسیك سده‌های هفدهم و هجدهم، به ویژه از کارهای منتقدان رمانتیك بوده است که از **کولریج**[۴۱] آغاز شد و تا این لحظه با **میدلتون موری**[۴۲] به پایان رسیده است. دیگر منتقدان، به سرهم بندی متن او پرداخته‌اند ـ معمولاً برای منظوری جزیی ـ یا زمینهٔ تاریخی را شکافته و تبیین کرده‌اند. اما پایگاه شعری **شکسپیر** ـ موضع نسبی‌اش در میان

---

38. Ballad
39. Border Ballads
40. Woolworth
41. Coleridge
42. Middleton Murry

شاعران انگلستان و جهان ـ به نظریهٔ رمانتیك شاعری بستگی دارد. مبتنی کردن نبوغ **شکسپیر** بر هر بنیان کلاسیك، غیرممکن و هر کوششی در این راه، بیهوده است. او همهٔ قواعد رمانتیك را در هم می‌شکند.

منتقدی که نمی‌شود رمانتیکش نامید ـ پروفسور **داور ویلسون**[۴۳] ـ سالها پیش کتاب بزرگی دربارهٔ مسأله‌ای رنجش‌آور نوشت: مسألهٔ **هملت**[۴۴]. بیشتر منتقدان از ناپیوستگی این مشهورترین نمایشنامهٔ شکسپیر گیج شده‌اند ـ زیرا این ناپیوستگی نه فقط بر صحنهٔ بازی بلکه بر شخصیت قهرمان نیز اثر می‌گذارد. راه حلهای بسیاری پیشنهاد شده است و پروفسور ویلسون همهٔ آنها را بررسی کرده و دریافته است که کافی نیستند. عجیب خوشش می‌آید کارهای ناشیانه یا استادانه‌ای را که برای تبیین موضوعی توضیح‌ناپذیر انجام شده است خراب کند؛ و بررسی‌اش درجایی پایان می‌یابد که کارهای بالا ممکن است از آنجا آغاز شده باشند ـ البته با پذیرفتن موضوع توضیح‌ناپذیر به ارزش اسمی‌اش، یعنی ارزش توضیح ناپذیری و خردگریزی‌اش. جوهر راز، در خود راز است:

«خلاصهٔ آنکه هرگز قرار نبود ما به جوهر راز برسیم. اینکه می‌گویند راز را جوهری است، توهمی بیش نیست؛ خود راز، یك توهم است؛ هملت، یك توهم است. رازی که در پس این همه نهفته، راز هملت نیست بلکه راز شکسپیر است؛ و آن شیوه‌های فنی ای است که شکسپیر برای آفریدن توهم شخصیتی بزرگ و رازآمیز به کار گرفت، شخصیتی که هم دیوانه است و هم داناترین نابغه، هم مسامحه کار است و هم مرد پرتوان عمل، هم درمانده‌ای بیچاره است و هم قهرمانی ستایش‌انگیز. شخصیت هملت، مانند به صحنه

43. Professor Dover Wilson

44. *What happens in Hamlet*. By J. Dover Wilson (Cambridge, 1935)

آمدن پیاپی بازیگرانی که نقش او را بازی می‌کنند، به گریم مربوط می‌شود.»

از زمانی که **وارتون**[۴۵] به دفاع از تصویرپردازی خردگریزانهٔ **میلتون** پرداخت، چنین نوری به گوشه‌های تاریك ذهن آکادمیك نتابیده است! این، رویداد بسیار بزرگی در تاریخ پژوهشهای اندیشمندانه به شمار می‌رود. پروفسور ویلسون، گرگ سرگردانی نیست که ردای آکادمیك به تن کرده باشد ـ چنین گرگهایی گاهی از این راه به میان پژوهندگان واقعی راه می‌یابند. او پژوهنده‌ای معتبر و متخصص کارامدترین نوع یك دستگاه نوساز است. او دستگاهش را در جای مناسب نصب می‌کند و به کار می‌اندازد تا به حلاجی و سوا کردن و مرتب کردن بپردازد و آنگاه در می‌یابد که دستگاه کار نمی‌کند. دستگاهش را کنار می‌گذاردو با چشم غیرمسلح به کار نابغه می‌نگرد و مبهوت می‌شود. بیاسای، بیاسای، ای روح پریشان.[۴۶]

(۳) روابط دقیق میان مابعدالطبیعه و شعر. «و تفکر را در تخیل و خواب دگرگون کرده‌ام» ـ مصرعی از دانته در توصیف بی کم و کاست روندی که باید از لحاظ روانشناختی تبیین شود. گمان می‌کنیم که می‌دانیم گونه‌ای از شعر چگونه پدید آمده است ـ ازالهام، یعنی مستقیم از آگاهی حسی بر جهان عینی، یا نه چندان مستقیم، از تلقینات ضمیر ناآگاه. ولی باید بپذیریم ـ و این یگانه توجیه عناصر

---

45. Warton

۴۶. تأیید منطق‌گریزانه بودن نبوغ شکسپیر توسط این منتقد به همین یك مورد ختم نمی‌شود. مثلاً ببینیم وقتی می‌گوید شکسپیر در نمایشنامهٔ شاه‌لیر «آیینه‌ای از هنر ساخته است که در آن، موفقتر از همهٔ نویسندگان پیش و پس از خودش کل زندگی را نمایانده و تصویر آن را برنقطهٔ سخت و سوزانی از وحشت و زیبائی انداخته است» چه منظوری می‌تواند داشته باشد؟ (*The Essential Shakespeare*, Cambridge, 1932. P. 127.) منتقد آکادمیك، تمایلی به نمره یا باداش دادن به خودش ندارد.

شعری در نظم کلاسیك است ـ که شعر ممکن است زاییدهٔ استدلال برهانی یا نظرپردازیهای فوق طبیعی باشد. در یکی از مقاله‌های پیشین، شعر مابعدالطبیعی را «اندیشهٔ احساس شده» نامیدم و باز به گمانم هیچ اندیشه‌ای نمی‌تواند شاعرانه باشد مگر آنکه به شکل ذهنی‌اش درك شود ـ ما معادلی برای واژهٔ آلمانی **گشتالت** که دقیق‌تر است نداریم. ولی آنچه که هنوز هم ضرورت دارد تبیین این نکته است که چرا اندیشه‌ها یا ایده‌ها نه فقط موجد گونه‌ای تصویرپردازی مابعدالطبیعی می‌شوند بلکه موجب گونه‌ای همانندی حسی با صورتهای بصری نیز می‌شوند: اندیشه‌ای که به خیال مبدل شده باشد. بی‌تردید، این به شکلی، بسط «تداعی معانی» است، و روانکاوی نیز بر آن استوار است؛ شاعر، ناآگاهانه از ایده به تصویر ذهنی می‌رسد، و دلایلش را پس از تحلیل می‌توان دریافت. اما از نظر گاه بحث کنونی ما تأیید و اثبات این نکته ضرورت دارد که شعر در روشنفکرانه‌ترین شکلهای خود نیز به کمك روندی که آن را در ردیف سرچشمه‌های خردگریز شعر غنایی و خیالی قرار می‌دهد، کیفیت شعری‌اش را به دست می‌آورد.

منتقدان، عموماً این نکته را در گذشته تأیید نکرده‌اند ولی یك منتقد که از ناحیه‌ای سخن می‌گوید که سوررئالیست‌ها انتظارش را ندارند، اشاراتی به حقیقت دارد. **ا.ك. برادلی**[۴۷] می‌نویسد: «با آنکه بیشتر شاعران از اندیشهٔ تأملی بسیار استثنایی برخوردارند، نبوغ ویژهٔ هر شاعر در این اندیشه نیست بلکه در تخیل است. بدینسان، ژرفترین و نومایه‌ترین تفسیر شاعر، به احتمال قوی از راه تخیل به ما می‌رسد. وراه ویژهٔ تخیل، لباس خیال پوشاندن به ایده‌هائی نیست که شاعر بر آنها آگاهی دارد؛ **بلکه آفریدن نیمه آگاهانهٔ مسأله‌ای**

47. A.C. Bradley

است که خواننده چنانچه بخواهد، بتواند ایده‌ها را از آن استخراج کند.»

در اینجا به طور کلی و مختصراً به برخی دیگر از وظایف ارزشیابی مجدد اشاره می‌شود:

(۴) **برداشتن مانع اخلاقی**. با آنکه در طی بیست سی سال گذشته کارهایی به انجام رسیده است، ولی هنوز هم جا دارد گفته شود که شاعرانی چون **شلی**، **بایرون** و **سوینبورن**[۴۸] با معیارهایی مورد بررسی و داوری قرار گرفته‌اند که باید کنار گذاشته شوند. اگر بپذیریم که باید با معیارهای صرفاً زیبایی‌شناختی دربارهٔ کار شاعر داوری کنیم، همانسان که دربارهٔ کار نقاش داوری می‌کنیم، آنگاه می‌توانیم به بررسی این مسأله بپردازیم بی‌آنکه مانعی چون معیارهای بی‌ربط اخلاقی در پیش داشته باشیم. ولی اگر نتوانیم از شرّ این معیارها رها شویم ـ و من می‌پذیرم که چنین انتظاری غیرانسانی است ـ اگر مانند آقای **الیوت** بگوییم «نقد ادبی را باید با انتقاد مبتنی بر نظرگاه اخلاقی و دینی خاصی تکمیل کرد»، دراین صورت، ارزشیابی مجدد بر روی هم ضرورت می‌یابد. چون نظرگاه اخلاقی و دینی‌ای که باید شالودهٔ داوری ما دربارهٔ **شلی** واقع شود به اخلاقیات و الهیات شلی نزدیکتر است تا اخلاقیات و الهیات کلیسا. و نفرت اخلاقی ناشی از نام **بایرون** در خانه‌های بورژوایی ما با **هلهله** و شادیهای ما تشدید خواهد شد. بی‌گفتگو پیداست که **بایرون** شاعری سوپررئالیست نیست؛ بلکه فی نفسه شخصیتی سوپر رئالیست است. او تنها شاعر انگلیسی است که در سلسله مراتب ما می‌تواند مقامی را بگیرد که **مارکی دوسار**[۴۹] در فرانسه دارد. نقش ویژهٔ این شخصیتها با وجود غیراخلاقی بودنشان چنان مثبت است که اخلاق، در مقایسه،

---

48. Swinburne

49. Marquis de Sade

منفی می‌شود. آنان به کمك نیروی شرارت فوق انسانی خودشان نشان می‌دهند که شرارت یا بدی نیز، همانسان که میلتون مجبور شد بپذیرد، برای خودش الوهیت دارد. خلاصه، آنان قراردادی بودن همهٔ نظامهای اخلاقی را نشان می‌دهند. آنها ثابت می‌کنند که بر ریشه‌دارترین محرّمات نظیر زنا با محارم نیز می‌توان به کمك ارادهٔ فردی فائق آمد؛ و شجاعت آنان در این راه چنان مطلق است که شخصیتی چون بایرون، قهرمان خستگی‌ناپذیر بشریت می‌شود. جز این چه راه دیگری برای تبیین فریبندگی ماندگار شخصیت بایرون هست؟ مطابق همهٔ مقررات و قواعدی که اینگونه زندگیها را بی‌ارزش و افتخارمعرفی می‌کنند، او می‌بایست سالها پیش از این آنچنان به فراموشی سپرده شده باشد که شعرش نیز نمی‌توانست به نجاتش بیاید. بی‌ترس از اشتباهی می‌توان گفت که در معبد شهرت، جای مجسمهٔ بایرون از همه مطمئنتر است؛ او که در زندگی‌اش منطق گریز بود اکنون موضوع فداکاری منطق‌گریزانه شده است.

مسألهٔ سوینبورن از این هم جالب توجه‌تر است. گرچه عامهٔ مردم هنوز از چگونگی شخصیت سوینبورن بی‌خبرند ـ یا آنکه خود را عمداً یا سهواً بی‌خبر نگه می‌دارند ـ باید آشکارا گفت که بهترین اشعار سوینبورن همان شعرهایی هستند که در آنها به ستایش از چیزهایی می‌پردازد که بیشتر مردم، آنها را جنبه‌های غیرطبیعی شور و شهوت انسان می‌دانند ـ شعرهایی چون «آناکتوریا»، «فاوستین» و «دولورس». سوینبورن در طول زندگی‌اش به همنوایی و سرودن شعر ناخوشایند تهدید می‌شد و شهرتش جنایت نابخشودنی دیگری است که به نام خدای بورژوایی به وقوع پیوسته است. این جنایت، جنایتی علیه زیبایی، علیه شرافت، و علیه نفس زندگی بود. در اینجا باید نکته‌ای را روشن کنم و آن این است که اتخاذ چنین نگرشی به موضوع سوینبورن یا بایرون، به معنای تشویق شرارت آنچنانی

نیست؛ رفتار غیرطبیعی، به خودی خود جالب توجه یا ستایش‌انگیز نیست بلکه پرخاش و تعرض هواداران اخلاق از تیرگی مأیوس‌کنندگی‌اش می‌کاهد. ولی سوینبورن در دفاعیه‌ای که اجباراً در سال ۱۸۶۶ میلادی منتشر کرد، حقیقت مسأله را به زبان می‌آورد[۵۰]:

«موضوع مورد بحث، به مراتب پردامنه‌تر از اختلاف یك نویسنده با منتقدانش است، و می‌توان آن را موقوف کرد. اصل موضوع چنین است: نخستین و آخرین شرط هنر آنست که توهین نکند؛ و هر آنچه را که نمی‌توان در شیرخوارگاه به زبان آورد یا در کلاس درس به آن دست زد باید از کتابخانه بیرون ریخت؛ و محفل خانوادگی باید مرز و افق نهائی کار همهٔ انسانها و نویسندگان باشد. چون ما اکنون به همین مرحله رسیده‌ایم و همهٔ جویندگان هنر باید با این موضوع همچنان که در واقعیت هست روبرو شوند. چه کسی تا به حال نشنیده است که فلانی با لحنی قاطعانه و پیروزمندانه از فلانی پرسیده است که آیا این یا آن کتاب را فلان مادر می‌تواند با صدای بلند برای دختر جوانش بخواند؟ یا این یا آن عکس را می‌توان تماماً به جوانها نشان داد؟ اگر در پاسخ بگویید که پرسششان بی‌مورد است، ناگهان به گروه غیر اخلاقیون سقوط خواهید کرد. تا امروز، در هیچ جایی بجز انگلستان، مزخرفی به این بزرگی نتوانسته است حتی برای یك لحظه، سر بدنما و بی‌چشمش را بلند کند و خودی نشان دهد. در هیچ سده‌ای به هنرمندان فرمان داده نشده است که با این شرایط کار کنند؛ اکنون نیز بجز انگلستان، در هیچ جا چنین دستوری به آنها نمی‌دهند. البته این بیماری بیش از همه، ضعیفترین اندامهای بدن را مسموم و مبتلا خواهد کرد. زهدفروشی در هیچ جایی مانند مطبوعات یك پنسی، دوپنسی یا شش پنسی ما یکپارچه بیان و مهار نمی‌شود. هیچ چیزی مانند این شاخ و برگ سایه‌گستر دروغ و آداب معاشرت، برای گیاه

50. *Notes on Poems and Reviews.* (London, 1866)

خودروی بی‌شرم واقعی مناسب نیست. آریوستو به خورشید می‌خندد، آرتینو به سایه لبخند تمسخرآمیز می‌زند. هر قدر رنگ مزار از بیرون سفیدتر باشد، همانقدر پوسیدگی از درون بیشتر است. هر لایهٔ گچ‌کاری روی دیوار، نشانهٔ افزایش پوسیدگی است.»

سوینبورن به زبان روزگار خودش سخن می‌گوید ولی اگر بخواهیم گفته‌اش را با عبارات تخصصی روانشناسی جدید باز گوییم، اصل قضیه تفاوتی نخواهد کرد. معمایی که همهٔ اخلاقیون با آن روبرویند این است که سرکوبی غریزه‌ها مرضی خطرناکتر از ابراز آزادانهٔ آنها پدید می‌آورد؛ و اتفاقاً هنری ناتوانتر به بار می‌آورد.

(۵) اما آخرین جملهٔ بالا ممکن است به مختصر توضیحی در این معنا نیاز داشته باشد: هر آنچه سرکوب شود ممکن است به هر حال، راه مفرّی پنهانی برای خود بیابد. بی‌آنکه تعهدی برای خودمان در برابر این نظریه ایجاد کنیم که هنر از هر لحاظ شکل متعالی از غریزه‌های سرکوب شده است (زیرا تعالی، متضمن نوعی هماهنگی با آرمانهای گروهی است که فردیت هنرمند را یکسره در خود فرو می‌برد)، باید بپذیریم ـ و این یکی از تزهای اصلیِ ما است ـ که هنر، پیوندی نزدیك با این غریزه‌ها دارد. در اینجا عملاً با موضوع آگاهی یا شعور مواجه‌ایم. اگر ما بر غریزه‌های خودمان آگاه باشیم و سرکوبشان کنیم، در این صورت با اکراه عمل می‌کنیم و بازده کارمان چیزی جز واکنشهای روشنفکرانه نخواهد بود. سعی می‌کنیم خوب باشیم و فقط در کودن شدنمان موفق می‌شویم. اما اگر بر غریزه‌های خودمان آگاه نباشیم و در همان حال بگذاریم با شکلی تصرف یافته متجلی شوند، در آن صورت، به نتیجهٔ جالب توجهی خواهیم رسید. به زودی به جنبهٔ روانشناختی مسأله خواهیم پرداخت؛ در اینجا فقط می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که برخی از آثار ادبی که ابلهانه یا چرند نامیده شده‌اند و مردم تحملشان کرده‌اند ـ مانند کتابهای

پیامبرانهٔ **ویلیام بلیك**، شعرها و افسانه‌های مزخرف **ادوارد لیر**[۵۱] و **لویس کارول**[۵۲] ـ عملاً از همین مفهوم ناآگاهانه سرشارند. هیچ چیزی به اندازهٔ روشن کردن مفهوم روانکاوانهٔ **آلیس در سرزمین عجایب**[۵۳] ـ آفریدهٔ هنرمندی که غریزه‌هایش را شدیداً سرکوب می‌کرد ـ با نفرت خشماگین مردم روبرو نخواهد شد؛ اما این مفهوم در خود اثر به روشنی دیده می‌شود و مقاومتی که به دنبال پرده برداشتن از آن پدید می‌آید فقط تأیید واقعیت آن است. به عقیدهٔ ما این مفهوم به ارزش این گونه کتابها می‌افزاید و هدف ما در روشن ساختن آن چیزی جز تأیید اهمیت آن نیست؛ یعنی بررسی مجدد همهٔ این گونه کتابها را نیز در زمرهٔ وظایف ارزشیابی مجدد قرار می‌دهیم. از دیدگاه ما، **لیر** در شاعری به مراتب بهتر از **تنیسون**[۵۴] است؛ **لویس کارول**، شباهتهایی با **شکسپیر** دارد.

بسیاری از دیگر وظایف ارزشیابی مجدد به خودی خود برای خواننده‌ای که نظرگاه ما را دریافته است روشن خواهد شد. مثلاً با اطمینان می‌توانم بگویم که داستانهای همهٔ نویسندگان انگلیسی باید از نو بررسی شوند، ولی من خودم را شایستهٔ پیشنهاد دادن یا بر عهده گرفتن این کار نمی‌دانم. در این بررسی، ممکن است لویس «راهب»، **ماتورین**[۵۵] و **خانم رادکلیف**[۵۶] در مقایسه با **اسکات**[۵۷]، **دیکنز** و **هاردی**[۵۸] در مقامی بس بالاتر قرار بگیرند. خواندن نوشته‌های همهٔ اینها برای من به یك اندازه دشوار است. من خواندن داستان **هزار و یکشب** یا نوشته‌های **فرانتس کافکا** را بیشتر دوست دارم. به گمان من داستان یا نثر روایتی، در انتظار دگرگونی بزرگی است. داستان تا آنجایی که بخواهد هنر بودنش را توجیه کند باید به رنگ شعر در آید.

---

51. Edward Lear
52. Lewis Carroll
53. *Alice in Wonderland*
54. Tennyson
55. Maturin
56. Mrs. Radcliffe
57. Scott
58. Hardy

زیرا اساساً تفاوتی میان هنر نثر و هنر نظم وجود ندارد: هنر کلامی، یکی است و آن شعر است.

در مورد نقاشی انگلستان نیز باید بر تجدیدنظر کامل ارزشها پا فشاری کنیم. قلم نویسنده، بی‌مسئولیتتر از قلم نقاش است: چیزهایی را که جرأت نقاشی کردنشان را نداریم، چاپ می‌کنیم. این جنبهٔ نمایانی از آن حقیقت کلی است که می‌گوید شعر، هنری است با دامنه‌ای گسترده‌تر و مفهومی ژرفتر از نقاشی، و این حقیقت کلی حتی تا زمانی که هنر نقاشی کاملاً از پیشداوریهای ناتورالیسم برهد، همچنان حقیقت خواهد بود. اما در طی سده‌های بسیاری که این پیشداوری، نقاشی را از حرکت باز داشته است، پیوستگی نقاشی به معیار درست نمایی عینی، فقط زمینه‌ای بسیار محدود و استثنایی برای عناصر سوپررئالیستی فراهم می‌سازد. البته در اینجا باید بگویم که هنر سده‌های میانه، به‌استثنای شاخه‌هایی از آن که سراپا به تولید بزرگ نمادهای کلیسایی اختصاص یافته بود، خصلتی سوپررئالیستی داشت: زیرا هنر در روزگار پیش از عصر خرد، فوق طبیعی بود. از سوپر رئال [= فوق واقعی] تا سوپر ناتورال [= فوق طبیعی]، تفاوت فقط در زمانه یا تکامل است. عنصر فوق طبیعی با عرفانِ نگرش مذهبی به زندگی پیوند دارد. اما هر دو در رد عنصر «واقعی» یا «طبیعی» به عنوان یگانه جنبهٔ هستی، همصدایند. سوپر ناتورالیسم [فوق طبیعت گرایی] تلویحاً متضمن دوگانگی روح و ماده است؛ حال آنکه سوپر رئالیسم متضمن وحدت یا همانندی روح و ماده است. با این حال، این دو نگرش به قدر کافی متشابه‌اند که هنرهای وابسته به آنها نیز چیزی بیش از تشابه سطحی داشته باشند. دین در سده‌های میانه تجسم انعطاف‌پذیر تصورات غیرمنطقی را می‌طلبید. فرشته یا دیو را نمی‌شد از روی نمونهٔ زنده یا اصلش نقاشی کرد؛ هنرمند مجبور بود قدرت تخیلش را به کار اندازد. پیکرسازی در سده‌های میانه، به ویژه

نسخه‌های خطی کتابها، شامل انبوهی از مطالبی است که به سادگی می‌توان عنوان سوررئالیست به آنها داد. من به این مطالب کاری ندارم زیرا به تفاوت نیت افراد احترام می‌گذارم. اما به عنوان نمونه‌ای که گفته‌ام را روشن سازد، می‌توان دید که موضوعی چون «مسیح در برزخ»[۵۹] را غالباً چنان نشان داده‌اند که آدمی را به یاد شیوهٔ چاپ چوبی پیکاسو در آفرینش تابلوهای «مینوتوری»[۶۰] می‌اندازد.

در فاصلهٔ پایان سده‌های میانه و آغاز جنبش رمانتیك، نقاشی و پیکرسازی در انگلستان تقریباً مرده بود: واقعیتی بس مهم. علاقه به این دو هنر، با **گینزبارو** و **بلیك** آغاز می‌شود. در اینجا بلیك را از بررسی کنونی کنار می‌گذارم؛ اما در ارتباط با موضوع دیگری، در همین کتاب از او سخن خواهم گفت و در مقالات دیگرم در جاهای دیگر نیز از او سخن گفته‌ام. در نقاشیهای اولیهٔ گینزبارو نوعی خودانگیختگی دیده می‌شود که او را به **هانری روسو** [یا **روسو دوانیه**[۶۱] = گمرکچی] نزدیك می‌سازد؛ بالا رفتن مهارت فنی او کمتر بر گیرایی زیبایی‌شناختی کارش افزود. دست کم بنجلترین کارهای او برای رقابت با معیارهای آکادمیك **رینولدز** یا چاپلوسی در برابر اشتیاق بورژواها به«پرداخت» نهایی اثر آفریده شده‌اند. همین سخن دربارهٔ **کانستبل** صادق است و تاریخ زندگی و کارهای **ترنر** در حقیقت تاریخ رهایی هنرمندی بزرگ از قیدهای ناتورالیسم است. مطمئناً ترنر موضوعی برای ارزشیابی مجدد است؛ این نقاش که از آغاز کارش فدای جدیت راسکین شد و در روزگار ما نیز همچون نقطهٔ کوری برای منتقدان بانفوذی چون **راجر فرای**[۶۲] شده است، پردهٔ موضع نگارانه‌ای را که به ارث برده بود به مشعل واقعی احساسات خشماگین تبدیل کرد. او که از روحیه‌ای لجوج و

---

59. 'Christ in Limbo'
60. 'Minotauromachia'
61. Henry (or Douanier) Rousseau
62. Roger Fry

سرسخت برخوردار بود شهامت نهایی دیوانه شدن یا مرخصی گرفتن از حواسش را نداشت ـ و این در حکم تعطیلاتی است که هر هنرمند پرکار به خودش بدهکار است. اما او همچنان شخصیتی بزرگ ـ بسی بزرگتر از تك تك امپرسیونیست‌های فرانسه ـ و همپایهٔ دلاکروا و سزان است. هستند هنرمندان دیگری که باید از خاکدان سدهٔ نوزدهم نجات یابند: **ساموئل پلمر**(۶۳) و **جان مارتین**(۶۴)؛ ولی جدیترین وظیفه در اینجا بررسی مجدد جنبش هنرمندان پیش از رافائل است. تردید دارم در اینکه یك انگلیسی ـ یا دست کم هر انگلیسی که خیلی به آنها نزدیك است ـ بتواند با آن آزادی و طراوتی که مثلاً **سالوادور دالی**(۶۵) بر ارزشیابی مجدد آنها می‌افزاید، به بررسی ایشان بپردازد. ولی برخی حقایق را می‌توان پذیرفت. نخست آنکه هنرمندان پیش از رافائل، هنرمندانی یکپارچه بودند، و مانند سوررئالیست‌ها فلسفه‌ای برای زندگی داشتند که نقاشی، شعر، فلسفه و سیاست را در برمی‌گرفت. آنان تردیدی در کودن بودن معاصرانشان نداشتند و در برابر ناتورالیسم آکادمیك زمانه به شدیدترین وجه ممکن واکنش نشان می‌دادند. از آزمودن احساسهای خویش هراسی نداشتند؛ تقدمِ تخیل را می‌پذیرفتند. اما قادر به واکنش واقعاً جامع ـ انقلاب ـ نبودند. هیچگونه روش دیالکتیك یا علمی و نیروی واقعی نداشتند. کوتاه سخن آنکه، آنها احساس گرای بودند. آنها می‌بایست رومانتیسم را از مرحله‌ای که **کولریج** رها کرد، پیش می‌گرفتند و به کمال می‌رساندند ولی غم غربت یا دوری از وطن را پیش گرفتند. آنها مجلهٔ **اِنشنت مارینر**(۶۶) و نوشته‌های کیتز و بلیك را می‌خواندند و به سادگی در راه هموار تکرار می‌افتادند. به جای اینها می‌توانستند **بیوگرافیا لیتراریا**(۶۷) و حتی نوشته‌های هگل را بخوانند و جنبش فکری

63. Samuel Palmer
64. John Martin
65. Salvador Dali ←
66. *Ancient Mariner*

زنده‌تری پدید آورند. برای سنجش واماندگی هنرمندان پیرو انجمن احیای سنتهای پیش از رافائل و پیروانشان کافی است موریس[۶۸] را با مارکس که تقریباً همزمان بودند مقایسه کنیم.

پیروان هنرمندان به بافندگان، صنعتگران شبه قرون وسطایی، صحافان و چنگ‌نوازان احساساتی مبدل شدند. هنرهای تجسمی انگلیس برای آنکه از نو زنده شوند می‌بایست به انتظار الهام پیکاسو می‌نشستند. ما در طی بیست سال گذشته، هنرمندان بالقوه بزرگی به جهان عرضه کرده‌ایم که ویندم لویس نمونه‌ای از آنها است، ولی اینان همگی گرفتار نوعی از فردگرایی فاجعه‌آمیز بوده‌اند. گناه انگلیسیها همیشه خودمدار بودن ایشان بوده است؛ و منظورم از آن فقدان هماهنگی نیست بلکه فقدان پیوستگی اجتماعی است. سوررئالیسم مانند کمونیسم، از هنرمندان نمی‌خواهد که فردیتشان را فراموش کنند؛ بلکه بر آن است که هنرمندان مسایل مشترکی دارند که باید حل کنند و خطرهای مشترکی در برابرشان است که باید از آنها دوری کنند و داشتن قدری پیوستگی، حتی قدری مشارکت متقابل، از شرایط سودمندی و نتیجه‌بخشی هنر است.

اینکه می‌گویند سوررئالیست‌ها بی‌اعتنایی به «شکل‌گرایی» و «منزه‌طلبی» خاص آخرین مرحلهٔ امپرسیونیسم را از دادائیست‌ها به ارث برده‌اند، به تعبیر نادرست نگرش آنان به شیوهٔ فنی هنر منجر شده است. سوررئالیست‌ها با هر گونه عقلایی کردن هنر، یعنی با هرگونه برتری دادن به عناصر عقلی در برابرعناصر تخیلی مخالفند. به گمان آنها هیچ چیزی بیهوده‌تر و غیرلازمتر از هنری نیست که منحصراً با نمایش جنبه‌ای از واقعیت طبیعت ـ جلوه‌های نور، فضا، جرم یاحجم ـ سر و کار داشته باشد. این کار به نظر آنان، نوعی

---

67. *Biographia Literaria*

68. Morris

اشتغال مکانیکی یا عضلانی است که نتیجه‌اش از لحاظ هنری به هیچ وجه جالب توجه نیست. آیا مونه یك کومهٔ علف را با سی و دو پردهٔ متفاوت نور نشان نداد؟ خوب، پاسخ این است که همیشه کومه علفی هست که در جایی و زمانی در تابش نور خاصی دیده شود. به نظر نمی‌رسد که ضبط دگرگونیهای منفعلانهٔ شیئی چنین پیش پا افتاده، با آن دشواریهایش، به زحمتش بیارزد. این کار به همان اندازه جالب توجه خواهد بود که بخواهیم واکنش هنرمند به سی و دو درجه دندان درد متفاوت را ضبط کنیم. حتی اشتغال هنرمندی چون سزان، گرچه ساختمانی به طبیعت بخشید که در ظاهر فاقد آن است، و تا این اندازه، عنصری فکری و حتی تخیلی بر کارش افزود؛ و با آنکه این اشتغال به کشف روابطی کامل میان نظام عقلی و رنگ محسوس منجر گردید، این گونه هنر نیز اگر حساسیت ما را به سطحی فراتر از احساسات نبرد، فریبنده است. گویا خود سزان نیز متوجه این نکته شده بود و از سیبهایش راضی نبود. مجموعهٔ «شستشوکنندگان»[۶۹] که او در پایان زندگانی هنریش نقش زد، نشان‌دهندهٔ دامنهٔ گسترش تخیل و نبوغ اوست. سورا موردی خاص و چنان پیچیده و ناگشوده است که نمی‌توان درباره‌اش حکم قطعی داد ـ نباید فراموش کنیم که او سی و دو ساله بود که درگذشت؛ اما مسلماً در تابلوهایی چون «سیرك»[۷۰] و «نمایش»[۷۱] دست اندر کار آفرینش دنیای تازه‌ای از تخیل یا قدرت خیال بود که چیزی بیش از عناصر اولیه‌اش از دنیای دید عینی نگرفته بود. از روزگار سزان و سورا به بعد، نقاشانی که به پایهٔ آنها نمی‌رسند، بخشی از دستاورد آنها را که کمتر توجهی را به خود جلب می‌کند گرفته‌اند و به روشی انحصاری مبدل ساخته‌اند. نقاشی را به ورزشی چشمی و تغییری تزیینی در یافته‌های دید طبیعی

69. 'Baigneuses'
70. 'Le Cirque'
71. La Parade

تبدیل کرده‌اند. اعتراض علیه چنین هنری ضروری بود؛ و بهترین اعتراض، که می‌بایست از لحاظ تأثیرش آخرین اعتراض باشد، ابداع کولاژ[۷۲] توسط پیکاسو یا براك بود ـ کولاژ کاری‌است هنری که با در آمیختن تکه‌های کهنهٔ نخ یا روزنامه درست می‌شود ولی با وجود آنکه در آن خبری از کوچکترین ظرافت نبود، و به گمان عده‌ای می‌خواست تنها هدف هنر شود، مسلماً کاری هنری بود. ماکس ارنست، که با سائیدن سطح اجسام، لایه‌هائی از چوب و دیگر اجسام طبیعی می‌گرفت، یك گام جلوتر رفت و تأثیر یا جلوهٔ حساسیت را که تفنن‌کاران بورژوا آن را به عنوان ویژگی یا کیفیتی شخصی می‌ستایند **به طرز مکانیکی** پدید آورد. به این طریق، سازمان بدن و جسم هنر به ابعاد واقعی‌اش دیده شد؛ البته نه به عنوان چیزی که بتوان به مصرفش رساند یا نادیده‌اش گرفت بلکه به عنوان وسیله‌ای که تابع نیروی مستقل تخیل است.

بنابراین، هنرمند سوررئالیست به هیچ وجه ارزشهای زیبایی‌شناختی را نادیده نمی‌گیرد و یا تحقیر نمی‌کند. او نیز، همچون هر موجود حساس د یگر، هنر خوب و هنر بد، نقاشی خوب و نقاشی بد، **سوررئالیسم خوب** و **سوررئالیسم بد** را از هم باز می‌شناسد. او مقیاسی برای ارزشهایش دارد که همان مقیاس زیبایی‌شناختی است. اما ارزشهای زیبایی‌شناختی، ضرورتاً ارزشهایی عینی نیستند ـ در نقاشی، ضرورتاً همان چیزی نیستند که آلمانیها malerisch یا ارزشهای نقاشانه می‌نامند: یعنی تا آن اندازه که به شخص تعلق دارند به رنگ تعلق ندارند. این ارزشها مانند زیر وبمی صدا، «دست» در نوشتن یا حتی حالت بدن به هنگام راه رفتن، تجلی یك شخصیت یا ذهنیت‌اند. مهارت پاکیزه و ورمیر[۷۳] گونهٔ دالی هم از حرکات

---

72. Collage

73. Vermeer

زیبایی‌شناختی قلم خود او هم از پیچیدگی و چسبندگی شجاعانهٔ قلم پیکاسو برخوردار است. سبك واحدی برای کاربرد رنگ یا معیار یگانه‌ای برای رسیدن به کمال هنری وجود ندارد: هنرمند از وسیله‌ای برای بیان برخی احساسها یا اندیشه‌ها سود می‌جوید و دربارهٔ او نمی‌توان از روی چگونگی استفاده‌اش از آن وسیله داوری کرد بلکه درجهٔ موفقیت او در انتقال احساسها یا اندیشه‌ها باید شالودهٔ داوری باشد (منظورم این نیست که در واقعیت، امکان چنین تشخیصی وجود دارد). این نکته دربارهٔ هنر به اصطلاح «انتزاعی» که اندیشه‌ها در آن روابطی صوری دارند یعنی بیان مستقیم روابط صوری‌اند نیز صدق می‌کند. شق دومی که می‌توان پذیرفت هنری است که متوجه معیار یگانه و یك شکلی از کمال است: شکلی از ایده‌الیسم که تاریخ بیش از عرف عام آن را رد کرده است.

با این توضیح، شاید روشن شود که چگونه سوررئالیست‌ها به برخی «اشیاء یافته شده» که ساختهٔ دست هنرمند نیستند بلکه فرآوردهٔ نیروهای طبیعی (یا غیرطبیعی)اند دلبستگی دارند. اگر همچنان که در کنار دریا قدم می‌زنم چشمم به تکه درختی بیفتد که امواج دریا به ساحل آورده‌اندونورخورشید آن را خشکانده و سفید کرده است، و رنگ و شکلش شدیداً مرا به خود جلب می‌کند، عمل همانند پنداری (که به هر حال ممکن است تبیینی روانشناختی داشته باشد) آن شیء را چنان مبیّن شخصیت من می‌سازد که گویی خودمن چوب مزبور را به آن شکل در آورده بوده‌ام. گزینش نیز به معنای آفرینش است. هیچ چیز بهتر از اشیایی که آدمی در اطرافش گرد می‌آورد ـ چوب سیگارها، خودنویسها و چاقوی جیبی‌اش ـ حتی الگوی لباسش، گویای شخصیت او نیست. هنر به معنای گسترده‌اش، بسط شخصیت آدمی است: چنانکه گویی چندین بازوی مصنوعی دارد.

به اعتبار نقشهٔ دیگری از آگاهی، تصویرهایی که در رؤیا

می‌بینیم به اشیاء تجسم یافته‌ای که به کمك چشممان در اطراف خود می‌یابیم مشابهت دارند. کاربرد مستقیم تصویرهای ذهنی رؤیا، تاکنون زیاد نبوده است و علت روانشناختی‌اش این است که ذهن بیدار، نگهبان بیدار و هوشیار پوشیده ماندن این جهان است. اما اکنون ما با همان اعتمادی که انسانها به دنیای عینی احساس داشتند به رؤیا می‌نگریم و واقعیتش را به سنتز هنر خودمان می‌بافیم. در رؤیای یکپارچه ـ رؤیا به عنوان اسطورهٔ کامل نه مجموعهٔ نمادهای پاره پاره ـ این امکان وجود دارد که عمل سنتز یا ترکیب قبلاً تحقق یافته باشد. در بیشتر رؤیاها عناصری می‌بینیم که صرفاً از بقایای پراکندهٔ نگرانیهای روزانه‌اند؛ اما دنیای روزانه را نیز دگرگون می‌یابیم و گاه این واقعیت نو به شکل وحدتی شعری در برابرمان جلوه‌گر می‌شود. ولی برای روشن ساختن این وجه تمایز، تاریخچهٔ یك تجربه را شرح می‌دهم.

تاکنون شاعران و منتقدان، جداً برای روشن ساختن ساز و کار الهام شاعرانه کنجکاوی نکرده‌اند. البته گفته‌های پراکنده‌ای هست که موضوع را تا اندازه‌ای روشن می‌سازد، مانند وصف نیمه روانشناختی **وردزورث** دربارهٔ به یاد آوردن احساسها به هنگام راحتی و آسودگی، یا اشارهٔ **کیتز** و **ریلکه**[۷۴] به مشاهدهٔ خودشان، که مفید است. **آلفرداوارد هاوسمن**[۷۵] شاعر انگلیسی، اندکی پیش از مرگش با اعتراف به اینکه الهام شاعرانه در بیشتر مواقع پس از نوشیدن یك لیوان آبجو به او دست می‌داده است دوستان صمیمی‌اش را مشوش کرد؛ یعنی الهام، به هر حال، نشانه‌های جسمی داشته است. نظر خود من آن است که الهام شاعرانه قرینه‌ای بی‌کم و کاست در تشکیل رؤیا دارد. تفاوت یا وجه تمایز این دو جریان را

---

74. Rilke

75. A.E. Housman

فقط با تحلیل مورد خاصی از الهام، که خودم به عهده خواهم گرفت، می‌توان نشان داد. اما نخست باید مطمئن شوم که خواننده، از جریان تشکیل رؤیا، آن‌سان که فروید توصیف کرده است، تصویر روشنی دارد.

فروید در «آخرین بازنگری در نظریهٔ رؤیاها» (**سخنرانیهای مقدماتی جدید، ۱۹۳۳، فصل ۱**) جریان تشکیل رؤیا را این طور خلاصه می‌کند:

«پیش‌درآمد: میل به خواب، عقب‌نشینی ارادی از دنیای بیرون. از اینجا به دو نتیجه می‌رسیم: نخست امکان متجلی شدن شیوه‌های قدیمی و اولیهٔ فعالیت یعنی بازگشت به گذشته؛ و دوم، کاهش شدت سرکوبی ـ مقاومت، که بر ضمیر ناآگاه سنگینی می‌کند و تأثیر می‌گذارد. در اثر همین ویژگی، فرصتی برای تشکیل رؤیا پیش می‌آید، که غنیمتی است برای عوامل تشکیل‌دهندهٔ لحظهٔ رؤیا؛ یعنی محرکهای درونی و برونی به فعالیت می‌افتند. رؤیایی که بدینسان پدید می‌آید، صورتی انعطاف‌پذیر و کارکردی دوگانه دارد: از یك طرف با «من» («من کامل») هماهنگی دارد زیرا با ذره ذره کشیدن محرکهایی که ممکن است آشفته‌اش کنند میل به خواب را تقویت می‌کند و از طرف دیگر به انگیزهٔ سرکوب امکان خرسند شدن می‌دهد زیرا [ارضای آن انگیزه] در این اوضاع و احوال، به شکل تحقق توهمی آرزوها امکان‌پذیر است. اما تمامی جریان تشکیل رؤیا که با به خواب رفتن «من» امکان‌پذیر می‌شود، در تسلط نیروی سانسور است، تسلطی که به کمك آنچه که از نیروهای سرکوب باقی مانده است اِعمال می‌شود.»

فروید آنچه را که مجاز است به شکل رؤیا پدید آید ـ یعنی آنچه به شکل رؤیا به یاد می‌آید ـ متن رؤیا یا رؤیای **آشکار** می‌نامد؛ ولی آنچه به گمان روانکاو در پس رؤیا نهفته، یعنی نیروی برانگیزندهٔ

آن، رؤیا ـ اندیشه‌های **پنهان** نامیده می‌شوند. «عنصر مسلط دراینها انگیزهٔ سرکوب شده است که با پیوستن به محرکهایی که در آنجا هستند و با چسبیدن به ته ماندهٔ انگیزه‌های روز گذشته، به گونه‌ای خفیف و دگرگون شده متجلی شده است.» به دنبالهٔ توضیح فروید باید با دقت فراوان گوش داد چون مستقیماً تأثیر بسیار مهمی بر جریان الهام شاعرانه دارد:

«این انگیزه نیز مانند هر انگیزهٔ دیگر به سوی خرسند شدن در جریان عمل پیش می‌رود ولی در اثر ویژگیهای فیزیولوژیك حالت خواب، راه تخلیه یا خروج حرکتی بسته است و بدین سبب مجبور می‌شود راه برگشت به ادراك حسی را پیش بگیرد و خود را با ارضای توهمی خوشنود سازد. بدینسان رؤیا ـ اندیشه‌های پهنان به مجموعه‌ای از تصویرهای حسی و منظره‌های دیداری تبدیل می‌شوند. همچنانکه رؤیا ـ اندیشه‌ها در این مسیر پیش می‌روند تغییری در آنها پدید می‌آید که به نظر ما تازه و گمراه‌کننده می‌رسد. از دستگاه کلامی، که وسیله‌ای است برای بیان روابط ظریف فکری، از حروف ربط و حروف اضافه و انواع صرف اسم و صرف فعل خبری نیست زیرا وسیلهٔ تجسم آنها غایب است؛ درست مانند گفتار بی‌دستور بسیار ابتدایی، فقط مادهٔ خام اندیشه را می‌توان بیان کرد و بدینسان، **عنصر انتزاعی دوباره با عنصر عینی که خاستگاه آن بوده است ادغام می‌شود.** آنچه که باقی می‌ماند ممکن است فاقد هرگونه پیوستگی به نظر آید. علت این همه استفاده از شیوهٔ بازنمایی برخی اشیاء و جریانها به کمك نمادهایی که برای اندیشهٔ آگاه بیگانه شده‌اند آن است که بازگشت به گذشته در ذهن و خواستهای نیروی سانسور به چنان نتیجه‌ای می‌رسد. اما تغییرات دیگری که در عناصر تشکیل‌دهندهٔ رؤیا ـ اندیشه‌ها رخ می‌دهند، اهمیت به مراتب بیشتری دارند. هر یك از این عناصر که نقطهٔ تماسی با یکدیگر داشته باشند در هم فشرده می‌شوند و واحدهای تازه‌ای تشکیل می‌دهند. وقتی اندیشه‌ها به تصویر درآیند، مسلماً آن

شکلهایی ارجحیت می‌یابند که پذیرای این گونه حرکت در درون یکدیگر یا در هم فشردگی باشند؛ چنین به نظر می‌آید که نیرویی در کار بوده است که آن عناصر را در فشار گذارده یا در همدیگر فشرده است. در اثر فشردگی، ممکن است یك عنصر از رؤیای آشکار با چندین عنصر از رؤیا ـ اندیشه‌ها برابر شود؛ و برعکس، از میان عناصر رؤیا ـ اندیشه‌ها، یك عنصر ممکن است چندین تصویر در رؤیا داشته باشد.»

این نقل قول، بسیار طولانی شد ولی دو مرحلهٔ پالایش دیگر نیز در جریان تشکیل رؤیا هست که به بحث کنونی ما مربوط می‌شود. نخست، **جابجایی** یا انتقال فشار است. تك تك ایده‌ها یا اندیشه‌های تشکیل‌دهندهٔ رؤیا ـ اندیشه‌ها هم ارز نیستند؛ «هر یك از آنها از درجات گوناگون رنگ عاطفی برخوردارند و بر این اساس، تا اندازه‌ای مهم تلقی می‌شوند و تا اندازه‌ای درخور توجه‌اند. این ایده‌ها در جریان رؤیاسازی، از احساسها یا عواطف خود جدا می‌شوند؛ با احساسها جداگانه رفتار می‌شود. ممکن است به جای دیگری منتقل شوند، ممکن است همانجا که هستند بمانند، ممکن است دستخوش دگرگونی شوند، یا ممکن است یکسره از رؤیا ناپدید شوند. **اهمیت ایده‌ها یا اندیشه‌هائی که عواطف خود را از دست داده‌اند دوباره به شکل روشنیِ حسیِ رؤیا ـ تصویرها در رؤیا آشکار می‌شود؛** ولی توجه داریم که این فشار که باید بر عناصر مهم متکی باشد به عناصر بی‌اهمیت منتقل شده است، به طوری که آنچه به عنوان مهمترین عنصر رؤیا، ظاهراً به صف اول رؤیا فرستاده شده است فقط نقشی فرعی یا کمکی در رؤیا ـ اندیشه‌ها بازی می‌کند و برعکس، آنچه که در میان رؤیا ـ اندیشه‌ها مهم است فقط به طور اتفاقی و نسبتاً نامشخص در رؤیا بازنمایی می‌شود.»

دومین مرحلهٔ پالایش در جریان تشکیل رؤیا به نظر ما اهمیت

به مراتب بیشتری دارد. «پس از اجرای این عملیات در رؤیا ـ اندیشه‌ها، رؤیا تقریباً آماده می‌شود. اما هنوز یك عامل بیش و کم ناپایدار یا تکمیل ثانوی نیز در کار است که پس از آنکه رؤیا به عنوان موضوع ادراك حسی وارد آگاهی شد، ظاهر می‌شود. وقتی رؤیا وارد آگاهی می‌شود رفتار ما با آن، دقیقاً همان رفتاری است که با هر موضوع یا مضمون ادراك حسی داریم: می‌کوشیم فاصله‌ها را پر کنیم، حلقه‌های رابط بر آن می‌افزاییم و غالباً خودمان را گرفتار سوء تفاهمهای جدی می‌سازیم. اما بهترین کار این به اصطلاح دلیل تراشی آن است که چنان نمای یکنواختی به رؤیا بدهد که نتواند با مضمون واقعی‌اش مطابقت کند؛ همین فعالیت دلیل تراشانه، بر روی هم در برخی موارد غایب است یا دخالت بسیار مختصری در جریان تشکیل رؤیا دارد، و در این صورت، رؤیا خود را نشان می‌دهد تا همهٔ شکافها و ناهماهنگیهایش را نشان دهد....»

برای ردیابی تشابه جریان تشکیل رؤیا و جریان تشکیل شعر، باید شعر ویژه‌ای را کاوید، و ضرورتاً این شعر باید یکی از شعرهای خودم باشد (وگرنه مجبور خواهم بود به تحلیل جستجوگرانهٔ کارهای شاعر دیگری بپردازم، که به درازا خواهد کشید). شعری که برمی‌گزینم، شالوده‌ای رؤیایی دارد. روز ۳۱ دسامبر ۱۹۳۵ میلادی به یك مهمانی خانوادگی در یورکشایر[۷۶] رفته بودم و نزدیك نیمه شب بود که گذشتن سال کهنه و فرا رسیدن سال نو را با نوشیدن مشروب رُم ـ پونچ به سلامتی همدیگر (گویی می‌خواهم تشخیص هاوسمن را تأیید کنم) جشن گرفتیم. افتادم روی تختخواب و رؤیای بسیار روشنی را به خواب دیدم. این رؤیا فردای آن روز هم که با قطار به لندن برمی‌گشتم برایم زنده و روشن بود و چون از آن روز به بعد مانند

76. Yorkshire

بسیاری از شاعران آشنای خودم، ریتم سفر با قطار را انگیزه‌ای برای شعر گفتن یافته‌ام، دست به قلم بردم تا تصویرهایی را که در رؤیای روشن آن شب دیده بودم به روی کاغذ بیاورم. نتیجه، شعری است که در زیر می‌خوانید ـ دربارهٔ واژه‌هایی که با حروف سیاه نوشته شده‌اند توضیح خواهم داد:

دالان هزار خم باریك، نوری دارد
که سایه‌های ما را روی دیوار می‌اندازد
من، چنانکه گویی در اوج پرواز می‌کنم
به دنبال کسی می‌روم که چهره‌اش را ندیده‌ام.
دیوارها سفیدند
و یك در میان می‌پیچند و پرده‌ای می‌سازند
که سایه‌های گریزان ما رویشان می‌افتند و برمی‌خیزند
همچون امواجی که به تخته سنگ سفید ساحل می‌کوبند.
من در این اندیشه که کاری کنم تا مربی‌ام برگردد
دستهایم را بالا می‌برم و علامت می‌دهم
که سایه‌اش همچون پرندهٔ بی‌قراری که در جا پر می‌زند
روی دیوار روبرو می‌افتد.
اما او بی آنکه برگردد پیش می‌رود
و من ناچار از پی‌اش می‌روم تا سرانجام
از آن دالان هزار خم بیرون می‌رویم و من خود را
تنهای تنها، روی پایهٔ یك ستون سنگی می‌یابم.
خانه‌های دورادور میدان زیر پایم
تازه ساز و آجری‌اند و می‌درخشند
گویی خود را در زیر نور آفتاب **کاستیل** شستشو داده‌اند.
در زمین ناهموار، کودکانی سرگرم بازی‌اند.
مـی‌گویم: اینجا باید سرزمین بیگانه‌ای باشد،
و با چشمانی جستجوگر به هر سو می‌نگرم.

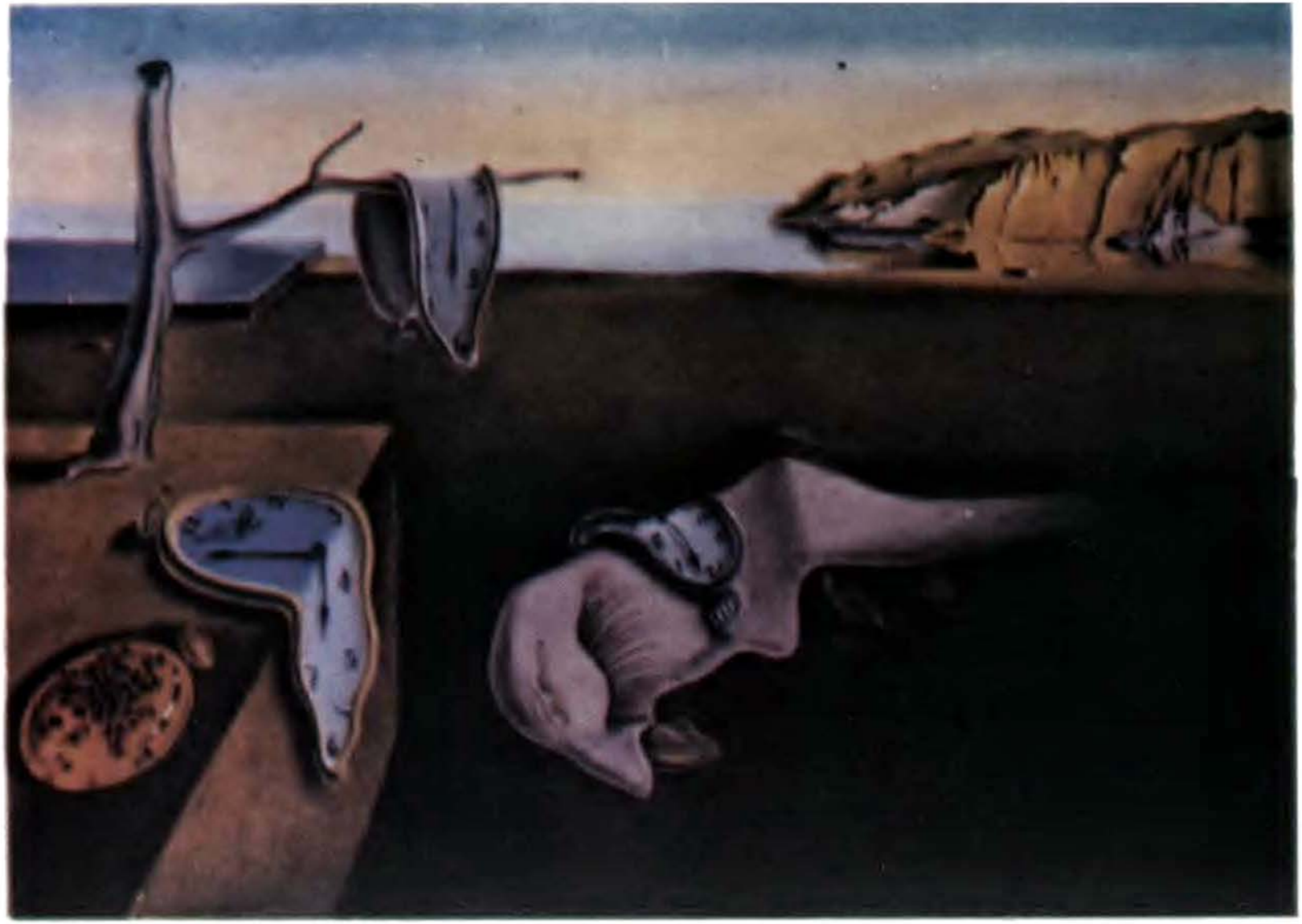
آنگاه ناگهان در می‌یابم که اینجا **بهشت** است
که **مرگ**، مرا با لباس دیگری به آن آورده است.

البته آنچه که من در این شعر وصف کرده‌ام، مضمون **آشکار** رؤیا است؛ مضمون **پنهان** را فقط به کمك تحلیل روانی می‌توان باز نمود، که برای بحث کنونی ما ضرورت فوری ندارد. اما تحلیل شاعرانهٔ شعر باید با این پرسش آغاز شود که من تا چه اندازه توانسته‌ام مضمون آشکار را برسانم. آیا این شعر صرفاً به عنوان روایت یك تجربه، رساننده و مؤثر است؟ تا آنجا که به رویدادهای شعر مربوط می‌شود به گمان خودم در آخرین سطرها است که از ناتوانی خویش آگاه می‌شوم. گمان می‌کنم هویت شخص ناشناس در رؤیا برایم روشن بود و به محض آنکه بیدار شدم ـ در جریان بیدار شدن ـ این هویت ازذهنم گریخت و مرا به حالت تحیّر رها کرد.تصور آنکه خودم را ناگهان در **بهشت** می‌یابم در رؤیا نیز وجود داشت ولی همانند پنداری آن شخص با **مرگ**، نوعی دلیل‌تراشی بعدی بود؛ اگر حافظه‌ام اشتباه نکند، همانند پنداری تا زمانی که قلم به روی کاغذ بردم تا شعر را بنویسم، برایم مطرح نشد.

اکنون به بررسی تصویرهای شعر می‌پردازم. دالان هزار خم، در رؤیا واقعی بود؛ راه پیچاپیچی که همهٔ پیچهایش ۹۰ درجه بود وسراسر دیوارهایش را نور سفید یکنواختی روشن می‌ساخت؛ آن شخص، همچون دلقکی که لباسهای چسبان پوشیده باشد، هرگز نپیچید. من به شیوهٔ بچه‌ها به هنگام سایه بازی، دستهایم را بالای سرم گرفتم و سایه‌شان را روی دیوار انداختم تا به او علامت دهم؛ تصویرهای پرندهٔ بی‌قرار ـ سایهٔ بی‌قراری که خود را همچون پرنده‌ای به جام پنجره بکوبد ـ **در رؤیا بر من ظاهر شد**. از این لحاظ، با تصویر موج که برای توصیف سایه‌های بدن خودمان در روی دیوارهای

۹. ساترن بچه‌هایش را می‌بلعد. فرانسیسکو گویا.

۱۰. زن و کودك. فرنان لژه. ۱۹۲۲.



۱۱. پایداری حافظه. سالوادور دالی. ۱۹۳۱

۱۲. ایستگاه سن لازار در پاریس. کلودمونه، ۱۸۷۷.

۱۳. یأس. گوستاو کوربه.

۱۴. منظره برتانی. گوگن، ۱۸۹۴.

۱۵. چوپان، فرانسوامیله.

۱۶. طبیعت بی‌جان باسیبها. گوستاو کوربه، ۱۸۷۱ـ۷۲.

آن دالان هزار خم به کار گرفته‌ام تفاوت دارد چون تصویر موج، تصویری است آگاهانه که در جریان نوشتن شعر آفریده شده است؛ به همین دلیل ترجیح می‌دهم آن را استعاره بنامم نه تصویر ذهنی. به همین طریق، واژهٔ آفتاب **کاستیل** که برای وصف نوری که بر میدان می‌تابید به کار برده شده است، صفتی است که من از تجربهٔ آگاهانهٔ خودم گرفته‌ام؛ و نزدیکترین معادلش در حافظه‌ام، برخی از جلوه‌های روشنایی خورشید در اسپانیا است. نتوانسته‌ام تصویر روشنی را که از تأثیر این رؤیا ـ نور بر خانه‌ها گرفته بودم دقیقاً منتقل سازم. از آجرهای پرمنفذی که گویی نور را همچون آب جذب می‌کردند، تصویر بسیار مشخصی در ذهنم مانده است. بچه‌هایی که در میدان بازی می‌کردند (میدانی تازه، تسطیح یا جدول بندی نشده، و ناهموار)، به نظر می‌رسید که مستقلند و با بقیهٔ صحنه متفاوتند؛ و این تأثیری است که غالباً در نقاشیهای **سالوادور دالی** دیده می‌شود.

در این شعر چندین قافیه دیده می‌شود ولی قافیهٔ ثابتی ندارد؛ من در جستجوی این قافیه‌ها نبودم بلکه ناآگاهانه و در جریان نوشتن شعر، در آن راه یافتند. اگر مجبور می‌بودم به دنبال قافیه‌ای بگردم، ناگزیر مجبور می‌شدم در روایت و تصویرهای ذهنی آن تصرف کنم و این خیانت یا بی‌وفایی به الهام است. من همیشه به هنگام نوشتن شعر، به این نکته توجه داشته‌ام. نه به دنبال قافیه می‌گردم نه از کاربردشان خودداری می‌کنم ـ چون این هر دو کار به معنای هدایت آگاهانهٔ بیان خواهد بود و جریان حرکت خودانگیختهٔ مطلوب را از میان خواهد برد. با این حال می‌پذیرم که هرگاه خبری از الهام کلی نباشد یعنی وقتی شاعر شعرش را مصرع به مصرع می‌نویسد، جستجوی قافیه ممکن است به کشف تصویرهای ذهنی شگفت‌انگیزی منجر شود. این شیوه‌ای است سراپا متفاوت در شعرنویسی؛ مانند موزاییك است در برابر تصویر بازتابیده. شاعر اگر

بخواهد به روایتش وفادار بماند ـ روایتی که یکپارچه به او نمایانده می‌شود ـ نمی‌تواند به دنبال زیورهای ظاهری بگردد.

شاید مهمترین وجه تمایزی که از این تحلیل به دست می‌آید تمایز میان تصویرها و استعاره‌ها باشد ـ و این تمایزی است که **پی‌یر رِوِردی** قایل شده است و من پیشتر به آن اشاره کرده‌ام (**برتون** نیز آن را در نخستین بیانیهٔ سوررئالیستها نقل می‌کند):

«تصویر، آفرینش خالص روح است.
«تصویر نمی‌تواند از مقایسه تولد یابد اما می‌تواند از نزدیك شدن دو واقعیت نزدیك به هم ولی کم و بیش دور از هم، تولد یابد.
«هر چه روابط این دو واقعیت نزدیك به هم، دور و درست باشد هر قدر تصویر پر توانتر شود، قدرت هیجان‌انگیزی و واقعیت شاعرانه‌اش نیز همانقدر بیشتر خواهد شد.»[۷۷]

در شعر من، کوبیدن امواج به تخته سنگهای سفید ساحل، گرچه به ذهن خودم وصف دقیقی جلوه می‌کند، از نیرویی که تصویر پرندهٔ بی‌قرار دارد برخوردار نیست؛ و البته عملاً همهٔ مضمون شعر ـ راه پر پیچ، میدان، نور، بچه‌ها ـ مجموعه‌ای از تصویرهای ذهنی است، اماتصویرهایی که قرینهٔ آشکار ندارند و بدین لحاظ، آنها را نماد می‌نامیم.

مفهوم یا ارزش تداعی‌کنندهٔ استعاره ممکن است در کلِ روانشناختی شعر باشد؛ اگر سرچشمه‌اش صرفاً عقلی باشد محتملاً همچون زیوری نامناسب از شعر بیرون خواهد افتاد.

پس این گونه شعر را به قول فروید می‌توان مضمون آشکار رؤیایی دانست که اندیشه‌های پنهانی‌اش به تصویرهای حسی یا

---

۷۷. این مطلب را آقای مسعود رسول‌زاده از فرانسه به فارسی برگردانده‌اند ـ م.

صحنه‌های دیداری تبدیل شده‌اند: یعنی عنصر انتزاعی دوباره با عنصر عینی که خاستگاه آن بوده است ادغام می‌شود(۷۸). بعضی از رؤیا ـ اندیشه‌ها در هم فشرده شده و به تصویرها یا نمادهایی تبدیل شده‌اند که مفهوم پنهانشان را به سختی بتوان تحلیل کرد اما بر روی هم و شاید درست به همین علت، نیروی شعری فوق‌العاده دارند. آنگاه ذهن آگاه شاعر برای آنکه هرگونه فاصله یا ناپیوستگی را پنهان کند، در شعر دخالت کرده و نمای هماهنگی به آن داده است که از خواستهای میثاقهای ادبی روزگار به شمار می‌رود و به هر حال موجب آسانتر شدن ارتباط می‌شود.

هر شعری از ماهیت یکپارچهٔ رؤیا برخوردار نیست بلکه هر تصویر ذهنی معتبر در ضمیر ناآگاه بارور می‌گردد؛ یعنی دو واقعیتی که روردی از آنها سخن می‌گوید با آنکه از هم جدا شده‌اند، به شکل یك تصویر ذهنی به هم می‌پیوندند و نیروی عاطفی‌شان را از یك حلقهٔ رابط پنهان در ضمیر ناآگاه می‌گیرند. در هر تحلیل شعری، آشکار ساختن آن ارتباط سرکوب شده ضرورت ندارد؛ واقعیت شعری درنیروی آشکارتصویرذهنی است و اگر معنای پنهانش آشکار شود بر نیرویش افزوده نخواهد شد و حتی ممکن است به مراتب ضعیفتر

---

۷۸. قیاس کنید با نظریهٔ ویکو دربارهٔ شعر، مخصوصاً با عبارت زیر: «(بنابراین، به اعتقاد ما) کل هنر شعر و شاعری به همین خلاصه می‌شود، یعنی هر آن که آرزوی بیرون شدن از صف شاعران را دارد باید زبان بومی‌اش را از یاد ببرد و مانند گذشته به گدائی واژگان برود: در اثر این ضرورت، او احساسهای ذهنش را به کمك مسلّمترین و سهل‌الوصولترین جنبه‌های اشیاء بیان خواهد کرد: او به کمك حواس و تخیل، گیراترین و دوست داشتنی‌ترین تصویرهای اشیاء، منشها و احساسها را ترسیم خواهد کرد: و درست همانند هر کسی که بخواهد فیلسوف شود باید نخست خودش را از تعصبات کودکانه و عوامانه بیالاید، هر کسی هم که شعری می‌گوید باید تماماً منطبق بر نظرات کودکانه و عوامانهٔ این جهان احساس کند و بیندیشد. بدین طریق، او واقعاً خیالپرداز خواهد بود و در آن واحد شعری متعال و منطبق بر قدرت درك عوام خواهد گفت.
De Constantia Philologia (Trans. by H.S. Davis.)

شود. منطق‌گریزی هنر و دفاع سوررئالیست‌ها ازمنطق‌گریزی، در نظریهٔ بازگشت به گذشته، توسط فروید بیان شده است. انگیزهٔ ناآگاه، بیش از رؤیا سبب آفرینش شعر می‌شود؛ یعنی نیروی روانی لازم برای شکل‌بندی شعر را فراهم می‌آورد. همان انگیزه، بیش از رؤیا و به شیوهٔ رؤیا، به دنبال ارضای خود است. پندارها یا اندیشه‌های پنهان به تصویرهای دیداری تبدیل می‌شوند، برجسته و صورت یافته می‌شوند، و سرانجام در واقعیت توهمی شعر به آزادی می‌رسند.

اینکه می‌گویند گزینش واژگان یعنی زبان شاعر که با تصویرهای ذهنی‌اش متفاوت است جریان تداعی ناآگاهانهٔ مشابهی را می‌پوید، به گمان من با توجه به دست آوردهای روانکاوی، نتیجهٔ درستی است. این واژه‌ها تا جایی که شاعرانه باشند تداعیهای خودانگیخته‌ای هستند که ماهیتی شنیداری دارند نه دیداری. شاید بعضی از شاعران در واژه‌نامهٔ حافظهٔ آگاه خویش به دنبال صفت مناسب می‌گردند، و به این طریق هوش ابداعی خود را نشان‌می‌دهند؛ اما این گونه توانایی ـ مانند توانایی **پوپ** یا **درایدن** ـ استعداد شاعرانهٔ اصلی نیست. اگر گفتهٔ پیکاسو را اقتباس کنیم، تصویر شعری، چیزی است که می‌یابیمش ولی نمی‌جوییمش. این تصویر به دشواری ولی مستقیماً از چاه ضمیر ناآگاه سر برمی‌آورد. اِعمال مهارت آگاهانه ممکن است موجب تکمیل یا تخریب آن شود ولی دلیلی در دست نیست که نشان دهد شاعر به دنبال اِعمال این مهارت، نیروی شعری خاص تصویر شعری را به دست آورده باشد.

ما چنان به حدود فعالیت ذهنی ـ دامنه و اثر بخشی واقعیش ـ شك داریم که به‌عنوان افرادماتریالیست نیز نباید ممکن بودن شیوه‌هایی را که تاکنون درباره‌شان نیندیشیده‌ایم نادیده بگیریم. مثلاً اکنون روانکاوی، امکان پذیری علمی انتقال اندیشه یا دورآگاهی [=

تله‌پاتی] را پذیرفته است. بر قیاس این گونه پدیده‌های «نهان»، ممکن است که ذهن شاعر یا نقاش در جریان فعالیت عادیش، «پیامها» را به شیوه‌ای کاملاًناآگاهانه بگیرد و منتقل کند. به گمان من این گونه«پیامها» همیشه به شکل «تصویرهای ذهنی»اند یعنی اندیشه‌هائی که به این پیامها مربوط می‌شوند به‌صورت کلام در نمی‌آیند. به این طریق، مثلاً ذهن، «ته نشستهای ذهنی» فعالیت روزانه را با بی‌اهمیتترین و نادیده‌ترین اجزایشان می‌گیرد و در جریان رؤیاسازی «به کار می‌برد». طرحی بر روی دیوار، تکه زمینی که گلسنگ بر آن روییده یا هر طرح انتزاعی دیگری که چشم مرا لحظه‌ای به خود جلب کرده است، به این طریق ممکن است در ذهنم ته نشین شود و شکل تصویرهای ناآگاهانه ذهنی مرا مشخص سازد، که هرگاه در جریان نقاشی فراخوانده شود، با این شکل ظاهراً تعبیرناپذیر و غیرمنطقی ظاهر می‌شود. درك این جریان، نسبتاً ساده است؛ اما برعکس این نیز ممکن است اندیشه‌ها، که ذهن ما را احتمالاً در جریان اندیشیدن به خود مشغول می‌کنند، به هنگامی که اندیشهٔ آگاهانه جایش را به شیوه‌های غریزی بیان می سپارد، بتوانند این گونه بیان را چنان هدایت کنند که با اندیشهٔ پنهان همانند و مطابق شوند. **سالوادور دالی** می‌گوید که پخش شدن یك قطره رنگ بر روی تخته رنگش چگونه شکل جمجمهٔ بدریختی را به خود گرفت که **خبری از آن در ذهن آگاهش نبود** و آگاهانه ولی بی‌نتیجه، می‌کوشیده است آن را کشف کند. این یکی دیگر از جنبه‌های حرکت خود انگیخته است: و آنچه که باید بذیرفت، فراواقعیت یا ناتورالیسم فوق آگاهانه‌ای است که همهٔ فعالیتهای ما را احاطه کرده است. در این لحظه از درون به من اشاره می‌شود که در نوشته‌ها یا اشعار **بلیك**، شعر یا جمله‌ای خواهم یافت که به این موضوع مربوط می‌شود. کتاب را از قفسه برمی‌دارم، صفحهٔ ۵۶۲ را باز می‌کنم و چنین می‌خوانم:

«... فیضانش را در هم فشرد و به اجسامی سخت و تیره مبدل کرد،
و اندیشه‌ها و آرزوهای بچگانه‌اش را به صخره‌های سرد و سیاه
مرگ سپرد.]
یتکی از طلا و سندانی از خارا داشت:
میله‌های اندیشه‌های درهم فشرده را برداشت تا بر روی سنـدان
بکوبد]
و شمشیر و تیر و کمانی برای جنگ،
توپی پر غرش و تفنگی کشنده بسازد.
دستها را دیدم که برای ورزشی پست به حرکت درآمدند، و
زیبایی ابدیت در لباس زشتیها، و دلربایی در لباس درختی خشك،
فرو می‌نگریستند.
مرض را دیدم که پیکری ازمرگ به دور
برهٔ خداوند می‌سازد تا اورشلیم را نابود کند و پیکر آلبیون[۷۹] را
بدرد،
و با جنگ و حیله‌گری، دسترنج کشاورز را به چنگ آورد.
زشتی با سلاح فولاد، نادانی با کلاهخود زر،
ضعف با شاخ و چنگال، جهل با منقاری درنده،
لذتهای فیضانی را بسان جنایت قدغن کردند،
و فیضانها با کر و فر دین، زنده به گور شدند،
الهام رخت بر بست، قانون به تنبیه نابغه‌ها برخاست،
از این همه بر خود لرزیدم. آه‌ها و اشکها و ناله‌های تلخ را برداشتم،
به کوره خانهٔ خویش بردم تا شمشیری معنوی بسازم،
شمشیری که قلب پنهان را آشکار کند. تیر اندوه را
تفته از کوره بیرون کشیدم: روی سندان خارا کوبیدمش:
در میان شعله‌های دست و جسم و آب تفتمش،
نُه بار...»

Jerusalem, i, 9.

---

۷۹. Albion: قدیمی‌ترین نام بریتانیا.

بدینسان، کوشش بلیك به این امید است که همدردی و زندگی از میان نـروند. من حضور نوعی دیالکتیك‌گرائی غریزی را در همهٔ نوشته‌های او احساس می‌کنم و این بیش از هر چیزی توجه مرا به خود جلب می‌کند. می‌دانم که بعضی از سوررئالیست‌هـا حرفهـای ناگفتهٔ مهمی دربارهٔ بلیك دارند که بزنند، آنها به پیچیدگی کارهای بلیك که جامهٔ بسیار آشنای عرفان را به تن دارد بدگمانند. من نیز به همان اندازه بدگمانم؛ ولی باید اعتراف کنم که هر چه بیشتر نوشته‌های بلیك را می‌خوانم، این ابرها بیشتر از برابرم ناپدید می‌شوند. بیهوده است اگر بلیك را ماتریالیست بنامیم (بیهوده است اگر عنوانی بجز **ماتریالیست دیالکتیکی** به هنرمند سوررئالیست بدهیم)؛ با وجود این، در آثاری نظیر **ازدواج بهشت و دوزخ** و **اورشلیم**، تضادهای بنیانی واقعیت را مجسم می‌کند و این جنبشی است در جهت سنتزی که یك ذره‌اش هم ایده‌الیستی نیست.

از یك چینی دیدگاهی است که باید عنصر فوق طبیعی آثار **شلی** را نیز از نو بررسی کرد. در مورد شلی، تردیدی در گزینش نقطه عزیمت یا آغاز نیست: جبرگرائی ماتریالیستی از الحادیتریـن نوع ممکن. اما عموماً گفته می‌شود که شلی الحاد اولیه‌اش را ترك کرد و در پایان راهش به ابرهای تیرهٔ ایده‌الیسم نو افلاطونی رسید. چنانکه از عبارت زیر که از کتاب **اندیشه‌هایی دربارهٔ مابعدالطبیعه** گرفته شده است برمی‌آید، او نیز در عمل به سنتز دیالکتیك عنصر واقعی و غیرواقعی، یعنی واقعیت و توهم می‌رسد:

«اندیشه‌هـا، پندارهـا، یا تصـورات، یا هر نامـی که بر آنهامی‌گذارید، نه از لحاظ نوع بلکه از لحاظ نیـرو با یکدیـگر متفاوتند. عموماً چنین فرض می‌شود که آن اندیشه‌های مشخصی که بر عده‌ای از اشخاص تأثیر می‌گذارند، البته به فواصل معین و به هنگام گذشتن انبوهی از اندیشه‌های دیگری که **موضوعات واقعی**

یا بیرونی نامیده می‌شوند، اساساً با اندیشه‌هایی که فقط بر عدهٔ انگشت‌شماری ازافراد تأثیر می‌گذارند و غالباً به فواصل نامیعن تکرار می‌شوند و مانند توهمات، رؤیاها و پندارهای دیوانه‌ها تیره‌تر و نامشخصترند، تفاوت دارند. شالودهٔ تفاوت اساسی میان هر یك از این پندارها یا هر طبقه‌ای از آنها نه بر مشاهدهٔ درست ماهیت اشیاء بلکه بر این نظر مبتنی است که کدام اندیشه یا اندیشه‌هایی بیش از همه برای امنیت یا سعادت زندگی مفیدند؛ و اگر این تفاوت، گویای چیز بیشتری نباشد، فیلسوف مجاز است زبان عامیانه را اختیار کند یا با آن به سازش برسد. اما ظاهراً این دو خود را از پایه متفاوت نشان می‌دهند، ولی تفاوتشان شالودهٔ حقیقی ندارد و تصوری محدود و دروغین با ماهیتی عام ارائه می‌دهند، که سرچشمهٔ مهلکترین خطاها درنظرپردازی است. تفاوت بنیادی میان تك تك اندیشه‌ها در ذهن ما، عملاً، پیامد حتمی آن قانونی است که ذهن، تنوع و وحدت را به کمك آن درك می‌کند؛ اما قایل شدن به تفاوتی عام وماهوی، کاری سراپا اختیاری است.»

منظور من در این مقاله، اصولاً نمایاندن جنبه‌های مثبت سوررئالیسم است؛ آن بخش ضروری فعالیت انتقادی را که شامل از میان بردن سوء تفاهم‌ها و پاسخ دادن به انتقادهائی است که براساس این گونه سوءتفاهم‌ها به عمل آمده، می‌توان برای چاپ در نشریات موقتی‌تر در نظر گرفت. اما یك نوع از انتقاد یا حمله را می‌توان در اینجا نام برد چون انتقادی است ماهیتاً جدی و به معرفی جنبه‌ای از سوررئالیسم که هنوز مورد بررسی قرار نگرفته است کمك می‌کند. آقای ج. ب. پریستلی[۸۰] به هنگام برگزاری نمایشگاه لندن مأموریت یافته بود مقاله‌ای برای یکی از روزنامه‌های عصر که به چاپ خبرهای مسابقات شرط‌بندی معروف بود بنویسد. اما همچنانکه

80. J.B. Priestley

خود آقای پریستلی اعتراف می‌کند، از دیدن کار سوررئالیست‌ها «نه فقط احساس آرامش نکرد بلکه عمیقاً نگران و آشفته شد» و این همان نتیجه‌ای بود که انتظارش می‌رفت. اما وقتی می‌خواهد انواع انحرافهای اخلاقی را به عموم سوررئالیست‌ها نسبت دهد، به ناسزاگویی بیهوده‌ای می‌پردازد که خاص خودش است:

> اگر آدمی در جهت خلاف وزش باد تف کند:
> تف به صورت خودش برمی‌گردد.

پریستلی گفت سوررئالیست‌ها «هوادار خشونت و بی‌منطقی‌اند. آنها حقیقتاً منحط‌اند. از پشت سر آنها سوسویی از شفق تیره شوندهٔ توحشی می‌بینید که ممکن است به زودی آسمان را بپوشاند و بشریت را در شب طولانی دیگری گرفتار سازد.» با دانستن اینکه شخصی با پیشداوریهای آقای پریستلی چه مفهومی از واژهٔ انحطاط دارد، سوررئالیست‌ها از این چشم‌انداز سیاه گریزان نیستند. اما خوش رقصیهای آقای پریستلی به همین جا پایان نمی‌یابد.

> «دهها جوان زن صفت یا مخنث، عشوه‌گرانه وراجی می‌کنند و در همه جا موج می‌زنند. دهها زن بی‌شرم، بی‌تعادل و بی‌وقار ـ لذت جویان حریص و تحریك شده ـ در آن جا پرسه می‌زنند. دهها زن و مردی که یکسره به گرداب توحش پنهان شده در ورای صورتهای تراشیده و پودرزده می‌لغزند.... بیشترشان انگیزه‌های جنسی چنان نیرومندی دارند که به زودی راه سوء استفاده یا انحراف را پیدا می‌کنند.»

بی‌تردید آقای پریستلی در بستر گل سرخش احساس آرامش نمی‌کند، و همدردی با بازنده، مسیری گل آذین اما قدری کج و کوله را از قلب ایشان می‌پیماید و بیرون می‌آید. اما آقای پریستلی، چه

درانگلستان چه در دیگر کشورها، آشنایی شخصی با سوررئالیست‌ها ندارد؛ و به عنوان یك داستان‌نویس باید فراست کافی برای درك این واقعیت داشته باشد که معمولاً اشخاصی که غرایزشان کمتر از همه سرکوب شده باشد اخلاقی‌ترین اشخاصند؛ یا به گفتهٔ هویزمان «در اصل... بی‌حیاتر از اشخاص متقی کسی نیست». در حقیقت، سوررئالیست‌ها بیش از آقای پریستلی از وجود عناصر نامطلوب در میان خودشان آگاهند؛ اما آنها را نباید با این عناصر یکی پنداشت. درست است که آنها نمی‌توانند به کجرویهاو سرپیچی از یك قانون اخلاقی که در نظرشان ارزشی ندارد اعتراض بکنند. اما آنها کسانی را که به‌فساد می‌گرایند و در آن غرق می‌شوند درست به‌اندازه کسانی که غرق ریاکاری شده‌اند خوار می‌شمرند. آنها هرگونه ضعف و هرگونه از هم گسستگی شخصی را خوار می‌شمرند.اصل آزادی آنها به یکایکشان اجازه می‌دهد تا آنجا که تجاوزی به حقوق دیگران نشود، تمایلات طبیعی خود را آزادانه آشکار سازند. مثلاً در مسألهٔ همجنس گرایی (مسأله‌ای که روزنامه‌های عصر، با آنکه یکی از حادترین مسائل روز است اشاره‌ای به‌آن نمی‌کنند)، سوررئالیست‌ها کوچکترین تعصبی ندارند؛ آنها می‌پذیرند که همجنس‌گرائی اختلالی است که در اثر برخی آمادگیهای روانی یا جسمی که فرد را در آن دخالتی نیست پدید می‌آید. اما آنها زمانی اعتراض می‌کنند که این گونه افراد بخواهند انجمن یا هسته‌ای برای تحمیل عاداتشان بر زندگی اجتماعی و معنوی مردم تشکیل دهند. این اعتراض، به ویژه به تعصب در برابر انحراف زنان می‌انجامد، تعصبی که مطمئناً بخشی از اعتقادنامه سوررئالیست‌ها نیست.

کوتاه سخن آنکه سوررئالیست‌ها این اصل انضباطی را می‌پذیرند که اگر کسی مجبور است برای مداوای مریض به آن حمله کند، بدن خودش باید سالم باشد. توهینی که آقای پریستلی به

سوررئالیست‌ها می‌کند از نوع توهینی است که به نخستین بلشویك‌ها می‌شد، ولی وقتی خلوص و بی‌غرضی بلشویك‌ها همچو روز روشن شد، دیگر این توهین اثری نداشت.

هنرمند سوررئالیست از آن جهت با اخلاقیات معاصر مخالف است که آن را پوسیده می‌داند. او نمی‌تواند به اخلاقیاتی احترام بگذارد که وجود دو قطب متضاد فقر و ثروت را می‌پذیرد؛ محصولات خاکی را در میان مردم گرسنه یا کم غذا به هدر می‌دهد یا عمداً از میان می‌برد؛ صلح جهانی را موعظه می‌کند و با همهٔ ابزارهای وحشت‌آور و نابودکننده‌ای که نبوغ شرارت‌آمیزش می‌تواند ابداع کند به جنگ تجاوزآمیز دست می‌زند؛ انگیزهٔ جنسی را چنان منحرف می‌کند که هزاران زن و مرد تشنهٔ ارضای جنسی به دیوانگی کشیده می‌شوند، میلیونها انسان عمرشان را با ناکامی به سر می‌آورند یا ذهنشان را با ریاکاری مسموم می‌کنند. هنرمند سوررئالیست به چنین اخلاقیاتی (که آنچه گفته شد فقط ویژگیهای کلی آن به شمارمی‌روند) چیزی جز اهانت و تنفر در آستین ندارد.

اصول اخلاق هنرمند سوررئالیست بر آزادی و عشق بنیان گرفته است. او دلیلی برای نسبت دادن همهٔ سستیهای اخلاقی نوع بشر به گناه نخستین که میراث آدم و حوا است نمی‌بیند اما می‌داند که بیشتر انسانها کامل زاده نمی‌شوند و محیط نیز با گذشت زمان از کمالشان می‌کاهد. این گونه بدیها و نواقص را نمی‌توان در یك مرحله از تکامل بشر ریشه کن کرد. اما هنرمند سوررئالیست معتقد است که دستگاه سازمان یافتهٔ نظارت و سرکوب که جنبهٔ اجتماعی اخلاقیات روزگار ما به شمار می‌رود از لحاظ روانی به درستی شناخته نشده و قطعاً زیان‌آور است. به سخن دیگر، او به کاملترین آزادی انسان معتقد است و برخود مسلم می‌داند که آنچه را که قانون و بیدادگری نتوانسته است به ارمغان بیاورد، عشق و برادری با خود به ارمغان

خواهد آورد.

هنرمند سوررئالیست، انسان دوست احساساتی نیست؛ سوپر رئالیسمِ هنر او، قرینه‌ای در رئالیسم علم او دارد. او روانشناس به معنای درست کلمه است و اگر واژه‌هایی چون «عشق» و «برادری» را به کار می‌گیرد بدان سبب است که از تحلیل زندگی جنسی و عاطفی و اقتصادی بشر به این نتیجه رسیده است که حق دارد این گونه واژه‌ها را بی‌آنکه ذره‌ای رنگ احساسات داشته باشند به کار ببرد. نتیجه می‌گیریم که هنر، چیزی بیش از توصیف یا «گزارش» است؛ فعالیتی دیالکتیکی و زندگی بخش است. بینش و زبان انسان را از نو زنده می‌کند؛ از همه بالاتر آنکه با افزودن بر دامنهٔ حساسیت انسانها و بیشتر آگاهانیدن آنها از وحشت و زیبایی و شگفتی شکلهای ممکن هستی، زندگی را از نو زنده می‌کند.

تولد تازهٔ شگفتی، عنوان مقاله‌ای بود که واتس ـ دونتون[۸۱] دوست سوینبورن نوشته بود. از گزینش چنین عبارت مطنطنی برای توصیف هدف کلی سوررئالیسم، آن چنان که خودم می‌فهمم، هراسان نیستم. همان سان که کنجکاوی همچون نیرویی انسان را به کنکاش در ساختمان ناشناختهٔ هستی می‌کشاند و به او امکان می‌دهد که دستگاه عظیمی را پی‌ریزی کند که علم نامیده می‌شود، شگفتی نیز نیروی آفرینش چیزهایی را به انسان می‌دهد که پیش از این وجود نداشته‌اند، نیرویی که به انسان می‌گوید نیروهایش را در راههای تازه و برای رسیدن به دستاوردهای تازه به کار گیرد. ما این معنای واژهٔ «شگفت‌انگیز» را فراموش کرده‌ایم ـ چون یکی از فرسوده‌ترین واژه‌های پیش پا افتادهٔ زبان است. اما در واقع، واژهٔ «شگفتی»، از واژهٔ «زیبایی» بهتر و شاملتر است و هر آنچه که سرشار از شگفتی

81. Watts-Dunton

باشد، بیشترین تأثیر را در تخیل آدمی برجا می‌گذارد. **دکتر جانسون**[۸۲] که در برابر هزینهٔ خوشگذرانیها خم به ابرو نمی‌آورد، گفت: «هر چیزی که برای ما شناخته شود دیگر شگفت‌انگیز نخواهد بود». بهتر آن بود که گفته می‌شد شناخت، زمانی پایان می‌یابد که شگفتی ما پایان یابد، چون به گفتهٔ **پاسکال**[۸۳] که چندان توجهی به خوشگذرانی نداشت، «دل را دلایلی است که عقل را خبری از آنها نیست».

82. Dr. Johnson

83. Pascal

بخش سوم

فصل هفتم

پل گوگن

نخست باید میان هنر و افسانه، تفاوت بگذاریم. نام پل گوگن در نظر هزاران بلکه میلیونها نفر، بر چیزی تیپیك و حتی قهرمانی دلالت دارد. او دلال سهام و کارمند طبقهٔ متوسطی است که شغل عالی‌اش را رها می‌کند تا سراسر وقتش را وقف «هنر» کند. گذشته ازاین، او هنرمندی است که علیه زشتی و فریبندگی تمدن جدید قیام کرد و به دریاهای جنوب، گرمی و زیبایی، پاکی و سادگی پناه برد. به اندازه‌ای داستان و نمایشنامه و زندگینامه‌های قصه‌وار دربارهٔ داستان خیال‌انگیز زندگی او نوشته‌اند که دست آخر، حقایق ـ که چندان هم خیال‌انگیز نیستند ـ به فراموشی سپرده شده‌اند. این افسانه‌ها چنان در همه جا حاضرند و به آرزوی نهفته در سینه‌های ما پاسخ می‌گویند که به نظر می‌رسد هنر و تابلوهایی که گوگن همهٔ نیروها و اندیشه‌هایش را در راه آنها به کار گرفت، استقلالشان را از دست داده‌اند و بخشی از شمایلهای افسانه شده‌اند.

ما باید در راه بازیابی حقایق یا به سخن دیگر در راه تصحیح و هدایت تأکیدی که در تخیل مردم به حقایق داده شده است بکوشیم. حقایق در پردهٔ ابهام نیستند ـ چون همگی در دو مجموعه از نامه‌ها[۱] و

همچنین در زندگینامه‌ای که پسرش **پولا**[۲] برای او نوشته، و در دهها یادنامه‌ای که معاصرانش دربارهٔ او نوشته‌اند گردآوری شده‌اند. این حقایق و دانسته‌ها تا جایی که به شخصیت و خصوصیات گوگن مربوط می‌شوند، شاید ما را وسوسه کنند که داوری اخلاقی خودمان را در آنها دخالت دهیم. گوگن عمداً همسر و چهار فرزندش را رها کرد تا خودشان از خودشان نگهداری کنند، و بیست سال تمام توجهی به سرنوشت آنها نکرد. این، جنبهٔ وحشیانه‌ای است که در حقایق یافت می‌شود. اما جنبهٔ دیگری هم هست. گوگن هرگاه تصمیمی می‌گرفت، دیگر از تصمیمش برنمی‌گشت. همهٔ داراییها منجمله درآمدی را که از فروش مجموعهٔ برگزیدهٔ تابلوهای گوناگون به دست آورد به همسرش بخشید. او عاشق فرزندانش بود، تا جایی که بزرگترین پسرش **کلوویس**[۳] را با خودش به پاریس برد تا در فقر پدر شریك شود ـ شاید این به نظر کلوویس، محبت‌آمیزترین کاری نبود که از گوگن برمی‌آمد. در تاهیتی، دفتر خاطراتی مخصوص دخترش **آلین**[۴] داشت و وقتی او مرد، گوگن در بیان اندوه خود دو نامه برای همسرش نوشت؛ یکی از این نامه‌ها چنان آکنده از تلخی بود که همسرش آن را از میان برد و دیگری به قدر کافی گویای احساسات او بود و از میان نرفت. («دخترم را از دست داده‌ام، دیگر خدا را دوست ندارم. او نیز همچون مادرم، آلین نام داشت ـ هر کس یك جور عاشق دیگری می‌شود؛ برای بعضی، عشق با وجود مرگ نیز پر شکوه‌تر می‌شود، برای بعضی دیگر... نمی‌دانم. گور او در آنجا،

---

1. *Lettres a Daniel de Monfreid.* Precedees d'un hommage par Victor Segalen. Paris, 1919. New edition (Librairie Plon), 1930–*Lettres de Gauguin a sa femme et a ses amis.* Recueillies et prefacees par Maurice Malingue. Paris (Grasset), 1947.
2. *My father Paul Gauguin.* London (Cassell), 1937.
3. Clovis
4. Aline

یکپارچه توهم است. گور او اینجا در کنار من است؛ دانه‌های اشکم، گلهای زندهٔ این گورند.») این نامه‌ها آخرین نامه‌های گوگن به همسرش بودند و از گفتهٔ همسرش می‌توان به تلخکامی زندگی این زن پی برد: «هر وقت که به فکرش می‌افتم، خودپرستی ستمگرانه‌اش مرا به شورش وامی‌دارد.»

بی‌تردید این کار گوگن خودپرستی بود و هیچ وسیله‌ای نمی‌توانست او را ازفدا کردن زندگی‌اش در راه هدفی که به گفتهٔخودش گسستن از همهٔ قیدهای انسانی را توجیه می‌کند باز دارد. این گونه تعصب را در محیطی دیگر تقدس می‌دانند و با آنکه از لحاظ دینی، بدعتی بزرگتر از این وجود ندارد، گوگن عشق به زیبایی را جانشین عشق به خدا کرده بود، و به گمان خودش زندگی‌اش زمانی با معنی می‌شود که این خواستش تحقق یابد. اما وقتی تصمیم نهایی‌اش را گرفت نه فقط از ایمان کور کورانه به سرنوشت خودش متأثر بود بلکه پیش خود امیدوار بود که پس از وقف نیرو و وقتش به نقاشی، به شهرت خواهد رسید وتابلوهایش به فروش خواهند رفت و او خواهد توانست از خانواده‌اش نگهداری کند. اما تابلوهایش برخلاف انتظار او به فروش نرفتند ـ روز به روز بر تعداد تابلوهایش می‌افزود ولی این دلیل بر بهتری یا فروش رفتن آنها نبود. پس‌اندازش ظرف هشت ماه ته کشید. گوگن به **کوپنهاگ**[۵] رفت تا هجده ماه دیگر را انگل خانوادهٔ همسرش شود. در آنجا چنان بدخلقی کرد که سرانجام مجبور شد به پاریس برگردد و شش ماه دیگر از عمرش را در فقر و پریشانی بگذراند. بقیهٔ عمر او را نه فرار از تمدن بلکه دوران جان کندن برای به دست آوردن حداقل هزینهٔ زندگی باید دانست. گوگن به **بریتانی**[۶] رفت، نه برای آنکه عاشق آنجا یا کنار

---

5. Copenhagen

6. Brittany

دریا بوده باشد بلکه شنیده بودکه در پانسیون **ماری ژان گلوانك**[۷] در **پونت ـ آون**[۸] می‌توان هر ماه را با پولی معادل ۲ یا ۳ پوند آن زمان زندگی کرد. ولی وقتی متوجه شد که این مبلغ ناچیز را هم نمی‌تواند از راه نقاشی به دست آورد، به فکر جزیره‌های گرمسیری افتاد که غذا بر شاخهٔ درختان می‌رویید و پوشاك هم چیزی ضرور نبود. گوگن به همسرس نوست: «امیدوارم آن روز فرا برسد که من از اینجا بروم و در میان جنگلهای جزیره‌ای در اقیانوسیه گم شوم و با خوسی و آرامش در کنار هنرم زندگی کنم. دور از خانواده‌ام و دور از پیکار اروپاییان برای به چنگ آوردن پول. درتاهیتی، در سکوت شبهای دوست داشتنی گرمسیری، خواهم توانست به زمزمهٔ آرام موسیقی حرکات قلبم که هماهنگی عاشقانه‌ای با مو جودات اسرارآمیز دور و برم دارد گوش کنم. سرانجام، در آنجا، بی‌آنکه به فکر پول باشم، خواهم توانست عشق بورزم، آواز بخوانم و بمیرم...»[۹]

ما که می‌دانیم دو بمب اتمی روی «جزیره‌ای در اقیانوسیه» انداخته شده‌اند، آن قدر عقل داریم که مانند گوگن نیندیشم. بر ما روشن است که دیگر گریزی «از پیکار اروپاییان برای به چنگ آوردن پول» نیست؛ و اگر به طریقی به دنبال هنر باشیم، می‌توانیم ببینیم که در تله‌ای افتاده‌ایم که راه گریزی از آن نیست. ما یا هنرمان را فدای خرید و فروش سهام یا کاری مشابه آن می‌کنیم و خودمان و خانواده‌هایمان را در آسایش نگهمیداریم؛ یا اشتباه گوگن را در جهانی تکرارمی‌کنیم که دیگر نشانی از پاکی و سادگی درآن نیست و محدودیتهای پولی و روادید خروج از کشور، ما را از رسیدن به رؤیای آزادی گوگن نیز باز می‌دارد. عدم تحرك ما در درستی قضاوت

---

7. Marie-Jeanne Gloanec 8. Pont-Aven
9. Trans. by Robert Burnett, in his *Life of Paul Gauguin*. London (Cobden Sanderson), 1936, p. 106.

ماست، و به گمان من این شالودهٔ مناسبی برای انتقاد از سستی اخلاقی گوگن نیست. بنگریم به هنری که گوگن همه چیز را در راهش تحمل و همه چیز و همه کس را فدا کرد.

به نظر نمی‌رسد که گوگن پیش از بیست و سه سالگی یعنی پیش از ورود به دفتر کار یك دلال سهام و آشنایی با یکی از کارمندان آن به نام **امیل شوفنکر**[۱۰] که از طرفداران پروپا قرص نقاشی تفننّی بود، علاقه‌ای به نقاشی داشته باشد. **شوفنکر** «خوب» بود که به او الهام بخشید و همواره تشویقش کرد. شاگرد **شوفنکر**، به زودی استعداد درونی‌اش را نشان داد و سریعاً پیش رفت. پس از چهار سال، یکی از تابلوهایش به نمایشگاه پاریس پذیرفته شد. این در سال **۱۸۷۶** میلادی بود. نخستین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها در سال **۱۸۷۴** میلادی برگذار شده بود، که در آن علاوه بر آثار هنرمندانی که نامشان به فراموشی سپرده شده است، نقاشیهایی از **دگا**، **سزان**، **مونه**، **برت موریزو**[۱۱]، **پیسارو**، **رنوار** و **سیسلی**[۱۲] به نمایش گذاشته شده بود. گوگن، هوادار این مکتب تازه شد. به گردآوری نقاشیهای این نقاشان و مطالعهٔ نظریه‌هایی پرداخت که الهام‌بخش آنها بوده است. او با پیساور که به ادعای خودش دانمارکی بود ـ چون در جزایر هند غربی دانمارك به دنیا آمده بود و بنابراین با همسر گوگن هموطن می‌شد ـ دوستی محکمی به هم زد. پیسارو گوگن را با دیگر امپرسیونیست‌ها آشنا ساخت و گوگن تدریجاً به آنها پیوست و نخستین بار در سال **۱۸۸۰** میلادی تابلوهایش را در کنار تابلوهای آنها به نمایش گذاشت. گوگن بعدها از امپرسیونیسم دست کشید و با بیشتر امپرسیونیست‌ها به مشاجره پرداخت؛ اما تردیدی نیست که نزدیك به ده سال، از نظر و عمل نقاشان این مکتب پیروی کرد. دگا همچنان به نظر او

---

10. Emile Schuffenecker
11. Berthe Morisot
12. Sisley

ستایش‌انگیزترین استاد بود (و پاسخ دگا به گوگن، ایمان او به این نقاش بود که برخلاف ایمان بسیاری از دوستانش، سست نشد)؛ اما تأثیر مستقیم پیسارو بر او بیش ازهمه بود. گوگن در سال ۱۸۸۳ میلادی به **روئن**[۱۳] [در شمال فرانسه، کنار رود سن] رفت تا به پیسارو نزدیك باشد و مریدی را به جایی رساند که در کنار پیسارو می‌نشست و از روی موضوع تابلوی پیسارو نقاشی می‌کرد[۱۴]. غالباً بیشتر مردم این تابلوهای امپرسیونیستی گوگن را نمی‌بینند چون بیشتر آنها در مجموعه‌های اسکاندیناوی نگهداری می‌شوند، اما تابلوهای با ارزشی هستند و از جمله این نظر پیسارو را تأیید می‌کنند که گوگن بعدها با پذیرفتن تئوریهای نادرست هنری گمراه شد. تابلویی که او در سال ۱۸۸۰ میلادی از زنی برهنه کشیدو اکنون در **کارلسبرگ گلیپتوتك**[۱۵] کوپنهاگ نگهداری می‌شود، **هویزمانس**[۱۶] [رُمان‌نویس فرانسوی] را بر آن داشت که بگوید هیچ یك از نقاشان روزگار، حتی **کوربه**، نتوانسته‌اند پیکر برهنه را با یك چنین رئالیسم تندی نشان دهند. توصیف **هویزمانس** از این تابلو نیز به جای خود قطعه‌ای سرشار از رئالیسم تند است.

تغییر قطعی در سبك گوگن ـ آنقدر زیاد نیست که بتوان گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر نامیدش ـ ناگهان در سال ۱۸۸۸ میلادی رخ داد و باید آن را نتیجهٔ دیدار گوگن با نقاشی به نام **امیل برنار** دانست که از دوستان **ون گوگ** و مردی خوش سیما، حساس و تیزهوش بود. امیل که آن زمان بیست سال داشت تئوری تازه‌ای در عالم هنر تدوین کرده بود که‌اساسش راعلاقهٔ شدید وی به شیشه‌های منقوش سده‌های میانه، تصویرهای توماری (صفحات بزرگ رنگی)، هنر دهقانی و

13. Rouen

14. Reproduced (pls. 6 and 7) in *Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien*, edited by John Rewald. London (Kegan Paul), 1943.

15. Carlsberg Glyptoteck

16. Huysmans

کنده‌کاریهای چوبی ژاپنیها تشکیل می‌داد. او این نظریه را «سنتزیسم» یا ترکیب گرایی می‌نامید. براساس این نظریه، تخیل، شکل بنیادی اشیاء را در خود نگهمیدارد و این شکل بنیادی، شکل ساده شدهٔ تصویر حاصل از ادراك حسی است. حافظه فقط چیزی را در خود نگه می‌دارد که مهم یا به معنای دیگر، نمادین باشد. آنچه باقی می‌ماند «طرح» یا ساختمان خطی ساده‌ای است که رنگها در آن به حالت خالص منشوری خود برمی‌گردند. **موریس دنی**[۱۷] که یکی از متخصصان این نظریه شد، این تفسیر عالی را بر آن می‌افزاید: «ترکیب کردن، ضرورتاً به معنای ساده‌تر کردن با پنهان کردن بعضی از بخشهای شیء نیست: بلکه ساده‌تر کردن به معنای قابل فهم کردن آن است. در اصل... به معنای سپردن هر تصویر به یك ریتم مسلط، به معنای فدا کردن، تابع کردن و تعمیم دادن است.»

می‌گویند گوگن پیش از آنکه تحت تأثیر برنار قرار بگیرد به این اصول دست یافته بود و مطمئناً در بعضی از تابلوهایی که او به سال ۱۸۸۷ میلادی در **مارتینیك**[۱۸] کشید تأکید تازه‌ای بر طرح خطی، ساده‌تر شدن کمپوزیسیون و غنی‌تر شدن رنگها دیده می‌شود. اما این کارها هنوز «وفاداری به طبیعت» رانشان می‌دهند ـ چیزی طرح گونه و نشانی از نمادپردازی‌ای که ناگهان همراه با آثاری چون **عیسای زرد** و **یعقوب با فرشته کشتی می‌گیرد** (که در سالهای ۱۸۸۸ و ۱۸۸۹ میلادی آفریده شده‌اند) آشکار می‌شود، در آنها دیده نمی‌شود. تردیدی نیست که برنار تأثیری ژرف و سرنوشت‌ساز بر گوگن داشته است. همین تأثیر بود که تأثیر امپرسیونیست‌ها را یکسره از میان برد. اظهارنظر پیسارو در نامه‌ای که **لوسین**[۱۹] پسر گوگن نوشته، اندوه او را از پذیرفتن این واقعیت نشان می‌دهد:

---

17. Maurice Denis
18. Martinique
19. Lucien

«به گفتهٔ او [آلبر اوریه[۲۰]، که در نشریهٔ **مرکور دوفرانس**[۲۱]، مقاله‌ای دربارهٔ گوگن نوشته بود]آنچه در آخرین لحظه ممکن است در یك کار هنری کنار گذاشته شود. طراحی یا رنگ‌آمیزی است؛ فقط ایده‌ها یا اندیشه‌ها ضروری‌اند و آنها را می‌توان با چند نماد نشان داد. ـ حال فرض کنیم هنر همان است که او می‌پندارد، با این استثنا که «چند نماد» باید به هر حال ترسیم شوند؛ گذشته از این، باید ایده‌ها را به کمك رنگ بیان کرد، از همین جا است که می‌گویند کسی صاحب اندیشه یا ایده است که حواس سالم داشته باشد.... ژاپنیها این هنر را مانند چینیها نمایش دادند و نمادهایشان به طرز شگفت‌انگیزی طبیعی است، اما آنها کاتولیك نبودند، و گوگن کاتولیك است. ـ گوگن را به این سبب انتقاد نمی‌کنم که پسزمینه‌ای به رنگ گلی ترسیم کرده است و به وجود دو جنگجو و دهقانان برتونی در پیشزمینهٔ تابلو نیز اعتراضی ندارم؛ چیزی که مرا می‌رنجاند آن است که او این عناصر را از نقاشان ژاپنی، بیزانسی و مانند آنها تقلید کرده است.من او را بدین سبب انتقاد می‌کنم که اصل سنتز یا ترکیب را برای فلسفهٔ معاصر ما که مطلقاً اجتماعی، مخالف یکه‌تازی و ضدعرفانی است به کار نبسته است. ـ اینجا است که مسأله جدی می‌شود. این، یك گام به پس است؛ گوگن پیغمبر نیست بلکه دسیسه کاری است که بو برده است که بورژوازی به راست متمایل شده و در برابر فکر بزرگ همبستگی که از میان مردم جوانه زده است عقب نشینی می‌کند ـ این فکر مردم، فکری غریزی اما ثمربخش و یگانه فکر پذیرفتنی است.»[۲۲]

پیسارو این نامه را در آوریل سال ۱۸۹۱ میلادی یعنی تقریباً در زمانی نوشت که گوگن سوار کشتی می‌شد تا به **تاهیتی** برود ـ و این پیش از آفرینش تابلوی ویژه‌ای بود که چنین انتقادی را برایش به دنبال آورد. اما گوگن سبك مبتنی بر تئوری جدید را در تابلوهایی

20. Albert Aurier
21. *Mercure de France*
22. *Ibid.*, pp. 163-4.

چون چهرهٔ دوستش **مه‌یر دوهان**[۲۳] (**نیروانا**، ۱۸۹۰ میلادی ـ اکنون در **کتابخانه وادزورث**[۲۴] در **هارتفورد**[۲۵] ایالات متحد آمریکا) و **فرشتگان زیبا** (۱۸۹۸ـ اکنون در موزهٔ **لوور**) نشان داده بود و در تاهیتی فقط موضوعی ناشناخته‌تر و رنگینتر بر آن افزود. **نیروانای** ۱۸۹۰ تشابه خارق‌العاده‌ای به **کنت باربارس** ۱۹۰۲ (موزهٔ **فولکوانگ**، اِسِن) دارد. وقتی گوگن با برنار آشنا شد، فقط پانزده سال به پایان زندگی‌اش مانده بود: دوره‌ای سرشار از پایداری و هماهنگی و آرمانهایی که به طور قطع شکل گرفته‌اند و با نیروی شکست‌ناپذیر اراده تا پایان راه آمده‌اند.

انتقاد پیسارو از گوگن دارای دو جنبهٔ اجتماعی و فنی بود و هنوز هم کارهای گوگن را فقط از این دو جنبه می‌توان انتقاد کرد. ما امروزه این دو جنبه را تا چه حد معتبر می‌دانیم؟ تردیدی نیست که آخرین کارهای گوگن از دید منتقد «رئالیست سوسیالیستی» نشانهٔ فرار از واقعیت است؛ هنرش واقع‌گریز است. اما به گمان من اگر از دیدگاهی گسترده‌تر به تاریخ و تکامل هنر بنگریم، یکی از وظایف هنر آن است که «واقع‌گریز» باشد. دنیا چنان است که گویی «همیشه با ما خواهد بود» و به همین دلیل است که ما به عنوان واکنشی طبیعی در برابرش به رؤیا و خیال پناه می‌بریم. این گونه واکنشها ارزش درمانی و وظیفه‌ای زیست‌شناختی دارند؛ بدینسان بخشی از روند دیالکتیك خود زندگی به شمار می‌روند. در این معنا منظره‌های پیساروی مهربان به اندازهٔ کمپوزیسیونهای نمادین گوگن «واقع‌گریز»ند. گوگن نیز جامعهٔ جدید رابا قاطعیت پیسارو و حتی بی‌رحمانه‌تر از او محکوم می‌کرد. «دوران ناگواری برای نسل آینده در اروپا فرا می‌رسد: دوران حکومت طلا.همه چیز، اعم از انسان و هنر، پوسیده است. اینجا

23. Meyer de Haan
24. Wadsworth Athenaeum
25. Hartford

آدمی پیوسته دستخوش آشفتگی است.» چنین بود دلایل او (درنامه‌ای به **ویلمسن**[۲۶] نقاش دانمارکی) برای رفتن به تاهیتی. اشتباه گوگن آن بود که گمان می‌کرد «آنجا» یعنی در تاهیتی می‌شود از آشفتگیهای تمدن جدید برکنار بود. متأسفانه شرارتهای این تمدن درهمه جا حاضر است و حق با پیسارو بود که می‌گفت با این تمدن باید در مرکزش، با تکیه بر پایمردی و همبستگی، به پیکار برخاست.

اما انتقاد جدیتر، انتقاد فنی است. پیسارو حاضر بود معتبر بودن هنر نمادی را بپذیرد، ولی نمادپردازی باید اصیل باشد (از تمدنهای کهن گرفته نشده باشد) چون فقط نمادپردازی اصیل است که می‌تواند «احساسهای» ضروری را در نقاش پدید آورد ـ و نقاشی بدون این احساسها، فاقد حساسیت است: به سخن دیگر، زمخت و طرح گونه می‌شود. مسلماً گوگن پژوهش در ظرافتهای احساس را به اندازهٔ پیسارو یا سزان دنبال نمی‌کند. او چنین هدفی نداشت. با اینحال هر کس که تحت تأثیر تعمیمهای گستردهٔ نقد هنری باشد، به سادگی، کیفیات صرفاً نقاشانهٔ کار گوگن را کم ارزش جلوه می‌دهد. مرحوم سر **چارلز هولمز**[۲۷] که به گمانم سخت‌گیرترین منتقدی بود که تاکنون در این زمینه شناخته‌ام، روزی نوشت که در بهترین کارهای گوگن «فقط شاهد ترکیب رنگ سهمگین با طرح گیرا و شگفت‌آور نیستیم. این کارها از جوهری واقعی برخوردارند. آدمها به طرز ستایش‌انگیزی با برجستگیهای کوتاه قالب‌گیری شده‌اند و شالودهٔ الگوی بیرونی نقاشیها یك «عقده» است. به نظر می‌رسد که طلسم، راز یا روحی در آنها نهفته است که در این روزگار بدبینی و ماده‌گرایی، طبیعتاً مورد ظن قرار می‌گیرد... رنگ تابلوی او نیز آن چنان که به نظر می‌رسد ساده نیست. اگر زحمت بررسی از نزدیك را

---

26. Willemsen

27. Sir Charles Holmes

به خودمان بدهیم در خواهیم یافت که در زیر نیروی ظاهراً خام آن رنگ، ظرافتهای باور نکردنی درجه بندی نهفته است، و این نتیجهٔ پالایشی عمدی است که از نخستین تجربه‌ها و آموزشهای امپرسیونیستی گوگن سرچشمه می‌گیرد. مثلاً تکه رنگی که ظاهراً زرد روشن به نظر می‌رسد، از یك طرف ذره ذره، با اشاره‌های قلم به آبی یا سبز تبدیل می‌شود ـ و از طرف دیگر ممکن است به قرمز یا نارنجی تبدیل شود. این درهم بافتگی رنگها و دگرگونی پیوستهٔ زمینهٔ تابلو، ظرافتی به بهترین کارهای گوگن می‌دهد که به اضافهٔ سرزندگی و وسعت نظر خودش، او را در ردیف هنرمندانی قرار می‌دهد که علیرغم آنچه برای بی‌اعتبار ساختنش می‌گویند باید جداً مورد بررسی قرار گیرد.»[۲۸]

به این توصیف ستایش‌انگیز نمی‌توان چیزی افزود. ولی گفتنی است که در رنگهای گوگن کیفیتی هست که شاید واژهٔ «همسازی» بتواند رسانندهٔ آن باشد: همین کیفیت است که او را از معاصرانش متمایز می‌سازد. وقتی گوگن در بریتانی بود به دوستش **شوفنکر** چنین نوشت: «هروقت صندلیهای چوبی‌ام به روی این زمین سخت می‌افتند صدای سنگین و پرطنینی به گوشم می‌رسد که می‌کوشم در نقاشی‌ام آن را بشنوم» . هماهنگی، به میدان بسته‌ای از درجه‌بندی رنگها محدود نیست و ضرورتاً با رنگ غالبی «ملایمتر نمی‌شود» ـ می‌توان آن را با آهنگ مرتعش رنگهای اصلی که از بسیاریِ اشباعِ خود لذت می‌برند نه از ظرافت گذار از یك پرده به پردهٔ دیگر، برانگیخت. سرانجام، رنگ نیز نمادین است (یا می‌تواند باشد)ـ و این نکته‌ای است که گوگن دریافته بود (چون رنگ، فی نفسه از لحاظ احساساتی که در ما برمی‌انگیزد اسرار آمیز است، لذا منطقاً نمی‌شود آن را جز به

28. *Old Masters and Modern Art: The National Gallery: France and England.* (Bell), 1927, p. 137.

صورت اسرارآمیز بکار گرفت). رنگ بیش از شکل در ضمیر ناآگاه ما اهمیت دارد و ما با نظارتی بسیار آگاهانه (نظارتی «علمی»، همانسان که امپرسیونیست‌ها در نظر داشتند) می‌توانیم نیروی واقعی‌اش را از میان ببریم.

شاید کیفیت موزون کمپوزیسیونهای گوگن به قدرکافی آشکار باشد، ولی این یك دستاورد فنی دیگر است و همراه با دستاوردهائی که متذکر شدیم، این فرض ساده لوحانه را رد می‌کند که گویا گوگن فقط یك نقاش «ادبی» بوده است. مطمئناً او ادیب بود ـ یکی از هدفهایش آن بود که مضمون نمایشی را از نو در نقاشی القا کند ولی هرگز از یاد نبرد که درام باید شکل و مضمون داشته باشد. همچنین باید پذیرفت که او نگارگری «تزیینی» بود و تردیدی نیست که برخی از ویژگیهای کارش را در هنرهای تاریخی بهتر می‌توان به کار گرفت تا در فضای محدود تابلوی اتاقی. دوستش آلبر اوریه فریاد برمی‌آورد که: «دیوارها، دیوارها، دیوارها را به او بدهید»[۲۹]. اگر گوگن (و بسیاری از نقاشان روزگار ما) در جامعه‌ای می‌زیست که خواستار استفاده از استعدادهای بیکران او بود، هنرمند بزرگتری می‌شد. اما سرنوشتش چنین نبود: او محکوم به زندگی در دورانی بود که خرابترین ابزارها را از زرادخانهٔ فقر و غفلت برای هنرمندانش ذخیره کرده بود.

---

29. Quoted by Maurice Malingue: *Gauguin, le peintre et son oeuvre.* Paris and London (Les Presses de la James Ripley), 1948, p. 50.

فصل هشتم

پابلو پیکاسو

پابلو پیکاسو روز ۲۵ اکتبر سال ۱۸۸۱ میلادی در **مالاگا**[۱] چشم به جهان گشود. خانوادهٔ مادرش، درگذشته، خویشاوندانی در بندر **جنووا**[۲] داشت و به همین علت است که او نام خانوادگی ایتالیایی یعنی **پیکاسو** را برای خود برگزید. پدرش **بلاسکو رویز ای اچه‌وریا**[۳] معلم نقاشی و اصلاً از **باسك**[۴] بود و مبانی هنر را در نخستین سالهای زندگی پیکاسو به فرزندش آموخت. خانوادهٔ پیکاسو از **مالاگا** به **پونته‌ودرا**[۵]، **کورونا**[۶] و سرانجام به **بارسلون**[۷] کوچید و در همین شهر بود که پیکاسو در چهارده سالگی وارد **مدرسهٔ هنرهای زیبا** شد. اما او با آن سن و سال، از استعداد بی‌مانندی برخوردار بود و در چند تابلویی که از آن سالها به جا مانده است اثر دست یك استاد پر تجربه دیده می‌شود. پیکاسو پس از چند ماه **مطالعه** در مدرسهٔ **بارسلون** به بزرگترین مدرسهٔ هنرهای اسپانیا در **مادرید**

. Malaga
2. Genoa
3. Blasco Ruiz y Etcheverria
4. Basque
5. Pontevedra
6. Corunna
7. Barcelona

راه یافت. در سال ۱۹۰۰ میلادی نخستین بار، رخت سفر به پاریس را بربست و سال بعد نخستین نمایشگاه خود را در آنجا برپا داشت. این نمایشگاه بی‌درنگ با موفقیت روبرو شد. پیکاسو در سال ۱۹۰۴ پاریس را برای اقامت همیشگی‌اش برگزید.

پیکاسو نخستین هنرمندی نیست که ترك دیار کرد؛ همهٔ هنرمندان به گونه‌ای، آمادهٔ عوض کردن نخستین اقامتگاه خود هستند. اما این هنرمندان ـ مانند **ال گرکو**[۸] در اسپانیا یا **هولباین**[۹] در انگلستان ـ تا اندازه‌ای خلق و خوی اهالی کشور جدید را به خود گرفته‌اند وحتی در مواردی، مانند **ال گرکو**، چنان به تشریح جنبه‌های ظریفی از روحیات مردم این کشور جدید پرداخته‌اند که پیش از آنها کسی در اندیشهٔ تشریح آنها نبوده است. وقتی پیکاسو از اسپانیا به فرانسه رفت، فرانسوی نشد ولی از آن پس دیگر اسپانیایی هم نبود؛ او شهروند جهان یا به معنای درست واژه، هنرمندِ جهان شد.

تا این زمان، و حتی تا سال ۱۹۰۶ میلادی، گونه‌ای هماهنگی در کار پیکاسو دیده می‌شود. معمولاً دوره‌ای را که به سال ۱۹۰۴ میلادی ختم می‌شود «**دورهٔ آبی**»[۱۰] و از آن سال تا ۱۹۰۶ میلادی را «دورهٔ گلی»[۱۱] نامیده‌اند اما این تمایز صرفاً بر کاربرد رنگهای مسلط در نقاشیهای او در آن سالها مبتنی است و از لحاظ شیوه یا شکل کمپوزیسیون به هیچ وجه توجیه‌پذیر نیست. همهٔ نخستین کارهای پیکاسو آشکارا سنتی‌اند؛ یعنی به سادگی می‌توان تأثیر استادان بزرگ هنر اسپانیا ـ **ثوربارانِ**[۱۲]، حتی **ولا سکس**[۱۳] و **گویا** را در آنها دید (مثلاً درچهرهٔ باشکوه **سنیور ریکار کانالس** در موزهٔ هنرهای **کاتالونیا** در شهر **بارسلون**)؛ و گاهی هم در درون این تأثیر یا جدا از

---

8. El Greco
9. Holbein
10. Blue Period
11. Rose Period
12. Zurbaran
13. Velazquez

آن، می‌توان تأثیر امپرسیونیست‌ها و پُست‌ـ امپرسیونیستهای فرانسه ـ **مانه و دگا و مخصوصاً تولوز ـ لوترك**[۱۴] ـ را دید. تأثیر سزان در آغاز، چندان سرنوشت ساز نیست اما شاید این بدان سبب باشد که پیکاسو احتمالاً پیش از آمدن به پاریس در سال ۱۹۰۰ میلادی هیچ یك از کارهای سزان را ندیده بود و شاید تا سال ۱۹۰۴ میلادی نیز تعداد قابل توجهی از آنها را ندیده بوده باشد. در سراسر این سالها تأثیر **تولوز ـ لوترك** بر پیکاسو از همه آشکارتر و سرنوشت‌سازتر است.نخستین جلوهٔ این تأثیر، رغبت او به مضمون کارتولوز ـ لوترك است ـ تیپها و مضامین شاخه‌ای تالارهای موسیقی، سیرکها و بارهای بارسلون و پاریس. از لحاظ رنگ‌آمیزی و کمپوزیسیون، نوعی تأکید روانی در این نقاشیها دیده می‌شود که برخی منتقدان، بی‌درنگ آن را با صفت احساساتی مشخص ساخته‌اند؛ و چون برخی دیگر از منتقدان گفته‌اند که تکامل بعدی سبك پیکاسو به یك معنا پوششی براین احساساتی‌گری است، باید فهمید که مفهوم ضمنی این انتقاد چیست.

صفت احساساتی برای هر هنرمندی که به کار برده شود صفت بسیار ناخوش‌آیندی است و امروزه همهٔ مردم چنان حساسیتی به آن نشان می‌دهند که اطلاق آن به هر هنرمندی موجب وقفه در کارها و تحریف عقایدش می‌شود. بنابراین باید مقصودمان را به روشنی بیان کنیم. احساساتی‌گری، همیشه و تلویحاً به معنای عدم تناسب میان احساس و علت احساس است. مثلاً کسی نمی‌گوید که عاطفهٔ عشق، فی‌نفسه چیزی احساساتی است؛ بلکه فقط زمانی جنبهٔ احساساتی پیدا می‌کند که موضوع عشق، درخور کیفیت و کمیت عشقی که به آن ابراز می‌شود نباشد، مانند عشق انگلیسی‌ها به جانوران. این گونه

14. Toulouse-Lautrec

کاربرد نادرست عشق نتیجهٔ نقص در داوری است و عموماً می‌توان پذیرفت که احساساتی‌گری، نمایش عاطفه یا احساس بی‌وساطت داوری منطقی است. هنر احساساتی به این معنا هنری است که مستقیماً یا از راه تداعی، این گونه احساسات یا عواطف را برانگیزد. مطمئناً برخی از نخستین تابلوهای پیکاسو، مثلاً تابلوهای مربوط به مردان نابینا و تابلوی معروف **گیتار نواز پیر** (۱۹۰۳ میلادی) که در **انستیتوی هنر شیکاگو** نگهداری می‌شود، در تیررس این اتهام قرار می‌گیرند. نکته‌ای که در چنین مواردی باید قطعاً روشن شود، نخست، درجهٔ اعتبار احساسی است که بیان می‌شود و دوم، ارزش زیبایی‌شناختی بیان است. اگر ارزش زیبایی‌شناختیِ بیانْ صفر باشد، نیازی به بحث نیست. اگر ارزش زیبایی‌شناختی بیانْ قابل توجه باشد، مانند تابلوی **گیتار نواز پیر**، در آن صورت تنها پرسشی که باید مطرح شود این است که جنبهٔ احساساتی آن تصویر تا چه درجه در لذت زیبایی‌شناختی ما مؤثر واقع می‌شود. و این احتمالاً پرسشی است که برای فرد مطرح می‌شود؛ به گمان من، فرد عادی به خوبی می‌تواند احساسات نامربوط و حتی احساساتی‌گری پوست کنده را چنانچه طرح و رنگ تصویر به اندازهٔ کافی جالب توجه باشد تحمل کند. اما در واقع، این پرسش در بیشتر موارد، خود بخود، مطرح نمی‌شود؛ زیرا هنرمند بزرگ چنان شیفتهٔ مفهوم صرفاً زیبایی‌شناختی تابلوی خود می‌شود که به علاقهٔ روانی فرعی‌اش حسادت می‌ورزد و تدریجاً آن رااز عرصهٔ کار و اندیشه‌اش بیرون می‌کند. این گفته شاید دربارهٔ همهٔ دوره‌های هنر صدق نکند ولی مطمئناً دربارهٔ هنر معاصر صدق می‌کند. ازاین لحاظ، پیکاسو مرحلهٔ رشد **ترنر**، **سزان**، یا **ماتیس** را تکرار می‌کند. ولی تغییر او تا اندازه‌ای همچون مکاشفه‌ای ناگهانی است.

سالهای ۱۹۰۶ـ۱۹۰۷ میلادی را گاهی «دورهٔ سیاه» در کارهای

پیکاسو نامیده‌اند و در نقاشیها و طرحهای پراکندهٔ این دوره، گاهگاهی نفوذ نسبتاً مستقیم مجسمه‌سازی سیاه‌پوستان را که ویژگیهای هنریش تازه شناخته می‌شد می‌توان تشخیص داد. اما این گونه نفوذها تماماً در گرایش کلی پیکاسو به انتزاع [= ابستراکسیون]، که خودش پیشگام آن شد، جذب گردیدند. در پردهٔ بزرگی که همیشه در کتابهای مربوط به پیکاسو مورد بحث قرار می‌گیرد و اکنون در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورك نگهداری می‌شود یعنی **دوشیزگان آوینیون**، تابلوی شاهکار در میان تابلوهای پیکاسو، که در سالهای ۱۹۰۶ـ۱۹۰۷ آفریده شد، طرح عریض و گسترده‌ای مرکب از پنج برهنه با پوششهائی آشفته بر تن دیده می‌شود. پیکاسو خطوط بدن و تاهای تن‌پوشهای آنها را گوشه‌دار نشان داده است؛ اختلاف رنگ پسزمینه و سایه‌ها راتشدید کرده تا بر تأثیر هندسی تابلو تأکید کند؛ چهره‌های زنان جوان بیشتر به جمعی از صورتکهای کوتاه و بلند و ناجور سیاه‌پوستان می‌ماند. از این صورتکها که بگذریم، چیزی به نام گیرایی روانی دراین اثر وجود ندارد و در صورتکها نیز تدریجاً از هم می‌پاشد. موضوع تابلو برای مبهوت کردن انتخاب شده است نه برای جلب توجه. اما این تصویر، تصویری صرفاً گذراست؛ مهمتر از این تابلو برای آینده، مجموعه‌ای از تصاویر اشیاء بی‌جان است که در سالهای ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ کشیده است و در آنها شکلها به طرز شکیبانه‌ای ساده نشان داده شده‌اند و به نمایش هندسی کامل گرایش دارند.دامنهٔ این روند تازه در سال ۱۹۰۹ به نمایش پیکر انسان نیز کشیده شد. پایان منطقی این روند، انتزاع کامل بود و این آن پایانی نبود که پیکاسو بتواند بپذیرد.

البته این روند، جزء ذاتی کارهای سزان بود، سزانی که هنر نقاشی را همانند هنر دوام و حجم بخشیدن به اطلاعات و یافته‌های دست اول تجربهٔ بصری می‌دانست. سزان به جای توجه به جلوهٔ آنی

و گذرای نور و حرکت، درصدد آشکار ساختن واقعیتی ماندگار و احساس طبیعت به عنوان پدیده‌ای جاودانی بود و دراین راه، تقریباً ناآگاهانه، به نتیجه‌ای همانند نمایش هندسی اشیاء و موضوعات رسید؛ او می‌گفت طبیعت را می‌توان با استوانه، کره و مخروط مجسم کرد. ولی این نتیجه، در نزد سزان، محصول فرعی هدف اصلی بود؛ و هدف اصلی‌اش آن بود که احساسهایش را در برابر پدیده‌های طبیعی مجسم سازد. پیکاسو با آنکه ممکن است کارش را با هدف مشابهی شروع کرده باشد و با آنکه تا اندازه‌ای مانند سزان درنخستین تابلوهای کوبیستی‌اش موفق می‌شود، این روند را یك گام جلوتر برد. او دریافت که استوانه، کره و مخروط بخودی خود، اشیاء خوش‌آیندی هستند و به کمك همانها می‌تواند طرحی بریزد که همهٔ گیرایی زیبایی‌شناختی نهفته در هر تابلوی نقاشی را انتقال دهد.

این تفسیر لفظی با آنکه تازه به نظر می‌رسد، در حقیقت، نظریه‌ای که این گام را توجیه می‌کند از مدتها پیش راه خود را باز کرده بود. این بار بی‌آنکه به وجود این نظریه در نوشته‌های **افلاطون**(۱۵) اشاره کنم می‌خواهم عبارتی از مقاله‌ای را که در سال **۱۸۷۷** میلادی در انگلیس نوشته شده است نقل کنم:

«پس هنر همواره می‌کوشد از عقل محض مستقل باشد، با ادراك ناب سر و کار داسته باشد و از مسئولیتهایش در برابر موضوع یا مادهٔ کار خلاص شود: نمونه‌های کمال مطلوب شعر و نقاشی، نمونه‌هایی هستند که در آنها عناصر تشکیل‌دهندهٔ کمپوزیسیون چنان به هم جوش خورده‌اند که دیگر ماده یا موضوع کار فقط بر عقل آدمی اثر نمی‌گذارد؛ بر شکل، چشم و گوش تنها نیز اثر نمی‌گذارد؛ اما شکل و ماده، چنانچه به وحدت برسند یا همذات و

15. Cf. *Art Now*, pp. 91-3.

همانند شوند. یك تأثیر واحد بر «عقل تخیلی» یعنی همان قوهٔ پیچیده‌ای که هر اندیشه و احساسی برایش با نظیر یا نماد محسوسش همزاد است به جا می‌گذارند.»

نظرات پیتر[۱۶] [والتر؛ منتقد انگلیسی]، که این عبارت از کتاب **مکتب جورجونهٔ** او نقل شده است، با چنان اصراری به غلط تفسیر و تفهیم شده است که شاید زنده کردن نظریه‌اش با همهٔ ناگواریهای «هنر برای هنر»، اشتباه باشد. اما این کار، اجرای عدالت در حق پیتر است و علتش هم آن است که طرز بیان این نظریه، احتمالاً بهتر نخواهد شد. درست است که از زمان پیتر به بعد، رویدادهای گوناگون، شکل دیگری به نظریهٔ او داده‌اند و احتمالاً او این گونه کاربرد نظریه‌اش را تصویب نخواهد کرد. اما هر نظریه‌ای چنانچه منطقاً بی‌چون و چرا باشد، نیرویی برای گریز از پردازندهٔ خود و گردآوری هر آنچه بر سر راهش باشد دارد. در پایان بسیاری از سده‌های بحرانی و به اتکای حکمت پردامنه‌ای که فراهم می‌آید، چنین به نظر می‌رسد که اگر می‌خواهیم داوریهای زیبایی‌شناختی خود را چه در شعر و نقاشی و چه در موسیقی از همهٔ اطلاعات نامربوط مصون نگهداریم، دراین صورت، آن داوریها باید بر حساسیتهای کارکردی و فقط همان حساسیتهای کارکردی مبتنی باشند. انتقادهایی که انتقاد از شکل در رابطه با موضوع اثر نبوده‌اند، هرگز نتوانسته‌اند هنر را حتی یك گام جلوتر ببرند. خاصیت هر هنری تماماً در گیرایی‌اش برای حواس و عقل «غیراستدلالی» یا «تخیلی» است و بقیهٔ معیارها اعم از اخلاقی یا جامعه‌شناختی، از لحاظ زیبایی‌شناختی، ارتباطی به آن ندارند. نقد دیگری هست که دامنهٔ گسترده‌تری دارد و می‌کوشد ارزشهای زیبایی‌شناختی را به محیط‌شان

16. Walter (Horatio) Pater

ارتباط دهد، یعنی تصرفهایی را که در شرایط تاریخی هر دورهٔ خاص و در ارزیابی همهٔ دوره‌های متوالی در آن ارزشها به عمل می‌آید تبیین کند. ولی گاهی، مستقل نگهداشتن هنر، مانند فلسفه، ضرورت پیدا می‌کند، و مهم نیست که این طرز فکر تا چه اندازه انتزاعی و تئوریك جلوه کند.

این گونه تمایز بر بنیان نه چندان گستردهٔ هنر معاصر استوار نیست. هر تئوری همبستهٔ هنری که دامنه‌اش از رنسانس به آن طرفتر در اروپا ادامه یابد و هنر بیزانس، هنر شرق، هنر افریقا یا هنر دوران پارینه سنگی و در واقع هنر را در هر جا و هر زمانی که از ادراکات حسی و حرکات غریزی انسان صادر می‌شود به خود جلب کند، بر حساسیت زیبایی‌شناختی مبتنی است نه بر عینیت تاریخی. پر واضح است که واژهٔ «حساسیت» در این زمینه، برخی واکنشهای «عقلی» مانند واکنشهای دخیل در ادراك روابط صوری را در برمی‌گیرد؛ و هنر، روندی است دیالکتیکی، که «ضدین همانند»ی چون ایده‌الیسم و ماتریالیسم، خاص و عام، منطق و منطق‌گریزی، رمانتیك و کلاسیك را در برمی‌گیرد یعنی کل منطق تأثیرگذاری هنر به آشتی دادن این جنبه‌های متضاد بستگی دارد.

هدف پیکاسو همواره بسط دادن مادهٔ کار هنرمند و فایق آمدن بر محدودیتهای وسایل عادی نقاش بوده است. اواز سال ۱۹۱۳ تا سال ۱۹۱۵ میلادی به تجربه اندوزی با **کولاژهای کاغذی** یعنی طرحهای متشکل از کاغذهای رنگی و چاپی که روی پرده یا تخته چسبانده می‌شدند و گاهی هم بخشی از آنها را با رنگ یا مداد تکمیل می‌کرد مشغول بود. پیکاسو براساس همین تجربه اندوزیها، بعداً در مجموعه‌ای از تابلوهایش طرحهایی با ساختمانی به مراتب پیچیده‌تر و زمینه‌ای متنوعتر ارائه داد. او این تابلوها را به نوبت، همراه با مجموعه‌ای به نام تصویرهای به اصطلاح کلاسیك نو آفرید؛ پیکاسو در

این تابلوها به شیوهٔ تجسمی یا نمایشی در نقاشی باز می‌گردد و مضامین کلاسیك را به عنوان موضوع کارش برمی‌گزیند. این تمرینها بویژه از لحاظ شکل طرحهای خطی و کنده‌کاری روی چوب، یادآور نقاشیهای گلدانی یونانیها یا طرحهای کنده‌کاری شده بر پشت آیینه‌های یونانی یا اتروسکی است. گاهی مضامین معاصر را برمی‌گزیند، مانند چهره‌های همسر و فرزندش، و چهره‌های دوستان و معاصرانش، مانند استراوینسکی[۱۷] و ارنست آنسرمه[۱۸].

پیکاسو در سال ۱۹۲۵ نوع جدیدی از انتزاع را در تابلوهایش ارائه داد که تبیین آن مستلزم پایگاه نظری کاملاً جدیدی است. دانستن این نظریه فقط برای کسانی لازم است که به بهانه‌ای عقلی برای ادراکات زیبایی‌شناختی خود نیاز دارند. همچنان که خود پیکاسو گفته است، از لحاظ زیبایی‌شناختی، تفاوتی میان شکلهای مختلف هنر وجود ندارد. تنها تفاوت مهم، تفاوت میان طبیعت و هنر است، و هرگاه این تفاوت شناخته و نمایانده شود، به شهادت همهٔ هنرها، از آن پس تنها تفاوت میان یك شکل هنر با شکل دیگری از آن، درجهٔ ایمانی است که آن شکل هنر با خود حمل می‌کند. «از نظرگاه هنر، شکل انضمامی یا انتزاعی وجود ندارد، بلکه شکلهایی وجود دارند که کم و بیش، دروغهای متقاعدکننده‌اند. تردیدی نیست، که این دورغها برای زندگی معنوی ما ضروری‌اند زیرا به مدد آنهاست که ما تصویر زیبایی‌شناختی جهان را در ذهن خود می‌سازیم.»

این گفته را از مصاحبهٔ پیکاسو با پاول وستهایم[۲۰] منتقد هنری آلمان گرفته‌ام. کتابی که این مصاحبه در آن منتشر شده (*Kunstlerbekenntnisse*: Berlin, Propylaen Verlag) تاریخ چاپ و نشر ندارد، اما از آنچه در کتاب آمده است چنین به نظر می‌آید که

---

17. Stravinsky
18. Ernest Ansermet
20. Paul Westheim

این مصاحبه پیش از سال ۱۹۲۵ یعنی پیش از تحقق یافتن تغییر سرنوشت‌ساز یاد شدهٔ بالا در سبك پیکاسو به عمل آمده است[۲۱]. اما در این مصاحبه، گفتهٔ دیگری هست که از لحاظ روانشناختی بسیار جالب توجه است زیرا تقریباً از سبك تازهٔ پیکاسو خبر می‌دهد. پیکاسو به قول خودش در شگفت است که چرا در نقاشی معاصر این همه به واژهٔ «پژوهش» اهمیت داده می‌شود. نقاشی، کاری با جستجو ندارد بلکه فقط در پی پیدا کردن است.«از میان اتهامهایی که بر من وارد می‌کنند، هیچ کدام ناموجه‌تر از اتهامی نیست که می‌گوید روح پژوهش، مهمترین عنصر در کارهای من است. وقتی نقاشی می‌کنم، می‌خواهم آن چیزی را که یافته‌ام نشان دهم نه آن چیزی را که به دنبالش هستم. در هنر، اراده کردن کافی نیست. به قول ما اسپانیاییها: عشق با عمل ثابت می‌شود نه با استدلال. آن کاری که از آدمی سر می‌زند اهمیت دارد نه آن کاری که نیت انجام دادنش را دارد.

«همه می‌دانیم که هنر، حقیقت نیست. هنر، افسانه‌ای است که ما را به شناخت حقیقت ـ حقیقتی که در برابرمان می‌گذارند تا بشناسیمش ـ توانا می‌سازد. هنرمند باید راهها و وسایل متقاعد کردن دیگران را به حقیقی بودن افسانه‌هایش بشناسد. هرگاه هنر او نشان دهد که در جستجوی یا پژوهش بهترین وسایل ترغیب دیگران به پذیرش افسانه‌هایش بوده است، در این صورت، پیشرفتی حاصل نشده است.

«اندیشهٔ پژوهش، غالباً نقاشی را به راه خطا کشانده است و

---

۲۱. این مصاحبه بر اظهاراتی مبتنی است که به اسپانیولی و خطاب به ماریوس د سایاس ایراد شد و در شمارهٔ ماه مه ۱۹۲۳ نشریهٔ *TheArts* چاپ نیویورك، با عنوان «پیکاسو سخن می‌گوید» انتشار یافت.

Cf. Alfred Barr, *Picasso: Fifty Years of His Art* (New York: Museum of Modern Art, 1946), pp. 270-1

هنرمند را به ریاضتهای بیهودهٔ شبانه واداشته است.این شاید بزرگترین نقص هنر معاصر باشد. روح پژوهش، همهٔ آنهایی را که عناصر مثبت و بنیادی هنر معاصر را نمی‌شناسند و کاملاً درك نمی‌کنند مسموم کرده است، زیرا کار این گروه به جایی رسیده است که می‌خواهند موضوع نادیدنی و در نتیجه نانمودنی را نقاشی کنند.»

در وهلهٔ نخست به نظر می‌آید که با این جمله‌ها کارهای پیکاسو در سالهای اخیر یکسره نفی می‌شود. اما همه چیز بستگی به آن دارد که ببینیم منظورش از فعل دیدن چیست. ما برون را می‌بینیم و طبیعت ظاهری اشیاء را بازنمایی می‌کنیم؛ درون را می‌بینیم و دنیای تخیل را بازنمایی می‌کنیم. اگر کسی مانند امپرسیونیست‌ها گمان کند که روش دقیقتر یا علمی‌تری برای دیدن وجود دارد و به کار گرفتن آن نیز از وظایف هنرمند است، بی‌گمان در اشتباه است. منظور پیکاسو در گفتهٔ دیگری که **زرووس**[۲۲] در نشریهٔ **دفترهای هنر**[۲۳] از او نقل کرده است (۱۹۳۲) روشن می‌شود. «**من برای دیگران می‌بینم**»، یعنی او به عنوان هنرمند، چیزهایی را می‌بیند که دیگران نمی‌توانند ببینند ـ در این صورت می‌گوییم او از نیروی ژرف‌نگری برخوردار است ـ هاله‌هائی وهم‌انگیز که ناگهان خود را بر من تحمیل می‌کنند. او پیشاپیش نمی‌داند که چه چیزی را می‌خواهد به روی پردهٔ نقاشی بیاورد و برای گزینش رنگها نیز تصمیمی نمی‌گیرد. او نیت انجام دادن کاری را ندارد و درصدد انجام دادنش هم نیست. عنان حساسیتهایش را رها می‌کند و در حالت جذبهٔ‌کامل، جذبه‌ای که تیزی و وضوح بصری رؤیا را دارد، به نقاشی می‌پردازد. فقط در این اندیشه است که به آنچه داده می‌شود و به آنچه یافته می‌شود وفادار بماند و آنچه را که می‌بیند نقاشی کند.

---

22. Zervos

23. *Cahiers d'Art*

کسانی که نقاشیهای پیکاسو را در این آخرین مرحلهٔ زندگی هنری‌اش دیده‌اند می‌دانند که توصیف لفظی آنها چندان رساننده نخواهد بودولی با آنکه در این جا تصویری دراختیارمان نیست می‌خواهم و باید برای مشخص ساختن این تابلوها از نقاشی عادی انتزاعی، کوششی به خرج دهم. مفهوم عادی یك تصویر انتزاعی، نسبتاً آسان است: نمایش خطوط و رنگها با الگویی خوش آیند ازلحاظ زیبایی‌شناختی، بر روی سطحی صاف. منطقاً احتیاجی به تعریف دیگری نیست. این الگو ممکن است رابطهٔ دور یا نزدیکی به برخی اشیاء داشته باشدولی چنین رابطه‌ای ضروری نیست. تابلو، مانند فرش دست‌باف خاور زمین، طرحی تزیینی در درون یك قاب چهارگوش است. بدین لحاظ، می‌توان تعریف آن به هنر تزیینی را کاملاًتوجیه کرد ولی اگر هنر،واکنشی ذهنی به موضوعات ادراك حسی را نمایش دهد ـ به سخن دیگر، یعنی اگر هنرمند نگرشی توأم با عشق ذهنی به دنیای آفرینش خویش اتخاذ کند ـ در آن صورت نیروی دیگری‌به دست می‌آورد. گذار ازمرحلهٔ هنر تزیینی به هنر خلاق را به سادگی نمی‌توان با عبارات کلی توضیح داد: در مورد پیکاسو، این گذار مستلزم دست برداشتن از اراده و تسلیم شدن به اشارات ضمیر ناآگاه بود، اشاراتی که نه فقط تزیینی نیستند بلکه احتمالاً نمادی‌اند.

تابلوهای اخیر پیکاسو از آن جهت با کارهای انتزاعی تفاوت دارند که از مشاهدهٔ طبیعت سرچشمه گرفته‌اند یعنی چیزی را «بازنمایی» می‌کنند. این بازنمایی یا نمایش، غالباً شکل زنی است که به طرز عجیب و غربی در آن تصرف شده است؛ سرها به طرز نامفهوم درهم گیر کرده‌اند یا در جای اصلی خود نشان داده نشده‌اند؛ پیکرها چنان باد کرده‌اند که باز هم می‌توان دهان کش آمده و چشم مسدود شده را تشخیص داد؛ شکلهای گنگ و موزونی که باز هم می‌توان آنها را به عنوان نیم تنهٔ مجسمه‌ای غول‌آسا، شاخهٔ پر برگ، ظرف میوه یا گیتار

تشخیص داد؛ پیکرهای غول‌آسای مجسمه مانندی که از استخوانهای کج و معوج ساخته شده‌اند، یاتصویر استخوانهایی که چند کار انجام می‌دهند، مانند استخوانهای گوش؛ شکلهای جنین‌وار و بختک‌وار، واقعی و مربوط به زندگی. رنگهای این کمپوزیسیونها روشن و خشن است؛ کمپوزیسیون، غالباً ساده و هندسی است. پیکاسو اخیراً چنانکه گویی از محدودیتهای رنگ و پرده نقاشی خوشنود نیست، به قالبگیری این گونه مفاهیم با استفاده از گچ، ریختن آنها در قالبهای مفرغ و ساختن آنها از فلز یا هر مادهٔ دیگر که در دسترسش باشد پرداخته است.

این گونه کارهای هنری را بدون کمك گرفتن از نظریه‌های مربوط به سرچشمهٔ ناخودآگاه تصویرهای ذهنی، نمی‌توان از لحاظ منطقی تبیین کرد. مسلماً وقتی پیکاسو این تابلوها را نقاشی می‌کند در حالت رؤیا است و شاید هم در حالت خواب مصنوعی خودبخودی باشد. ارزش این گونه هنر، صرف نظر از ملاحظات زیبایی‌شناختی، به مفهوم تصاویری بستگی دارد که او از ژرفای ذهنش بیرون می‌کشد و یکراست به روی بردهٔ نقاشی منتقل می‌کند. آنچه به طور قطع و به شهادت کسانی که این تابلوها را دیده‌اند می‌توان گفت این است که تصویرپردازی آنها از کیفیتی ماندگار برخوردار است. نیروی حیاتی بیان شده در کارهای پیکاسو هر کیفیتی که داشته باشد، بی‌تردید نیروی فریبندگی خاصی دارد. به گمان من، کیفیات صرفاً زیبایی‌شناختی این تابلوها یعنی هماهنگی رنگها و آرایش فرمی آنها را نمی‌توان در تأثیر کلی‌شان، به عنوان اجزاءِ بی‌اهمیت کنار گذاشت. پیکاسو اساساً تنها هنرمندی است که استعداد ذاتی‌اش را در شناخت شکل و رنگ نشان داده است و باید بگویم که این استعداد، چون در شرایطی صرفاً طبیعی به کار گرفته می‌شود، همواره پایدار خواهد بود.

سرط مهمی که برای این گونه هنر باید قایل شد آن است که

حتماً باید غیرارادی باشد: زیرا در این زمینه و در سایر زمینه‌ها، کار پیکاسو، سریعاً سرمشق انبوهی از مقلدان شده است. اراده کردن کافی نیست. پژوهش آگاهانه، مخرب و کشنده است. هنرمند باید آن چیزی را که پیدا می‌کند بنمایاند؛ نباید در جستجوی چیزی باشد که پیدا نکرده است. تعداد هنرمندانی که بتوانند این شرایط را رعایت کنند بسیار کم است؛ چون اینها شرایط ویژهٔ کمیابترین شکل الهام به شمار می‌روند. **کیتس**[۲۴] نوشت: «نبوغ شاعری، باید راه نجاتش را در انسان پیدا کند. قانون و فرمان نمی‌توانند آن را به مرحلهٔ بلوغ برسانند، ولی احساس و تیزبینی درونی می‌توانند. هر آنچه که آفریننده است باید خودش را بیافریند.» این گفته دربارهٔ همهٔ هنرها صدق می‌کند و پیکاسو بیش از همهٔ معاصرانش دست اندر کار آفرینش هنری بوده است، حتی هنری را که مایهٔ کارهای اوست، خودش آفریده است.

گرچه پیکاسو توانسته است دنیای ممکن هنر را گسترش دهد و مواد و موضوعاتی را بر آن بیفزاید که پیش از او کسی در اندیشه‌اش نبوده است، با این حال نباید فراموش کرد که او همهٔ دستاوردهایش را حفظ کرده است. اعتقاد به تکامل در هنر پیکاسو، همچنان که خودش گفته است، با طبیعت این هنر بیگانه است. در کار او گسترش بیش از تکامل دیده می‌شود. هر آنچه پیکاسو می‌آفریند از نبوغ حیاتی‌اش برای انواع شیوه‌های بیان تجسمی سرچشمه می‌گیرد: حتی زمانی که در گرماگرم تجسم بخشیدن، به طیف مکاشفهٔ ناآگاهش برمی‌گردد و طرحی خطی می‌کشد که طرحهای **انگر**[۲۵] و **رافائل** نیز از لحاظ زیبایی و حساسیت و حقیقت عینی به گردش نمی‌رسند. هر شیوهٔ بیانی که او برگزیند معتبر است و هر یك نمایش یا تجسم

---

24. Keats

25. Ingres

انسانی است که باید با همهٔ کمال و پیچیدگی نبوغش، پذیرفته شود.

تنوع ناپایدار کارهای پیکاسو در نظر منتقدانش، یکی از شگفت‌انگیزترین ویژگیهای او است. هیچ آدم بی‌غرضی انکار نمی‌کند که استعداد پیکاسو در بعضی از مراحل زندگی‌اش به عنوان نقشه‌کش، صورتگر و رنگ‌امیز، حصین و شکست‌ناپذیر است. او از نخستین سالهای نوجوانی‌اش لغزش‌ناپذیری اعجاب‌انگیز یك نابغه را از خود نشان داده است. اما بدگویان پیکاسو معتقدند که نابغه ممکن است فاسد و کجرو باشد، و به خودشان اجازه می‌دهند که بگویند این نابغه کی، کجا و چرا کجروی کرده است.

این اتهام کجروی ممکن است اخلاقی یا هنری باشد. احتمالاً در بیشتر موارد، آمیخته‌ای از این دو است یعنی واکنش، واکنشی اخلاقی است و حیرت‌زدگان (که شیوه‌های هنری خود را می‌شناسند) شتابان به دنبال تنبیه هنری می‌گردند. اما در این واکنش به دشواری ممکن است اثری از نقد زیبایی‌شناختی فنی دیده شود. کمپوزیسیون تابلوها بی‌آنکه تحلیل شود ناقص تشخیص داده می‌شود؛ از هماهنگی رنگها، ته رنگها و روش فنی نقاشی پیکاسو انتقادی نمی‌شود. انتقاد، بسیار گنگ و با کاربرد واژه‌های زشت و «زیاده‌روی» همراه است: «هیولاوار»، «شوخی»، «توهین»، «مزخرف»، «تهوع‌آور»، «خودسرانه»، «سستی‌آور»، «بوالهوسانه»، «مایهٔ عذاب»، «سودایی»، «چرك» و «فاسد». این واژه‌های خفت‌آور را کسانی به کار می‌برند که برای روزنامهٔ تایمز نامه می‌نویسند و دربارهٔ پیکاسو اظهارنظر می‌کنند و غیر از اینها واژهٔ دیگری به کار نمی‌برند. این واژه‌ها به گنجینهٔ واژگان نقد هنری تعلق ندارند بلکه نشانه‌ای ار خشم اخلاقی‌اند.

در بارهٔ این مباحثه، باید به نکتهٔ دیگری هم اشاره شود مردم غالباً برای بیان نارضایتی‌هایشان از یك مسألهٔ اخلاقی، شخص خطاکار را «از خود می‌برند» ومجرم را از وجهه می‌اندازند. اما آنها

پیکاسو را «از خود نمی‌برند»: از مصاحبت خفت‌آمیز با او خودداری نمی‌کنند. برعکس، چنین به نظر می‌رسد که «فساد» پیکاسو آنها را شدیداً به خود جلب می‌کند و هزار هزار به تماشای نمایشگاههایش می‌آورد.

از اینجا می‌توان به پیدا کردن راه حلی امیدوار شد. هر موضوع عجیب و غیرطبیعی وقتی ما را به خود جلب می‌کند که معنایی پوشیده برایمان داشته باشد. این معنا چه «عرفان» دین باشد وچه اصرار فلان فرقهٔ مذهبی (شیطان‌پرستی یا عضویت در فراموشخانه)، همیشه کششی دارد که بر قوای دماغی چیره می‌شود و با لایه‌هایی ازمغز که روانشناسان آن را «ضمیر ناآگاه» می‌نامند، رابطه برقرار می‌کند.

تردیدی نیست که پیکاسو در مرحلهٔ خاصی از آفرینش تابلوهایش، تصویرهایی را از ضمیر ناآگاه خود می‌گیرد و به روی پرده می‌آورد. در صفحات گذشته دیدیم که پیکاسو مراحل آفرینش تابلوهایی را که آشکارا نشان می‌دهند او در حالت جذبهٔ کامل به نقاشی می‌پردازد چگونه توصیف کرد، و تصویرهایی را که می‌یابد، زمانی می‌پذیرد که ذهنش در چنان حالتی باشد. منتقدان پیکاسو، اگر بدشان نیاید می‌توانند این گفتهٔ پیکاسو را اساس بررسیهای خود قرار دهند. آنها می‌توانند بگویند که هنرمند نباید در این همه مشقها و تمرینهای فوق عقلی و سوپررئالیستی غرق شود. اما بهتر است برای این منتقدان روشن شود که چه می‌گویندو چه می‌کنند. آنها به هنرمند دستور اخلاقی می‌دهند. آنها می‌گویند بخشی از واقعیت خوب و بی‌نقص است و هنرمند می‌تواند آن را بنمایاند ولی بخش دیگرش، جزو محرمّات است. در واقع سراپای این واکنش، همچون فریادی دستجمعی علیه هنرمندی است که توجهی به محرّمات ندارد.

به گمان من هنرمند باید هر آنچه را که دوست دارد، آزادانه روی پردهٔ نقاشی بیاورد: اگر مردم از آنچه او نقاشی می‌کند خوششان

نمی‌آید لازم نیست زحمت تماشا کردن به آن اثر را به خود بدهند. آنهایی که ناراضی‌اند می‌توانند هنرمند را بی‌وجهه قلمداد کنند و بگذارند کسانی که کارهای او را قبول دارند در آرامش تمام از تماشای آنها لذت ببرند. ولی ما که این گونه کارهای هنری را تأیید می‌کنیم، حاضریم تبیین خاص خودمان را بپذیریم. ما همگی یك تبیین را نمی‌پذیریم ـ چرا باید بپذیریم؟ من شخصاً با منتقدانی که می‌گویند پیکاسو در این تابلوهایی که «بین دو مرده‌خانه»نقاشی کرده است واکنش طبیعتی عمیقاً انساندوستانه را در برابر وحشتها و ستمگریهایی که از شهر گرنیکا[۲۶] آغاز شد و در کشور کره ادامه یافت بیان می‌دارد، موافق نیستم. طبیعتاً پیکاسو در برابر این گونه رویدادها شدیداً واکنش نشان می‌دهد اما نه به آن صراحتی که بعضی از شارحان آثارش می‌گویند. او در این تصویرها فقط یك طنزپرداز نیست[۲۷]. طنز، سلاحی روشنفکرانه است و پیکاسو روشنفکر نیست ـ و این نکته را شخصاً در چندین مصاحبه و گفتگوی انتشار یافته روشن کرده است. اما او هنرمندی است که با تمرکز شدید قوای مکاشفه‌اش به ژرفای ادراك آگاهانهٔ حسی راه یافته است تا در قلمرو ضمیر ناآگاه مشترك دست به کاوش زند. در همین قلمرو است که به گفتهٔ ژرف اندیشترین روانشناس روزگارمان با نشانه‌های خاص بیماریهای روانی جامعه مواجه می‌شویم. فشارها و ستیزهای همین هاویهٔ خروشان و ناآرام است که با وحشتهای مادی جنگ وزجر و آزار جبران می‌شود. پیکاسو تصویرهای تکان دهنده‌اش را ازمیان این

---

۲۶. Guernica شهری تاریخی در ایالت باسك اسپانیا. هربرت رید در اینجا به بمباران شهر مزبور در سال ۱۹۳۷ میلادی توسط هواپیماهای آلمانی برای کمك به هواداران ژنرال فرانکو دیکتاتور سابق این کشور اشاره می‌کند ـ م.

۲۷. البته تابلوئی که اخیراً دربارهٔ شرارتهای [آمریکا] در کره آفریده، یك مورد استثنائی است.

هاویه به چنگ آورده است: تصویرهایی که نخستین نمونه‌اند و شبح «جنگل تاریکی» هستند که ما همه در آن سرگردان و گم شده‌ایم، مگر آنکه نیروی یگانگی پذیری خودمان ما را نجات دهد. یونگ گفته است: «باید بپذیریم که محتویات الگووارضمیر ناآگاه مشترك در رؤیا و خیالبافیها غالباً شکلی عجیب و خوف‌آور به خود می‌گیرند. حتی منطق‌گراترین ضمیر آگاه نیز در برابر کابوسهای تکان‌دهنده مصون نیست و نمی‌تواند از گرفتار شدن در چنگ اندیشه‌های خوف‌آور در امان باشد.» (پیشگفتار: *Psychology and Alchemy*).

در این صورت جای تعجب نیست که عامهٔ مردم انگلیس که هنوز هم تا اندازه‌ای بر پایهٔ میثاقهای باستانی اخلاق با یکدیگر پیوند و یگانگی دارند، تا این اندازه از این خیالبافیها و تصورات بیزارند ـ آنها آگاهی منطق گرای خودشانرا می‌آزارند. این آگاهی اکنون به لرزه در آمده است: پایه‌هایش پوسیده شده‌اند و سیل نگرانی به راه افتاده است و هر دم اوج می‌گیرد. فریادها از هم اکنون به گوش می‌رسد: هر کس برای خودش. ما فقط در صورتی می‌توانیم خودمان را نجات دهیم که خودمان را از تسلیم دستجمعی عقب بکشیم: یعنی به یگانگی شخصیت برسیم. بخشی از روند نجات، دقیق نگریستن به مغاکی است که در برابر شخصیتهای از هم پراکنده دهان باز می‌کند، و این درست همان چیزی است که پیکاسو در این کارهای پر از «تقارن خوف‌آورش» به ما ارائه می‌دهد.

فصل نهم

پُل کله

پل کله روز ۱۸ دسامبر ۱۸۷۹ میلادی در بخش آلمانی زبان سویس (**مونخنبوخسه**[۱]، نزدیك **برن**[۲]) به دنیا آمد. پدرش آلمانی و مادرش از اهالی شهر **بزانسون**[۳] در شرق فرانسه بود: خانواده‌اش دو زبانی بود و مادرش خود را از نژاد مدیترانه‌ای می‌دانست و کله ظاهراً از این لحاظ به خود می‌بالیده است. اما برن، شهری که کله در آن به مدرسه رفت، رنگ وبوی آلمانی داشت (گرچه می‌توان آن را مخصوصاً سویسی نیز دانست) و کله در۱۹ سالگی برای مطالعهٔ نقاشی به شهر مونیخ رفت. از آن پس، به استثنای دو وقفهٔ پنج یا شش ساله ـ که اولی صرف گشت‌وگذار شد و دومی پیامد جنگ اول جهانی بود ـ کله همهٔ سالهای پر تلاش زندگی‌اش را در آلمان سپری کرد. سرنوشت او چنان بود که در سالهای جنگ دوم جهانی، در زادگاهش سویس چشم از جهان فرو بندد، اما روشن است که صرف نظر از مسائل نژادی، محیط و تجربه‌های کله چنان بود که از او هنرمندی آلمانی پدید آورد. هرچند نباید در اهمیت این واقعیت

1. Munchenbuchsee
2. Berne
3. Besancon

اغراق شود، نخستین عامل از میان عوامل سه گانه‌ای است که مسیر تکامل او را تعیین کردند.

دومین عاملی که باید در نظر بگیریم، تا حدودی، استعداد ارثی او است. پدرش **یوهان ویلهلم کله** موسیقیدان و از نوادگان موسیقیدانها بود، در ارگ نوازی و رهبری ارکستر و تعلیم آواز شهرت فراوان داشت. مادرش نیز موسیقیدان بود و اصولاً محیط اجتماعی نخستین سالهای زندگی کله را موسیقیدانها تشکیل می‌دادند. کله نیز حساسیت پدر و مادرش در برابر موسیقی را از آنها به ارث برد و چنان استعدادی برای این هنر از خود نشان‌داد که وقتی در سال ۱۸۹۸ راهی مونیخ شد، هنوز معلوم نبود که او نقاش خواهد شد یا ویلن نواز. کله در سراسر عمرش، همواره ویلن نوازی پراستعداد و مردی بود که موسیقی‌را از شکلهای ضروری بیان می‌دانست.

عامل سوم، تنگتر شدن حلقه، یعنی خلق و خوی خود کله است، که از لحاظ روانی، درونگرای و از لحاظ شکل بیان، مابعدالطبیعی بود. دلیل این خصلت او را به زودی بررسی خواهم کرد، ولی بهتر است نخست بپذیریم که اگر قرار است کسی با موسیقی و مابعدالطبیعه سر و کار داشته باشد، چنین شخصی باید آلمانی باشد و بعضیها معتقدند که این ویژگیهای آلمانیها دلیل عقب‌ماندگی نسبی آنها در هنرهای بصری است. این گونه نظرپردازیها در چارچوب مقوله‌های گنگی چون ملتها هر ارزشی که داشته باشند، تردیدی نیست که حالت بیان احساسها و مکاشفات درونی فرد به شکل مفاهیم (یعنی نشانه‌ها و نمادهای بی‌تصویر) معمولاً با توانایی آفرینش تصویرهای تجسمی با دقت یا واقعیت زنده‌ای مطابق است.این بدان معنا نیست که بگوییم هنر را نمی‌توان برحسب تیپهای مفهومی‌اش آفرید: شعر مابعدالطبیعی داریم، که مقوله‌ای کاملاً شناخته شده است؛ و نقاشی مابعدالطبیعی هم داریم.

شاعر مابعدالطبیعی مانند **دانته**، **دان**، یا **شلی** می‌تواند اندیشه را به کمك نمادهای لفظی که از کل عینیت تصویر برخوردارند بیان کند. شعر به یك معنا، تماماً مابعدالطبیعی است و به گفتهٔ **سر هربرت گریرسن**، «از اندیشهٔ سودایی انسان دربارهٔ زندگی و عشق و مرگ زاده می‌شود». نکتهٔ مهم این است که اگر اندیشه به قدر کافی سودایی باشد در آن صورت می‌تواند

هر آنچه را آفریده شده است **فنا کند**
به پای اندیشه‌ای سبز در سایه‌ای سبز.

سخن مارول[۴]، که با تأکید نشان داده‌ام، سخن دقیقی است. تصویر در این گونه شعر، با اندیشه جوش خورده است: دیگر موضوع استعاره یا تشبیه مطرح نیست: کلمهٔ کوچك «مانند» که در عین مقایسه، جداکننده نیز هست، حذف شده است.

عشق من پایگاهی نایاب دارد
چنانکه برای هدفش، شگفت و والاست؛
یأس، او را زاده است
بر بستری از ناممکن.

این استعاره را می‌توان شرح داد ولی ضرورتی ندارد: چون با اندیشه‌ای که بیان می‌کند جوش خورده است.

نقاش مابعدالطبیعی نیز به همین طریق به دنبال معادلی تجسمی برای وزن احساس شدهٔ اندیشه می‌گردد نه برای مضمون آن. «اندیشه» به شکل تصویر نمایانده نمی‌شود: تصویر، اندیشه است.

حال ببینیم مسیر پیشرفت کله به سوی این گونه بیان از کجاها گذشته است.

---

4. Marvell

نخستین تابلوهایی که کله نقاشی کرد مستقیماً از استادان مونیخی‌اش متأثر بودند، استادانی که کله از آنها هیچ الهام، درون‌نگری یا مکاسفه‌ای نگرفت. سپس دوران بازدید از ایتالیا فرا- رسید - بازدیدی که حکم تجربه‌ای دگرگون‌کننده داشت. **کارل نی‌یرندورف**[۵] می‌گوید[۶] «کله از زندگی در بندرهای جنوب مانند جنووا با انبوه کشتیهائی که از سراسر جهان در آن پهلو گرفته بودند لذت می‌برد. تماسای شهر سی‌ینا[۷] با آن کلیساهای بازیلیک و ایوانهایش، هنر بیزانسی و هنر مسیحی، بافته‌ها و خطوط باستانی قبطی برای کله بیش از پیکرهای یادبود پهلوانان، اسب سواران مفرغی، میدانهای باشکوه و کلیساهای دورهٔ رنسانس ارزش داشت. بازدیدش از آکواریوم معروف شهر ناپل، عمیقاً در او تأثیر کرد و فراموش شدنی نبود.... در اتاقی تاریك، دنیای غیرخاکی اقیانوس از پشت جامهای شیشه‌ای دیده می‌شد و چنان به آدمی نزدیك بود که گویی تنفس و زندگی این جانوران غول‌پیکر و گیاهان شگفت‌انگیز به راستی احساس می‌شد. چه شگفت‌انگیز است تماشای گلی که به جانور تبدیل می‌شود و صخره‌ای که لاك‌پشت یا پیرماهی خزه گرفته‌ای از آب در می‌آید.»

اگر این شکلهای وهم‌انگیز زنده در نظر کله جالبتر از بقایای یك تمدن مرده می‌نمود، باید گفت دلایلی در دست است که نشان می‌دهد کله هنر دورهٔ رنسانس را به منظور خاصی مطالعه می‌کرد. تابلوهائی که کله پس از بازگشت از ایتالیا به شیوهٔ **اچینگ**[۸]

---

5. Karl Nierendorf
6. 'Notes on Klee' in *Paul Klee: Paintings, Watercolours*, 1913–1939. Edited by Karl Nierendorf (Oxford University Press. New York, 1941).
7. Siena
8. Etching

[کنده‌کاری روی چوب] کشید، تأثیر کنده‌کاریهای سدهٔ پانزدهم را نشان می‌دهند ـ مثلاً **دختری در درخت (در حال رؤیا)**[۹]، که در سال ۱۹۰۳ بر لوح رویْ قلمزنی شده، بر تابلوی کنده کاری شدهٔ **تمثیل تجمّل** اثر **پیسانلو**[۱۰] مبتنی است (البته نخستین بار **روث ماگورن**[۱۱] از موزهٔ **فوگ**[۱۲] در شهر بوستون متوجه این نکته شد). کله در ده سال بعد از آن نیز از این گونه تأثیرها بسیار گرفت ولی باید تأکید کرد که تأثیر گرفتن در اینجا به معنای جذب روحی و هضم کامل فکری و ذهنی است. **گویا، بلیك، ردن، انسور**[۱۳]، **بردزلی**[۱۴]، **تولوز ـ لوترك، دومیه، دوره**[۱۵]، **مونك، ون گوگ، سزان، ماتیس، پیکاسو** ـ یکی پس از دیگری الهام‌بخش او بوده‌اند و گذشته از اینها نامهای دیگری هست که می‌توان یاد کردولی برای ناآشنایان با هنر آلمان در آغاز سدهٔ بیستم چندان مفهومی نخواهد داشت، مانند **کورینث**[۱۶]، **اسله وگت**[۱۷]، **کلینگر**[۱۸]. اما در اینجا باید نکته‌ای را روشن کنیم که هرگز به قدر کافی بررسی نشده است. هنرمند، به مفهومی، می‌تواند خود را فقط تسلیم تأثیرات یك نفر کند و چنان سراپا در سلطهٔ آن تأثیرات باشد که شخصیت خودش ناپدید شود. و هنرمند، به مفهوم دیگری، می‌تواند خود راتسلیم انبوه تأثیرات کند و شخصیتش را نیز همواره نگهدارد. کله از این گونه هنرمندان بود.

اینجاست که ضرورت تعریف و تعیین شخصیت کلـه مطـرح می‌شود. بدین منظور باید از **روانشناسی یونگ** کمك گرفت واو را به عنوان نمایندهٔ تیپ احساسی درونگرای مشخص ساخت ـ یعنی تیپی

9. *The Prints of Paul Klee*, by James Thrall Soby. (New York, Curt Valentin. 1945, pl. 1.)
10. Pisanello
11. Ruth S. Magurn
12. Fogg
13. Ensor
14. Beardsley
15. Dore
16. Corinth
17. Slevogt
18. Klinger

از شخصیت که کارکردهای روانی‌اش عادتاً براحساس (نه اندیشه، حس، یا اشراق) مبتنی است و رابطه‌اش با ادراکات حسی ناشی از آنها رابطه‌ای است مستقل، درون‌نگر، و شخصی. هنرمندی که دارای این گونه شخصیت باشد، هر آنچه را که می‌خواهد بگوید به کمك نمادهایی بیان می‌کند که‌متناظر بر احساسهای دریافته از درونش باشند: نه می‌کوشد نمادهایی بیافریند که با قرینه‌های عینی احساسش متشابه باشند (از راه تقلید شکل ظاهر چیزی که می‌بیند) و نه درصدد منطبق ساختن احساسهایش بر یك زبان یا میثاق مشترك برمی‌آید. به گفتهٔ کله، این هنرمند، نمادهایی می‌آفریند که اطمینان دوباره به ذهنش می‌دهند. این آفرینش، شکل تیپیك بیان در موسیقی است و به همین دلیل است که خیلی طبیعی به سراغ کله آمده است.

مدرك اثبات این گونه توصیف شخصیت کله، همهٔ آثار او و توصیفهایی است که دوستانش از شخصیت او کرده‌اند؛ برخی ازنوشته‌های او نیز که‌باقی مانده و به چاپ رسیده‌اند شاهد مدعایند. **کارل نیه‌رندورف** می‌گوید کله به محض بازگشت از ایتالیا سراپا شیفتهٔ شعر و ادبیات گردید و «خود را وقف مطالعهٔ پیگیرانهٔ کارهای **پو**[۱۹]، **بودلر**[۲۰]، **گوگول**[۲۱]، **داستایفسکی**[۲۲]، **ا.ت.آ. هوفمن**[۲۳] و **بایرون** کرد. و سپس به مطالعهٔ کتاب **کاندید** نوشتهٔ **ولتر**، آثار **آریستوفانس** و **کریستین مورگن اشترن**[۲۴] ـ شاعر پوچیها و نحسیها ـ پرداخت. این نویسندگان، برخی ویژگیهای مشترك دارند:نوشته‌هایشان پرعمق و در همان حال ساده، فلسفی و در همان حال کنایه‌آمیز، و به طرز خنده‌داری ترسناك است. در نوشته‌های بیشترشان، یك عنصر تغزلی وجود دارد ـ حتی نوشته‌های ولتر مؤلف

---

19. Poe
20. Baudelaire
21. Gogol
22. Dostayevsky
23. E.T.A. Hoffman
24. Chritian Morgenstern

کاندید نیز از این ویژگی برخوردار است. همین ویژگیها را کله دقیقاً در تابلوهایش به نمایش می‌گذارد.

یادداشتهای روزانهٔ کله که بلافاصله پس از بازگشت وی از ایتالیا نوشته شد ولی در سال ۱۹۲۰ میلادی توسط لئوپولدکان[۲۵] منتشر شد نیز گویای اندیشه‌های او است[۲۶]. این یادداشتها که از لحاظ زمانی پیش از بروز هرگونه تجلی انقلاب در هنر نوشته شده‌اند، تصویر روشنی از ضرورتی درونی‌اند که نزدیك به ده سال بعد به جنبشهای سازمان یافته به رهبری کاندینسکی و مارك[۲۷] در مونیخ (سوار آبی)، ماله‌ویچ و تاتلین در مسکو (سوپرماتیسم، ساختمان‌گرایی)، پیکاسو و آپولینر[۲۸] در پاریس (کوبیسم)، بوچونی[۲۹] و مارینتی[۳۰] در میلان (فوتوریسم) منجر گردید.

کله در آوریل ۱۹۰۲ نوشت: «اکنون یك ماه از مسافرتم به ایتالیا گذشته است. مرور کارهای حرفه‌ای خودم چندان مفید فایده نخواهد بود. دلیلش را نمی‌دانم، ولی هنوز هم امیدوارم. شاید به این دلیل باشد که انتقاد از کارهایم با آنکه تقریباً یکسره ویرانگر است، برایم مفهومی پیدا کرده است، حال آنکه پیش از این، خود فریبی‌ام نمی‌گذاشت به چیزی پی ببرم.

«اما از راه دلداری باید گفت که نقاشی کردن چیزهای نابالغ، ارزشی ندارد: **مهم آن است که آدمی شخصیتی باشد یا حداقل، شخصیتی بشود.** تسلط زندگی، یکی از شرایط اصلی بیان پربار و آفریننده است. مطمئناً این گفته دربارهٔ خودم صادق است: وقتی افسرده باشم، نیروی اندیشیدن دربارهٔ بیان و آفرینندگی را نیز ندارم

---

25. Leopold Kahn
26. *Paul Klee; Leben, Werk, Geist.* Potsdam (Gustav Kiepenheuer), 1920.
27. Marc
28. Apollinaire
29. Boccioni
30. Marinetti

ـ و این دربارهٔ نقاشی، پیکرسازی، تراژدی یا موسیقی نیز صدق می‌کند. ولی معتقدم که تصویرها به تنهایی، این زندگی تنها را تکمیل خواهند کرد....

«باید مردم را در نخستین وهله ناامید کنم. از من انتظار دارند کارهایی را بکنم که هر آدم زرنگ به راحتی می‌تواند آنها را جعل بکند. اما خودم را باید چنین دلداری بدهم که بیشتر، صمیمیت و صداقتم مانع کارم شده است نه بی‌استعدادی یا ناتوانی‌ام. احساس می‌کنم دیر یا زود به مرحله‌ای منطقی خواهم رسید که در آن باید کارم را نه براساس فرضیات بلکه براساس موارد مشخص و هر اندازه ناچیز، شروع کنم. اگر در آن مرحله بتوانم ساختار مشخصی در کارم تشخیص دهم، نتیجه‌اش به مراتب مفیدتر از پذیرفتن ساختمانی تخیلی و پرشکوه خواهد بود. و این عنصر تیپیك، به خودی خود از یك سلسله مثال یا سرمشق نتیجه خواهد شد.»[۳۱]

این عبارت نشان دهندهٔ خودشناسی عالی جوان بیست و سه ساله‌ای است که در سال ۱۹۰۲ میلادی دست به نوشتن برای خود زده است. حقیقت این است که کله در برابر سنتهای کلاسیك اروپا تسلیم نشد، همان سنتهایی که همهٔ کسانی که کله درایتالیا دیده بود در برابرش تسلیم شده بودند. او احساس شوم و ناگواری از مرگ داشت. او ضرورت آغازی نو و ضرورت کشت بذرهای ذره‌وار زندگی ارگانیك تازه‌ای را احساس می‌کرد. در ماه ژوئن همان سال نوشت:

«بزرگترین مشکل و بزرگترین ضرورت آن است که ادمی مجبور شود کارش را با کوچکترین ذره‌ها آغاز کند. می‌خواهم چنان باشم که گویی تازه چشم به جهان گشوده‌ام، چیزی نمی‌دانم، مطلقاً

---

31. Trans. by Robert Goldwater and Marco Treves: *Artists on Art*. New York (Pantheon Books), 1945, p. 442.

چیزی نمی‌دانم، مخصوصاً دربارهٔ اروپا؛ و شاعران و شیوه‌های کار را نادیده بگیرم و تقریباً مانند انسان ابتدایی باشم. آنگاه می‌خواهم کاری بسیار متواضعانه انجام دهم: **یعنی به کوشش خودم انگیزه‌ای کوچك و فرمی برای خود بیابم، انگیزه‌ای که قلم بتواند بی تکیه بر هیچ روش فنی، به آن بچسبد.** یك لحظهٔ مساعد، کافی است. کار کوچك را می‌توان به راحتی و به دقت به روی کاغذ آورد و انجام داد. یعنی تقریباً انجام داده شده است. این کار، کوچك ولی واقعی بود و روزی، به اتکای تکرار این گونه کارهای کوچك ولی نومایه، کاری آفریده خواهد شد که من کارهای دیگرم را عملاً بر آن بنیان خواهم نهاد.»[۳۲]

در این واژه‌ها، بویژه در واژه‌هائی که با تأکید نشان دادم، خبر از آینده به گوش می‌رسد: چون اینها وضع هنر نقاشی در سال ۱۹۰۲ میلادی را باز نمی‌گویند. کله مدت ۱۰ سالی دست اندر کار گردآوری و انباشتن کشفهای کوچك و کارهای نومایه‌اش بود و پس از آن بود که سبك سراپا ویژه‌اش با یکپارچگی ونومایگی خاص خودش به ظهور رسید. **ویل گرومان**[۳۳] به خوبی گفته است که نقطهٔ عطف مشخصی در زندگی هنری کله وجود ندارد؛ زندگی و کارهای او بر مدار مرکز ثابتی در جریان بود[۳۴]. این مرکز، در همین نخستین سالهای اندیشهٔ پیگیر و شبه عرفانی به دست آمد. حلقه‌های محیطی، یا تجربه‌های نامطمئنی که میراث هنر نو، اکسپرسیونیسم (مونك، ون گوگ)، سزان و کوبیسم بودند، چندان مشخص نیستند. وقتی کله در سال ۱۹۱۲ میلادی به گروه سوار آبی پیوست، کاندینسکی هنوزهم او را «در آغاز راه تکاملش» می‌پنداشت. در این زمان، نظریه‌های

32. *Ibid.*

33. Will Grohmann

34. *The Drawing of Paul Klee.* New York (Curt Valentin), 1944. German edition: Potsdam–Berlin (Muller Und I. Kiepenheuer), 1934.

مابعدالطبیعی کاندینسکی احتمالاً حمایت معنوی بسیار نیرومندی برای او به شمار می‌آمدند، زیرا کتاب **هنر هماهنگی معنوی** کاندینسکی که در سال ۱۹۱۰ میلادی نوشته شد مقدمه‌ای است بر آنچه که من در اینجا نقاشی مابعدالطبیعی می‌نامم. امّا **فرانتس مارك** و **اوگوست ماك**[۳۵] هر دو می‌توانستند عقایداساسی و مکاشفات درونی را به شیوه‌ای نظری تشریح کنند، و در همین سالها (۱۹۱۲ـ۱۹۱۴) بود که کله به خودشناسی کامل، اطمینان کامل از هدف و مهارت پایدار فنی خویش دست یافت. او و ماك در سال ۱۹۱۴ میلادی به **تونس** سفر کردند و به شهر مقدس [اسلامی] **قیروان**[۳۶] رسیدند. اگر بخواهیم توقف کله در این شهر شگفت‌انگیز را نقطهٔ عطفی در زندگی‌اش بدانیم یکبار دیگر راه به خطا خواهیم برد: چون در همین جا بود که او قرینهٔ مادی همان مرکز معنوی را که در وجود خود پی‌ریزی کرده بود یافت. نبوغ هنرمند و نبوغ سازندگان آن شهر با هم جور در آمدند. هماهنگی خانه‌ها و مسجدها، باروها و تپه‌ها، رنگهای روشن بازارها و خطوط انتزاعی عربی که در هر جایی چشمهای او را به خود جلب می‌کردند دقیقترین تجلی بینشی بودند که تا آن زمان چیزی همانند رؤیابود، یا اگر بتوانیم افسانهٔ خویشاوندی و وابستگی خونی او را به اعرابِ خانوادهٔ مادری‌اش در نظر بگیریم، چیزی شبیه نشانه‌ای ذهنی ازمیراث کهن اعراب بود. از آن پس او توانست شرق گرایی ناآگاهانه‌ای را که در طرحها و نقاشیهایش دیده می‌شد بر ادراکات بصری و تجربی واقعی متکی کند. این تجربهٔ او چنان ناگهانی و مکاشفه‌ای بود که **ویلهلم هاوزن اشتاین**[۳۷] مورخ هنری آلمان آن را شالودهٔ کتابی دربارهٔ کله قرار داد و این کتاب گرچه بیست و پنج سال پیش نوشته شده است از بسیاری جهات،

35. August Macke
36. Kairuan
37. Wilhelm Hausenstein

کاملترین و خواندنی‌ترین شرح زندگانی و کارهای این نقاش به شمار می‌رود[۳۸].

از آن پس، بجز چند سال آخر، زندگانی کله درتیرگیهای جنگ دوم جهانی، مانند پرداختن به کارهایی چون سخنرانی یا خطاطی، ساده و بی‌نتیجه بوده است. و این، شکل طبیعی بیان در زمانی است که برخی شرایط فراهم گردد. خود کله در تعریف این وضع می‌گوید:

«قلب انسان باید چنان کار کند که از شعور تأملی، آسفته نگردد. دانستن اینکه در چه زمانی باید از کار باز ایستاد، درست از همان اهمیتی برخوردار است که بدانیم چه زمانی باید آغاز به کار کرد. ادامهٔ خود بخودی کار به همان اندازه در برابر روح خلاق، خیانت و گناه به شمار می‌رود که آدمی بی‌هیچ گونه الهام واقعی، دست به کار شود.»[۳۹]

چنین است شرایط هرگونه فعالیت خلاقانه اعم از شعر، موسیقی، نقاشی یا حتی علم. اما هیچ انسانی نمی‌تواند با مصاحبت درونی خودش و جدایی کامل از امور جدی، زندگی کند. کله تدریس را به عنوان فعالیتی جنبی و جبرانی برگزید[۴۰].

---

38. *Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters.* Munich (Kurt Wolff), 1921.

39. Quoted by Nierendorf, *op. cit.*, P. 25.

۴۰. کارل نیه‌رندورف، تصویر زنده‌ای از چگونگی زندگی کله، پیش از معلم شدنش، ترسیم کرده است:

«در بهار سال ۱۹۱۹ بود که فهمیدم نشانی منزل او با نشانی منزل راینر ماریاریلکه که آن زمان بُت همهٔ ما بود و شعرهایش را از بر می‌خواندیم، یکی است. خانه‌ای که می‌تواند دو تا از هنرمندان محبوب مرا به خود جلب کند حتماً چیزی غیرعادی در خود دارد. گمان می‌کردم این خانه ازنوعی گیرائی روستائی یا جلوهٔ یك گلخانهٔ قدیمی برخوردار بوده است. اما در عوض، خانهٔ آپارتمانی متوسط و محقری را در شوابینگ یعنی محلهٔ هنرمندان مونیخ، دیدم. راه پله، تاریك و بیروح و کمی

←

صعب‌العبور بود. کله، خودش در را باز کرد. اندامی کوچك و قیافه‌ای جدی داشت. لباس قهوه‌ای درشت بافتش، بر تشابهش به راهب جوانی از فرایارهای فرانسیسی که یك زمانی مرا دریك سردابهٔ رومی هدایت کرده بود، می‌افزود. اینکه تداعی مزبور به ذهنم خطور کرد، تصادف محض نبود. کله قطعاً چیزی از یك راهب فداکار و مهربان در وجود خویش داشت ـ و این حالتش را **هاوزن اشتاین** ودیگران، اجباراً، «نزدیك به تقدس» نامیده‌اند. در این زمان، کله بسیار فقیر بود، و من به محض ورود به هنرگاه نیمه تاریکش به یاد ستایش ریلکه از آن عظمت شکوهمندی افتادم که گویا دراثر فقر به آدمی دست می‌دهد. آخرین دقایق غروب بود و از پنجره‌ای که به حیاط باز می‌شد نور کافی به اتاق نمی‌رسید اما گرمای مطبوع غروب ناپیدای خروشید وارداتاق می‌شد و چنان بود که گوئی اتاق در اثر گرمای خودش به طرز عجیبی جان گرفته است.در این اتاق چند نقاشی روی شیشه به سبك باواریا، چند صورتك، اشیاء طبیعی از جاهای مختلف، تصویرهای مضحك خودش و ساختمانهائی از سیم، چوب و گچ، عکس بسیار جالب و رقت‌انگیز مادرش با همهٔ زیبائی جنوبیش، لوله رنگهای براق، صدفهای رنگین کمانی وانبوهی از اشیاء رنگارنگ و دوست‌داشتنی دیده می‌شدند. روح پویای گروه «سوار آبی» که دراین اسیاء خیالی محبوس شده بود، به صورت افزایش تدریجی شدت رنگ در کارهای یاولنسکی، کاندینسکی و دیگر دوستان، متجلی می‌شد. درخشندگی تیره‌گون یك پیانوی بزرگ بانتهای کوچکتر و روشن، حالت تعادل ایجاد می‌کرد و زمینه‌ای جدی برای دوست داشتنی‌ترین چیزهای این جهانی کله مانند ویلن قدیمی و گرانبهایش که درجعبه‌ای با آستر ابریشمی نگهداری می‌شد، فراهم می‌آورد. بر بالای پیانو، این ویلن در مرکز اتاق نصب شده بود و بدینسان چنین می‌نمود که گوئی تمام هوای شفق را که با تابش درونی بیشتری به ارتعاش در آمده بود در نور ملایم خودش به دو قطب تقسیم می‌کند.

«من که شیفتهٔ این تجلی غیرمنتظره شده بودم، تقریباً متوجه حضور این هنرمند دراتاق نشدم. اما او دراتاق بود ـ آرام و بی‌سر و صدا. گوئی خوش نداشت سکوت حاکم بر آن را بشکند. هر قدر بر تاریکی هوا افزوده می‌شد، چهرهٔ پریده رنگ ریش آلودش، نیمه شفافتر می‌شد. او همچون جزئی از کل به نظر می‌رسید، و با این حال، از آن فراتر بود. نور چشمان او و درخشش خاکهٔ پیپش از پس ابرهای شناور دود، نگاه آدمی را فرا می‌خواند. چنان می‌نمود که گوئی سراپا در گونه‌ای همدلی برگسون‌وار با کائنات آفریدهٔ خودش غرق شده است. شبکه‌های درخشان به رنگ سبز، ظاهر می‌شدند و دوباره همراه با سایهٔ جنبندهٔ گربهٔ بزرگی که نقطهٔ اوجش به بالای پیانو می‌رسید، از نظر پنهان می‌شدند. همین گربه، از آنجا خیره می‌شد و به چهرهٔ استادش چشم می‌دوخت.»

والتر گروپیوس[۴۱] در سال ۱۹۲۰ میلادی کله را برای تدریس در هنرستان باوهاوس که تأثیر قاطعی بر تکامل معماری و هنرهای صنعتی اروپا داشت دعوت کرد. کله این دعوت را با خوشی پذیرفت و نشان داد که آموزگاری الهام‌بخش است و روح همدردی و تخیل عملی را در شاگردانش می‌دمد. ولی دراینجا نیز با رگه‌ای اساساً مابعدالطبیعی در ذهنیت کله مواجه می‌شویم. کله در سال ۱۹۲۴ میلادی یك سخنرانی ایراد کرد که از او به یادگار مانده و اخیراً انتشار یافته است.[۴۲] این از سخنرانیهایی است که فقط یك فیلسوف

---

41. Water Gropius

42. *Uber die Moderne Kunst* Bern–Bumpliz (Verlag Benteli), 1945. English Trans. by Paul Findlay, London (Faber & Faber), 1948.

تکرار بند زیرین از پیشگفتار این نویسنده بر ویرایش یاد شدهٔ کتاب، شاید در اینجا مفید باشد:

«توضیح هنر، درنظر کله، تمرینی در خودکاوی معنی می‌داد. بدین ترتیب او به ما می‌گوید که در جریان کمپوزیسیون، در ذهن هنرمند چه حادثه‌ای روی می‌دهد ـ هنرمند از مصالح کارش به چه منظوری استفاده می‌کند، و برای رسیدن به کدامین نتایج ویژه، تعریفها وابعاد ویژه‌ای به انها می‌دهد. او بوضوح میان درجات متفاوت یا مراتب واقعیت فرق می‌گذارد و از حق هنرمند به آفریدن واقعیت خاص خودش دفاع می‌کند. اما او مواظب است گوسزد کند که این دنیای متعال را فقط در صورتی می‌توان آفرید که هنرمند از پاره‌ای قواعد ذاتی نظام طبیعت بیروی کند. هنرمند باید به سرچشمه‌های نیروی حیاتی ـ «موتورخانهٔ کل زمان و مکان» ـ رخنه کند و فقط در این صورت است که نیرو و ازادی لازم برای آفرینش را با ابزار فنی مناسب دراختیار خواهد داست و کار حیاتی هنر را انجام خواهد داد. اما «هیچ کاری را به ستاب نمی‌توان از پیش برد». کله، با وضوح و تواضعی که بسیاری از هم عصرانش نداستند، دریافت که کوشش فردی کفایت نمی‌کند. بروگاه نهائی هنرمند را جامعه در اختیارش می‌گذارد، و این دقیقاً همان چیزی است که هنرمند معاصر ندارد ـ «Uns tragt kein Volk». ما هیچ گونه حس همزیستی و جماع با مردمی که در کنارشان فعالیت می‌کنیم، نداریم. این، تراژدی هنرمند معاصر است، و فقط کسانی هنرمند معاصر را به دلیل بنهان و گمنام بودنش سرزنش می‌کنند که چشمشان تفرقهٔ اجتماعی و جداافتادگی روحانی خودشان را نمی‌بیند.

آلمانی می‌تواند از عهده‌اش برآید چون پر از عبارت‌پردازیهای چنان دشواری است که ترجمهٔ دقیقش به زبانهایی مادیتر چون فرانسه و انگلیسی بسیار دشواراست. هدف اصلی او در این سخنرانی، روشن ساختن نقشی است که عناصر تداعی‌کننده در هنر ایفا می‌کنند، عناصری که او براستی آنها را سرچشمهٔ عاطفی‌ترین سوءتفاهمها میان هنرمند و انسان کوچه و بازار می‌داند. این سوء تفاهمها گرچه ممکن است انسان کوچه و بازار را گمراه کند یا به علاقهٔ کتابی به هنر متوجه سازد، هنرمند را به دنیاهای تازه‌ای از فرم و به نوعی از تخیل مفهومی رهنمون می‌شود که می‌تواند دنیاهای تازه یا شکلهای سازمان یافته‌ای از دنیای کنونی را بیافریند. اما این مفاهیم را فقط به کمك اصطلاحات مشخص خط، سایه روشن و رنگ می‌توان بیان کرد. کله عناصر کمپوزیسیون را همان سان که در کلاسهای **هنرستان باوهاوس** تحلیل کرده بود توصیف می‌کند. همهٔ این بخش از سخنرانی‌اش کلیدی است برای بازشناسی روشهای کمپوزیسیون خود وی. اوبه ویژه بر **تحرك** تأکید می‌کند، کیفیتی که متناظر است برانعطاف پذیری یا تغییرپذیری که در همه جای طبیعت یافت می‌شود. همچنین بر شکیبایی و انضباط لازم برای کشف وسائل متناسب نمایش فرمی واقعیت، که شالودهٔ درهم برهمی تأثیرات به شمار می‌رود و فقط در ژرف بینی نهانی می‌توان آن را دید، تأکید کرد.

سخنرانیهای کله در **هنرستان باوهاوس** با نمایش طرحهای خطی و نمودارهایی همراه بود که تمام ظرافت و گیرایی کار نه چندان آموزشی او را مجسم می‌ساختند؛ ازاین طرحها و نمودارها برمی‌آید که او بیش از همه، از عوامل ادراکی الهام می‌گرفته است نه از عوامل دیداری و مشاهده‌ای. اگر برای اثبات این گفته به دلیل و مدرکی نیاز باشد می‌توان آن را در اهمیتی جستجو کرد که کله همیشه به عنوانهای تابلوهایش می‌داد. یکبار، کله اعتراف کرد که(۴۳):

«گمان نمی‌کنم عنوانهای تابلوهایم دقیقاً همان عنوانهایی باشند که مردم انتظار دارند در زیر تابلوها ببینند؛ بلکه چون نقاشی به خودی خود در نظر من کاری اصیل است و چون عنوانهای فرعی تابلوهایم نمایانگر نقاشی‌ام هستند و در نتیجه من تابلویی را پس از تعیین عنوانش نمی‌آفرینم، شاید چنین پیش بیاید که یکی از بینندگان، در تابلوهایم چیزی ببیند که خودم اصلاً چنان چیزی در آنها نمی‌بینم.» این بدان معناست که آن تابلوی نقاشی را نباید به جای تصویر به مفهوم لفظی فکری که در آن عنوان بیان می‌شود بگیریم. عنوانها غالباً برای توصیف موضوع یا شیئی که در تابلو نمایش داده شده است برگزیده شده‌اند، مانند **معبدی نزدیک آب**، یا **ساحل شستشوگران در سن ژرمن**، اما بقیهٔ عنوانها از لحاظ ویژگیهایی که دارند کلیدی برای شناخت حالت روحی و مقوله‌ای مابعدالطبیعی یا ابداعی تخیلی به شمار می‌روند، مانند **کوتولهٔ مخبط در حال جذبه**، **سیمای یك گل**، **فرشتهٔ بیدار**. این عنوانها از این جهت به عنوانهای اشعار نو شباهت دارند و انگیزه‌ای عاطفی در بیننده پدید می‌آورند و نقش برچسب توصیفی را بازی نمی‌کنند.

کله مدت دوازده سال در هنرستان باوهاوس تدریس کرد، نخست در شهر **وایمار**[۴۴] و سپس در شهر **دساو**[۴۵]. وقتی هنرستان باوهاوس در سال **۱۹۳۲** میلادی برچیده شد کله به شهر **دوسلدورف**[۴۶] رفت و نزدیك به یك سال در آنجا تدریس کرد. اما ابرهای بیدادگری، آسمان آلمان را پوشانده بودند: دوستان کله به تبعید فرستاده می‌شدند. کارهای او نیز محکوم شدند. احساس کرد که اجباراً باید از مقامش در **فرهنگستان دوسلدورف** استعفا دهد. به ←

43. To Hans Schiess, See 'Notes sur Klee', *Cahiers d'Art*, 5–8, Paris, 1934. Quoted by Soby, *op. cit.*, p.v.

44. Weimar

45. Dessau

46. Dusseldorf

سرزمین مادریش سویس بازگشت و درحومهٔ شهر برن اقامت گزید. اما این زمان بیمار شده بود و در روز ۲۹ ژوئن ۱۹۴۰ میلادی در شهر مورالتو[۴۷]، نزدیك لوکارنو[۴۸] چشم از جهان فرو بست. کارهای کله در آخرین سالهای زندگی‌اش کیفیت تازه‌ای به خود گرفته بودند یعنی پرتوانتر، خشنتر، نیرومندتر و بیمارگونه‌تر شده بودند. کارهای کله را با همهٔ تخیلی و سوپررئالیستی بودنشان، هرگز نمی‌توان راهی برای گریز از واقعیت پنداشت: تهدید جنگ، جوششهای تاریك ضمیر ناآگاه، عنصر بی‌تناسب و عنصر عاشقانه، رنج و مرگ، همگی جایی در دنیای کوچك او دارند. اما بااین حال، آنچه بر آثار او سایه افکنده، عالی فکاهی‌آمیز، گاه طعنه‌آمیز، و بیشتر شوخی‌آمیز است.

مقوله‌بندی کارهای کله، مشکلی را از پیش پا برنمی‌دارد. او از همهٔ شیوه‌های فنی ممکن سود می‌جست و غالباً شیوهٔ خاصی نیز برای خودش ابداع می‌کرد. و این شیوه‌ها را چنان غیرمنتظره در هم آمیخته است که طبقه‌بندی کنندهٔ آثارش مجبور است غالباً عبارت «شیوه‌های گوناگون» را بر بالای برگهٔ فهرست نویسی خویش بیفزاید. اندازهٔ تابلوهای کله عموماً کوچك است و به طور متوسط می‌توان گفت تابلوهای ۱۲×۱۸ اینچی را ترجیح می‌داده است. برخی از منتقدان کارهای کله، این ویژگی او را محدودیتی برایش دانسته‌اند، تو گویی نبوغ آدمی را می‌توان باخط کش اندازه گرفت. شعر شاعران بزرگ نیازی به حروف درشت ندارد و نقاشی نقاشان بزرگ نیز به پرده‌های بزرگ نیاز ندارد. صدای آرام و خفیف، بیش از هر صدایی در شنونده نفوذ می‌کند.

در روزگار ما، کله به عنوان یکی از استادان بزرگ نقاشی معاصر شناخته شده است. از همهٔ گروههایی که به آن «ارزش

47. Muralto 48. Locarno

گذاری» کامل ارزشهایی کمك کرده‌اند که جنبش معاصر هنری معرف آن است، به گمان من، چهار نقاشی که در سال ۱۹۱۲ میلادی در مونیخ گرد هم آمدند بیش از همه، از شالودهٔ فلسفی این جنبش آگاه بودند. مارك و ماك در جنگ اول جهانی کشته شدند. در مسیر تکامل دو نقاش باقی مانده یعنی کاندینسکی و کله، نوعی پیوستگی دیده می‌شود و این پیوستگی را فقط به مدد اطمینانی درونی یا اعتقادی محکم می‌توان تبیین کرد، اعتقادی که شالوده‌اش را تجربهٔ این دو تشکیل می‌دهد: «آنچه در پایان کار اهمیت دارد مفهوم انتزاعی یا هماهنگ سازی تصویر است». بنای نقاشی معاصر، کلاً بر این اعتقاد یا اندیشهٔ جزمی تکیه دارد. هرگاه این اندیشه شناخته و پذیرفته شود تجلی‌اش در کار هنرمندی چون کله به نشاطی جاودانی تبدیل می‌شود.

فصل دهم

پُل ناش

۱

پس از گذشت بیش از سی سال، که در طی آن دو جنگ جهانی درگرفت و بشریت را به تحمل ویرانیها واداشت، هیچ کاری دشوارتر از بازسازی امیدها و آرمانهای از دست رفتهٔ انسانهای عصری نیست که نمی‌دانستند روزگار برایشان چه در آستین دارد. عصری که روزگار صلح و امنیت، خوشگذرانی و خودپسندی بود: هر جوانی که در چنان محیطی تصمیم می‌گرفت هنرمند شود، با مسایلی مواجه می‌شد که در روزگار ما از قلمرو مسایل واقعی خارج شده‌اند و اگر بتوانیم آنها را با تمام فوریتشان از نو زنده کنیم، بیهوده خواهند نمود. هنرمندی که در این صفحات می‌خواهیم به بررسی کارهایش بپردازیم در سال ۱۸۸۹ میلادی چشم به جهان گشود. او پس از کوششی بی‌فایده برای راه یافتن به نیروی دریایی و گذراندن دوره‌ای کوتاه ولی بی‌هدف در مدرسهٔ **سن پل**[1]، در سال ۱۹۰۷ میلادی بر آن شد که هنرمند شود، و برای تحصیل مهارتهای لازم به مدرسهٔ **پلی تکنیک چلسی**[2] رفت. خانواده‌اش از انگلیسیهای اصل بودند: نیروی دریایی، حقوق، زمین، خانه‌ای بزرگ در **کنزینگتون**[3] و گوشهٔ دنجی در

1. St. Paul's School
2. Chelsea Polytechnic
3. Kensington

باکینگهامشایر[۴].

ویسلر مرده بود: هنر در انگلستان به رکود افتاده بود. دنیایی بود که در آن آکادمی‌گرایی سرزندهٔ اوگوستوس جان[۵] می‌توانست مدعیان شناخت آثار هنری را به هیجان در آورد. ریکتس[۶] و شانون[۷]، کوندر[۸] و روتنشتاینس[۹]، ستاره‌های کم فروغ سپیده دمی بودند که پیکرهای بدیمن اسکار وایلد[۱۰] و اوبری بردزلی[۱۱] دولا دولا در آن راه می‌پیمودند. والتر سیکرت[۱۲]، نزدیکترین حلقهٔ ارتباط با واقعیت یعنی واقعیت دگا و مانه بود، اما سیکرت را برخلاف سالهای آخر عمرش، چندان جدی نگرفتند. شاید صحبت از سیکرت درمقاله‌ای که به هنرمند دیگری اختصاص دارد چندان بجا نباشد ولی می‌خواهم بخشی از نقدی را که جورج مور[۱۳] در آن روزگار آشفته اندیشیها دربارهٔ سیکرت نوشته است نقل کنم: که خود وسیله‌ای است برای آشنایی با محیط و فضای آن دوره.

«بنابر اصول زیبایی‌شناسی وی، هر ته رنگ خاکستری برای نمایش آسمان مناسب است به شرطی که با ظرافت خاصی روی پرده به کار گرفته شود، و با رنگ قهوه‌ای و کمی گِل اُخرا می‌توان پشت بام و سایه را نشان داد. او بیش از هر چیز شیفتهٔ زیبایی پرداخت کار است و این کار را بهتر از همه در نمایش انحنای بیاده‌رو انجام می‌دهد. او فرمولی ابداع کرده است که در آن تقریباً همه چیز را نادیده می‌گیرد، و به همین علت برای استعداد خودش و استعدادهای پیروان بی‌شمارش، که اکثراً خانمها باسند، مناسب است. شاگردانش در تابستانهای هفت سال گذشته در خیابانهای شهر ما نقاشی کرده‌اند و لندن را در جستجوی اتاقکهای زیر شیروانی در همهٔ شهرهای قدیمی انگلستان ترک گفته‌اند؛ در سراسر

---

4. Buckinghamshire
5. Augustus John
6. Ricketts
7. Shannon
8. Conder
9. Rothensteins
10. Oscar Wilde
11. Aubrey Beardsley
12. Walter Sickert
13. George Moore

قارهٔ اروپا پراکنده‌اند؛ در بندر **دیپ**[۱۴]، دیواری نمانده است که آنها رویش نقاشی نکرده باشند؛ آنها به **ونیز** رسیده‌اند و کلیسای سن **مارکو** فرصتهای بی‌پایانی برای نمایش هنر آنان دراختیارشان می‌گذارد؛ آنها به **قسطنطنیه** و **مصر** رفته‌اند و اصول هنرشان را به کار بسته‌اند، بی‌آنکه اندیشیده باشند که روابط آسمان و زمین درمصر، برعکس روابط آندو دراروپاست... اما از جهت تأثیر، با اسکالی مواجه نمی‌شود. باریکهٔ خاکستری رنگی که برای نمایش برج **کلیسای وستمینیستر**[۱۵]، در **میدان اسمیث**[۱۶] لندن به کار گرفته شده است، برای نمایش گنبدها و مناره‌های مساجد مصر نیز مناسب است؛ و صدها عکس با ارزش دیگر مانند طرحهای کمرنگ در قابهای طلایی، همواره بی‌ضرر و گاه آرامش‌بخش چشم آدمی را نیز با خود آورده‌اند.»[۱۷]

جورج مور می‌خواست به نقاشان جوان انگلستان بقبولاند که لازم نیست راه آن مکهٔ طلبه‌های هنر، یا **هنرگاه ژولیان**[۱۸]، در پاریس را پیش بگیرند: بلکه باید در انگلستان بمانند و به مطالعهٔ «سادگی خام» سنتهای خودمان بپردازند. به احتمال قوی **پل ناش** نیز این آوا را شنید و از دل و جان پذیرا شد. به هر حال، او همچنان انگلیسی ماند. با **ادوارد لیر**[۱۹]، این نابغهٔ اصل انگلیسی، پیوند خانوادگی داشت و غالباً در آن سالهای حساس، به تابلوهای آبرنگ **لیر** که از دیوارهای خانهٔ عمه‌اش آویخته بودند چشم می‌دوخت. اما کوششهای هنرمند در نخستین سالهای زندگی هنری‌اش یادآور سادگی به مراتب خامتری همانند عرفان لذتبخش و زیبای کنده‌کاریهای **ویلیام بلیك** روی چوب است. گمان نمی‌کنم که **پل ناش** اصولاً این عنصر را از

---

14. Dieppe
15. Westminster
16. Smith's Square
17. *Impressions and Opinions* ('Une Recontre au Salon').
18. Julian's studio
19. Edward Lear

دست داده باشد ـ و این جوهر اتهامی است که به او می‌بندند مبنی بر اینکه نقاشی کتابی بوده است. دربارهٔ این موضوع نیز به زودی سخن خواهم گفت.

از رویدادهای انقلابی آن روزهای توفانی، تشکیل **نمایشگاه پُست امپرسیونیستی**[۲۰] از نوامبر ۱۹۱۰ تا ژانویهٔ ۱۹۱۱ میلادی در **نگارخانه‌های گرافتون**[۲۱]، و نمایشگاه افراطیتری بود که در پاییز بعدی در همان محل تشکیل شد. وقتی تاریخ هنر انگلستان در نخستین سالهای سدهٔ بیستم به رشتهٔ تحریر درآید، یك فصل جالب و بسیار سرگرم‌کنندهٔ آن باید به پذیرش بیدرنگ و نتایج پایدار این نمایش عملی اختصاص داده شود[۲۲] ـ این نمایشگاه در واقع عرصهٔ نمایش عملی بود: پیکاری بود که با نعرهٔ انتقادی هراس‌انگیزی به راه افتاده بود. آقای **کلایوبل**[۲۳] در جزوهٔ راهنمای نمایشگاه دوم با صدای بلند می‌گوید: «پیکار به پیروزی ما انجامیده است. اکنون همگی پذیرفته‌ایم که هنرمند به هر شکلی که بتواند از درون خود سخن بگوید، همان شکل، برحق است و آنان که حساسترند می‌فهمند که خیلی حرفها برای گفتن وجود دارد که هرگز به کمك فرمهای سنتی نمی‌شود آنها را بیان کرد.» درهمین سال هیجان زده بود که پل ناش با به نمایش گذاشتن منظره‌ها و تابلوهای آبرنگش در **نگارخانهٔ کارفاکس**[۲۴] به جهانیان معرفی شد. شکلهای کارش به قدر کافی ازسنت مایه گرفته بودند ولی منتقد آگاه می‌توانست در برخی از تابلوهایش کیفیتی را ببیند که گرچه ارتباطی با جنبش پُست ـ امپرسیونیستی نداشت، آنقدر تخیلی بود که نمی‌شد در زمرهٔ میثاقهای

---

20. Post-Impressionist Exhibition
21. Grafton Galleries
۲۲. این کار را بندیکت نیکولسن در نشریهٔ The Burlington Magazine vol. XCIII (Jan., 1951), pp. 11–15. انجام داده است.
23. Clive Bell
24. Carfax Gallery

آکادمیك به شمار آوردش. از قضا منتقد آگاه آن زمان **ویلیام روتنشتاین** بود که تابلویی را که با گچ، قلم‌پَر و آبرنگ کشیده شده بود و **ستاره‌های افتان** نامیده می‌شد خرید. این تابلو گرچه ممکن است با توجه به پیشرفتهای بعدی این هنرمند، خام به نظر برسد ولی شایسته است که آن را به مثابه جلوه‌ای از گرایش اصلی این هنرمند بررسی کنیم. در این تابلو دو درخت کاج دیده می‌شوند که با خطوط محیط‌شان نشان داده شده‌اند و برزمینه مهتابی آسمان شب که دو ستاره نیز همچون شهابی سوزان از آن به زمین می‌افتند نقش بسته‌اند. شیوهٔ کار، بسیار ساده است ـ تلاشی برای «زیبایی‌پرداخت» به عمل نیامده است. این همان شیوهٔ فنی بلیك یعنی هنر تخیل و خطوط کرانی، و تخیلی است که دقت بصری یافته است.

نمایشگاه کارفاکس، موفقیت بزرگی برای این هنرمند جوان و ناشناخته بود. پس از آن، از ناش برای نمایش آثارش در **باشگاه هنرهای معاصر انگلستان** دعوت شد، و کارهایش تا مدتی کیفیت «معاصر انگلیسی» به خود گرفتند: یعنی دقیقتر، عینیتر، تزیینی‌تر و التقاطی‌تر شدند.

اگر تابستان سال **۱۹۱۴** میلادی آن چنان فاجعه‌آمیز به پایان نرسیده بود احتمالاً پل ناش به کارنقاشی در محیط آقامنشانهٔ **باشگاه هنرهای معاصر انگلستان** ادامه می‌داد. اما در ماه سپتامبر همان سال، او به گروه **تفنگهای هنرمندان** پیوست و مدتی پس از آن مأمور خدمت در **هنگ همپشایر** شد و سرانجام برای خدمت جدی روانهٔ فرانسه شد. او که در تابستان سال **۱۹۱۷** میلادی به عنوان معلول جنگی به میهن بازگشت داده شده بود نمایشگاه کوچکی از تابلوهائی را که در خندقها آفریده بود تشکیل داد و چنان توجه بینندگان را به خود جلب کرد که رسماً هنرمند جنگ لقب گرفت و در ماه اکتبر به جبهه بازگشت. دهها طرح و یادداشت تهیه کرد، و همینها را شالودهٔ

یك رشته تابلوهای آبرنگ، لیتوگراف و تابلوی رنگ روغن قرار داد که در ماه مه ۱۹۱۸ میلادی در **نگارخانه‌های لیستر**[۲۵] به‌نمایش در آمدند. من هم تازه از جبهه برگشته بودم و بجاست که بگویم از همان زمان به کارهای پل ناش علاقه‌مند شدم. روحیه‌ام به هیچ وجه مستعد پذیرفتن سفسطه بافیهایی با این مضمون نبود: می‌خواستم حقیقتی را که در بارهٔ زندگی جهنمی ما در خندقها گفته می‌شد ببینم و بشنوم. همچنان که پیش از این گفته‌ام[۲۶]، عکسهایی که دیدم بیدرنگ مرامتقاعد کردند، «چون کسی پیدا شده بود که بهتر از هر هنرمندی توانسته بود فضای توهم‌آمیز سرزمین میان دو جبهه را مجسم کند.» بقیهٔ هنرمندان وحشتهای روانی جنگ را مجسم می‌کردند، به ویژه شاعران و داستان‌نویسان؛ اما جنبه‌ای که پل ناش مجسم می‌ساخت، پرخاش به طبیعت بود، طبیعتی که به چشم جدید آنچنان ظریف و احساس‌آمیز می‌آمد. تغییر مکان ناگهانی ما نمی‌توانست خشونت‌آمیزتر از این باشد. مثلاً من با عبارات زیر کوشیده‌ام احساسات پایمال شدهٔ خودمان را به‌زبان بیاورم: اینها را در جبهه و تقریباً در همان زمانی نوشته‌ام که پل ناش دست اندرکار آفرینش طرحهایش بود:

«هر چه بود سیاه و ازهم شکافته بود. در دره، چاله‌های حاصل از انفجار نارنجکها را آب گرفته بود و بازتاب چهرهٔ آسمان سرد وخشمگین در آنها دیده می‌شد. **دویلز وود**[۲۷]، تعدادی درخت برهنهٔ درهم کوبیده بود که همچون شانهٔ شکستهٔ کهنه‌ای در برابر خط افق رو به آسمان دیده شوند.ناگهان فکری به ذهنش رسید و خشمش را

---

25. Leicester Galleries
26. *Paul Nash:* a Port folio of Colour Plates with an Introduction by Herbert Read. London (Soho Gallery), 1937.
27. Deil's Wood

برانگیخت. این زمین، زمین او و زمین درختان نرم و سرسبز، زمین عصارهٔ نیروبخش گیاهی و گیاهان ظریف و زیبا بود. اما زخمی و پایمال شده بود: ویرانه‌ای طاس و پهناور: پوست سیاهرنگ زخمی که سر بازکرده و پر از چرك شده است...» اینگونه کلمات از آنجا که خواننده به عینیتشان باور ندارد، هدف را به دست فنا می‌سپارند. اما همچنان که پیش از این گفتم، تابلوهای پل ناش، بیننده را بیدرنگ متقاعد می‌کردند. در کار او نیز همانند سراسر هنر، گزینش و شکل دهی دیده می‌شد. اما انتقال مستقیم حقیقت و در پی آن انتقال عاطفه نیز در کارش احساس می‌شد. ولی تجربه‌های ما ضبط شده است ـ و تا زمانی که تمدن ما بخواهد حقایق تاریخی را نگهدارد، ماندگار خواهد بود. خوشبختانه این نکته عموماً در آن زمان پذیرفته شده بود و پل ناش نیز پیش از پایان جنگ، مأمور آفریدن تابلوهایی برای **موزهٔ سلطنتی جنگ و مرکز اسناد جنگی کانادا** شده بود. در این ضمن، خود این نقاش نیز از پردهٔ گمنامی نسبی به درآمده و در صف مقدم نقاشان انگلستان قرار گرفته بود.

من این نقاشیهای زمان جنگ را با عنوان نقاشیهای «رسمی» مشخص ساخته‌ام. کمپوزیسیون فرمی به معنای سنتی، پیش از جنگ هم وجود داشت و در عین حال، مدارکی وجود داشت که نشان می‌داد جنگ بر روی هم تجربه‌های دورهٔ پُست امپرسیونیسم را به دست فراموشی نسپرده بود. فرمالیسم یا شکل‌گرایی به سادگیها و تأکیدهایی هندسی گرایید که از کوبیسم پیکاسو و **خوان‌گری**، و شاید هم از فوتوریسم **بوچونی** و **سه ورینی** سرچشمه گرفته بودند. این نفوذ کوبیستی در سراسر مسیر تکامل پل‌ناش دوام آورد ولی شدتش هرگز از دورهٔ پس ار جنگ یعنی دوره‌ای که تشکیل نمایشگاه نقاشان در **نگارخانه‌های‌لیستر** به سال **۱۹۲۴** میلادی اوج آن است، بیشتر نشد. در اینجا نیز باید به بازآفرینی روحیهٔ هنرمندی دست زد که ناگهان از

محدودیتها و سرخوردگیهای جنگ رها شده و با امیدها و آرزوهای تازه‌ای به آینده می‌نگرد. رئالیسم ناشی از تجربهٔ آن زمان، ما را قلباً آرمان گرای [= ایده‌الیست] بار آورد: با اعتماد تازه‌ای به پیش می‌تاختیم، مجلات گوناگون تأسیس می‌کردیم، انجمنها و نمایشگاههای هنری تشکیل می‌دادیم، و به طرز خستگی‌ناپذیری شکلها و شیوه‌های فنی تازه را می‌آزمودیم. نخستین شعرهای **الیوت** منتشر شده بود و داستان **یولیسیز**[۲۸] اثر **جیمز جویس**[۲۹] در نشریهٔ **اگوئیست**[۳۰] به صورت پیاپی منتشر می‌شد. تا مدتی، مشتاقانه، می‌کوشیدیم جنگ را به شکلهای مختلف فراموش کنیم و خاطرات هراس‌انگیزمان را دفن کنیم. این وضع ادامه یافت تا آنکه در سال **۱۹۲۴** یا **۱۹۲۵** میلادی، جنگ دوباره به موضوعی جالب توجه و قابل بررسی تبدیل شد. دراین ضمن پل ناش با نیروی پایان‌ناپذیری به هر تلاشی دست می‌زد تا برای کارهای آینده‌اش آماده شود. به کار طراحی برای تئاترها و کارخانه‌های پارچه‌بافی پرداخت. (او مسئول صحنه آرایی و تهیهٔ لباس برای عروسکهای نمایش خیمه شب‌بازی‌ای شده بود که **فیلیپ بری**[۳۱] برای تئاتر **کارساوینا**[۳۲] نوشته بود و **آرنولد باکس**[۳۳] آهنگساز انگلیسی نیز در سال **۱۹۲۰** میلادی تهیه‌کنندگی آنرا به اضافهٔ تنظیم موسیقی‌اش برعهده گرفته بود. صحنه‌آرایی و تهیهٔ لباس برای نمایشنامه‌های **رؤیای یك شب تابستانی** و **شاه لیر** شکسپیر، ویراستهٔ **گرانویل بارکر**[۳۴] را نیز به عهده گرفت.) کنده‌کاری روی چوب را نیز همدم مناسبی برای خود یافت و از استعدادش برای مصور کردن کتابها بهره گرفت (در سال

---

28. *Ulysses*
29. James Joyce
30. *The Egoist*
31. Barrie
32. Karsavina
33. Arnold Bax
34. Granville Barker

۱۹۲۳ میلادی کتاب **سفر تکوین** ویرایش **نانساچ پرس**[۳۵] از نخستین کتابهای یك مجموعهٔ مشهور کتابهای مصور را به تصویر آراست، و چندین شکل خطی برای کتاب **ارکان هفتگانهٔ حکمت** نوشتهٔ **تامس ادوارد لارنس**[۳۶] [= لورنس عربستان ـ م.] کشید. اما همهٔ این فعالیتها فرع بر کارهای نقاشی‌اش بودند، و در کارهای رنگ روغن و آبرنگ همین دوره است که ژرفای اندر یافت و اشراق او آشکار می‌شود.

واژهٔ گنگ «اندریافت» را به این دلیل به کار می‌برم که آنچه در برجسته‌ترین کارهای پل ناش توجه ما را به خود جلب می‌کند باید اندریافت **روح مکان**[۳۷] نامیده شود. این قوهٔ اندریافت در منظره‌های دورهٔ جنگ دیده می‌شد، گرچه ما نیز به دلخواه خودمان «روح» را به آن «مکان» خاص نسبت نمی‌دهیم. اما پس از جنگ که این هنرمند به انگلستان بازگشته و در جنگلها و دره‌هایی رحل اقامت افکنده بود که ارواح خبیث مدتها پیش از آن گریخته بودند، قوهٔ اندریافتش می‌توانست با تأثیر شادی‌آفرین‌تری به کار افتد و ارزشهای دیرین را در مناظر طبیعی بازنماید. نخستین منظره‌های پس از جنگ، باز هم عمداً شکلی رسمی وصوری دارند.طرح شاخه‌های آویزان و برگهای پرّه مانند، پیچیده است، چون بر واقعیتهای طبیعی تحمیل شده است و از آنها سر برنیاورده است. میان منظره‌های ۱۹۱۹ یا ۱۹۲۰ میلادی وتابلوهای **تالاب** یا **تپه‌های چیلترن در زیر برف** که در سال ۱۹۲۳ میلادی آفریده شدند، تغییر بزرگی به وقوع پیوسته است. عنصر صوری، همانند کارهای **سزان**، در کارهای همهٔ نقاشان «شهودی» نمایان است و به عبارت دیگر، نشانی از تمایل به شیوهٔ هندسی عربی در کارشان دیده می‌شود: اما به طور کلی، واقعیت طبیعی یا حقیقت،

---

35. Nonesuch Press
36. T.E. Lawrence
37. *genius loci*

به دست نقاش مهار شده است. این پیشرفت، به روشنی هر چه بیشتری در مجموعهٔ تابلوهایی که به سال ۱۹۲۳ میلادی در **دایمچرچ**[۳۸] ازناحیهٔ **کنت**[۳۹] آفرید دیده می‌شود. این تابلوها ازلحاظ ظاهر، از صوری‌ترین و هندسی‌ترین کارهای این هنرمند به شمار می‌روند. با این حال، شکل، جزء ذاتی منظره است چون در پهنهٔ طولانی و مسطح ساحل و در چشم‌انداز خطی دیوار دریا به خوبی دیده می‌شود. در اینجا با عناصری طبیعی مواجهیم که بی‌هیچ گونه تصرفی در شکلشان، در سیطرهٔ نفوذ گرایش به انتزاعی قرار گرفته‌اند که جنبش پُست امپرسیونسیتی از سزان به ارث برده بود. تا آنجایی که انتزاع در این منظره به ارث برده شده بود می‌توان گفت که وظیفهٔ این هنرمند ساده‌تر شده بود: چون بی‌آنکه تصرف زیادی در شکل بکند می‌توانست تأثیر انتزاعی در بیننده برجا گذارد. اما سادگی این راه حل ویژه، به این هنرمند فهماند که موفقیت در کار، به آشتی دادن شکل و واقعیت بستگی دارد؛ و وقتی پس از این تجربهٔ روشنگرانه به‌آفرینش مجموعهٔ گسترده‌ای از مناظر متنوع پرداخت، هنوز هم راز این موفقیت را بروز نداده بود و در خود داشت.

چهار سال پیاپی بعدی، به اندازهٔ سالهای پیشین برایش تجربه‌آموز بود ولی او بیشتر در جستجوی موضوع کار بود نه طرز بازنمایی آن. این دوره با توقف پنج ماهه‌ای در جنوب فرانسه آغاز می‌شود. در همین دوره مواد و مصالحی گرد آورد که در روزهای بی‌رنگ و روح انگلستان به کارش آمد. در این دوره، تضادها دامنه‌دارتر می‌شود. به نظر می‌رسد که گرایش به انتزاع در نخستین ماههای سال ۱۹۲۷ میلادی، جایش را یکسره به شیوهٔ «نقاشانه»ای آزاد ـ یا تقریباً به زیبایی‌شناسی‌گرایی «پرداخت» کار که «آنهمه

38. Dymchurch 39. Kent

آرامش به چشمها می‌دهد» ـ داد. در نخستین تابلوهایی که دراین دوره از اشیاء بی‌جان کشید جستجو و آزمایشگری خستگی‌ناپذیری دیده می‌شود ـ دامنهٔ تنوع کارش از تابلوی **اشیاء بی‌جان** سزان در مجموعهٔ **ریچارد ویندم**[۴۰] گرفته تا **کوکبها** و **سوسنهای سفید** و **آواز قو** با اشاراتی که ازمرحله‌ای سوررئالیستی دارد در نوسان است و هر سه تابلو در سال **۱۹۲۷** میلادی آفریده شده‌اند. تابلوی **آواز قو** که در نقطه‌ای به نام **ایدن**[۴۱] نزدیك شهر **رای**[۴۲] در ولایت **ساسکس**[۴۳] نقاشی شد نشان می‌دهد که نوعی آزادی در شیوهٔ پل ناش پدید آمده بود، که با سبك پیشین وی به مراتب متفاوت است. اما درعمل، گرایش هندسی از نو خودنمایی کرد و به آفرینش یك رشته تابلوهای اشیاء بی‌جان منجر گردیدکه نمونهٔ بارزشان تابلوی **بهار مرده** است که در سال **۱۹۲۸** میلادی نقاشی شد. این ساختهای خشك معماری، که گاهی ابزارهای دقیق مهندسی نیز به نشانه‌ای در آنها ظاهر می‌شوند، در نگاه نخست، فاصلهٔ بسیاری با کمپوزیسیون غیرمنطقی تابلوی **آواز قو** دارند. اما همین تابلوها را می‌توان کوششی برای کشاندن انگیزهٔ انتزاع به قلمرو خیال توصیف کرد. این مرحلهٔ انتقالی، با تابلوهایی که پل ناش برای کتاب **دفن خاکستردان مرده** اثر **سرتامس براون**[۴۴]، از انتشارات **لابل سوواژ**[۴۵] کشید، با موفقیت پیموده شد. این کتاب همواره به عنوان گنجینهٔ نفیسی نگهداری خواهد شد زیرا یکی از زیبایترین دستاوردهای هنر معاصر انگلستان است. پل ناش در تابلویی چون **روح از خانهٔ مردگان بازدید می‌کند** مرحلهٔ کاملاً تازه‌ای از قدرت خیال خود را نشان داده است. شاید ظاهراً چنین به نظر برسد که او در این تابلو تا اندازه‌ای تحت تأثیر **کیریکو** یا

---

40. Richard Wyndham
41. Iden
42. Rye
43. Sussex
44. Sir Thomas Browne
45. La Belle Sauvage

جاکومتی[۴۶] بوده است ولی کافی است این تابلو را با تابلوی **آتلانتیك** که بلافاصله پیش از آن کشیده شده است مقایسه کرد تا دریافت که خیال، عملاً ازمشاهدهٔ عینی واقعیت سر برمی‌آورد: و این دمدمی مزاجی، در اصل، دریافت شخصی او از حقیقتی اساسی بود که آن زمان توسط سوررئالیست‌ها در فرانسه اقامه می‌شد ـ منظورم پافشاری آنان بر مقارنت عنصر منطقی و غیرمنطقی، واقعیت و رؤیا بود.

پل ناش چند سال بعد را به سفر گذراند، گاه در جستجوی سلامت و گاه لذت، و یك بار نیز در سال **۱۹۳۱** میلادی به عنوان عضو هیئت داوران بین‌المللی جوایز **نمایشگاه بین‌المللی پیتسبورگ**[۴۷]، در مقام مأمور به آمریکا رفت. در سال **۱۹۳۴** میلادی پس از توقفی که در **نیس** برای معالجات پزشکی داشت، مدت کوتاهی از عمرش را در اسپانیا و مغرب سپری کرد. اما آن زمان چنان در راه تخیل گام برداشته بود که تغییر مناظر خاکی نمی‌توانست تأثیری مرئی در او داشته باشد. او دیگر از مسیر زندگی و سرنوشت هنریش آگاه بود. احساس خودش آن بود که این سرنوشت با هنر انگلستان جوش خورده است. در نخستین ماههای سال **۱۹۳۳** میلادی نقش رهبری کننده را درتشکیل گروه تازه‌ای از نقاشان، پیکره‌سازان و معماران انگلیس که نام **یگان یکم** را به خود گرفت ایفا کرد. در **۲** ژوئن همان سال، ضمن نامه‌ای که به روزنامهٔ **تایمز** نوشت، تشکیل این گروه را با لحن ناسیونالیستی آشتی‌ناپذیری اعلام و هدفهای آن را تعریف کرد. این نامه نشان داد که او چه آگاهانه به نمایندگی از هنرمندان انگلیس سخن گفته بود:

«فقط لجوجترین اشخاص می‌توانند استدلال کنند که هنر

46. Giacometti

47. Pittsburgh International Exhibition

انگلستان همواره از یك نقطه ضعف یعنی فقدان هدف ساختاری لطمه دیده است. هنرمندان ما، بجز چند مورد استثنایی، در زیر نور طبیعت نقاشی کرده‌اند.... این مصونیت از مسئولیت طرح، سنت شده است؛ غالباً از آدمی می‌خواهند که زیباییهای «ناآگاهانهٔ» مکتب نقاشی بریتانیایی را که اینهمه به طبیعت وفادار است بستاید. نباید طبیعت را نادیده بگیریم، بلکه هنری که می‌خواهیم احساس کنیم باید آن را مهار کند.

«این حکم در خطر فراموش شدن است. هنر انگلستان، هر هفت سال یك بار در مسیرش به عقب برمی‌گردد. این هنر هرگز فراموش نکرده است که امپرسیونیسم و جنبش ماقبل رافائل را خودش ابداع کرده و همواره در صدد احیای بهترین شکلهای مناسب بیان است. شاید بتوانید ببینید که ما اکنون در راه احیای یکی از این دو جنبش یا هر دوی آنها پیش می‌رویم؛ که به هر حال، شکلی از کیش پرستش طبیعت است. بعضی از هنرمندان که نمی‌خواهند خودشان را به دست حوادث بسپارند و از نقطه‌ای که هستند قدمی به جلو بردارند، با این نگرش ما مخالفند. اینکه برخی از آنها چندین مرحله را پشت سر گذاشته و به بیانی به اصطلاح انتزاعی رسیده‌اند اهمیتی ندارد؛ آنها به اینجا رسیده‌اند و می‌خواهند از آن بگذرند. همین است که میان آنها و بسیاری از هم عصرانشان جدایی می‌اندازد. آنها متوجه شده‌اند که آنچه ایشان مدافعش هستند با مکتب ضمیر ناآگاه در نقاشی مغایرت دارد: گذشته از این، چنین می‌نماید که احترامی به طبیعت قائل نیستند. این واقعیات همواره به ایشان گوشزد شده است. پاسخشان این است که ایشان به موضوعات دیگری علاقه‌مندند که به نظرشان جالبتر و فوریتر است. مثلاً طرح را به عنوان موضوعی ساختاری بررسی می‌کنند و تخیل را جدا از ادبیات یا مابعدالطبیعه می‌کاوند.»

مردم، بیشتر بیانیه‌ها را ده سال پس از انتشارشان، با دستپاچگی و پریشانی می‌خوانند اما این یکی استثنائاً هنوز صدای

حقیقت را به گوش می‌رساند. خود آن یگان، به از هم پاشیدگی زودرس محکوم شد: علل از هم پاشیدگی، ارتباطی به اصول ادعا شده توسط یگان نداشت. سه سال بعد، به نظر می‌رسید که یگان مذکور کاملاً در زیر موجی گرفتار آمده بود که در آن سوی سواحل انگلستان، دم بدم بر نیرو و سنگینی‌اش افزوده می‌شد؛ این موج، همان سوررئالیسم بود. پل ناش در سال ۱۹۳۶ میلادی به دعوتی که برای شرکت در نمایشگاه سوررئالیست‌ها از وی شده بود پاسخ مثبت داد. در این نمایشگاه، طرح که فعالیتی ساختاری تلقی می‌شد، همچون دورترین هدفها جلوه‌گری می‌کرد. یکی دو سالی، سنت انگلیسی در پاتیل هیجانها گم شده بود ـ و این از آشفتگیهایی خبر می‌داد که در سپتامبر ۱۹۳۹ میلادی بر همه جا سایه افکن شد. شاید این پرسش پیش آید که چگونه ممکن است هنرمندی که خود را مدافع جنبهٔ ساختاری هنر و تخیلی مبرّا از مابعدالطبیعه اعلام کرده بود، این چنین آشکارا پای ورقهٔ ستایش اغراق‌آمیز از منطق‌گریزی را امضا کند؟ برای پاسخ گفتن به چنین پرسشی باید از نزدیك به شرایط و عوامل پدید آورندهٔ این تضاد آشکار بنگریم.

شخصاً می‌خواهم بگویم که میان هنر به مفهوم طرح و ضمیر ناآگاه، تضادی وجود ندارد. ضمیر ناآگاه، به بیان دقیقتر، طرح را عیان می‌سازد. نه فقط رؤیا پس از آنکه فهمیده شود یك وحدت نمایشی به شمار می‌رود، بلکه ضمیر ناآگاه نیز با تجلیات تجسمی‌اش از یك اصل سازمانی برخوردار است. این واقعیت به قدری پیچیده است که نمی‌توان آن را درمقاله‌ای که به موضوع دیگری اختصاص دارد نشان داد، بویژه آنکه هنوز خود مسأله چنانکه باید کاویده نشده است وجای بحث فراوان دارد. اما تردیدی نیست که اعلامیه‌ای که به دفاع از اصول ساختار هنری صادر شده است ضرورتاً عناصر ناملموس تخیل را مستثنی نمی‌دارد. هرگز محتمل نبود که نقاشی که خود را

آنچنان وقف نظریهٔ روح مکان کرده بود بخواهد این جنبهٔ واقعیت را به مصالحه بگذارد.

پل ناش در پایان مقاله‌ای که دربارهٔ یگان یکم نوشته است به توصیف تجربه و تعریف نگرشی می‌پردازد که در آن همهٔ کارهایی که در پنج سال بعدی لقب «سوررئالیست» به آنها داده شد به طور کامل پیش‌بینی شده بودند:

«تابستان گذشته در دهکدهٔ اونبری[۴۸] نزدیك بریستول[۴۹] قدم می‌زدم. دراین دهکده دو ستون سنگی به بلندی هفت و نیم متر دیده می‌شود، که به طرز اعجازآوری با گلسنگ سیاه و نارنجی تزیین شده‌اند و بقایای خیابانی سنگی‌اند که به میدان بزرگ می‌رسیده است. یك و نیم کیلومتر آن طرفتر، سایهٔ غول‌آسای هرم سبزرنگی به روی زمین می‌افتد. روی پرچینی که در همان نزدیکیهاست، شیپور سفید رنگ پیچکی از ساقهٔ مارپیچی‌اش می‌پیچد و به دنبال خورشید می‌رود. من در هنرم، چنی معادله‌ای را حل می‌کنم.»[۵۰]

هنر در این پنج سال، یعنی از ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۸ میلادی به حل چنین معادلاتی موفق می‌شود. واقعیت حیاتی طبیعت، زندگی کنونی گل و برگ، بر منظرهٔ روح‌گرایانه که بودباش ارواح آشنا بود می‌تازد. صدف، سنگواره، ساقهٔ پژمرده، قارچ، درخت و ابر، از عناصر گوناگون مراسم جادو هستند. سنتز یا حل معادله، ادبیات نیست: مابعدالطبیعه هم نیست. شاید جادو باشد، که در ان صورت، فقط نخستین و خلاقترین کارکرد هنر رازنده می‌کند.

در این سالها نمایشگاه از پی نمایشگاه تشکیل می‌شد و پل

---

48. Avenbury
49. Bristol
50. *Unit One: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture.* Edited by Herbert Read, London (Cassell), 1934.

ناش درهمهٔ رویدادهای رسمی بین‌المللی جهان هنر به رسمیت شناخته می‌شد. بسیاری از مجموعه‌های هنری داخل و خارج، کارهای این هنرمند را گردآوری می‌کردند و این کارشان هرگز از انگیزه‌ای که مجموعه‌داران را به خود جلب می‌کند تهی نبود. پل ناش در طی پانزده سال گذشته احتمالاً به نشانهای افتخارش بالیده و دلش به یکی دو شیوهٔ بیان قالبی خوش بوده است. این درواقع همان چیزی است که مردم را خوش می‌آید و فقط عدهٔ انگشت‌شماری از هنرمندان هستند که از چنان قدرت اراده و الهامی برخوردارند که در جستجوی تخیلی‌شان خستگی نمی‌شناسند. جنگ دیگری آغاز شد و پل ناش به ناگزیر به عنوان نخستین هنرمند رسمی برگزیده شد. موضوعات تازه، به جنبه‌های تازه و گوناگونی تبدیل شدند که بازتاب تکامل بینش هنری او در آنها دیده می‌شد. نخستین تابلوی دوران جنگ را برای **وزارت هوانوردی** کشید، اما در اینجا دیگر نمی‌شد تخیل را تابع گزارش به شیوهٔ روزنامه‌ها کرد. هواپیمای شکسته، همچون ستون سنگی دیگری بود که به طرز نامنتظری از آسمان افتاده بود، اما اضافه بر آن، رمزی شوم و مرگبار داشت. کپه‌ای از هواپیماهای سرنگون شدهٔ آلمانی گرفتار این طرح هندسی شدند که نخستین بار دوازده سال پیش، از دریای ساحل **دایمچرچ** سر برآورد: اما این بار، **دریای مرده** و امواج بی‌روح فلز را نشان می‌داد که حرکت برای همیشه از آنها رخت بربسته بود. اما هواپیما که در این ابرها به پرواز درآمده است جان می‌گیرد و به یك اره ماهی یا کرکس عظیم‌الجثه تبدیل می‌شود که زنده است و از ولع سیری ناپذیر جانورانی برخوردار است که در گوشه‌های دور دست جهان منزل دارند.

در میان یك چنین کاری تخصصی، فعالیت طبیعی قدرت تخیل هنرمند همچنان ادامه یافته است. معادلات تازه حل شده‌اند. محیط

هنرمند، هنوز هم ذهن او را به خود مشغول داشته و منظره، مضمون مطلوب اوست. شیوهٔ فنی آبرنگ، ظریفتر و حرکت قلم سبکتر شده است و رنگها به آرامی دانه‌های برف به روی کاغذ می‌نشینند. این شیوه‌ای است انگلیسی که خود هنرمند، آن را «شیوهٔ خطی برجسته‌ای در طراحی» توصیف کرده است «که بی‌تردید از آیین تزیینی سلتها سرچشمه گرفته یا به شیوهٔ گوتیك متمایل است. ظرافت ویژه‌ای در انتخاب رنگها دیده می‌شود ـ که گرچه قدری سرد است، ولی رنگهای اصلی‌اش از نوعی تابندگی و تندی برخوردار است.» پل ناش پنجاه سالگی را پشت سر گذاشته بود ولی اثری از زوال نوآوری تخیلی یامهارت فنی در هنرش دیده نمی‌شد. گرچه گاهگاهی بیماری موجب وقفه در کارهایش می‌شدولی همواره نشان داد که عمرش را یکسره وقف هنرش کرده است، ولی مجموعهٔ کارهایش که شامل انواع تابلوهای سنتی و تجربی است آدمی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شاید اعتراض شود که مقیاس تابلوهایش ـ بجز تابلوی نبرد بریتانیا (۱۲۰×۱۸۰ سانتیمتر) که استثنایی است ـ به ندرت بزرگ‌نما است. اما خود هنرمند نیز غالباً از این حیث سرخورده می‌شود زیرا هر اندازه هم که با استعدادش متجانس و برانگیزندهٔ جاه‌طلبی‌اش باشد، واقعیت آن است که بزرگ نمایی در نقاشی با روحیه و عادات انسانهای روزگار ما سازگار نیست. بیان ما، همچنانکه پل ناش گفته است، «تقریباً سر بسر تغزلی است».

من نه در مقام یك نقاش دست به نوشتن زده‌ام و نه در مقام شخصی که به ویژه در زمینهٔ شیوه‌های فنی هنر نقاشی صاحب دانش و نظر است، بلکه درمقام یك شاعر دست به نوشتن زده‌ام و شاید به همین علت باشد که هنر پل ناش همیشه گیرایی خاصی برای من داشته است. اما اگر بگویم که این کارم مستلزم محدودیتی است، بدان معنا خواهد بود که هیچ خدمت مثبتی به او نکرده‌ام. تابلوهای نقاشی

برای نقاشها آفریده نمی‌شوند و شعرها نیز برای شاعران سروده نمی‌شوند، با این حال، هر کاری، «رمزی» مختص خود دارد. هر هنری، برای حساسیت کلی یعنی برای حواس آدمی به عنوان محرکهای مغز و احساس، جالب و گیراست. دربارهٔ فلان نقاش، اگر بگوییم که کارش شاعرانه است، بدان معنا خواهد بود که کیفیت تخیلش را توصیف می‌کنیم نه کیفیت هنرش را. تخیل انواع بسیار دارد ولی «استعداد شاعرانه»، جنبهٔ خلاقانه یا ساختاری آن است. شعر به معنی اندریافت، نوآوری و جنبهٔ فعال تخیل است: شعر را می‌توان به کلمه، صوت، یا شکل و رنگ برگرداند. شعر، کیفیت اصیل همهٔ هنرهاست، و شاعرانه دانستن کار نقاش به معنای ارتباط دادن آن به سرچشمهٔ همهٔ الهامها است.

II

چند صفحهٔ پیشین را زمانی نوشتم که پل ناش هنوز زنده بود (مرگ در روز ۱۱ ژوئن ۱۹۴۶ میلادی به سراغش آمد). اما آنچه را که در زمان حیات هنرمندی نوشته شده باشد، پس از مرگش می‌توان با تأکیدهای متفاوتی از نو نوشت. نمی‌خواهم بگویم که حضور هنرمند ـ که دراین مورد از دوستان صمیمی این منتقد بود ـ بر صادقانه بودن آنچه به جرأت درباره‌اش گفته می‌شود، به شکل ستایش یا سانسور، تأثیر می‌گذارد:این کار، بیش از آنکه به معنای فراموش کردن وظایف نقدنویس باشد به معنای بی‌توجهی به حقوق یك دوست است. اصل قضیه این است که فاعل در مورد اول زنده و پاسخگوست: و منتقد در شرایطی می‌نویسد که شخصیتی زنده و تکامل یابنده را درنظر دارد. در مورد دوم، فاعل به تاریخ پیوسته و بخشی از آن واقعیت عینی شده

است که ما آن را **گذشته** می‌نامیم. در این مورد به جای ارزیابی کردن باید به داوری نشست؛ اندازه‌گیری و طبقه‌بندی کرد، نه همدلی و تشویق. بعضی از نویسندگان، این آزادی عمل را می‌پسندند ولی چون در اینجا کارهای هنرمندی مطرح است که دوست من بوده و باید موضوع تحلیل بی‌غرضانه‌ام شود، اعتراف می‌کنم که تا اندازه‌ای از این کار بیزارم.

شاید بهتر باشد سخنم را از نمونهٔ نقدی آغاز کنم که در زمان حیات پل ناش با غمض کلام به زبان آوردم یا حتی ناگفته رها کردم. قضیه وقتی پیچیده‌تر شد که فهمیدم آنچه به گمان من محدودیت و سرچشمهٔ قدرت ویژه‌ای به شمار می‌آمد، از سوی هنرمند چنین تعبیر شده بود که من دربارهٔ توانایی او سخن گفته‌ام. مشکل از مقیاسی ناشی می‌شد که ما دو نفر به کار می‌بردیم. بعضی از هنرمندان به ناگزیر مینیاتوریست‌اند ـ **پل کله**، نمونهٔ این گونه هنرمندان در روزگار ما و **شاردن**[۵۱] یا **کورو**[۵۲] نمونه‌های سرشناس گذشته‌اند. به گمان من این محدودیت مقیاس، بازتابی از ابعاد نبوغ هنرمند نیست. مثلاً در بررسی شایستگیهای نسبی **کورو** و **کوربه**، پیش کشیدن مسألهٔ اندازهٔ محض به گمان من چندان ارتباطی به موضوع بررسی نخواهد داشت. صغریٰ و کبری در هنرها به هیچ وجه تشابهی با بزرگی و کوچکی ندارند. صدای باس ضرورتاً زیباتر از صدای تنور نیست ـ هرکس با صدایی می‌خواند که با آن به دنیا آمده است. و چنین است وضع نقاش، چون او نیز با مقیاس ژرف‌نگری ویژهٔ خودش کار می‌کند.

مقیاس کارهای پل ناش بزرگ نیست. شاید علتش کاملاً جسمی باشد. بیماری تنگی نفسی که در دورهٔ خدمت در جبههٔ غربی

---

51. Chardin 52. Corot

و دراثر استنشاق یك گاز بدان مبتلا شد، کار طولانی به‌حالت ایستاده را برایش دشوار ساخت. تابلوهایی مانند **جادهٔ منین** نشان می‌دهند که ناش به هنگام سلامت می‌توانسته است به خوبی با مقیاس بزرگی نقاشی کند. اما با گذشت زمان، پی برد که باید خودش را به کارهایی با مقیاس کوچکتر محدود کند، ولی همین محدودیت را به امتیازی برجسته تبدیل کرد و در آفرینش پرده‌های ۱۵۰۰ سانتیمتر مربعی بر دیگران پیشی گرفت. اما خودش نمی‌خواست این واقعیت را بپذیرد و شدیداً آن را انکار می‌کرد. آدمی در شگفت می‌شود که شاعر غزلسرای کامل چرا باید در آرزوی سرودن شعر حماسی یا بزمی باشد.

پل ناش در مسألهٔ عوامل شکل‌دهندهٔ شخصیتش، که موضوعی بسیار ظریف برای هنرمندان است، هرگز حساسیتی از خود بروز نداد. شخصیت او به قدری مثبت بود که نمی‌توانست صفات دیگر هنرمندان را ناآگاهانه جذب کند. آنچه آگاهانه از او سر می‌زد مسألهٔ دیگری است. او مانند همهٔ صنعتگران اصیل، همواره در فکر یادگیری شیوهٔ کار نقاشان گذشته و معاصر بود. اما عوامل مهم کار با دست یا «طرز اجرا» که اجزاء تشکیل دهندهٔ سبك او به شمار می‌روند، کشف خود اوست. شاید زمانی از مطالعهٔ آثار آبرنگ کارانی چون **گرتین**[۵۳] و **کوتمن**[۵۴] نکته‌ها آموخته باشد؛ اما خط دستنویسش به خودش تعلق داشت و ناآگاهانه به عنوان تجلی مستقیم شخصیت خودش شکل گرفته بود.

او نه در سبك بلکه در موضوع و شکل متناظر بر آن، از این شاخ به آن شاخ می‌پرید. ناتورالیسم، کوبیسم، سوررئالیسم ـ نمودها یا شکلهایی از هنرند که هنرمند حساس، مانند بازیگری که لباسهای

53. Girtin 54. Cotman

مختلفی در اجرای یك نمایشنامه می‌پوشد، آنها را به راحتی می‌پذیرد. وحدت در بازیگری و هنر در اجرا کردن است. پیوستگی خاصی میان سبك صحنه‌های جنگ، مناظر انگلستان و نقاشیهای خیالی سوررئالیستی دیده می‌شود: موضوع تابلو عوض می‌شود، کانون توجه جابجا می‌شود ولی هنرمند عوض نمی‌شود. همان طور که پیشتر گفتم، خطش عوض نمی‌شود؛ آمادگی ذهنی‌اش نیز عوض نمی‌شود. همهٔ کارهای پل ناش با درجه‌ای از عینیت مشخص می‌شود، به نحوی که حتی در تخیلی‌ترین کارهایش، عناصر تشکیل‌دهنده، عینی‌اند یعنی انتزاع، شکل دگرگون شده یا پدیده‌های ذهنی صرف نیستند: تصاویری روشن‌اند که آرایش استعاری‌شان یعنی «تلاقی عجیبشان» آدمی را به شگفت وامی‌دارد.

پل ناش هم مانند گینز بارو و بسیاری از هنرمندان، چیزهای عجیب و غریبی را گرد آورده و درکنارش نگاه می‌داشت؛ مانند سنگهایی با شکلهای نایاب، دانه شنهای خط خط، گلسنگهای خشکیده، تکه‌هائی از پوست درخت، انواع بلور، برگهای خشك شده در میان صفحات کتاب، و دیگر چیزهایی که قدرت تخیل او را برمی‌انگیختند. از این اشیاء به طرق بسیار متفاوت استفاده می‌کرد. آنها را مصداق یا نخستین نمونهٔ فرمهای طبیعی می‌دانست و سپس به عنوان اشیاء واقعی از آنها سود می‌جست. از آنها به عنوان اشیایی برای آفریدن تابلویی از طبیعت بیجان استفاده می‌کرد و سپس به شیوه‌ای تخیلی ولی با همان شکل طبیعی‌شان آنها را مجسم می‌ساخت. اما سرنجام، این اشیاء یا بر تخیلش چیره می‌شدند یا آن را برمی‌انگیختند و به عبارت دیگر، سرآغاز آفرینش تابلویی خیالی و وهمی بودند که در شکل نهائی‌اش رئالیستی به شمار نمی‌آمد بلکه سوپررئالیستی بود. پل ناش بی‌آنکه تلاشی به خرج دهد می‌توانست موضوعی را که با کاربرد این اشیاء طبیعی (نه فقط آنهایی که دور و

برش گرد آورده بود بلکه همهٔ پدیده‌هایی را که به هنگام روز مشاهده می‌کرد) مطرح می‌ساخت پیوسته عوض کند. و در هر یك از مراحل فعالیت خلاقانه‌اش، شخصیتش همواره ثابت بود و امضایش به سادگی شناخته می‌شد. به نظراو منظرهٔ انگلیسی، تابلوی کوبیستی اشیاء بی‌جان، و نگرش سوررئالیستی، عنوانهای جذمی «مکتبهای» آشتی‌ناپذیر به شمار نمی‌رفتند بلکه شیوه‌ها یا وسائلی به شمار می‌رفتند که هنرمند برای بیان نگرش خود می‌تواند از آنها استفاده کند.

شاید چنین به نظر برسد که من برای بررسی موضوع نقدم نگرشی اتخاذ کرده‌ام که بسیار دفاعی است، ولی مردم به طرز غیر معقولی مدافع وحدت سبك در کارهای هر هنرمند هستند. آنها دوست دارند شاعرشان غزلسرا یا حماسه‌سرا باشد و خود را در مابعدالطبیعه یا ورزش پینگ‌پنگ غرق نکند؛ از بازیگران تئاتر انتظار دارند در بیرون از صحنه به بازی بپردازند و ستارگان سینما در زندگی واقعی خویش افرادی خیال‌پرداز باشند. **تنوعی** که در کارهای هنرمندی چون پل ناش دیده می‌شود، به‌گونه‌ای، احساسی از بی‌اعتمادی در آنها پدید می‌آورد. به نظر مردم، باید یکی از سبکهای ناش جدی و بقیه تفریح و تمرین در هنر ظریف شوخی کردن باشد. البته فرض این گونه مردم آن است که ناتورالیستی‌ترین سبك، طبیعی‌ترین سبك برای هنرمند است و سوررئالیسم، شوخی نسبتاً بدی بود که ناش از آن خوشش می‌آمد.

هیچ چیزی شخصیت پل ناش را کاذبانه‌تر از این معرفی نمی‌کند. می‌شود گفت که سرگرمی را دوست داشت ـ عاشق **لطیفه‌های کوچکش** بود. اما نقاشی را همیشه فعالیتی جدی و حتی مقدس می‌پنداشت؛ و هر قدر بر دامنهٔ آزادی تخیلش افزوده می‌شد، به همان اندازه محکمتر به اصول فنی کارش می‌چسبید. هرگز چیزی را

سرهم بندی نمی‌کرد ـ حتی «اشیاء» سوررئالیستی خودش را همیشه به پاکی روی هم سوار می‌کرد و به عنوان همان اشیاء گرانبهایی نشان می‌داد که در ارزش‌گذاری تخیلی‌اش بودند. پل ناش ذهن فلسفی نداشت ولی به قدر کافی دربارهٔ زمینهٔ نظری جنبشی چون سوررئالیسم اطلاع داشت و به راحتی در میان اندیشه‌های زیبایی شناختی زمان پیش می‌رفت. در بحثها به خوبی و با قدرت هنرمندی که اصول رهنمودش را خود پی افکنده باشد سخن می‌گفت.

پل ناش با آنکه در ظاهر به انگلیسی‌ها شباهت نداشت ـ و می‌شد او را به سادگی به جای فرانسویها گرفت ـ ولی همهٔ تمایلات و موضع‌گیریهایش انگلیسی بود. اگر ناش به دنبال نخستین هدفهایش می‌رفت سرانجام افسر نیروی دریایی می‌شد ولی توانست بخشی از غرور شغلی را که کنار گذاشته بود به‌مسیر اصلی زندگی هنری‌اش منتقل کند ـ هنر را **خدمت با درجهٔ افسری** می‌پنداشت. لباسهایش سنتی نبودند ولی همیشه خوش برش بودند؛ منشهایش کامل و حتی عالی بودند؛ هنرگاهش مثل اتاق توجیه نقشه‌های نظامی تمیز و مرتب بود. همواره بر محیطش مسلط بود. در باغی که در **همپستد**[55] داشت غاری ساخت و اتاقهای نشیمنش را پیوسته با رنگ و عکسهای گیاهان یا اشیاء زیبای طبیعی می‌آراست و دگرگون می‌کرد. کارش را بخشی از محیطش می‌دانست ـ نه فعالیتی گسسته و تبعید شده به کارگاهی زشت و دوردست.

پیش از این گفتم که پل ناش سخت انگلیسی بود ـ و شاید از اصل سلتی بوده باشد نه ساکسون، اما این تأثیری در حرفی که می‌خواهم بزنم ندارد، و آن اینکه سبك کار پل ناش قطعاً انگلیسی بود. او خود بر این واقعیت آگاه بود و شاید از این جهت به خود

---

55. Hampstead

می‌بالیده است. در اعلامیهٔ مهمی که برای کتاب **یگان یکم** نوشت این پرسش را پیش کشید: «هنر معاصر در انگلستان تا چه اندازه از خصلتی ملّی برخوردار است؟... آیا در تاریخ کوتاه هنر نقاشی و پیکره‌سازی خودمان می‌توانیم ویژگیهای بسیار مشخصی را برای بازشناسی بی‌تردید موضوعهای این هنرها بیابیم؟ اگر چنین باشد، آیا این ویژگیها تا امروز دوام آورده‌اند؟» در پایان، نتیجه می‌گیرد که هرگز به هیچ نابغهٔ انگلیسی در زمینهٔ هنرهای تجسمی اجازه آفرینندگی نداده‌اند ولی «برای اثبات وجود چنین نبوغ یا عنصر مشخصی که مسیرش را به خوبی می‌توان در تاریخ هنرهای انگلستان ردیابی کرد، کافی است در بررسی مان کمی به ژرفای موضوع بنگریم. ادعای شخصیتی بسیار نیرومند یا تأثیری ژرف برای نبوغ، کار مضحکی است؛ چون این خصلت یا شخصیتش نیست. این نبوغ هرگز از نیرویی که به آفرینش شکسپیر یا برخی از شخصیتهای ادبی روزگار ما منجر گردیده برخوردار نبود و چنان اطمینان یا انگیزه‌ای بجز وسایل تصادفی و پراکنده برای بیان خود نداشت. اما در اصل، این همان سرچشمهٔ بومی و ملی است.»

پل ناش، آنگاه پس از اشاره به اینکه «همزمان با انتزاعیتر شدن هنر، تفاوتهای جزیی ملی یا نژادی ظریفتر و ردیابی‌شان جالب‌توجه‌تر می‌شود»، از گرایشهایی نام برد که در سراسر تاریخ هنر انگلستان دیده می‌شوند و از آنها به عنوان «روش خطی برجسته‌ای در طراحی» یاد کرد که «بی‌تردید از برخی آیینهای تزییناتی **سلت‌ها** یا تمایل به شیوهٔ **گوتیك** سرچشمه می‌گیرند. ظرافت ویژه‌ای در انتخاب رنگها دیده می‌شود ـ که گر چه قدری سرد است، ولی رنگهای اصلی‌اش از نوعی تابندگی و تندی برخوردار است. در چهره‌نگاری نیز تمرکزی دیده می‌شود؛ تو گویی هر چیزی باید عکسی از چیز دیگر باشد، نه معادل آن؛ و این نه دربارهٔ اشخاص و بخشهای زیبای

روستا، بلکه دربارهٔ شبنم، نور و باد وزان نیز صدق می‌کند....»

این گونه شخصیت‌بندی هنری، کمکی به شناختن آنچه او در ذهن داشت نمی‌کند. اما پیش از دست گذاشتن روی عنصر اصلی، بهتر است متذکر شویم که از ویژگیهای سه‌گانه‌ای که تا کنون ذکر شد دو ویژگی به روشنی در شخصیت ناش دیده می‌شد: شیوهٔ خطی برجسته‌ای در طراحی، و رنگهای سرد، اما رنگهای اصلی تابنده و تند. ناش هرگز به چهره‌نگاری دست نزد ولی چند چهره که با طرح خطی از او به جا مانده است نشان می‌دهد که استعداد فراوانی در این رشته از نقاشی داشته است. شاید به این دلیل از استعدادش بهره‌ای نگرفت که گمان می‌کرد باعث انحراف وی از توجه به وظیفه‌ای اساسیتر خواهد شد، همان وظیفه‌ای که به وضوح در اعلامیهٔ **یگان یکم** تعریفش کرده است. ناش نوشت:

«گویا در پس عبارتهای صریح چهره‌نگاری و منظره‌نگاری، روح محبوسی وجود دارد: و همین روح، سرچشمه و نیروی محرکی است که به این هنر [انگلیسی] جان می‌دهد. این تصویرها محمل مادی این روح‌اند، ولی از یك جهت، که فقط پژواکها و بازتابهایی از تصویرهای آشنا (در چهره و منظره) هستند، کافی نیستند. اگر از من بخواهند که این روح را توصیف کنم، خواهم گفت که روح زمین است؛ **روح مکان**، عملاً مفهوم آن است. اگر بشود مشخصات بیشتری بر این توصیف افزود، می‌خواهم بگویم که تقریباً سربسر تغزلی است».

و سپس در پایان این مقاله، از اعتقادش و مفهومی را که از وظیفهٔ جنبش معاصر در هنر انگلستان دارد، و همچنین از خودش به عنوان رهبر این جنبش سخن می‌گوید.

«امروزه ما باید نمادهای تازه‌ای برای بیان واکنشمان در برابر

محیط بیابیم. در برخی موارد، این کار، شکل هنری انتزاعی را به خود خواهد گرفت و در موارد دیگر ممکن است به دنبال طبیعت متفاوتی از پژوهش تخیلی بگردیم. ولی هر شکلی که این هنر به خود بگیرد، هنری ذهنی خواهد بود.»

و سخنش را با تصویر شاعرانه‌ای که پیشتر نقل شد پایان داد؛ در همین بخش است که کل هدفش را با چنان وضوحی بیان می‌کند که در هیچ نقدی نمی‌توان آن چنان به تشریحش پرداخت.

پل ناش نظریهٔ **روح مکان** را در مقالات دیگری (مثلاً در «**گلهای هوایی**») و بویژه در زندگینامه‌اش که **چکیدهٔ زندگی** نام داده است، بیشتر شکافت و کمال بخشید[۵۶].

همچنین تحلیلها یا توصیفهایی دربارهٔ نقاشیهایش به جا مانده است که خودش گاهگاهی برای فروشندهٔ آثارش یا خریداران آنها نوشته است. می‌خواهم یکی از آنها را در اینجا نقل کنم و علتش این است که چون آن را برای انتشار ننوشته، زیاد جانب احتیاط را نگرفته و نتیجتاً روشنگر بسیاری نکته‌هاست. نوشتهٔ مزبور به تابلویی به نام **گل آفتاب‌گردان و آفتاب** مربوط می‌شود:

«این دومین تابلو از مجموعهٔ تابلوهایی است که بر اساس یك مفهوم کشیده می‌شوند. فکری که در پس طرح تابلوست اتحاد اسرارآمیز دو شیء است که در دو جای متفاوت ساکنند و رابطهٔ آشکاری در زندگی ندارند. در تابلوی نخست که **ستون و ماه** نامیده شده، دایرهٔ سنگی رنگ پریده‌ای بر بالای ستون صدمه دیده‌ای به قرینه‌اش ماه، که همچون سنگ سرد و بی‌رنگ و خشك است می‌نگرد. هیچ افسانه یا تاریخچه‌ای ضمیمهٔ این تابلو نیست: درام آن، در خود

56. *Outline: an autobiography and other writings.* London (Faber & Faber), 1949.

منظره نهفته است. گیرائی‌اش صرفاً تداعی‌کنندهٔ احساسهاست. یعنی قدرتش ـ اگر قدرتی داشته باشد، فرا خواندن خاطرات و برانگیختن عواطف بیننده است نه تحمیل اندیشه‌ای خاص بر او. حتی اگر چنین باشد، زنده‌نمائی و تحرك هر تابلو، در طرح حاکم یا غالب بر آن تابلوست. این فقط ماهیت درام را تعیین نمی‌کند؛ بلکه به کمك شکلها و رنگهایش، ماهیت رمز خود را نیز تعیین می‌کند. بدین‌سان در تابلوی دوم یعنی **گل آفتاب‌گردان و آفتاب**، بر بالای صحنه‌ای از یك منظرهٔ جنگلی با تپه‌های دو تایی و درختهای انبوه و دسته‌دسته، ستونی از نور خورشید که از میان ابرها گذشته است به روی شکل گل آفتاب گردان بزرگی که از وزش باد خمیده است می‌افتد. نمی‌توانم این تصویر را تشریح کنم. منظور از آن، همان است که خودش می‌گوید. طرحش را از یك منظرهٔ طبیعی با شرایط اقلیمی تقریباً مشابهی گرفته‌ام. یك چنین گل آفتاب‌گردانی، همراه با جلوه‌ای از تابش خورشید وجود داشت. همهٔ عناصر این تابلو، با کم و بیش تفاوتی، وجود داشته‌اند. اما درام این رویداد که تلویحاً به معنای تداعی اسرارآمیز آفتاب و گل آفتاب‌گردان است، با دو بیضی روبرو و دیگر شکلهای بازتاب آسمان که عین حرکت ظاهری بالهای گشوده‌ایی است که برگهای گل پدید آورده‌اند به اوج خود می‌رسد.»

البته بازتاب شکل در نقاشی، یکی از پیش پا افتاده‌ترین کمپوزیسیونهاست ـ زیرا بی آن، هیچ ساخت موزونی نمی‌تواند وجود داشته باشد. اما این گونه بازتابها معمولاً فقط مفهوم مکانی یا مادی دارند. مثلاً در تابلوهای **پوسن** یا **سزان**، ممکن است متوجه عقب‌نشینی مکعبهایی بشویم که در اصل، همان ساختمانی‌اند که پیوستگی و انسجام کمپوزیسیون بدان بستگی دارد. برگ ـ وارها و بیضیها در تابلوی **گل آفتاب گردان و آفتاب** به یك منظور نمایانده شده‌اند اما از این که بگذریم، شکلها فی‌نفسه مفهومی دارند. بی‌آنکه

در جستجوی تبیینی در روان‌شناسی باشیم (گرچه یونگ نشان داده است که مفهوم ویژهٔ این **ماندالا** یا بیضی بادامی در تاریخ فرهنگ چیست) می‌توان به یك قیاس بیولوژیك در آن پی برد ـ مثلاً آن را نمونه‌ای از شکل یك بذر دانست، که نتیجتاً ممکن است نشانه یا نماد جوانه باشد. به گمان من عنوان «اسرارآمیز» به این گونه تداعیها دادن، نشانهٔ کاربرد نادرست واژه است ـ در شکلهایی که با اصطلاحات علمی قابل تبیین باشند چیزی اسرارآمیز وجود ندارد (و مثلاً سر **دارسی تامسون**[۵۷]، آنها را چنین تبیین کرده است). به گمان من پل ناش هرگز اصراری به کاربرد این واژه نداشت و مشتاقانه حاضر بود واژهٔ «شاعرانه» را به جای آن به کار ببرد. اما آنچه شایستهٔ تأکید بیشتر است همان است که او «درامِ رویداد» می‌نامید. او از منظرهٔ باصطلاح **انفعالی** نوع **کانستبل** خوشنود نبود؛ مطمئناً کار پر هیجان **ترنر** را ترجیح می‌داد. اما طرز بیان **ترنر** (در ادامهٔ استعارهٔ نمایشی) خیلی معانی بیانی بود؛ ناش اساساً یك نقاش مابعدالطبیعی بود، و از همین جا روشن می‌شود که چگونه بی‌هیچ مشکلی توانست خودش را مدتی با جنبش سوررئالیستی پیوند دهد. اما به هیچ وجه نقاش عارف نبود؛ از ژرف بینانی چون **ویلیام بلیك** یا **پالمر** نبود که «نمادهای چشم‌اندازهای روشن آینده» را در منظره می‌دیدند. نمی‌توانم هنرمندی از هنرمندان گذشته را شایستهٔ برابری با او معرفی کنم. در میان هم‌عصرانش، **کیریکو** که یك زمانی به نقاش «مابعدالطبیعی» ملقب شده بود، شاید بیش از همه به او نزدیك باشد. اما رابطهٔ **کیریکو** با منظره، از لحاظ **روح مکان**، به نزدیکی رابطهٔ ناش با منظره نمی‌رسید. **روح**، بلی؛ ولی **مکان**، همیشه در مغز بود نه در چمنزار.

---

57. Sir D'Arcy Thomson

این عنصر مابعدالطبیعی، از آغاز در نقاشی پل ناش وجود داشت ـ شاید به شکل نسبتاً خامی در یکی از نخستین تابلوهایش به نام **رؤیا در شامگاه** (۱۹۱۰) دیده شود. حتی در کارهای شدیداً رئالیستی‌اش که در سالهای ۱۹۱۷ـ۱۹۱۸ در جبههٔ غربی آفرید، عنصری صوری دیده می‌شود که پیش از آنکه بیان‌کنندهٔ درام جنگ باشد بیان‌کنندهٔ درام منظره، یا «رویدادی» است که به کمك نور و سایه و شکلهای طبیعی آفریده شده است. من در مقام کسی که آن روزها غالباً جادهٔ منین را می‌پیمود می‌توانم گواهی دهم که تابلوی **جادهٔ منین**، تجسم سراپا معتبر آن منظره است. ولی در این تابلو، همچنین، از وجود درامی آگاه می‌شویم که در اثر تابش نور خورشید از میان تنه‌های برهنهٔ درختان، «پژواکهای» نور بر روی تخته باریکه‌ها و بلوکهای سیمانی و بازی بازتابهای نور از سوراخهای آب گرفتهٔ زمین پدید آمده است. آفریدن این درام و همچنان وفادار ماندن به **روح مکان**، به گمان من از دستاوردهای ویژهٔ پل ناش بود و من هنرمند دیگری را نمی‌شناسم که توانسته باشد درست به همین موفقیت دست یابد.

اعتقاد به «روح مکان»، نوعی حساسیت و آگاهی از «فضا» را بر آدمی تحمیل می‌کند و این چیزی بود که پل ناش به شکل زنده‌ای از آن برخوردار بود. بی‌تردید، شالودهٔ این گونه حساسیت، وضع جسمی آدمی است: این احساس از حدت برخی حسها، بویژه حس رنگ، برمی‌خیزد. از نوشته‌های پل ناش، بهتر از نقاشیهایش برمی‌آید که او واکنشی استثنائی در برابر رنگ داشته است. عبارتی از نامه‌ای که در فوریهٔ ۱۹۱۷ میلادی از جبههٔ غربی برای همسرش نوشته، به طرز برجسته‌ای این «استعداد» ش را مجسم می‌سازد:

«همچنان که می‌خواستیم وارد دهکده شویم، در سمت چپمان

گورستانی را دیدیم که بر زمینی بلند رو به آسمان گرفته بود. منظرهٔ شگفت‌آوری بود؛ روی هر گور، بقعهٔ چوبی کوچکی بود که درونش را با حلقه‌های سیم و درختهای گلدار کوچك، و یك آلاچیق کوچك انباشته بودند که رنگی میان سبز و آبی داشت و در همهٔ آنها مجسمهٔ فرشتهٔ بالدار کو چکی را ازنخی بر فراز گور آویخته بودند. باد و باران، رنگ بقعه‌ها را به خاکستری مرطوبی تبدیل کرده و آلاچیقها را از جلا انداخته بودند به طوری که رنگشان به آبی کمرنگ اسرارآمیزی تبدیل شده بود. باد که بر گورستان وزیدن می‌گرفت، فرشته‌های کوچك را به آرامی بر فراز درختها و گلهای سیمی به پرواز در می‌آورد ـ شاخ و برگها به نجوا می‌پرداختند و درهای کوچکی که از هم گشوده شده بودند غژغژکنان بسته می‌شدند. هرگز چنین زیبایی شگفت‌آوری را بر پهنهٔ گورستانی ندیده بودم، زیرا سنگهای سرد و سخت و مرمر قهوه‌ای رنگی که از برابر چشمانم می‌گذرند و کپه‌های بزرگ، سنگ خارای خاکستری با کلماتی از یك شعر بی‌روح که به رنگ طلایی بر آن حك شده بود، شیشه‌های استوانه‌ای که پر از گلهای سفید شمعی بودند، و سرخدارهای دانه سمّی، همگی برای رساندن فکر مرگ برای مرگ است. رویم را از این منظره به گورستانی برگرداندم که باد در میان درختها و گلبن‌هایش پیچیده بود و بقعه‌هایش جرنگ جرنگ به صدا در آمده بودند...»

کل «بینش» پل ناش، نه فقط رنگهای ویژه‌اش بلکه نمادهای ویژه‌اش، در این واژه ـ تصویر دیده می‌شود. سالها بعد، پژواکی از این بینش خود را در کتاب **دفن خاکستردان مرده** اثر **سرتامس براون** دید، کتابی که الهام‌بخش برخی از زیباترین طرحهای او شد. اگر این نامه از نخستین سالهای زندگی هنری ناش باقی نمانده بود، به راحتی می‌شد چنین نتیجه‌گیری کرد که صورتهای ذهنی پل ناش از برخی منابع ادبی مانند **دفن خاکستردان مرده** گرفته شده‌اند؛ حال

آنکه ناش تخیل همدلانهٔ خاص خودش را بر این وظیفهٔ هنرمند افزود. او در سر تامس براون روحیه‌ای هم سنخ خود یافت، اما من میان هیچ دو هنرمند انگلیسی که این همه از یك دیگر جدا و این همه دارای خصایل انگلیسی باشند، تشابهی این چنین ندیده‌ام. البته براون در جهان بزرگی از اندیشه سیاحت می‌کرد که هنرمندی چون ناش با آن همه اتکایش به چشم، با آن بیگانه بود. اما همچنان که کولریج[۵۸] دربارهٔ براون گفته است، ما نیز دربارهٔ ناش می‌توانیم بگوییم که «او به کمك نور خودش همه چیز را به طور کامل می‌بیند، طبیعت را نه به کمك نور خورشید، ماه یا شمع بلکه به کمك هالهٔ نوری که به گرد سرش دارد می‌بیند». احساسی که ناش برای تپه‌های خاکی و خرسنگها دارد، درست هم سنخ احساس نویسندهٔ کتاب هایدریوتافیا است، و با توجه به شکل بازتابهای ناش که پیشتر بدان اشاره کردم، در خواهیم یافت که شیوهٔ سر تامس براون آن چنان که کولریج توصیف کرده، چقدر با شیوهٔ او مشابه است:

«همان اندازه به چیزهای عجیب و غریب، به دوری و جزئیاتِ اصطلاحات گیاهی توجه دارد ـ یعنی همان یگانگی موضوعی در کارش دیده می‌شود. آرایش پنج تایی در زمین زیر پایمان هست، در آبهای زیرزمین هست، در خدا هست، در مغز انسان هست، در استخوانها هست، در اعصاب بینایی هست، در ریشهٔ گیاهان، در برگها، در گلبرگها و در همه چیز هست.»[۵۹]

پل ناش بیش از آنکه نقاش باشد شاعر بود. این صرفاً بدان معنا نیست که او نقاشی بود با سبکی شاعرانه: بلکه حق آن است که بگوییم خودش به هیچ وجه با آشفتگی هدفها موافق نبود. او همواره

58. Coleridge
59. *Miscellaneous Criticism.* Ed. T.M. Raysor. London, 1936, p. 271.

برتری ارزشهای تجسمی را پذیرفته و به آن وفادار مانده بود. اگر یکی از تابلوهایش شاعرانه باشد، بدان سبب است که در درجهٔ نخست، تابلوی خوبی است. از این لحاظ به گمان من، او حتی در مقایسه با ویلیام بلیك، یعنی همان که ناش در الهام و عملش بدو نزدیکتر بود، نقاش اصیلتری است. این که می‌گوییم پل ناش به مفهوم ادبی کلمه از استعدادی شاعرانه برخوردار بود به روشنی از زندگینامه و دیگر نوشته‌هایش استنباط می‌شود؛ اما این استعداد را تا آن اندازه به کار نگرفت که شالودهٔ دقیقاً تجسمی نقاشی‌اش را تهدید کند.

کتاب **چکیدهٔ زندگی**، اساساً تصویری از چهرهٔ یك هنرمند است و به گمان من هرگونه دستکاری در چهره‌ای که هنرمند از خود کشیده است بیهوده خواهد بود. همچنان که هنرمند در پیشگفتارش می‌گوید، کتاب را خصلت «گریزناپذیر»عجیبی است، نه بدان معنا که خطایی در آن راه نیافته است بلکه بدان معنا که سرنوشت، مسیر حرکت سطرهایش را تعیین کرده بود و تنها کار ناش این بود که به بخشهایی از این سرگذشت که بر وی آشکار شده بودند وفادار بماند. اما اگر فرض خودش این بود که این گونه وفاداری، امکانی طبیعی یا حتی تکرارشونده است باید بگوییم که به استعدادهای خودش کم ارزش می‌داده است. این زندگینامه، به طرز شگفت‌آوری نایاب است و هیچ مقوله‌ای در ادبیات نیست که به اندازهٔ زندگینامه‌ها این چنین دچار فقر شاهکار باشد. این نه بدان سبب است که این شیوهٔ نویسندگی مستلزم صداقتی استثنایی است (چیزی که بیش از فروتنی است)، بلکه محاسنش را مدیون نوع خاصی از حافظه است ـ حافظه‌ای که تعصب، شهوت، غرور و احتیاط را در آن راهی نیست ـ و بیشترین بخش آن، زرادخانهٔ ذهن انسان عادی است! شاید از نقاش، بیش از مردم عادی انتظار می‌رود که چنین حافظه‌ای داشته باشد ـ او آموخته است که پروندهٔ زنده‌ای از تأثیرات بصریش فراهم

آورد و نگهدارد، و ماهیت عملی حرفه‌اش، عموماً به دریافت تصورات تیره‌ای از زندگی منجر نمی‌شود. اما موضوع به این سادگیها نیست ـ چون، به هر حال، هنر ادبی نیز وجود دارد و در نخستین صفحهٔ کتاب **چکیدهٔ زندگی** می‌توان وجودش را حس کرد. شاید **هنری جیمز**[۶۰] به طرز آغاز فصل نخست رشك برده باشد. ما بیدرنگ صاحب یك محیط، شکل و رنگ و اجزاء خیالی و شگفت‌آور آن می‌شویم. تجسم بخشیدن به یك منظره، با همهٔ عینیتش، امتیاز بزرگی برای هر نویسنده محسوب می‌شود، اما اگر پس از این کار بتواند شخصیتهای زنده و با نفس در بطن منظره‌اش بگنجاند در این صورت چیزی از تجهیزات راوی داستانش کم نیست. به محض آماده شدن صحنه، آقای **درای**[۶۱] و **آنت گوسی**[۶۲] با اطمینان کامل ظاهر می‌شوند و به دنبالشان صف بلندی از **بازیگران نمایش** به صحنه می‌آیند تا آنکه صحنه پر می‌شود و تصور زمان باز آفریده کامل می‌شود. همچنین توجه کنید که چگونه رنگها با هر تغییر صحنه دگرگون می‌شوند و این همواره با دقت ظریفی ضبط شده است ـ مثلاً راه، به محض رسیدن به میانهٔ جنگل، «از قهوه‌ای روشن به قهوه‌ای مایل به ارغوانی تبدیل شد. سطح راه سنگین، خیس و لغزنده شد و شکلش در میان برگهای خشکیده و علفهای هرزه گم شد.» و کمی بعد، «رنگ بی‌جلا و پوسیدهٔ پرچینها در زیر نور پاك خورشید زمستانی...». این قطعه، سراپا از روشنی و سرزندگی توصیف شده در **سفرنامه‌های خانم دوروثی وردزورث** برخوردار است. همهٔ حواس این پسر بچهٔ جوان، و این هنرمند بیدار، هشیار بودند و محصولشان با گذشت زمان در ذهن او انباشته می‌شد تا به هنگام نیاز، غذایی برای تخیل او باشد.

چند فصل نخست، دلگشاترین فصلهای کتاب‌اند. به محض

---

60. Henry James
61. Mr. Dry
62. Aunt Gussie

آنکه ناشِ جوان در محیط اجتماعی لندن پا می‌گذارد، ناگزیر، علاقه به مکانها جایش را به علاقه به اشخاص می‌دهد، و اینان دیگر آن اشخاص ناشناسی نیستند که درمنظره ظاهر می‌سدند ـ اینان به‌تاریخ تعلق دارند، تاریخ هنر انگلستان در نخستین سالهای سدهٔ بیستم. اما شگفت‌انگیزتر از همه اینکه اشخاص مزبور دوباره در این صفحات زنده می‌شوند ـ **سلوین ایمیج، ویل روتنشتاین، گوردون گریك، گوردون بوتوملی، هنری تونکس**، و در پایان، معاصرانش در این مرحلهٔ درخشان از فعالیتهای **مدرسهٔ هنری اسلید**. شاید احساساتی‌ترین صفحات کتاب، صفحاتی باشد که در آنها از **چلسی** پس از گذشت دو جنگ جهانی یاد می‌شود؛ شهری که آدمهای غریبش برای او آشنا بودند و همه چشم به راه روزی بودند که هنرمند تازه‌ای «کشف شود». پل ناش در همان شهر کشف شد و از آن به بعد، کارهای هنری، وارد این سرگذشت می‌شوند. نخستین روزهایش، نخستین تجربه‌هایش، آشنائی آزمایشی‌اش با مربیان و مدیران اُپراها شاید داستانی آشنا باشد اما به ندرت با یك چنین صمیمیت و وارستگی متوازنی به زبان آمده است.

آخرین فصل کتاب و فصلی که پس از آن می‌خواست بنویسد به ترتیب قرار بود «**پایان یك جهان**» و «**ساختن جهان تازه**» نامیده شوند، اما این جهان تازه هرگز شکل مرئی به خود نگرفت. همچنان که ناش به جنگ دوم جهانی نزدیکتر و سرانجام در آن درگیر شد، بر بی‌میلی‌اش برای صرف نیرویش در راه بازآفرینی گذشته‌ای که ممکن است آینده‌ای نداشته باشد افزوده شد. و تازه، نیرویش را نه فقط در کارهای خودش و مسئولیتهای روزافزون عمومی‌اش بلکه در پیکار بی‌ثمر علیه بیماری تنگی نفس نیز به کار گرفته بود. طرح کلی اثر در ذهنش کامل شده بود و عنوانها را با اختصار ناامیدکننده‌ای به روی کاغذ آورده بود. چه تأسف‌انگیز است از دست رفتن چهره‌های

روپرت بروک[۶۳] و ادوارد تامس[۶۴]، آرنولد بنت[۶۵] و سیکرت[۶۶]. گاهی، عباراتی که برجا مانده، خود گویای مطلبی است: مثلاً «راجر فرای، یسوعی کویکر». این کتاب اگر کامل می‌شد، تاریخ دوره‌ای از هنر و ادبیات انگلستان می‌شد. اما به شکل کنونی‌اش باید به عنوان فصل مهمی از تاریخ هنر و ادبیات این کشور از آن نقل قول شود.

در پایان برای آنکه مجدداً بر بعضی نکته‌ها تأکید کرده باشیم، باید وفاداری ناش به بومی‌گری را یادآوری کنیم، کیفیتی که نمایندهٔ سنت تاریخی هنر انگلستان است. من غالباً این کیفیت را با عنوان «تغزل» مشخص ساخته‌ام: و کیفیتی است که در نقش و نگار گوتیک کلیسای جامع انگلیسی، در روشنایی خطی و طرح خیالی دستنوشتهای زرکاری شدهٔ انگلیسی و تابش نقره‌گون شیشه‌های رنگی انگلستان دیده می‌شود. همین کیفیت، پس از یك دورهٔ نهفتگی، ازنو در تفسیر ما از کلاسی‌سیسم، در معماری داخلی، در طرح میز و صندلی ونقره‌آلات، در کارهای جوزیا وج‌وود[۶۷] سفالکار و تامس چیپندیل[۶۸] درودگر آشکار می‌شود. همین کیفیت، آشکارا در شعر و موسیقی ما بیان شده است. این، سنت آگاهانه‌ای نیست. شاید از فیضانهای آب و خاك ما باشد، که همچون چمنزارهای انگلستان، وجودش اجتناب‌ناپذیر و همیشه سرسبز است.

---

63. Rupert Brooke
64. Edward Thomas
65. Arnold Bennett
66. Sickert
67. Wedgwood
68. Chippendale

فصل یازدهم

هنری مور

۱

درك هنر پیکرتراشی، در نظر بسیاری از مردم، دشوار است. این هنر در نظر یونانیها برترین هنر و مستلزم وجود عالیترین استعداد در هنرمند و ظریفترین حساسیت در نزد بیننده بود. رنسانس، به دلایلی که بررسی خواهد شد، ارزش پیکرتراشی را پایین آورد و نقاشی را در مقام نخست قرار داد. **لئوناردو داوینچی** که در هر دو رشته کار می‌کرد، آشکارا می‌گفت پیکرتراشی در قیاس با نقاشی، به دلیل آنکه مهارت کمتری از هنرمند می‌طلبد، به «اندیشهٔ کمتری» نیاز دارد. بی‌تردید، پیکرتراشی در نظر هنرمند دورهٔ رنسانس (و این به معنای هنرمندان پنج سده است)، شیوهٔ زمخت و فروتری برای رسیدن به یك نتیجهٔ همانند یعنی نمایش ظواهر طبیعی بود. اما دقیقاً همین محدود ساختن پیکرتراشی به این هدف بود که در درجهٔ نخست باعث شد هنر نقاشی به جای آن بنشیند و در درجهٔ دوم خود هنر پیکرتراشی از هم پاشیده شود.

نقاشی اساساً هنری است دو بُعدی، قرنها زیر نفوذ تلاش برای

رسیدن به کیفیتی سه بُعدی یا به بیان دقیقتر، چشم‌اندازی «فضایی» یا مکانی بوده است تا در آن بتواند اشیاء سه بعدی را در جای معینی نمایش دهد. چون نقاش به این ترتیب می‌تواند وضع نور و محیط را در چهارچوب تابلویش مهار یا«ثابت» کند؛ و گذشته از این، چون همهٔ رنگها را در اختیار دارد می‌تواند «جلوه»های طبیعی بی‌شماری را به بیننده عرضه کند که از دست پیکرتراش ساخته نیست، چون مصالح کار پیکرتراش محدود است به سنگ و چوب و فلز، و تازه پس از پایان کار هم باید اثرش را در تابش نور و محیطی بگذارد که خودش هیچ دخالتی در آن ندارد. البته تابلوی نقاشی نیز اگر بد آویخته شود به همین سرنوشت گرفتار می‌شود؛ اما وقتی تابلوی نقاشی را درست نگاه کنیم، به مفهوم هنر دورهٔ رنسانس، آن را دنبالهٔ طبیعت خواهیم یافت، طبیعتی که سراپا در آن راه می‌یابیم و در دنیای خیالات خویش در «محاصره»اش قرار می‌گیریم؛ حال آنکه مجسمه چیزی است عینی و بیرون از ما که در محیط واقعی ما نیز دخیل و سهیم است. هنرمندان دورهٔ رنسانس چنان بر این محدودیت فرضی هنر پیکرتراشی آگاه بودند که کوششهای عجیب و غریبی برای غلبه بر آن کردند و پیکرتراشی را بر آن داشتند که مثلاً در نقشهای برجستهٔ مفرغی **گیبرتی**[۱] و **برونلسکی**[۲] از جلوه‌های هنر نقاشی پیروی کند[۳].

---

1. Ghiberti
2. Brunelleschi

۳. این هدف به شکل بسیار روشنی در «تفسیرهای» خود گیبرتی که با وضع مُثله شده‌ای باقی مانده است دیده می‌شود. (نگاه کنید به:

Julius von Schlosser: *Lorenzo Ghiberti Denkwurdigkeiten*, 2 vols., Berlin, 1912.)

تفسیر سوم، مجموعه‌ای از متنهای مربوط به موضوعهای گوناگون است و اینجا و آنجا با اظهار نظرهای خود گیبرتی توأم می‌شوند، و کل این سند که اهمیت فراوانی برای تاریخ پیکرتراشی عصر رنسانس دارد، شیفتگی گیبرتی برای رسیدن به رؤیاهای ظاهراً طبیعی در پیکرتراشی را که نقاشان آن روزگار بدانها دست یافته بودند، نشان می‌دهد.

پیکرتراشی به‌شکل هنری سه بعدی آغاز می‌شود؛ این ویژگی مشترك پیکرتراشی و معماری یعنی هنری است که از همهٔ هنرها به آن نزدیکتر است. ولی پیکرتراشی، میان پر و معماری میان تهی است. معماری، همچنان که به نادیده گرفتن کارکردهای مکانی درونیش نزدیکتر می‌شود، مانند معماری یونان و مصر باستان، بیشتر وابستهٔ پیکرتراشی می‌شود. از سوی دیگر، پیکرتراشی هرگز به معنای واقعی کلام، وابستهٔ معماری نیست. این یکی از سوء تفاهمهایی است که به از میان رفتن این هنر انجامیده است. معماری باید پایه، بستر یا زیرساختی داشته باشد که بر آن نهاده شود، و خود نیز به طرز اجتناب‌ناپذیری بدان پیوند خورده است. پیکرتراشی را چنین نیازی نیست؛ چون می‌تواند آزاد باشد، آن هم به معنای واقعی کلمه. نخستین مجسمه‌ای که تاکنون شناخته شده مجسمهٔ کوچکی از جنس عاج و متعلق به دوران پیش از تاریخ است که از غار **لسپوگ**[۴] به دست آمده و پایه‌ای ندارد؛ و از هر زاویه که بنگری، سالم و معتبر است. مجسمه ممکن است چیزی در دست گرفتنی یا در جیب گذاشتنی باشد، مانند منجوقهای تزیینی ژاپنیها؛ ممکن است مانند مجسمهٔ **یادبود جنگ** اثر **بارلاخ**[۵] در شهر **گوسترو**[۶] از هوا آویزان باشد، یا مانند مجسمهٔ **آغاز جهان** اثر **برانکوش**[۷] روی پایهٔ محوری قرار گیرد. **آلکساندر کالدر**[۸] پیکرتراش آمریکایی، شکلی از مجسمه را به کمال رسانده است که **حرکت می‌کند**؛ و این ثابت می‌کند که در جنبش معاصر «متحرك سازی» [= انیمیشن]، کارتون‌سازی نمی‌تواند بر مجسمه‌سازی پیشی بگیرد.

تعصب «بنیانی» را به راحتی می‌توان فهمید. نخستین گونه‌های

---

4. Lespugue
5. Barlach
6. Gustrow
7. Brancusi
8. Alexander Calder

مجسمه، نذری بوده‌اند: مانند پیکرهای نمادی مربوط به کیشها و مراسم گوناگون دینی، و شکل تکامل یافته‌اش مانند پرستشگاهها و یادمانهای مذهبی. اما وقتی پرستشگاه پدید آمد، طبیعی بود که پیکرسازی نمادی را با آن پیوند دهند و سرانجام، عنصر نمادی را با عنصر ساختاری درآمیزند. بدین سان بود که پیکرهای ستونی یا کاریاتیدهای معبد ارختئوم[۹] و کلیسای شهر شارتر[۱۰] ساخته شد. اما گذشته از این تبیین تکاملی، پایه‌دار ساختن هر شیء، از غرایز طبیعی آدمی است؛ حتی نقاش، معمولاً در جستجوی خط افق یا نقطهٔ مرجعی برای زمین سخت و محکم است. پیکرتراش، همیشه جنبهٔ ایستائی یا ثبات کار را در نظر دارد؛ بدین معنا که اگر او مجسمه‌سازی ناتورالیست باشد و بخواهد مجسمه‌اش را برپا نگهدارد، باید کشیدگی عضلانی را که برپا نگهدارندهٔ مدل زندهٔ اوست کنار بگذارد و تکیه گاه محکمی را برگزیند که پاهای مجسمه محکم به آن چسبیده باشند. این شاید نکتهٔ مهمی به نظر نرسد ولی واقعیتی است که تکامل هنر پیکرتراشی را در مرحلهٔ ناتورالیستی‌اش از شکل انداخته است. چون پایه، ضرورتاً گرانیگاه شیئی را که به صورت مجسمه در می‌آید تغییر داده است؛ یعنی شیء، گرانیگاه واقعی‌اش را در خودش گم کرده و به مفهوم فیزیکی، به یك برجستگی صرف بر روی تپه‌ای کوچك تبدیل می‌شود.

هنر پیکرتراشی قرنها اسیر این ناتورالیسم، چسبیدن به پایه و تعمق در یك مسیر واحد بوده است. هیچ علت درونی واحدی برای این گونه محدودیت وجود ندارد. پیکرتراشی به معنای آفرینش شکلهای جامد یکپارچه‌ای است که از دیدنشان لذت زیبایی‌شناختی به آدمی دست دهد. این شکلها را نهایتی نیست، و پیدایش و

---

9. Erechtheum

10. Chartres

تکثیرشان تابع قانونهایی است که صوری‌اند نه نمایشی. پیکرتراشی به عنوان یك هنر، هیچ وجه مشترکی با نقاشی ندارد و لئوناردو نیز ضمن مقایسهٔ این دو هنر، به نوعی قیاس نادرست متوسل شده است. در تاریخ هنر، هیچ کاری کشنده‌تر از سفسطهٔ نمایشی نیست؛ این شکنندگی در هیچ جایی از تاریخ هنر به اندازهٔ تکامل تدریجی پیکرتراشی، این چنین اجتناب‌ناپذیر نبوده است. این هنر بارها از همین بیماری مرده است. تاکنون هیچ تمدنی نتوانسته است این هنر را نجات دهد. در روزگار ما کوششی بدین منظور در جریان است.

II

این کوشش با کارهای **اوگوست رودن**[۱۱] آغاز شد. امروزه آن چنان که بایسته است بزرگی این هنرمند را در نمی‌یابیم. کاری که همعصران او یعنی امپرسیونیست‌ها و سزان بزرگ به انجام رساندند، بس مهم بود؛ اما آنان پیشگامانی چون **کانستبل** و **ترنر** داشتند که راه به ایشان بنمایانند. **رودن** به عنوان یك پیکرتراش، قطعه زمینِ بایری را به ارث گرفت و در طی پنجاه سال زندگی پرتلاش، عملاً هنر از دست رفته‌ای را از نو کشف کرد. خودش یك زمانی گفت:

«من چیزی ابداع نکرده‌ام بلکه فقط از نو کشف می‌کنم و به این علت نو به نظر می‌آید که هدف و روشهای هنرم به شکلی کلی از یاد رفته‌اند. مردم آنچه را که فقط بازگشتی به قوانین پیکرتراشی پرشکوه عصر باستان است به جای نوآوری می‌گیرند. درست است که من بعضی از نمادها رادوست دارم. من از نظرگاهی نمادی به اشیاء می‌نگرم، اما این همه را طبیعت به من ارزانی می‌دارد. از

11. Auguste Rodin

یونانیها تقلید نمی‌کنم، اما می‌کوشم خودم را درحالت روحی انسانهایی قرار دهم که پیکرهای عصر باستان را از خود به یادگار نهاده‌اند. در مدرسه‌ها از کارهای آنان نسخه‌برداری می‌شود، ولی مهم کشف دوبارهٔ شیوه‌های کار آنان است.»

منظور رودن از کشف دوبارهٔ شیوه‌های پیکرتراشان یونان، شیوه‌های فنیِ آنان در آفرینش جلوه‌های گوناگون مجسمه‌ها نبود؛ چون او اصلاً تا اندازه‌ای در برابر این شیوه‌های فنی بی‌تفاوت بود. بلکه منظورش نگرشی بود که پیکرتراش یونانی به موضوع کارش اتخاذ کرده بود. او نمی‌گفت که هنر پیکرتراشی اروپا دراثر نبود مهارت فنی یا صنعتگر، از هم پاشیده شده است، و اصولاً در این زمینه اسراری وجود نداشت که ازنو کشف شود. شیوه‌ها همیشه تابعی از هدفها بوده‌اند و آنچه همچون رمزی ناگشوده می‌نمود، هدفهای هنرمندان یونان بود. هدف هنرمند، ازدورهٔ رنسانس به بعد، در یك کلمه، زیبایی بوده است؛ و امروزه نیز اندکند آنانی که تردیدی دراین هدف بکنند. ولی رودن می‌دید که هیچ کاری کشنده‌تر از کوشش بسیار مستقیم یا بسیار ناخواسته برای رسیدن به کیفیتی انتزاعی مانند زیبایی نیست. او در یکی از مشهورترین کلمات قصارش گفت که زیبایی، نقطهٔ آغاز نیست بلکه نقطهٔ ورود است، وهمین، بیان پنج قرن کوشش گمراهانه شده بود. «هر شیء فقط در صورتی می‌تواند زیبا باشد که حقیقی باشد» ـ و این واقعیتی است که نقطهٔ آغازی نه در قواعد آکادمیك و انتزاعات زیبایی‌شناختی بلکه در طبیعت، در اختیار ما می‌گذارد.

«آدمی با پیروی از طبیعت، به همه چیز می‌رسد. وقتی زن زیبایی به عنوان مدل در برابرم می‌نشیند، در کنار نقشهایی که از پیکرش برمی‌دارم حشرات، پرندگان و ماهیها نیز ظاهر می‌شوند. باور

کردنی نیست و خودم نیز تا این اواخر متوجه‌اش نبودم.... نیازی به آفریدن نیست. آفریدن و بالبداهه ساختن، واژه‌هایی‌اند که معنایی ندارند. نبوغ فقط به سراغ آنانی می‌آید که می‌دانند چگونه چشم و هوششان را به کار گیرند. زن، کوه یا اسب، برطبق اصول ثابتی شکل می‌گیرند.»

خواننده باید این جمله‌ها را از بر کند زیرا چکیدهٔ جنبش جدید پیکرتراشی‌اند و آنچه آدمی می‌تواند از راه تفسیر شکیبانه انجام دهد، نشان دادن مفاهیم ضمنی آنها یا مفاهیم ضمنی بازگشت به ناتورالیسم حقیقی یا ناتورالیسم واقعیتها به جای ظواهر، ناتورالیسم علم فیزیك به جای علم نور است. رودن در همین باره نوشت: «من خیال‌پرداز نیستم بلکه ریاضیدانم و هنر پیکرتراشی من معتبر است، چون هندسی است.» همچنین گفت: «عامل سه بعدی *(la roison cubique)* را در همه جا می‌بینم، به طوری که سطح و حجم در نظر من قانونهای سراسر زندگی و زیبایی‌اند.» این گفته‌ها و بسیاری دیگر از گفته‌های رودن نشان می‌دهد که شناخت او از هنر پیکرتراشی آنقدر جامع بوده است که بتواند همهٔ رویدادهایی را که از آن زمان تاکنون به وقوع پیوسته‌اند در خود بگنجاند. اگر امروزه هنر او ما را کاملاً خشنود نمی‌سازد بدان سبب است که خودش نیز کاملاً آرمانهایش را درك نمی‌کرد. به گمانم می‌توان نشان داد که کارهای رودن به شکلی، از همهٔ مراحل بعدی هنر پیکرتراشی جدید خبر می‌دهند، اما تردیدی نیست که به عنوان یك کل، برای ذوق انسان جدید، خیلی آرمانی [= ایده‌الیستی]، نمادی و «روان شناختی» هستند. نخستین نمایندهٔ این واکنش در پیکرتراشی، آریستید میلول[۱۲] بود که با اشارهٔ خاصی به رودن، علاقه‌اش به شکلهای ثابت و ناگشودنی یا نامفهوم را بیان

12. Maillol

کرد. البته گونه‌گونی شخصیت انسان را نمی‌توان به یك فرمول واحد هنری تنزیل داد و تفاوت میان شکل «باز» و «بسته»، امپرسیونیسم و رئالیسم، رمانتی‌سیسم و کلاسی‌سیسم، غیره و غیره، در پایان به تفاوتهائی میان تیپهای روان‌شناختی خلاصه می‌شود. همهٔ تیپهای روان‌شناختی، و همهٔ تنوعات عَرَضی به یك اندازه «طبیعی»اند، و واقعیتهای هنر، از آنجا که باید در هر نقدی که مدعی است چیزی بیش از بیان تعصبات شخصی است گفته شوند، باید به عنصر طبیعی و بنیادی و آنچه که رودن «واقعی» *(le vrai)* می‌نامد مربوط شود نه به فرمول‌بندی «تصادفی» و «اتفاقی» این گونه اصول. طبیعی بودن کلم، درست به اندازهٔ طبیعی بودن بلور است، و قوانین طبیعی بنیادی این پدیده‌ها اساساً همانندند. به این دلیل نباید زیاد دربارهٔ روشهای گوناگون بیان، آن چنان که رودن و میلول گفته‌اند، یا شیوه‌های گوناگون بیان به اتکای روشهای فنی مدل سازی و قلم‌زنی [= پیکرتراشی]، سر و صدا به راه بیندازیم.

در پیشگفتاری که پیش از این دربارهٔ کارهای هنری مور نوشتم[۱۳] و در بررسی بسیار محدودی که از این مسأله به عمل آوردم اشاره کردم که نزاع پیکرتراشان و مدل‌سازان به قلمرو اخلاقیات مربوط می‌شود نه زیبایی‌شناسی. البته «وفاداری به مادهٔ کار» درست به اندازهٔ «وفاداری به طبیعت» یك حکم زیبایی‌شناختی است؛ آنچه پیشداوری عاطفی به شمار می‌رود ارجحیت دادن به سنگ در برابر گل‌رس یا ارجحیت دادن به قلم سنگ‌تراشی در برابر انگشتان برهنهٔ آدمی است. در نخستین مقاله‌ام گفتم: «مجسمه‌ساز کامل، آمادگی دارد درجات متفاوت مقیاس جامدات، از گل‌رس تا شیشهٔ معدنی و از چوب تا فولاد را به کار بگیرد»، واین به گمان من هنوز هم بیان

13. London (A.Zwemmer), 1934.

واقعیت صریح مسأله است. شاید عادلانه باشد که موسیقیدان را به سازی چون پیانو فورته و پیکرتراش را به ماده‌ای چون سنگ یا ابزارهایی چون چکش و قلم سنگ تراشی محدود کنیم. آنچه اهمیت دارد این است که تأثیرات یك دسته از ابزارها بر یك نوع ازماده نباید با استفاده از مجموعهٔ ابزارهای دیگری بر روی مادهٔ دیگری تقلید شود.

پیکرتراش معاصر، از زمان رودن به این طرف، روز بروز بیشتر در یك معما درگیر شده است اما تا آنجا که این معما به شکل مدل‌سازی در برابر برش مستقیم مطرح می‌شد معمایی کاذب بود. معمای راستین به وضوح کافی در گونه‌های متفاوت پیکرتراشی معاصر نمایان شده است ولی در آگاهی رودن از شالودهٔ هندسی شکلهای طبیعی نیز دیده می‌شد. اگر این تحلیل طبیعت را تا حدود نهایی‌اش بسط دهیم با آنتی‌تزی مواجه خواهیم شد که می‌توان آن را به شکل ذهن / ماده، ادراك (پندار) شهودی / مقیاس منطقی (عدد)، و دهها تضاد دیگر که فقط نمایندهٔ جنبه‌های دوگانهٔ واقعیتی اساساً همگون هستند نشان داد. هنرمند در جستجوی نقطهٔ آغازی در هاویهٔ ظواهر یا نمودهای طبیعی، یکی از عبارتهای آنتی‌تز را برخواهد گزید. نقطهٔ پایان باید زیبایی یعنی چیزی باشد که طبیعت در اختیارمان نگذارده است؛ تصور اینکه خود طبیعت نیز زیبا است، نوعی پیشداوری خیالی خواهد بود. زیبایی، از آفریده‌های آدمی است. جانوران احساس زیبایی ندارند؛ آواز هزار دستان، تکرار خودانگیختهٔ آوایی غریزی است. زیبایی از هوش آغاز می‌شود. زیبایی، ادراك حسی انسان ازموجودی خداوار و نتیجهٔ پذیرفتن یك کارکرد ساختمانی است. هنرمند در طبیعت (چیزی که به انسان ارزانی شده است) مقیاس یعنی همان واقعیتی را می‌یابد که آموخته است به شکل عدد بیان کند. شکلی از هنر یا یك نقطهٔ ورود به زیبایی، شامل دستکاری کردن در

مقیاس یا بیان ساختمانی روابط عددی است. این نقطهٔ ورود که بر یونانیان دانسته بود، چون از معماری ایشان پیداست و در زیبایی‌شناسی افلاطون آشکار شد، در زمان ما ازنو کشف شده است؛ سزان و سورا در نقاشی و رودن و میلول در پیکرتراشی کشفش کردند؛ و در مرحله‌ای از هنر معاصر که به ساختمان‌گرایی مشهور است به پایان منطقی خود رسیده است.

شکل دیگری از هنر که به همین اندازه طبیعی و بنیادی است، نقطهٔ حرکتش را پندار یا درك شهودی شیء قرار داده است. این شکل، مقیاس را (کمتر از نقطهٔ حرکت نخست که پندار را نادیده می‌گرفت) رد نمی‌کند ولی ترجیح می‌دهد راهی را در پیش بگیرد که تکامل مادهٔ آلی یا زیستی نشان داده است. طبیعت در کاربرد یافته‌های هندسی، روشی گزینشی دارد؛ رشد، دستخوش هرج و مرج نیست بلکه به چندین قانون مشخص فیزیکی محدود است. این قوانین را می‌توان قوانین محیطی یا قوانینی نامید که روابط درونی مواد شیمیایی را تعیین می‌کنند. شکل تخم‌مرغ، از روی اختیار پدید نیامده بلکه نتیجهٔ عملکرد قوانین فیزیکی است.

هنرمند تیپ دوم، از راهی می‌رود که توسط همین قوانین فیزیکی تعیین شده است. مادهٔ او مانند تخم‌مرغ یا سیب به شیوهٔ ارگانیك قالب‌گیری می‌شود[۱۴]. ارگانیسم و ساختمان تخم‌مرغ، از یك

---

۱۴. به بیان دقیق‌تر: شکل پوستهٔ تخم‌مرغ (نگاه کنید به: D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, p. 941, 1942 edn.) را در معادله‌ای به شرح زیر می‌توان بیان کرد: $Pn + T(1/r + 1/r1) = P$

که در آن Pn مؤلفهٔ طبیعی فشار بیرونی در نقطه‌ای است که r و r^1 شعاعهای انحنا هستند. T درجهٔ سختی پوسته و P فشار مایع درونی است. هنرمند می‌تواند دربارهٔ تنوعات P و T بیندیشد و شیئی بیافریند که تخم‌مرغ وار است و همان معادله با «مقادیر» متفاوتی در آن صدق می‌کند. این را نوع «آلی» هنر می‌گویند. اما همین هنرمند می‌تواند مقادیر داده شده در این معادله را در مورد تخم‌مرغ خاصی مورد استفاده قرار دهد و

منبع منشعب می‌شوند و نمودهایی از جنبه‌های مشخصی از یك واقعیت‌اند.

ارجح دانستن عنصر ارگانیك بر عنصر ساختاری (واکنش معمول) صرفاً به معنای بیان یك تعصب است. اصل ساختمانی، چه در معماری، چه در پیکرتراشی و چه در هر چیز دیگر، انشعابی کاملاً درست ازمقدمات طبیعی است؛ و این گفته دربارهٔ اصل ارگانیك نیز صدق می‌کند. اما بهترین سخنی که در این باره می‌توان گفت این است که یکی از این دو اصل ممکن است در یك هنر معین، به دلایل صرفاً عملی یا کارکردی، بر دیگری ترجیح داده شود. اصل ساختمانی را عموماً برای معماری مناسبتر دانسته‌اند، گرچه در اینجا نیز اصل ارگانیك بی‌ارتباط با موضوع نیست؛ و این واقعیتی است که **فرانك لویدرایت**[۱۵] همواره بر آن تأکید کرده است. هر جا که هدف کارکردن مطرح نباشد، گزینش به شکل شخصی در می‌آید و تابع تمایلات یا **سلیقهٔ** شخصی می‌شود. داستان هنر پیکرتراشی از زمان **رودن** تا **هنری مور**، داستان ستیزی بی‌معنی میان این دو اصل بوده است، ستیزی که گاه در وجدان هنرمند نیز در می‌گیرد. **برانکوش**[۱۶]،

نسبتهای عددی‌را که بدین ترتیب از طبیعت مشتق می‌کند در ساختمان شکلهای تماماً متفاوت ـ مثلاً بدنهٔ هواپیما یا شیئی سراپا خیالی و غیرمفید ـ به کار بندد. به کار بستن مقادیر یك فرمول خاص یا تغییر دادن مقادیر یك فرمول کلی، به گزینش هنرمند بستگی دارد. فقط لازم است افزوده شود که هنرمند، حتی اگر ساختمان‌گرای باشد، کارش را با تکیه بر روشهای سهودی پیش می‌برد نه روشهای محاسباتی.

15. Frank Lloyd Wright

۱۶. برانکوس مقام خاصی در این جنبش دارد، مقامی که به جدائی نسبتاً بی‌سر و صدا نزدیك است. هنری مور، احترام خود را به این پیکرتراش بجای آورده است: «پیکرتراشی در اروپا از زمان هنرهای دوران گوتیك به این طرف، زیر لایه‌ای از خزه و گیاهان هرزه مانده بود، و انواع برآمدگیهای سطحی، شکل آن را یکسره از نظر نهان کرده بود. مأموریت ویژهٔ برانکوس، رهانیدن هنر پیکرتراسی از این خزه‌ها و گیاهان هرزه و دوباره آشنا کردن چشمهای ما با شکل آن بوده است. او برای اینکار مجبور

آرکیپنکو، لیپشیتس، لورنس، دوشان ـ ویون[۱۷]، جاکومتی، آرپ[۱۸]، شلمر[۱۹]، تاتلین، په‌وسنر، گابو و باربارا هپ‌ورث، بعضی از شرکت‌کنندگان در این جنبش آشفته‌اند، که سرانجام ازمیان همین جنبش آشفته، آنتی‌تز عنصر ارگانیك و ساختمانی با تمام روشنی و اجتناب‌ناپذیری‌اش سر برمی‌آورد.

پیش از این، توجیه علمی هر دو عبارت آنتی‌تز را بیان کردم، ولی در ارزیابی هنر، از چسبیدن به یك نظریهٔ خاص خودداری می‌کنیم و بر تفاوتهای مسلم و آشکار متکی می‌شویم. هیچ کس هنر «ساختمانی» را با هنر «ارگانیك» اشتباه نخواهد گرفت، به شرط آنکه نمونه‌های کاملی از هر یك از آنها را دیده باشد؛ و هر قدر بیشتر بخواهیم پافشاری کنیم که کار ساختمانی بیش از کار ارگانیك در طبیعت توجیه شده است، باز این تمایل وجود خواهد داشت که اصل ارگانیك را با اصل حیاتی و نتیجتاً با اصل انسانی ارتباط دهیم. پیش از این دیدیم که عناصر ساختمانی، شالودهٔ همهٔ پدیده‌های طبیعی‌اند؛ رشد ارگانیك تابع قوانین و دارای ساختهایی است که مانند تمام آفریده‌های هنرمندان ساختمان‌گرای، بازتابی از کاربرد قواعد هندسی

بوده است توجهش را بر سکلهای بسیار ساده متمرکز کند، و به بیان دقیقتر، پیکرتراشی را درحالت تك سیلندری نگاه دارد. سکل واحدی را پالایش و صیقل دهد تا جائی که به صورتی تقریباً قیمتی در آورد. کار برانکوس، گذسته از ارزش فردیش، اهمیت تاریخی بسیاری درتکامل هنر پیکرتراسی معاصر داسته است. اما اکنون ساید دیگر ضرورتی نداسته باسد که پیکرتراسی را به یك واحد فرمی تنها (ثابت) محدود کنیم. اکنون می‌توانیم دامنهٔ کار را گسترس دهیم؛ جندین سکل با اندازه‌ها، بخشها و جهات متفاوت را به هم ارتباط دهیم و با هم ترکیب کنیم و به صورت یك کل ارگانیك دراوریم» (*The Painter's Object*, P. 23). این دو جملهٔ آخر، تفاوت میان مراحل تکامل تاریخی به نمایندگی برانکوس و مور را دقیقاً بیان می‌کند.

17. Duchamp-Villon 18. Arp
19. Schlemmer

یا ریاضی است. در دنیای اندیشه و اختراع، هر چیزی تا اندازه‌ای «ارگانیك» است، در پیکر انسان و ارگانیسمهای طبیعی، هر چیزی تا اندازه‌ای «ساختمانی» است. تقسیم قدیمی مواد به ارگانیك و غیرارگانیك (آلی و معدنی) از مدتها پیش در علم نیز کنار گذاشته شده است اما تمایزی که در نظر مردم با پدیدهٔ «زندگی» ارتباط دارد همچنان برجا است و **هنری مور** نیز اصل **حیاتی** را به جای اصل «ارگانیك» پیشنهاد کرده است و می‌گوید این واژهٔ بهتری برای توصیف هنری است که آنتی‌تز ساختمان‌گرائی به شمار می‌رود. اما واژهٔ **حیاتی** نیز گنگ است زیرا ما هر آنچه را که بر حواسمان تأثیر بگذارد حیاتی می‌نامیم. زبان ما پر از قیاسها و استعاره‌هایی است که از دنیای ارگانیك گرفته‌ایم، و تقریباً صحبت کردن و فهماندن منظورمان مثلاً دربارهٔ اتومبیل و ماشین بطور اعم، بی‌استفاده از این گونه واژه‌های مربوط به حیات غیرممکن است. غالباً میان هنر ساختمانی وماشین ارتباط برقرار می‌کنند؛ اما برای توصیف ویژگیهای حرکت و ریتم آن، درست به همان طریق مجبوریم از واژه‌های مربوط به حیات سود بجوئیم. هنرمند ساختمان‌گرای نیز در جستجوی واژه‌ای برای توصیف آفریده‌اش، غالباً واژه‌ای از میان واژه‌های مربوط به دنیای ارگانیك برمی‌گزیند.

آنچه به توضیح بیشتر نیاز دارد این است که چرا هنرمندی که آشکارا از شکلهای حیاتی یا ارگانیك بهره می‌گیرد، آنها را مو بمو تکثیر یا بازنمایی نمی‌کند بلکه ترکیبی تازه به آنها می‌دهد یا به شیوه‌ای «خواست اندیشانه» در شکل آنها تصرف می‌کند.

به گمانم پاسخ دادن به این پرسش (که مستقیماً به کار **هنری مور** مربوط می‌شود) مستلزم چیزی بیشتر از احاطه براصول زیبایی‌شناسی است. لازمهٔ این کار داشتن فلسفهٔ خاصی در زندگی است. انسان متمدن معاصر، آن قوه‌ای را که ویژگیهای روحی یا

حیاتی را به اشیاء بیجان نسبت می‌دهد نشانه‌ای از نخستین مراحل تکامل انسان می‌داند؛و یکی دانستن هنر معاصر با احیای این گونه «حیـات گرایی» اشتباه است. اما متمدنترین انسان معاصر (دانشمند معاصر) درجه‌ای از «حرکت» به ماده داده است، ماده‌ای که تا همین اواخر، بی‌حرکت یا لَخْت پنداشته می‌شد.شعور عامه هنوز هم بین اشیاء متحرك و مرده و حتی بین اشیائی که کم کم بزرگ می‌شوند و اشیائی که کم کم کوچك می‌شوند و چیزهائی که فقط رشد می‌یابند و فرسوده می‌شونـد فرق می‌گذارد. امـا اگر ازمجسمه‌هـای یادبـود یا نمادهای پایه‌دار توقع داریم که نمایندهٔ پندارهای دینی یا عاطفی ما باشند، انتخاب شکلهای انسان‌وار نه ضروری است و نه مناسبتی با این کار دارد. رمز زندگی، چنـدان همه جاگیر، پراکنده و جهانی است که نمی‌توان آن را تابع این گونه خودبینی و خودمداری انسانی کرد. بخشی از زندگی ما فوق شخصی است، حتی اگر متعادل نباشد، و این ضمیر ناآگاه دستجمعی (عنوانی که روانکاوان به آن داده‌اند) را به بهترین شکل، می‌توان در تصویرهایی که از همان بخش شخصیت روانی ما به دست می‌آید دید. اینکه تصویرهای مزبور چگونه در ضمیر آگاه هنرمند پدید می‌آیند، پرسشی بی‌پاسخ واحتمالاً مسأله‌ای لاینحل است و مطمئناً به موضوع این گفتار نیز مربوط نمی‌شود.

هنری مور، همانند هنرمندانی چون خودش در سراسر تاریخ، معتقد است که در ورای شکل ظاهر اشیاء، نوعی ذات معنوی یا نیرو یا وجودی درونی هست که فقط جزئی از آن در شکلهای زندهٔ واقعی آشکار می‌شود. این شکلهای واقعی، همچنانکه می‌دانیم، مصلحتهای نتراشیده و نخراشیده‌ای هستند که از رویدادهای تصادفی زمـان و مکان پدید می‌آیند. هدف تکامل ارگانیك، هدفی کارکردی یا سودآور و از لحاظ معنوی، هدفی کور است. بنابراین، وظیفهٔ هنر است که شکلها را از زمختیهای تصادفی جدا کند و شکلهایی را بنمایاند که

روح اگر غرضی در هدفهایش نباشد می‌تواند آنها را آشکار کند.

اما باز در برابر این هنرمند، راهی برای گزینش هست. مثلاً می‌تواند تصور کند که همهٔ شکلها باید در تلاش رسیدن به یك حکم باشند، حکمی که هنرمند می‌تواند آن را زیبائی بنامد، و خودش نیز تمام نیرویش را در راه تبدیل شکلهای طبیعت به این یك شکل واحد به کار خواهد گرفت. آرمان کلاسیك هنر همین گونه بود و نباید از یاد ببریم که این آرمان نیز نشانه‌ای از تصرف در شکلها یا ظواهر واقعی است. این فقط بدان جهت است که ما چنان به این شکلها عادت کرده‌ایم (همچنانکه پیکرتراشان یونانی استنتاج کردند) که در نمی‌یابیم اینها واقعاً تا کجا از شکلهای تصادفی طبیعت فاصله می‌گیرند. مثلاً کاربرد نقوش آکانتوس در معماری، از چنان تصنعی برخوردار است که متخصصان به درستی نمی‌توانند یکصدا بگویند که این نقشها از چه گیاهی گرفته شده‌اند. در فعالیت پیکرتراشان دوران هنر منحط در یونان(منظورم فعالیتهای هنرمندان سالهای پس از ۵۰۰ پیش ازمیلاد است) نیز نوعی تلاش برای تبدیل حکم زیبایی به قوانین خشك تناسب هندسی دیده می‌شود، و همین قوانین در دورهٔ رنسانس از نو زنده شدند. اما هنرمندی چون هنری مور، این کار را فقط گریز ازنوعی حبس دروغین (وفاداری به شکل ظاهر) و گرفتار شدن به حبس دروغین دیگری (وفاداری به نوع یا تیپ) می‌داند. وفاداری مورد نظر او بر روی هم، نوع دیگر و متفاوتی است.

این گونه‌ای از وفاداری است که در پیکرتراشی یونان در ۵۰۰ سال پیش از میلاد، برخی گونه‌های پیکرتراشی مصری و قطعاً در پیکرتراشی مکزیکی در دورهٔ آزتك دیده می‌شود، اما شاید نخست و به یقین در پیکرتراشی اولیهٔ چین و سنت طولانی آن که ازشرق گسترش یافت و به شمال وغرب جهان نفوذ کرد و در نزد مورخان هنری جهان به **سبك جانوری**[۲۰] شهرت دارد پدید آمده باشد. این سبك را از آن

جهت چنین نامیده‌اند که بیشتر به نمایش شکلهای جانوران پرداخته است. در این نمایشها کوششی برای تطابق دقیق شکل با آنچه در واقعیت وجود دارد به عمل نمی‌آید بلکه شکلهای عادی و نامشخصی از جانوران کشیده می‌شود؛ و هیچ اشتیاقی برای نمایاندن فلان نوع کمال مطلوب از میان جانوران در کار نیست. بلکه هنرمند به اتکای آگاهی ژرف از ماهیت جانور، حرکات و عاداتش، می‌تواند درست آن ویژگیهائی را برگزیند که بهتر از بقیه زنده بودن آن را نشان می‌دهند، و با اغراق کردن در این ویژگیها و تصرف در آنها تا جائی که جملگی در چند ریتم و شکل مهم با هم مرتبط شوند، شکلی از جانور می‌آفریند که ماهیت اصلی آن جانور را به ما انتقال می‌دهد. همین جانداری با معنی را پیکرتراشان عصر سلطهٔ شیوهٔ رمانسك و گوتیك در شمال اروپا، شاید از یك منشاء، گرفتند و بسط دادند.

بررسی و تحلیل پیکرتراشی هنری مور را نیز باید از یك چنین نگرگاهی آغاز کنیم. ولی چون ما در عصری به مراتب پیچیده‌تر از عصر قبایل چادرنشین آسیای میانه بسر می‌بریم، در وجود پیکرتراش معاصر باید انتظار واکنشهائی بس پچیده‌تر از پیکرتراشی سبك جانوری را داشته باشیم. در اروپای معاصر، ما را از پرداختن به پاره‌ای شیفتگیهای انسان‌دوستانه گریزی نیست. ما در شهر زندگی می‌کنیم، و جانوران، حتی در روستاها دیگر نقش مسلطی در اقتصاد ایفا نمی‌کنند. بنابراین، پیکرتراش معاصر، به شکلی طبیعی‌تر، درصدد تفسیر این شکل انسانی است؛ یا دست کم، در طی چند سده، گرایش طبیعی پیکرتراشان چنین بوده است و هنری مور نیز از این لحاظ هنرمندی عادی و طبیعی است. در مورد او، این گرایش در اثر علاقه به مربوط کردن شکل انسانی با پاره‌ای شکلهای عام که احتمالاً در ←

20. Animal Style

طبیعت یافت می‌شوند، مختصر تغییری پیدا کرده است. این جنبه از کار او را در همین جا بررسی خواهم کرد. ولی نخست می‌خواهم بر این واقعیت تأکید کنم که پیکرتراشی هنری مور، همچون پیکرتراشی اسلاف بزرگش، اساساً بر مشاهده و مطالعهٔ شکل انسان از نزدیك استوار است. او در دوران مطالعات پژوهشی‌اش تا چندین سال ازموجودات زنده مدل برمی‌داشت و نقاشی می‌کرد و اکنون نیز هر چند وقت یك بار به نقاشی از موجودات زنده روی می‌آورد. تأکید بر این واقعیت بقدری اهمیت دارد که مایلم آنچه را خطاب به من گفته است نقل کنم:

«هر چند ماه یك بار دست از کنده‌کاری برمی‌دارم و از روی موجودات زنده نقاشی می‌کنم. یك زمانی، این دو فعالیت را مخلوط می‌کردم، و مثلاً روزها کنده‌کاری و هنگام غروب از روی یك مدل، نقاشی می‌کردم. ولی این کار، راضیم نکرد ـ دو فعالیت مزبور در یکدیگر تداخل می‌کردند زیرا هر یك مستلزم برخورد متفاوتی با دیگری است، یکی عینی و دیگری ذهنی است. سنگ به عنوان وسیله، چنان با گوشت و خون تفاوت دارد که شخص، بدون پاره‌ای کجرویهای حتمی نمی‌تواند مستقیماً از روی مدل زنده دست به کنده‌کاری بزند. نقاشی و کنده‌کاری چنان با هم تفاوت دارند که شکل یا اندازه یا تصوری که باید در یك نقاشی به صورت رضایتبخش جلوه کند، در سنگ، نقشی سراپا نادرست از خود برجای می‌گذارد. لیکن میان نقاشیها و پیکرتراشی من، مختصر پیوند و ارتباطی وجود دارد. نقاشی، تناسب آدمی را حفظ می‌کند ـ مانند نرمشهای روزانه ـ و شاید تأثیری چون تأثیر آب بر گیاه داشته باشد؛ و از خطر دوباره‌کاری و گرفتار فرمول شدن می‌کاهد. نقاشی بر دامنهٔ ذخیرهٔ شکلهای هنرمند و تجربه‌ای که در عرصهٔ شکل اندوخته است می‌افزاید. ولی من در کار پیکرتراشی، مستقیماً بر حافظه یا مشاهدات گوناگون از یك شیء خاص تکیه نمی‌کنم بلکه

هر آنچه را که از ذخیرهٔ عمومی اطلاعاتم دربارهٔ شکلهای طبیعی به خاطر آورم مورد استفاده قرار می‌دهم.»

یعنی هنرمند خودش را چنان با شیوه‌های طبیعت ـ بویژه با طرق رشد ـ آشنا می‌سازد که با استفاده از ژرفا و اطمینانش به آن اطلاعات، شکلهائی کمال مطلوب بیافرینـد که از تمامـی ریتـم و ساختار شکلهای طبیعی برخوردار باشند. او می‌تواند از هرآنچه در طبیعت جنبهٔ تصادفی دارد بگریزد و آن چیزی را بیافریند که از لحاظ معنوی ضرور و همیشگی باشد.

لیکن، یك مشکل پیش می‌آید: بیشتر شکلهای مربوط به رشد طبیعی در مواد شکل‌پذیر ـ گوشت و خون، چوب لطیف و شیرهٔ گیاهی ـ پدید آمده‌اند و نمی‌توان آنها را مستقیماً به مواد سخت و شکننده‌ای چون سنگ و فلز منتقل کرد. به همین علت، هنری مور در میـان شکلهای طبیعت گشته است تا گونه‌های سختتر و آهسته‌تری از رشد را پیدا کند، و همواره توجه داشته است که در این گونه‌ها به شکلهائی برخواهد خورد که برای مواد کنده کاری خودش طبیعی هستند. او از گوشت گذشته و به ساختمان سخت و سفت استخوان رسیده است؛ چینهای تخته سنگ و قلوه سنگها را مورد مطالعه قرار داده است. قلوه سنگها و تخته سنگها نشان می‌دهند که طبیعـت با سنگ چه رفتاری کرده است ـ قلوه سنگهای صاف و فرسوده، خطوط کرانی ذاتی سنگها را که در اثر تغییرات و نوساناتی در التصاق ساختاری سنگ پدید آمده‌اند نشان می‌دهند. سنگ، یك جرم هموار نیست و تقارن با ماهیت آن بیگانـگی دارد؛ قلـوه سنگهـای سائیـده شده، نشانه‌ای از اصول حاکم بر ساختمان نامتقارن سنگ هستند. تخته سنگها نشان می‌دهند که سنگ در اثر تغییرات ناگهانی سطح زمین از هم گسسته و تکه تکه شده یا در اثر باد و باران، سائیده و برّاق شده

است. تخته سنگها، نشان می‌دهند که چگونه ساختار لایه لایه در هم می‌شکند و ریتمی شکن شکن پیدا می‌کند؛ خطوط کرانی تپه‌ها و کوهها، دستخط زیبای طبیعت‌اند. اما از اینها مهمتر شکلهائی هستند که از مواد سخت، رشد واقعی بلورهای طبیعی، صدفها و استخوانها پدید می‌آیند. بلورها، کلید شناخت ابعادی هندسی هستند که کانیها بطرز طبیعی پیدا کرده‌اند، و صدفها نشان می‌دهند که طبیعت چگونه شکلهای میان تهی و سختی پدید می‌آورد که چکیدهٔ بی‌کم و کاست هماهنگی و تناسب به‌شمار می‌روند. استخوانها ترکیبی از قدرت بزرگ ساختاری با حد اعلای سَبُکی‌اند؛ نتیجه، سفتی طبیعی شکل است. مفصلهای استخوانها، نمایشی از گذار کامل از ساختارهای متعلق به یك جهت به جهت دیگر هستند. این مفصلها پیچشهای مطلوبی را که چنین ساختار سفتی در جریان اینگونه حرکتهای انتقالی پیدا می‌کند، نشان می‌دهند.

پس از تکمیل این مطالعات دربارهٔ شکل طبیعی (مطالعاتی که همواره ادامه می‌یابد)، مسألهٔ پیکرتراش عبارت خواهد بود از کاربست آنها در تفسیر تصورات ذهنی خودش. او می‌کوشد ادراك عاطفی خودش را مثلاً از بیکر انسان، در قالب سنگ بریزد و بیان کند. بازنمائی مستقیم چنین پیکری با سنگ، به نظر او کاربست انحرافی سنگ است و درهر صورت مایهٔ کج نمائی ویژگیهای گوشت و خون می‌شود. پیکرتراشی نمایشی، هرگز نمی‌تواند چیزی جز تقلید یك ماده در ماده‌ای دیگر شود ـ و عملاً، در بیشتر دوره‌ها، پیکرتراشان کوشیده‌اند ماهیت سنگی آفریده‌های نمایشی خود را با نقاشی یا نوعی رنگ‌آمیزی مجسمه‌هایشان، با شکلی دیگر بنمایانند. فقط در دوره‌های سلطهٔ هنر منحط است که می‌بینیم کوشش برای بازنمائی یا نمایش ویژگیهای گوشت در سنگ طبیعی، همچنان به عنوان یك هدف پا برجا بوده است. **هدف مجسمه‌ساز، مانند هنری مور، بازنمائی یا**

نمایش تصوراتش با شکلهائی است که برای مادهٔ در دست کارش طبیعی به نظر می‌رسند. پیش از این گفتیم که او چگونه دراثر پژوهشی ژرف و پردامنه، شکلهای طبیعی برای مواد کارش را کشف می‌کند. کل هنر او ایجاد سازشی قابل قبول میان این شکلها و مفاهیم تخیلش است. هدف مشابهی، در سر لوحهٔ دورانهای بزرگ هنر نیز بوده است؛ وقتی بخواهیم این هدف را با کمال مطلوب خاصی از زیبائی یکی تلقی کنیم، آشفتگی پدید می‌آید. هنری مور به خود جرأت داده و گفته است که زیبائی به مفهوم متعارف این اصطلاح، هدف پیکرتراشی وی نیست. همچنان که پیشتر گفتیم، او اصطلاح نیروی زیستی را جانشین زیبائی کرد. تفاوت میان این دو برای درك کار هنری مور و بسیاری از نمودها و مراحل هنر مدرن چنان اهمیت دارد که باید دقیقاً دربارهٔ این سخنان او بیندیشم:

«در نظر من، هر کار هنری باید نیروی زیستی خاص خودش را داشته باشد. منظورم بازتاب نیروی زیستی زندگی، حرکت، عمل فیزیکی، جست و خیز، پیکرهای رقصان و مانند اینها نیست، بلکه می‌خواهم بگویم هر کار هنری می‌تواند یك انرژی محصور، یك زندگی فشردهٔ مختص خود و مستقل از شیئی که ممکن است نمایش دهد، داشته باشد. هرگاه کار هنری دارای این نیروی زیستی پرتوان باشد، ما واژهٔ زیبائی را با آن ارتباط نمی‌دهیم.

«زیبائی، در معنای اخیر هنر یونان یا هنر رنسانس، هدف پیکرتراشی من نیست.

«بین زیبائی بیان و قدرت بیان، تفاوتی کارکردی وجود دارد. هدف زیبائی بیان محظوظ گردانیدن حواس است، ولی قدرت بیان از یك نیروی زیستی معنوی برخوردار است که در نظر من به مراتب از حواس مؤثرتر است و به ژرفائی بیشتر از آنها رخنه می‌کند.

«چون کار هنری در پی بازنمائی ظواهر طبیعی نیست،

بنابراین به معنای گریزگاهی از زندگی نیست ـ بلکه ممکن است به معنای رخنه در واقعیت باشد، نه یك داروی آرام‌بخش یا مخدر، نه فقط به معنی اعمال حسن سلیقه، گنجاندن شکلها و رنگهای لذتبخش در ترکیبی خوشایند، و نه وسیله‌ای برای تزئین زندگی، بلکه به معنای بیان ارزش و اهمیت زندگی، و محرکی برای تلاش بیشتر در راه زندگی باشد.»[۲۱]

این سخنان از آنِ یك هنرمند است ـ هنرمندی که هیچ معامله‌ای با مابعدالطبیعه یا زیبایی‌شناسی نداشته است، هنرمندی که مستقیماً با استناد به تجربه سخن می‌گوید. اما این سخنان، دقیقاً به کنه مباحثه بزرگی اشاره دارد که از دایرهٔ بحث کنونی ما بسیار بیرون است. اصطلاحات این مباحثه مستلزم تعریف دقیقی است، ولی بدون تردید، اگر بجای آنکه مباحثهٔ مزبور را بیان کم و بیش حسی نمادهای آرمانهای عقلی بشمار آوریم، آن را وسیلهٔ بیان مستقیم جان‌گرائی ارگانیك قرار دهیم، کل گسترهٔ هنر دگرگون خواهد شد. تردیدی نیست که عناصر عقلی در این گزینش و تکمیل تصویرهائی که عقل برای بازنمایاندن آرمانهایش برمی‌گزیند وارد می‌شوند؛ ولی تفاوت به گستردگی توانائی ممکن بشری است.

III

این بود آنچه می‌توانستم در توضیح کلی هدفهای هنری مور به روی کاغذ آورم. اکنون می‌خواهم تحلیل فشرده‌ای از تکامل تدریجی خود این هنرمند به عمل آوردم تا روشن شود که او چگونه توانسته

21. *Unit One*, p. 30 (1934).

است این آرمانها را تدریجاً درك کند. هنرمند، اعم از پیکرتراش، نقاش، شاعر یا موسیقیدان، کارش را غالباً با یك سلسله هدفهای شسته رفته آغاز نمی‌کند. او سرشار است از اشراقهای گنگ، احساسهای ناشی از طبیعت و تجربه‌های جسمی خودش، تلقیناتی که از شکل و بافت مواد و ابزارهای کارش به او دست می‌دهند. او به سفری اکتشافی می‌رود، بارها به خطا می‌پیچد، گاهی به عقب برمی‌گردد، ولی پیوسته به کارش ادامه می‌دهد، پیوسته حرکت می‌کند و تدریجاً به مقصدش نزدیك می‌شود. ولی خیلی پیش از رسیدن به هدفش، دستخوش نیروی گشتاوری شده که آفریدهٔ خود اوست. شکلهائی که او تدریجاً درك و تکمیل کرده، زندگی مستقل پیدا کرده‌اند و خط تکاملی منطقی را می‌پیماید که هنرمند اگر تصمیم به دگرگون کردنش بگیرد، نمی‌تواند تغییری در آن بدهد ـ زیرا توان کنار کشیدن از این ماجرا را ندارد.

در واقع، او دو سرچشمهٔ الهام دارد. همچنانکه پیشتر گفتیم یکی از این دو سرچشمه در چیزی است که ما با پاره‌ای کیفیات و تعریفها آن را **طبیعت** می‌نامیم. سرچشمهٔ دوم درخود اثر هنری است. یعنی هنرمند پس از گرفتن سر نخ یا مضمون یا موضوع کارش از طبیعت، در می‌یابد که آنچه درنظر دارد نه یك اندیشهٔ مرده یا ثابت بلکه اندیشه‌ای است بقول ما سرشار از تلقین. شکل، زندگی می‌کند و حرکت می‌کند و وجود خاص خود را دارد؛ و همچون یك ارگانیسم سلولی، تقسیم و دوباره تقسیم می‌شود، تکثیر می‌شود و از نو به شکلهای بی‌نهایت گوناگونی ترکیب می‌شود. (البته این روند برای موسیقیدانی که هرگز مجبور به سازش با الزامات رئالیسم نبوده، کاملاً آشناست.) یعنی به بیان دیگر، نه فقط شکلی از زندگی (شکلی که از طبیعت مشتق شده باشد) وجود دارد بلکه زندگی مخصوص شکلها نیز وجود دارد. در جریان تاریخ هنر و در جریان تکامل یك هنرمند خاص،

شکلهای تیپیك از بطن یکدیگر سر برمی‌آورند و حتی وقتی بیش از هر زمانی انتزاعی می‌شوند، زنده‌ترند.

این جنبهٔ ماهیت هنر، در کتابی که یکی از آثار کلاسیك انگشت‌شمار مربوط به این موضوع بشمار می‌آید ـ کتاب **زندگی شکلها در هنر** تألیف **هانری فوسیون**[۲۲] ـ توصیف شده است[۲۳]. استدلال پروفسور فوسیون با چنان دقت منطقی بیان شده است که به سادگی نمی‌توان تلخیص یا از آن نقل قول کرد، اما نکتهٔ اصلی استدلالش همان است که به موضوع کنونی ما مربوط می‌شود ـ یعنی بمحض آنکه شکلهای یافت شده در طبیعت (روابط میان شکلهائی که عنوان «زندگی طبیعی» به آنها داده‌ایم) به دنیای تجسمی هنر انتقال داده شوند، در قلمرو عملکرداصل تناسخ قرار می‌گیرند و بدین ترتیب تا ابد از نو جان می‌گیرند.«زندگی ارگانیك، انواع مارپیچ، شبکه، پیچ و خم، و ستاره طراحی می‌کند و اگر من بخواهم این زندگی را مطالعه کنم باید به شکل و عدد دسترسی داشته باشم. ولی در لحظه‌ای که این شکلها به فضا و مواد خاص مورد استفادهٔ هنر یورش می‌آورند، ارزشی اساساً نو پیدا می‌کنند و دستگاههای اساساً نو پدید می‌آورند.»

تجسم بارز این نیروی زیستی، در گرایش هنرِ زیستی برای اجتناب از تقارن دیده می‌شود. تقارن به کلیشه و تکرار مکانیکی (یا در حد اعلا، صرفاً منطقی) یك شکل می‌انجامد. شایداستدلال شود که تقارن در طبیعت یافت می‌شود ولی همچنان که هنری مور گفته است[۲۴]، «شکلهای ارگانیك، با آنکه ممکن است از لحاظ حالت

---

22. Henry Focillon
23. Paris, 1934, Now translated as *The Life of Forms in Arts* by C. B. Hogan and G. Kubler. New York (Wittenborn, Schultz, Inc.), 1948.
24. *Unit One*, p. 29.

روانی اصلی خود، از لحاظ واکنش در برابر محیط، رشد و نیروی جاذبه متقارن باشند، تقارن کامل خود را از دست می‌دهند.» به بیان دقیقتر، عدم تقارن، «ارگانیك»تر از هر فرمول هندسی است. به همین علت است که تحقق سه بعدی و کامل شکل، همانکه هنری مور می‌خواهد بدان دست یابد، باید جسمی نامتقارن باشد. «پیکرتراشی، چنانکه از تمام جهات دیده شود، حتی دو نقطهٔ دید یکسان ندارد. علاقه به تحقق کامل شکل، با عدم تقارن پیوند دارد. زیرا شکل متقارنی که از دو طرف یکسان دیده شود، نمی‌تواند بیش از نیمی از تعداد نقطه دیدگاههای متعلق به جسم نامتقارن را داشته باشد.»

این «زندگی شکلها» در هیچ جائی واضحتر از آن یادداشتها و برگهای طراحی که هنری مور در جستجوی امکانات تجسمی یك شکل معیّن از خود برجای گذاشته است نمایانده نشده است. نقاش، ضمن ساختن مجموعه یکسان و مشابهی از طرحها، تأثیرات نگرش، نور و سایه، و مخصوصاً بیان را می‌کاود: پیکرتراش، شیئی مدوّر را با برجستگیها و تورفتگیهایش لمس می‌کند، خطوطی کرانی‌اش را ردیابی می‌کند و برشهای فرضی در آن می‌دهد. بیان، مکمل ساختار، و گوشت مکمل استخوان است. در جائی که موضوع به طرز نامحسوستری ناتورالیستی باشد ـ مثلاً در جائی که موضوع «مادر و کودك» به عناصر مکعبی و وحدت جنینی‌اش خلاصه می‌شود ـ این روند، ماهیتاً تغییری پیدا نمی‌کند. روند مزبور روند تبلور است ـ شکل، تصادفاً از یافته‌های ادراك حسی سر بر می‌آورد. ولی در طرحهای بعدی، روندی تقریباً متضاد این به وقوع می‌پیوندد: شکل خاصی، تجزیه می‌شود و امکان آن می‌یابد که زمینه‌ای برای شکلها و خیالپردازیهای متداعی فراهم آورد. اگر بتوانیم روند نخست را **تبلور** بنامیم، این روند را می‌توانیم **بدیهه‌سازی** بنامیم. این جنبهٔ دیگری ازتضاد میان ساختمان‌گرائی و سوررئالیسم است که هنرمند ما همواره

درصدد سنتز کردن یا حل آن است. سنتز به دست آمده، سبك هنرمند است. به نظر می‌رسد که مـا بگفتـهٔ فوسیون با «زندگی شیدای» یك شکل واحد و ساده سر و کار داریم. اما درست همانطور که «زندگی» را در گسترده‌ترین کاربردش می‌توان در سراسر دگرگونیهای تاریخی یك دوره شامل «اصل تکامل طبیعی‌اش» در حال شکفتن دیـد، در چارچوب تکامل تدریجی هر هنرمند واقعاً زیست‌گرای نیز با توالی منطقی مشابهی روبرو خواهیم شد. البته هنرمندانی وجود دارند که هرگز در مسیر تکامل خویش از نقطهٔ ثابتی فراتر نمی‌رونـد؛ شکل کارشان منجمد و آکادمیك است و کار سراسر عمرشان عبارت است از تکرار خسته‌کنندهٔ یك کلیشهٔ ثابت. ولی در کار هنرمند زیست‌گرای، نه فقط شکلهائی می‌بینیم که از طبیعت یعنی سرچشمهٔ ضرور بازیابی زندگی برگرفته شده‌اند، بلکه برای هر شکلی که بدینسان برگرفته شده است گونه‌ها و دگرگونیهای بیشماری می‌بینیم که به کمك احساس «سَبْكِ» هنرمند در کنار هم قرار گرفته‌اند. هنرمنـد آکادمیـك، چون سبکی ندارد فقط می‌تواند بطرز مأیوسانه‌ای به شکلهای ثابت بچسبد؛ هنرمند زیست‌گرای، به اتکای سبکی که دارد، به هر تعداد شکلی که طبیعت در اختیارش بگذارد و ذهن او آنها را هضم کند می‌تواند شکل برگیرد، نیروی حیاتی آنها را بکشد و کنارشان بگذارد.

هنری مور، کارش را با مطالعات زندگی از نوع عادی آغاز کرد، هرچند در اینجا نیز می‌شود کیفیت ویژهٔ کارش را تشخیص داد. نخستین طرحهای او از موجودات زنده (۱۹۲۸ـ۱۹۳۰)، طرحهائی سنتی‌اند ولی با این حال از لحاظ تلقین حالت سه بعدی و جسم جامد و وزن موضوع، نیروئی همطراز نیروی کار ماساچو[۲۵] دارند. اما اگر بخواهیم این تصور را در ذهن خواننده پدید آوریم که این هنرمند

25. Masaccio

کارش را با سبکی نسبتاً آکادمیك که از مدرسه‌ها فرا گرفته بود آغاز کرد و سپس تدریجاً آن را تغییر داد، او را به اشتباه انداخته‌ایم. پیش از کشیدن این طرحها، و پیکرتراشی معاصر آنها، پاره‌ای پیکرها و صورتکهای سنگی، سفالی، و چوبی ساخته بود که نشان از تأثیراتی بسیار پردامنه ـ مکزیکی، افریقائی و مصری ـ داشتند که هنرمند در سالهای کارآموزیش جذب کرده بود. چنین به نظر می‌رسد که هنرمند پس از جذب نیروی حیاتی درسهای شکلی این کارهای بیگانهٔ هنری، پیش از پرداختن به‌بیان خودش به زبانی تماماً شخصی، به سنت اروپائی بازگشت. در سال ۱۹۲۸ دکتر چارلز هولدن[۲۶]، معمار، جسارت کرد و به این هنرمند نسبتاً ناشناخته مأموریت داد تا یکی از دیوارهای تزئینی بیرون از ادارات مرکزی راه آهن زیرزمینی لندن را در **سنت جیمز** بیاراید. پیکر **بادشمالی**، با آنکه برجسته‌کاری است و بگفتهٔ خود هنری مور «از قدرت کامل بیان در پیکرتراشی فراتر می‌رود» و از همه طرف دیده می‌شود، با اینحال، نخستین کار پختهٔ او به شمار می‌رود. از این نقطه به بعد، تسلط او بر مادهٔ کارش تضمین می‌شود و اثرش هرگز به عنوان تحقق تصور فرمی پیکرتراش، لغزشی پیدا نمی‌کند. دورهٔ ده سالهٔ پس از آن، سرشار از تنوعات تجربی است ولی قرابت سبك محسوسی میان افراط و تفریطها و تداوم بی‌وقفه‌ای در سراسر مراحل میانی دیده می‌شود. تنوعات کار هنری مور از نوعی شبه ناتورالیسم تا تقریباً کوبیسم غیرنمایشی و شکلهای مناسبِ سنگ، سفال، چوب و فلز گسترده است. شکلهائی که در مادهٔ بسطپذیری چون سرب به پیکرها داده است برای پیکرهای کنده‌کاری شده در مادهٔ بلوری شکننده‌ای چون مرمر، غیرقابل تصور است. پیکرتراشی چون برنینی[۲۷]، ایتالیائی (۱۵۹۸ـ۱۶۸۰) از اینکه

26. Dr. Charles Holden

27. Bernini

می‌تواند مرمر را به هر بافت یاماده‌ای شبیه گرداند، بخود می‌بالد و لذت می‌برد. فقط ذهنی محدود (و به بیان دقیقتر، حساسیتی چشم بسته) لازم است تا این استعداد هنری را محکوم کند؛ ولی میان هدف محدود اینگونه مهارت فنی و غرق شدن در ژرفای روانی روند ارگانیکی که کشفیات هنری مور نمایانگر آن است، همان تفاوتی وجود دارد که بین یك نماد قراردادی و یك تصویر زنده وجود دارد.

درك این واقعیت که پیکرهای آفریدهٔ هنری مور به زبان فنی، هرگز نمادین نیستند، اهمیت فراوان دارد. به همین علت او هرگز عنوانهای ادیبانه به آفریده‌های خودش نمی‌دهد؛ این آفریده‌ها همیشه به صورتِ «پیکر»، «کمپوزیسیون» یا صرفاً زندگی خاص و فردی ـ مادر و کودك، نه مادری ـ هستند. تنها جائی که بیش از همه به مضمون نمادین نزدیك شده است مجسمهٔ **مادر و کودك**[۲۸] است که ضمن مأموریتی برای کلیسای **سن ماتیو**[۲۹] در **نورثمپتون**[۳۰] ساخت. ولی در جزوه‌ای که به مناسبت جشن پنجاهمین سال ساختمان این کلیسا در سپتامبر **۱۹۴۳** منتشر شده بود، عبارتی از نامهٔ این پیکرتراش نقل شده است که نشان می‌دهد او با چه احتیاطی به رعایت جنبهٔ ایده‌ئولوژیك کارش توجه دارد:

«وقتی نخستین بار از من خواسته شد که مجسمهٔ **مادر و کودك** را برای کلیسای سن ماتیو کنده‌کاری کنم، با آنکه سخت به این کار علاقه داشتم مطمئن نبودم که می‌توانم این کار را انجام دهم، و حتی مطمئن نبودم که می‌خواهم این کار را انجام دهم. شخص می‌داند که دین الهامبخش بیشترین بخش نقاشی و پیکرتراشی اروپا بوده است و کلیسا در گذشته، بزرگترین هنرمندان را تشویق و استخدام کرده است؛ ولی به نظر می‌رسد که سنت بزرگ هنر دینی

28. *Madonna and Child*
29. St. Matthew
30. Northampton

در روزگار ما کاملاً ازمیان رفته و سطح کلی هنر کلیسائی بسیار تنزل یافته است (همچنان که مشاهدهٔ فروش زیبائی معصومانه و احساساتی برای تزئین در مغازه‌های هنری کلیساها این گفته را ثابت می‌کند). به همین علت احساس کردم که این کار، سفارش یا مأموریتی نیست که اجرایش را بیدرنگ و با خیال راحت بپذیرم، و فقط توانستم قول بدهم که طرحهائی در دفترچهٔ تمرینم تهیه کنم تا بعداً از روی آنها مدلهای کوچك گلین بسازم، و فقط پس از آن خواهم توانست گفت که می‌توانم چیزی بیافرینم که به عنوان یك مجسمه برای کلیسا قابل قبول باشد و با اندیشه‌ای که من دربارهٔ موضوع «مادر و کودك» دارم سازگار باشد.

«دوموتیف یا موضوع ویژه هست که من در بیست سال گذشته، پیوسته در کار پیکرتراشی مورد استفاده قرار داده‌ام: این دو عبارتند از اندیشهٔ «پیکر لم داده» و اندیشهٔ «مادر و کودك». (شاید از این دو اندیشه، «مادر و کودك»، ذهن مرا بیشتر بخود مشغول داشته است.) وقتی می‌خواستم دست اندر کار ساختن مسجمهٔ **مادر و کودك** برای کلیسای سن ماتیو شوم، از اینجا آغاز کردم که «مادر و کودك» چه تفاوتهائی با کنده‌کاری صرف یك «مادر و کودك» دارد ـ یعنی می‌خواستم بگویم که هنر دینی به اعتقاد من چه تفاوتی با هنر غیردینی دارد.

«بیان این تفاوت به کمك کلمات، کار ساده‌ای نیست مگر آنکه با عبارتهائی کلی بگوئیم که مجسمهٔ **مادر و کودك** باید از گونه‌ای سادگی و نجابت، نمائی از بزرگواری (حتی دوری گزینی کاهنانه) برخوردار باشد که در اندیشهٔ «مادر و کودك» روزمرهٔ ما دیده نمی‌شود. از طرحها و مدلهائی که تهیه کرده‌ام، آن که برگزیده شد، به اعتقاد خودم از نوعی وقار و لطافت آرام برخوردار است. کوشیده‌ام احساس آرامش و آسودگی کامل را به بیننده بدهم، گوئی این **مادر** می‌تواند تا ابد به همان حالت بایستد (و چون از سنگ ساخته شده است، مجبور خواهد بود که بایستد).»

صفاتی که این هنرمند برای چنین اثـری که برای کارکردی اختصاصاً مسیحی در نظر گرفته شده است مطلوب می‌پندارد (صفاتی چون «سـادگی»، «بـزرگواری»، «وقـار و لطافـت آرام»، «آرامش و آسودگی کامل») تماماً صفاتی هستند که می‌توان بیدرنگ با ارزشهای فرمی یعنی به زاویه‌ها و ابعاد هندسی مربوطشان کرد. به بیان دیگر، هر فضیلت معنوی یا رنگ عاطفی باید یك توجیه هنر شناختی داشته باشد. در برخی از گونه‌های هنر دینی، هنرمند، همواره این مسأله را به عنوان مسأله‌ای عادی در نظر گرفته است، مانند کارهای جوتـو[۳۱] [۱۲۶۶ـ۱۳۳۷ میلادی، نقاش ومعمار بزرگ فلورانسی] و پیرو دلا فرانچسکا[۳۲] [۱۴۱۶ـ۱۴۹۲ میلادی، نقـاش اومبریائـی]. به محض آنکه تعادل میان این ارزشها از دسـت برود، احسـاسـاتیـگری یا انحطاط هویدا می‌شـود. وظیفـهٔ هنـر در عرصـهٔ دیـن، دقیقاً دادن ساختاری فرمی به عواطف گنگ است؛ و به مفهوم ادیبانه‌اش روند تبلور نامیده می‌شود.

در این معنا، کار هنرمندی به جدیت هنری مور، همیشه کاری دینی است: هر چند الزاماً مسیحی یا شیعی نیست، بلکه عرفانی است (کاربرد واژهٔ دینی مینوی[۳۳] دراین مورد درستتر است). هنری مور شخصاً اعتراف کرده است که «بخوبی می‌داند که عوامل تداعی‌کننده و روانی، نقش بزرگی در پیکرتراشی ایفا می‌کنند. معنی و اهمیـت شکل، احتمالاً به تداعیهای بیشمار تاریخ نوع بشر بستگی دارد. مثلاً شکلهای گردیا مدوّر، اندیشهٔ ثمربخشی و بلوغ را تداعی می‌کنند، و این احتمالاً از آنجا سرچشمه می‌گیرد که کرهٔ زمین، سینه‌های زنان و بیشتر میوه‌ها گرد و مدورند و این شکلها بدان سبب مهم تلقی می‌شوند که چنین زمینه‌ای در عادات مربوط به ادراك حسی ما دارند.»[۳۴] این،

---

31. Giotto
32. Pierro della Francesca
33. *numinous*
34. *The Painter's Object, p. 29.*

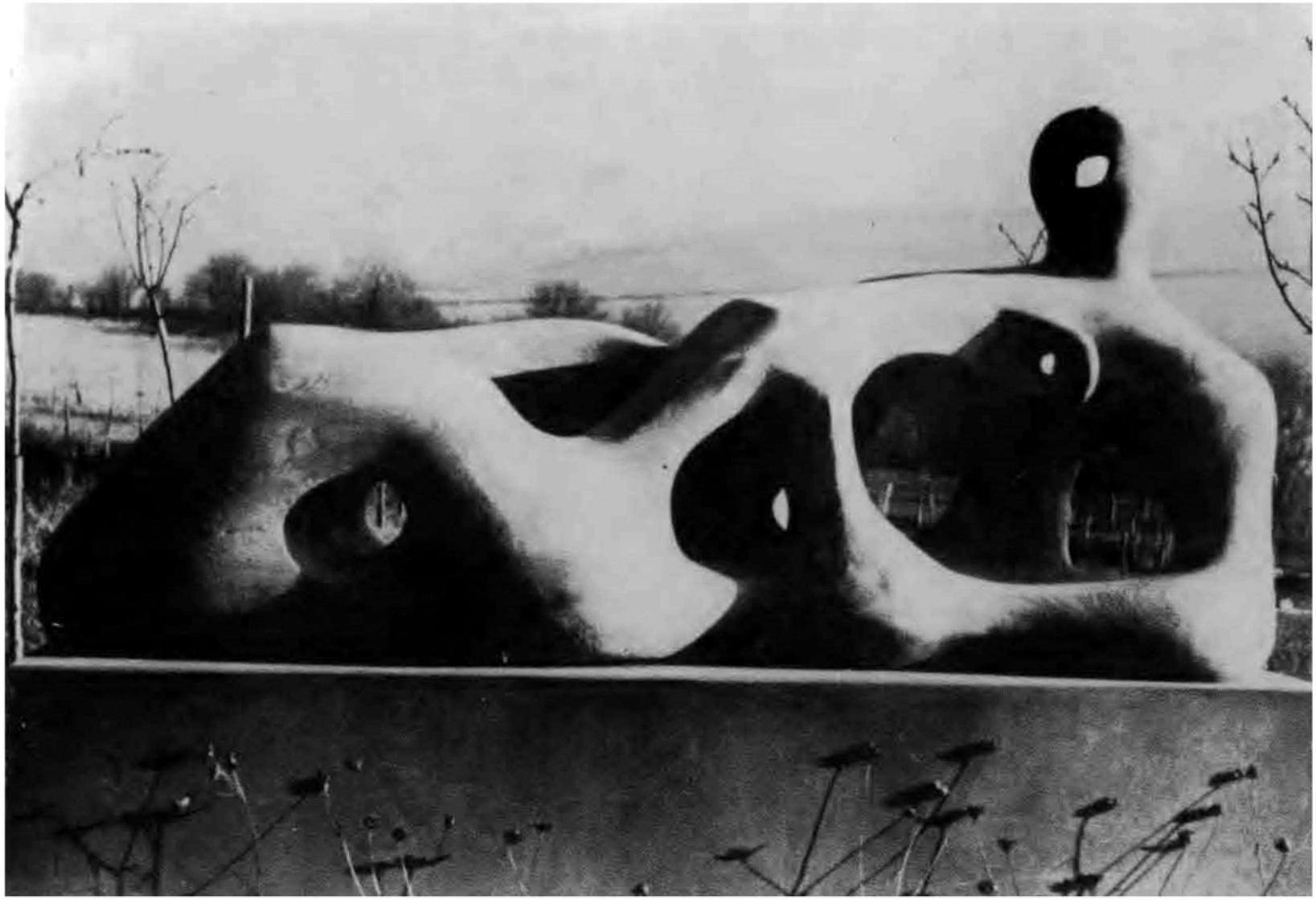
البته به مفهوم نمادین هنر نزدیك است ولی تصورات نهفته در آن (مانند ثمربخشی، و غیره) واقعاً چنان عام و به بیان دیگر چنان ناتورالیستی‌اند که نمی‌توان با اعتقادات جزمی و احساسات ایده‌ئولوژیك که شالودهٔ عادی هنر نمادین هستند مقایسه‌شان کرد. این در واقع تفاوت میان اندیشه‌های آگاهانهٔ عقل انسان و اشراقهای ژرفتری است که روانشناسان عنوان ضمیر ناآگاه دستجمعی به آنها داده‌اند. هنری مور گفته است: «شکلهائی عام وجود دارد که هر کسی ناآگاهانه تابع آنهاست و چنانچه نظارت آگاهانه بر آنها باعث جدا افتادنشان نشود، می‌تواند در برابرشان از خود واکنش نشان دهد.»[۳۵] دقیقتر آن است که بگوئیم اندیشه‌هائی عام یاتصویرهائی ازلی وجود دارند که هنرمند، نمایش تجسمی مناسبشان را می‌یابد. «شکلهای» هنری مور نیز در همین معناست که به اندازهٔ «بتهائی» که انسان اولیه برای نمایاندن تصورش از نیروهای نامرئی طبیعت می‌تراشید، ازلی یا نمونه‌وارند.

این تحلیل را بیش از این نمی‌توان ادامه داد. ما بااستعدادی زنده و رشدیابنده سر و کار داریم و به همین علت نمی‌توانیم خطوط کرانی تکامل و دستاوردهای آن را مشخص کنیم. آغاز جنگ [دوم جهانی] در سال ۱۹۳۹، وقفه‌ای ناگهانی در کار این پیکرتراش پدید آورد. با گسترش جنگ، مواد کار او نایاب شد. حتی اگر می‌توانست قطعه سنگ بزرگی پیدا کند، پیدا کردن وسیلهٔ حمل و نقلش ممکن نبود. ولی یك راه به روی هنری مور باز بود ـ و آن طرحهای او بود. این جنبه از کار هنری مور حتی پیش از جنگ، حیات مستقلی پیدا کرده بود. کنده کاری، روندی آرام است؛ حتی در بهترین شرایط، در طی یك سال، بیش از ده دوازده کار کوچك را نمی‌توان به پایان

35. *Ibid*, p. 24.

۵. چهرهٔ نقاش. یل کله، ۱۹۱۱. (کنده‌کاری روی چوب.)

۶. طلوع خورشید. بل ناش، ۱۹۱۷ـ۱۸. (نقاشی شده در خط مقدم جبهه.)



۷. پیکر لمیده. هنری مور، ۱۹۳۹. (تعدادی از کارهای وی در باغ مجسمهٔ موزهٔ هنرهای معاصر تهران در معرض دید همگان قرار دارد.)

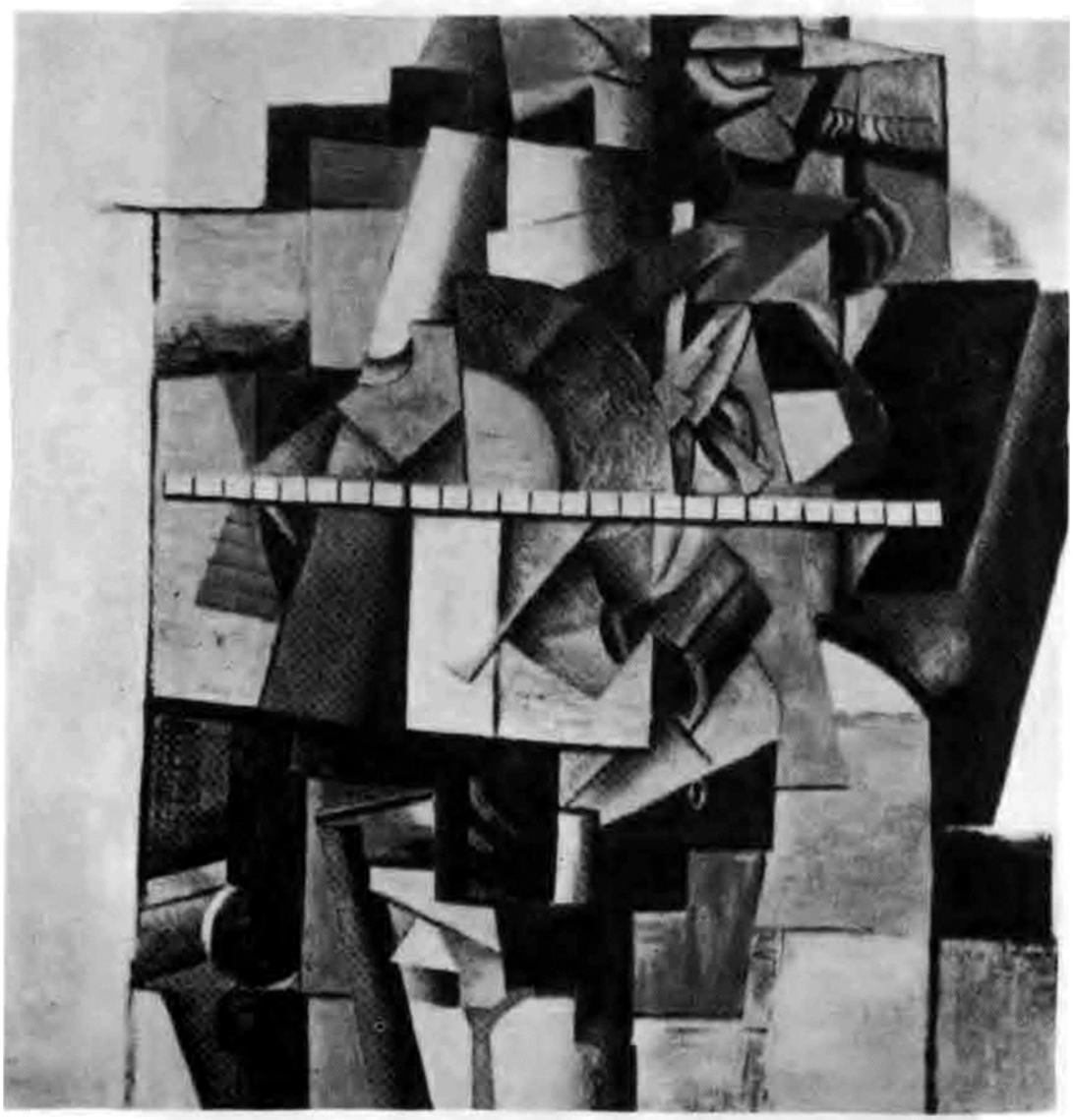
۸. چهرهٔ نقاش. اسکار کوکوشکا.

۱. مدل برای یادبود انترناسیونال سوم. ولادیمیر تاتلین، ۱۹۲۰. (اندازه طرح اصلی قرار بوده است از برج ایفل بلندتر باشد.)

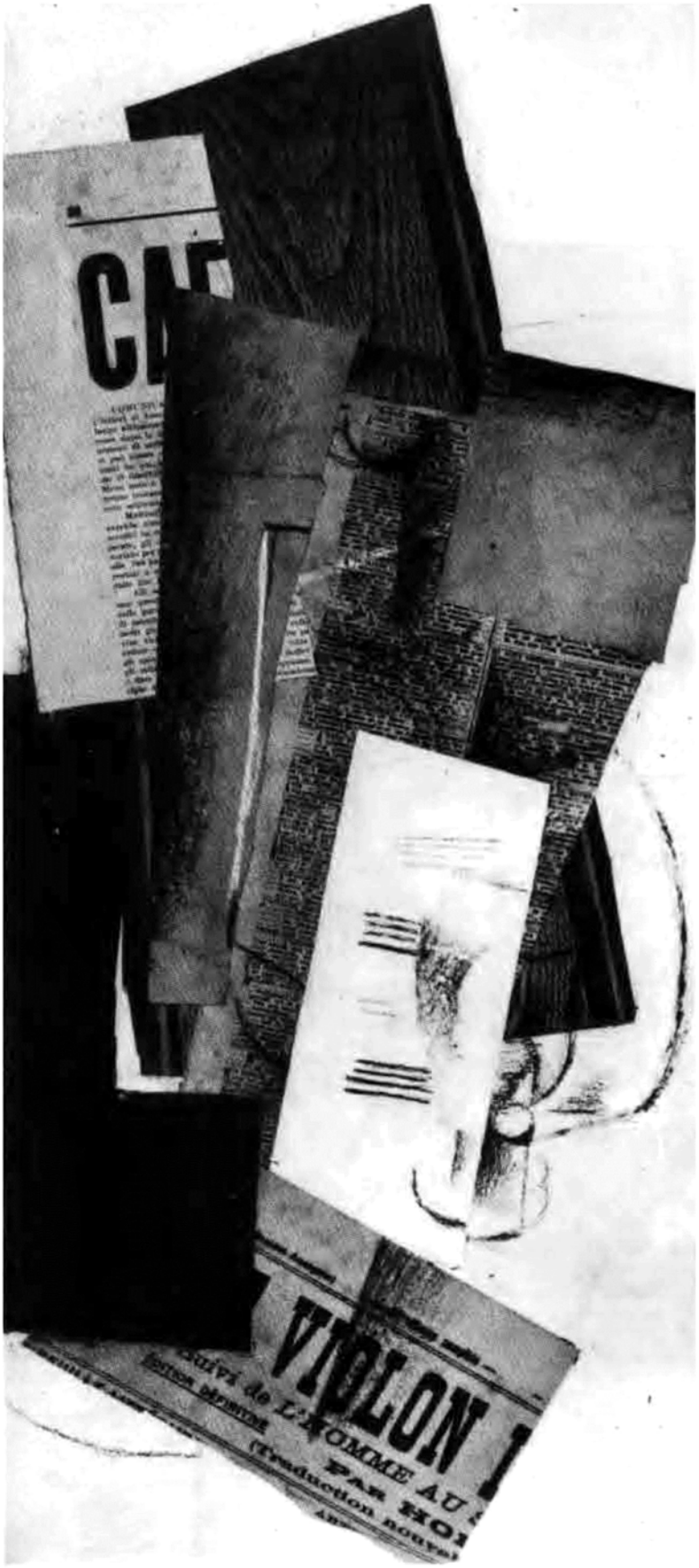
۲. سردیس. نانوم گابو. ۱۹۱۶.

٣. فوارة مارپيج. نانوم گابو. ١٩٧٢ـ١٩٧٣.

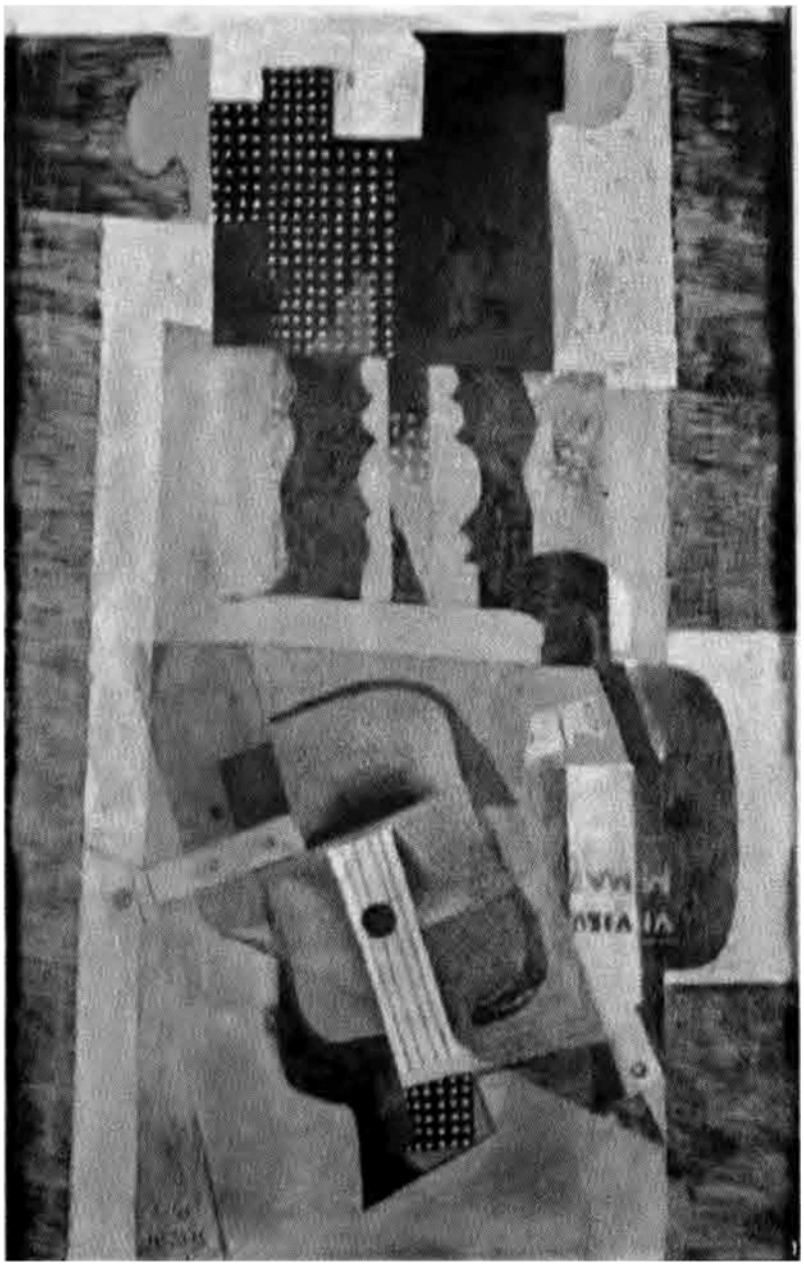
۴. بدیهه سازی. واسیلی کاندینسکی.



۱۳. چهرهٔ ماتیوشین. کازیمیر مالەویچ، ۱۹۱۳.



۱۴. لیوان، پارچ بلوری و روزنامه. ژرژ براك، ۱۹۱۳ (کولاژ کاغذی).



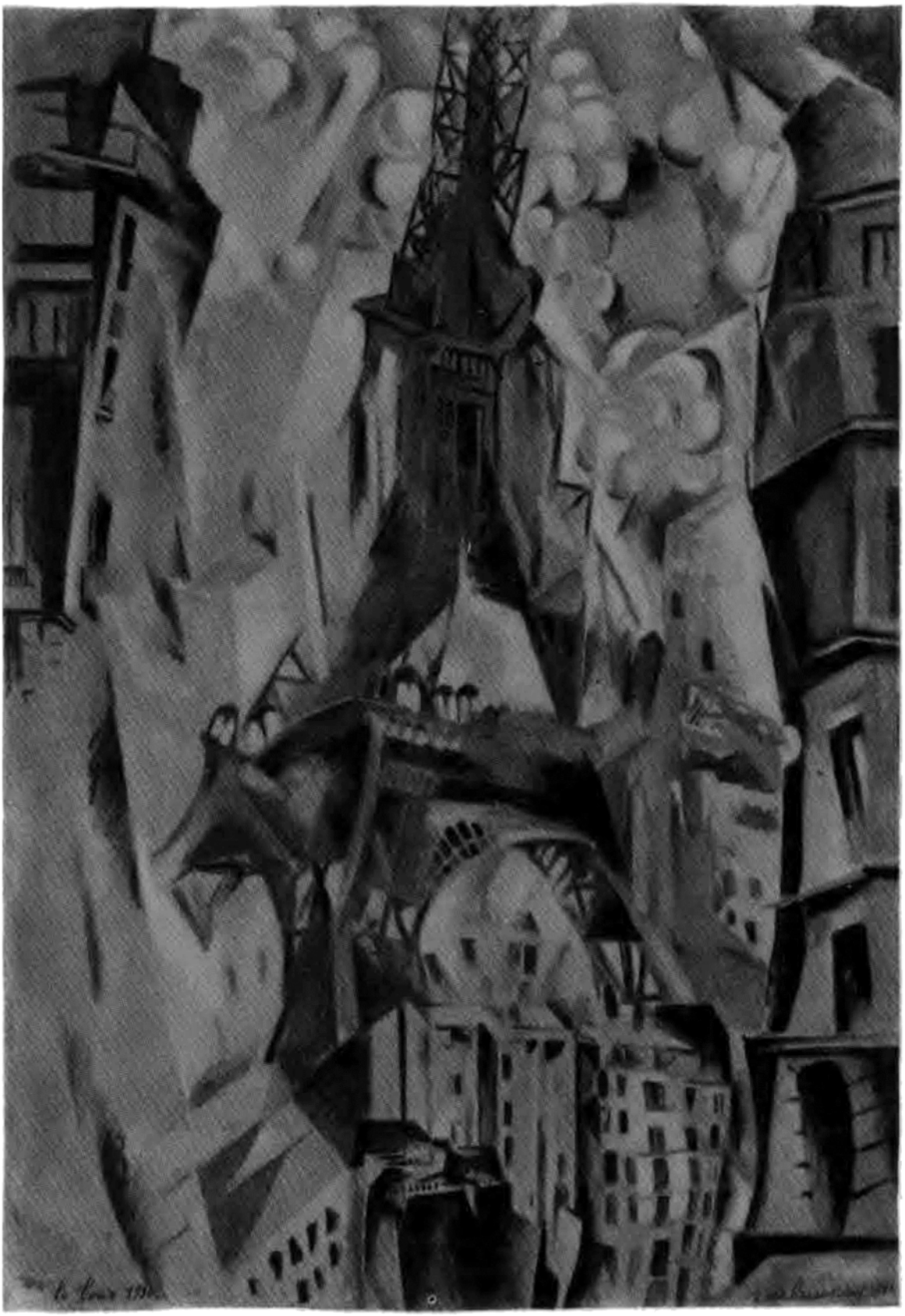
۱۵. طبیعت بی‌جان با گیتار. خوان‌گری، ۱۹۱۷.

۱۶. نقش برجسته. بن نیکلسون.

۹. آبگیر پائین، همپستد. جان کانستبل، ۱۸۲۳.

۱۰. قصر کارناورون. جوزف مالورد ویلیام ترنر، ۱۷۷۵ـ۱۸۵۱.

۱۱. طبیعت بی‌جان روی میز. آندره درن، ۱۹۱۰.



۱۲. برج ایفل. روبر دلونه، ۱۹۱۱(؟).

رساند. تکمیل یك کار بزرگ ممکن است به شش ماه تلاش فشرده نیازمند باشد. در این ضمن، اندیشه‌های گوناگون از ذهن هنرمند می‌گذرند؛ او باید از بال آنها بچسبد، و گرته‌برداری سریع مداد و قلم، تنها وسیلهٔ این کار است. سرعت الهام، به مراتب از سرعت اجرای کار بیشتر است. بنابراین اگر اجرای کار به چیزی ناممکن تبدیل شود، خیلی طبیعی است که هنرمند بکوشد ثبات بیشتری به طرحهایش بدهد ـ یعنی آنها را جانشینان شایستهٔ صدمات اجتناب‌ناپذیر جنگ قرار دهد. این مسأله جنبهٔ اقتصادی نیز دارد، زیرا هنرمند باید زندگی کند. در نتیجهٔ جنگ، انرژی او به این سمت هدایت شد، و اگر جنگی در کار نمی‌بود او نیز نمی‌توانست انرژیش را به این سمت هدایت کند؛ و با آنکه ارزش نسبی این گونه طرحها در مقایسه با پیکری که ممکن بود بجایشان ساخته شود احتمالاً مورد بحث نیست، یکی از نتایجش این است که تعداد به مراتب بیشتری از مردم توانسته‌اند از نمونه‌ای از کارهای او لذت ببرند و تهیه‌اش کنند، که در غیر اینصورت چنین امکانی وجود نداشت.

تأثیر جنگ بر کار هنری مور، فقط این ماهیت تصادفی را ندارد. جنبه‌های تراژیك جنگ، بویژه تجربه‌های شخصی‌اش در جریان حملات هوائی به لندن، شدیداً او را تکان داد. او ازدحام رقت‌انگیز مردم بیخانمان را در پناهگاهای زیرزمینی، که بصورت گروههای آشفته ولی بزرگ درهم می‌لولیدند و یار و یاوری جز بینوائی نداشتند دید و احساس کرد که باید آنچه را دیده است ثبت کند. نتیجهٔ این تجربه‌ها، سلسله«طرحهای پناهگاهی» یا معتبرترین بیان تراژدی خاص این جنگ ـ تأثیر مستقیمش برتودهٔ عادی بشریت، زنان، کودکان و سالخوردگان شهرهای ما ـ بود.

او برای دست یافتن به این هدف، به هیچ وجه با مسأله دست کشیدن از سبك استقرار یافتهٔ خودش مواجه نشد ـ میان طرحهای

پناهگاهی و آفریده‌های پیش و پس از آنها هیچ گونه گسستگی احساس نمی‌شود. این آثار، تماماً بخش جدائی‌ناپذیری از تکامل هنری او هستند. مور هیچ چیزی را فدای تلاش برای بیان این تراژدی انسانی نکرده است؛ از طرف دیگر، انسان‌دوستانه بودن کارهای سابقش را نیز ثابت کرده است. اما چون این کارها را دیگر برای پیکرتراشی تدارك نمی‌بیند ـ هر چند از کارهای یك پیکرتراش هستند ـ بحث کردن در اطراف موادی که طرحهای مناسب پیکرتراشی باید طبیعتاً در آنها به اجرا در آیند، بی‌مورد می‌شود،و طرح می‌تواند مستقلاً و پیوسته‌تر و رنگینتر و برجسته‌تر به هستی‌اش ادامه دهد. پیکرهای موجود در این طرحها دیگر نمایندهٔ اندیشه‌های مجزا نیستند بلکه عناصری از یك کمپوزیسیون یکپارچه‌اند[۳۶].

هنری مور پس از طرحهای پناهگاهی، یك سلسله طرحهای کوچك از معادن می‌آفریند. پیکرتراش، یك بار دیگر به دیدار صحنه‌های زندگی دوران کودکیش می‌رود، به تونلهای زیرزمینی معدنها سر می‌کشد و فعالیتهای این ارتش زیرزمینی کارگران را که در قهرمانانه بودنش هیچ چیزی از نیروهائی که به نبرد با دیگر عناصر طبیعت مشغولند کم ندارد، روی کاغذ می‌آورد. ولی دامنهٔ کارش این بار کوچکتر، فضایش محدودتر و نورش کمتر است و اثری از رنگ نیست. با این حال، این سلسله طرحها از نوعی زیبائی تیره‌گون و پرتوان برخوردار است و تنها موردی است که طرز نمایش اندام مردان توسط این هنرمند را نشان می‌دهد.

---

36. Cf. my article on 'The Drawings of Henry Moore' in *Art in Australia*, pp. 10–16, No. 3 (1941).

IV

سالهای پس از جنگ دوم جهانی، شاهد تحکیم شهرت هنری مور و جهشی به قلمروهای تازه‌ای از فعالیت خلاقانه بوده است. همزمان با یافت شدن مواد کار، پیکرتراش به حرفهٔ اصلی خویش بازگشت و یك رشته پیکرها و گروههای درشت ـ مقیاس را در چوب و سنگ کنده‌کاری کرد. ازجملهٔ آنها می‌توان به یك پیکر لم داده برای باغ در **دارتینگتون هال**[۳۷] واقع در [ولایت ساحل جنوب غربی انگلستان] **دون**[۳۸]، و یك پیکر گروهی برای **ویلج کالج**[۳۹] در **ایمپینگتون**[۴۰] واقع در [ولایت] **کیمبریج شر**[۴۱] اشاره کرد. نخستین پیکر برای نصب در محیطی ساخته شد که هنری مور با منظره‌اش آشنا بود و خودش تعیین کرده بود، و ریتمهای خاص آن نیز با محیط جور در می‌آید. اما در مورد پیکر گروهی **ایمپینگتون**، برخی از همان ملاحظات مؤثر در شکل‌گیری پیکر **مادر و کودك** برای **نورثمپتون** مجدداً خودنمائی کرد ـ برحسب شرایط کار، می‌بایست نمادپردازی خاصی در این اثر رعایت می‌شد و هنرمند، همچون اسلاف قرون وسطائی‌اش، با کمال میل، «دستورالعملی» را که به وی داده بودند پذیرفت. بدین طریق، هنری مور، گام دیگری در جهت حل یکی از مسائل بزرگ روزگار کنونی یعنی جذب زبان و اصطلاحات هنر مدرن توسط اجتماع، برداشت. این اصطلاحات از بطن بحران معنوی روزگار ما سر برمی‌آورند ولی به طرزی آشوبنده به زبانی خصوصی مبدل می‌شوند که شاید عده‌ای انسان شاد و مرفه از آن سر در می‌آورند ولی عامهٔ مردم آن را نمی‌پذیرند. ولی پیکرتراش، ماهیتاً،

---

37. Dartington Hall
38. Devon
39. Village College
40. Impington
41. Cambridgeshire

همیشه یك هنرمند مردمی بوده است. او نمی‌تواند مانند شاعر یا حتی مانند نقاش، در خلوت خویش کار کند. پیکرتراشی به پایهٔ هنری مور، کمتر از هر هنرمند دیگری ممکن است بتواند خود را به ساختن تزئینات خرده ریزه‌ای که در دسترس حامی روزگار مساوات‌طلبانهٔ ما قرار دارند محدود کند. هنرمند باید از خلوت به در آید، در کلیسا و کوچه و بازار، تالار شهر و پارك عمومی گام بگذارد؛ کارش باید بطرز باشکوهی از اجتماع مردم در میدانها و بازارها بالاتر باشد.اما دیگر لزومی به گفتن این نکته ندارد که مردم نیز باید شایسته این هنر پیکرتراشی باشند. پیش از آنکه بین هنر و مردم، آن الهام و ادراك خودانگیختهٔ بده و بستان که عاملی بنیادی در این دوران پرشکوهِ هنر است پدید آید، راهی بس طولانی باید پیموده شود. یکی از آخرین و بلندگرایانه‌ترین کارهای هنری مور ـ مجسمهٔ معروف به **سه پیکر ایستاده**، برای نمایش در مکانی همگانی، از طرف **انجمن هنر معاصر به شورای لندن بزرگ** تقدیم شده است. این اثر از لحاظ عظمت و ارزش تاریخی، تمام شرایط یك مجسمهٔ همگانی را داراست، و صفات زیبائی و جادوئی، یعنی تفسیر شخصی هنری مور از روح زمانه را به بیننده منتقل می‌کند. این مجسمه، بدون اعتراض پذیرفته نخواهد شد ـ تاکنون از هیچ کار بزرگ هنری در فضائی از هماهنگی آرام و متین پرده برداری نشده است. اما این کار بزرگ هنری، بینندگانش را به اطاعت وامی‌دارد. همچنان که **کیتس** دربارهٔ خاکستردان مردهٔ متعلق به یونان گفته است، این پیکر، ما را همچون «ابدیت» ازحال اندیشیدن بیرون می‌برد و تمام عواطف این جهانی مانند حقارت، حسادت و بدبینی، از میدان می‌گریزند.

فصل دوازدهم

بن نیکُلسون

ارزشهای تجسمی: خلوص، وحدت، و حقیقت، طبیعت را مطیع نگهمیدارند.

گیوم آپولینر

۱

بن نیکلسون بزرگترین نمایندهٔ گرایش هنری موسوم به **انتزاعی** در بریتانیای کبیر است و به همین علت بهتر است بحث کنونی را با شرح مختصری دربارهٔ سرچشمه‌های تاریخی این گرایش آغاز کنیم. آنگاه با در اختیار داشتن دانش لازم دربارهٔ ارزش و اهمیت سبك شناختی گرایش مزبور، به بررسی کارهای این هنرمند بپردازیم.

در وهلهٔ نخست باید توجه داشت که گرایش به انتزاع در هنر، به هیچ وجه پدیده‌ای مربوط به هنر معاصر نیست. این گرایش بارها در سراسر تاریخ هنر تکرار شده است و پیش از به وجود آمدن جنبش مدرن، به عنوان یك پدیدهٔ تاریخی به رسمیت شناخته شده بود.

همچنانکه پیش از این گفتم (نگاه کنید به ضمیمهٔ فصل پنجم) مقالهٔ ویلهلم وورینگر دربارهٔ **انتزاع و همحسی** در سال ۱۹۰۶ نوشته و در سال ۱۹۰۸ انتشار یافت، و در این مقاله تمام ویژگیهای مشخص‌کنندهٔ هنر انتزاعی به روشنی شرح داده و پذیرفته شده است. در واقع این امکان وجود دارد که تئوری هنر انتزاعی نه فقط از پراتیك این هنر در روزگار کنونی جلوتر بود بلکه الهامبخش و مایهٔ پیشرفت و تکامل این هنر نیز بود.مقالهٔ وورینگر در شهر مونیخ انتشار یافت و در دو سال اول، سه ویرایش آن به چاپ رسید. این زمان واسیلی کاندینسکی نقاش روسی در شهر مونیخ بسر می‌برد و بعدها ثابت قدمترین نماینده و مدافع هنر انتزاعی در اروپا شد. نخستین نقاشیهای او به سبك انتزاعی به سال ۱۹۱۰ مربوط می‌شود، و در همان سال کتاب **دربارهٔ عنصر معنوی در هنر** ـ نخستین تشریح هنر انتزاعی از نگرگاه هنرمندی که خود به اصول آن عمل می‌کند ـ را [به زبان آلمانی] نوشت[۱]. در همان زمان جنبش کوبیستی در پاریس شکل می‌گرفت، هر چند تردید هست در اینکه پیش از آن سال، چیزی با گرایشی سخت انتزاعیتر ازتابلوی **بدیهه سازیها** اثر کاندیسکی (۱۹۱۰) آفریده شده باشد (در تابستان سال ۱۹۱۰ بود که پیکاسو در دهکدهٔ **کاداکز** از ایالت کاتالونیای اسپانیا «کوبیسم را بیش‌از هر زمانی به هنری با طرح انتزاعی نزدیك ساخت»)[۲]. بخشی از بحث من این است که جنبش انتزاعی در هنر مدرن، بر ضرورت روانشناختی خاصی منطبق است که وسیعاً در جهان امروز انتشار یافته است و به

---

۱. نخستین ترجمهٔ انگلیسی این کتاب با عنوان *harmony* (**هنر هماهنگی معنوی**) توسط مایکل سادلیر انجام گرفت و به سال ۱۹۱۴ در لندن منتشر شد. ترجمهٔ تازه‌تری از روی متن تجدیدنظر شدهٔ آن با عنوان *Concerning the Spiritual in Art* (**دربارهٔ عنصر معنوی در هنر**) به سال ۱۹۴۷ در نیویورك (Wittenborn, Schultz, Inc.) منتشر شد.

2. Cf. Picasso: Fifty Years of His Art. By Alfred H. Barr, Jr. New York (Museum of Modern Art), 1946. Page 73.

همین علت، اندیشیدن دربارهٔ الویتها در فرمول‌بندی سبك هنر انتزاعی کار بیهوده‌ای است. ولی اشاره به یك نکتهٔ دیگر ضرور است ـ در سال ۱۹۰۹ نائوم‌گابو به عنوان دانشجوی رشتهٔ پزشکی از روسیه به مونیخ آمد و در سالهای بعد یکی از بنیان‌گذاران جنبش انتزاعی معروف به ساختمان‌گرائی [= کانستروکتیویسم] در مسکو شد؛ گابو در دومین سال اقامتش در این شهر با کاندینسکی دیدار کرد.

مقالهٔ مشهور وورینگر هرگز به انگلیسی ترجمه نشده است، ولی ت. ا. هولم ضمن یك سخنرانی در سال ۱۹۱۴ تلخیص بسیار رسائی از آن به عمل آورد که بعدها در مجموعهٔ نوشته‌هایش به نام تفکرات به چاپ رسید.[۳] نقل عبارت مطولی از این تلخیص، خواننده را با نکات اصلی استدلال وورینگر آشنا خواهد کرد.

هولم (که دقیقاً از روی متن مقالهٔ وورینگر پیش می‌رود) پس از اشاره به اینکه هنر به دو گونهٔ هندسی و حیاتی مطلقاً متفاوت تقسیم می‌شود و این دو گونه، شکلهای دگرواره‌ای از یك هنر واحد نیستند بلکه هدفهای متفاوتی دارند و برای برآوردن نیازهای ذهنی متفاوتی آفریده شده‌اند، به تعریف گرایشهای بنیادی هر گونه می‌پردازد. او می‌نویسد هنر حیاتی را:

«در مقایسه با هنر هندسی، می‌توان به معنای وسیع آن، ناتورالیسم یا رئالیسم نامید ـ البته با استفاده از این واژه‌ها به معنای وسیع‌شان و راه ندادن به هیچ گونه تقلید صرف از طبیعت. سرچشمهٔ لذتی که بیننده در برابر اینگونه آثار هنری احساس می‌کند، احساس نیروی زیستی افزوده و روندی است که نویسندگان زیبائی‌شناس آلمانی عنوان **هم‌حسی** بدان داده‌اند. این روند بقدری بغرنج است که من نمی‌توانم خلاصه‌اش را در اینجا

3. London (Kegan Paul), 1924, pp. 75–109.

شرح دهم ولی اگر بطور کلی سخن بگوئیم می‌توانیم بگوئیم که هر کار هنری که به نظر ما زیبا جلوه‌گر می‌شود، حالت عینیت یافتهٔ لذت بردن خودمان از فعالیت، و نیروی زیستی خودمان است. ارزش یك خط یا شکل، ارزش همان زندگی یا حیاتی است که خط یا شکل مزبور برای ما در خود نگهداشته است. به زبان ساده‌تر، می‌توانیم بگوئیم که در این هنر، همواره نوعی احساس دوست داشتن و لذت بردن از شکلها و حرکتهای احتمالاً یافت شونده در طبیعت وجود دارد. بنابراین تردیدی نیست که این هنر فقط می‌تواند در میان مردمی شکل گیرد که رابطه‌شان با طبیعت بیرونی چنان است که به آنان امکان می‌دهد تا از نظارهٔ آن احساس لذت کنند.

«حال برگردیم به هنر هندسی. پرواضح است که در این هنر، اثری از شادی به دنبال مشاهدهٔ طبیعت نیست و هیچ کوششی برای دست یافتن به نیروی زیستی از آن سر نمی‌زند. شکلهای این هنر همیشه چنانند که می‌توان خشك و بیجان نامید. شکل مردهٔ یك هرم و حبس زندگی در یك موزائیك بیزانسی، نشان می‌دهد که در ورای این هنرها باید انگیزشی در جهت خلاف آن انگیزش وجود داشته باشد که از ناتورالیسم هنر یونانی و رنسانس ارضا می‌شود.

«این همان است که وورینگر **گرایش به انتزاع** می‌نامد.

«ماهیت این گرایش چیست؟ حالت روانی کسانی که هنرشان تحت تسلط این گرایش قرار دارد چگونه است؟

«این حالت را بطور کلی می‌توان احساس جدائی در برابر طبیعت بیرون نامید.

«هنر ناتورالیستی، نتیجهٔ رابطه پانتئیستی شادمانه‌ای بین انسان و جهان خارج است، اما گرایش به انتزاع، برعکس، در میان نژادهائی پدید می‌آید که نگرششان به جهان خارج درست در نقطهٔ مقابل این قرار دارد. این احساس جدائی، طبیعتاً در مدارج گوناگون فرهنگ، شکلهای متفاوتی بخود می‌گیرد.»

این انواع مختلف هنر انتزاعی (و درواقع انواع مختلف هنر

ناتورالیستی) را می‌توان از دورانهای مختلف تاریخی، مثال آورد و شرح داد. «انتزاعِ» مختصِ مردمانی داریم که در دنیائی بیسامان بسر می‌برند و مهارناپذیری این دنیا، حتماً الهامبخش درجهٔ معینی از ترس در ایشان می‌شود (هنر دوران نوسنگی یا هنر نژادهای اولیه که توانائیهای فنی نازلشان آنها را در معرض خشکسالی، قحطی و دیگر «بلاهای» طبیعی قرار می‌داد ـ مثلاً مانند آنچه بر سر بومیان استرالیا آمده است). «انتزاع» دیگری داریم مختص تمدنهای بسیار پیشرفته‌ای چون مصر، هند، و بیزانس که در آن احساس جدا افتادگی انسان، شالوده‌ای مابعدالطبیعی یا مذهبی دارد. هولم دو نگرش اولیه و بیزانسی را در برابر هم قرار می‌دهد. «گونه‌ای همانندی و گونه‌ای ناهمانندی نسبت به انسان و دنیای خارج وجود دارد. نگرش اولیه از آن چیزی سرچشمه می‌گیرد که ما عنوان گونه‌ای آسمان ـ ترسی روانی بدان دادیم و این، واقعاً گرایشی است آمیخته با ترس در برابر جهان؛ و گرایش بیزانسی از آن چیزی سرچشمه می‌گیرد که می‌توان عنوان نادقیقِ حقیرشماری جهان را بدان داد. این دو گرایش با آنکه تفاوت بسیار دارند، باز عنصر مشترکی در اندیشهٔ جدائی در نقطهٔ مقابل احساس نزدیکی به جهان در تفکر کلاسیك و رنسانس، وجود دارد.»

وورینگر که اندیشه و استدلالش را تا اندازه‌ای بر کارهای فیلسوفان پیشین مانند لیپس و ریگل استوار کرده بود، همچنان که پیشتر متذکر شدم، تئوریش را پیش از پیدایش «گرایش به انتزاع» در هنر مدرن تدوین و تکمیل کرد، و اکنون به حق می‌توان پرسید که چرا و چگونه این گرایش می‌باید در روزگار ما سر برآورد، و آیا یك فرضیهٔ تئوریك به کار هر دو گونهٔ تاریخیِ هنر انتزاعی در گذشته و گونه‌های امروزی این هنر خواهد آمد؟ پیش از این گفتم که تئوریهای وورینگر احتمالاً الهامبخش گرایش معاصر بوده‌اند، ولی تردید دارم در اینکه

آنچه امکان دارد بدین طریق مصنوعی آغاز شده باشد بتواند ابعاد جنبشی جهانی را بخود بگیرد و بر تمام هنرها تأثیر بگذارد (زیـرا موسیقی آهنگسازی مانند شونبرگ[۴]، و روند اصلی معماری مدرن نیز وارد مقایسه می‌شوند) مگر آنکه نیازی بنیادی و فوری برای این گونه از بیان وجود داشته باشد. به بیان دقیقتر، فلسفه در طی سالهای طولانی، دست اندر کار آماده ساختن زمینه برای چنین تحولی بوده است، و اصطلاح آسمان ـ ترسی [= *Raumscheu*] وورینگر منطبق است بر اصطلاح هراس [= *Angst*] هایدگر، و این نیز همان آسمان ـ ترسی (ترس از «هیچ») به ابعاد کیهانی است. در این زمینه، کاملاً بجا می‌دانم بگویم مردانی که هنر انتزاعی را تا حدود منطقی‌اش تکامل بخشیدند به نژادهائی تعلق داشتند که به دلتنگی مابعدالطبیعی گرفتار آمده بودند (روسی، آلمانی، هلندی)، ولی هنرمندان متعلق به نژادهائی که سابقاً نماینده و مدافع سنت ناتورالیستی بودند (پیکاسو، کیریکو، سه‌ورینی) پیوسته از انتزاع محض روی گردانیده و از آن ترسیده‌اند. مخصوصاً پیکاسو بارها بر شالودهٔ ناتورالیستی هنـرش تأکیـد کرده است.

اگزیستانسیالیسم به هیچ وجه فلسفه‌ای جهانی نیسـت، و ما نمی‌توانیم فرض کنیم هنری انتزاعی که این گرایش مابعدالطبیعی را بطور کامل بیان می‌کند بتواند اصولاً از سوی تمام مردم یك کشور پذیرفته شود (هرچند بعید نیست که تمدن جدید در طی یـك دهـه گرفتار یك چنین بدبینی عامی بشود). در حال حاضر، پذیرش چنین گرایشی، چه در فلسفه چه در هنر، به گزینش فردی مربوط می‌شود. ولی در اینجا به مسألهٔ بغرنجی برمی‌خوریم که وورینـگر یا هولـم پیش‌بینی‌اش نکرده‌اند. در واقع، اینان، وجود همزیستی میان سبکهای

4. Schonberg

انتزاعی و ناتورالیستی در سده‌های گذشته را تصدیق کردند، و مثلاً کتاب **هنر مصر**[۵] اثر وورینگر به بررسی برخی از مسائلی که این پدیده پیش آورده است اختصاص دارد. اما شرایط اجتماعی و روانی پیوسته به این سبکها را واکنشهای دستجمعی گروه اجتماعی یا طبقهٔ اقتصادی خاصی دانسته‌اند. آنچه ما در اینجا باید تأیید کنیم نه فقط یك واکنش فردی بلکه حتی یك در میان آمدن هر دو گرایش در چارچوب آن شعور فردی است. تفسیر این سخن در معنای سطحی‌اش چیزی جز جایگزینی تناوبی حالتهای روانی خوش‌بینانه و بدبینانه نیست. با پذیرفتن تحلیل اگزیستانسیالیستی مقام انسان در جهان، باز این امکان برای فرد وجود دارد که واکنش مثبت یا منفی توأم با یأس یا شجاعت، ترس یا اطمینان از خود بروز دهد. در برخی موارد، چنین به نظر می‌رسد که فرد می‌تواند با استفاده از این حالت دو قطبی مسأله، بنوبت از این حد به آن حد برود ـ در یك حالت روانی به سوی تأیید جهان بچرخد که نتیجه‌اش سبك ناتورالیستی خواهد بود، و در حالت روانی دیگر به سوی نفی همان جهان بچرخد که نتیجه‌اش سبك انتزاعی در هنر خواهد بود. بن نیکلسون هنرمندی از این نوع بغرنج است.

II

معرفی بن نیکلسون به عنوان هنرمندی «بغرنج» بلافاصله یك تناقض را پیش می‌آورد، زیرا به بیان دیگر هیچ هنرمندی نمی‌تواند از خودآگاهی درون‌نگرانهٔ موجود در چنین جهانی آزادتر باشد. او به

5. *Egyptian Art*. Trans. Bernard Rackham. London (Putnam), 1928.

هیچ وجه یك نقاش عقلی یا مابعدالطبیعی نیست. سراسر پیشرفت و تکامل او از تأثیر متقابل حساسیتی ذاتی و مواد کارش سرچشمه گرفته است. هیچ هنرمندی، در طرز استفاده از مواد کارش برای تجسم بخشیدن به یك فرض، نمی‌تواند غیر ایده‌ئولوژیکتر از او باشد. هنر در نظر او روند پیوستهٔ کاوش و اکتشاف بوده است و فتح هر سرزمین تازه در حکم تأمین شدن پایگاهی برای اکتشافات تازه بوده است. او غالباً این اکتشافها را «تصور» نامیده است، ولی تصور چیزی است که می‌توان «بر آن تأثیر گذاشت»، مادهٔ ملموس احساس است که می‌توان بطریق احساسی قالب‌گیری یا دستکاریش کرد. برخی از نمادها ثابت می‌مانند: مثلاً تنگی که در یك تابلوی خام اولیه متعلق به سال ۱۹۱۱ دیده می‌شود مکرراً در تابلوهای دیگر نیز ظاهر می‌شود، و هنوز هم در آخرین آثارش حضور دارد. رنگ نیز عامل ثابتی است ـ رنگهای شاد و صاف و سادهٔ میوه‌ها، ورقهای بازی، شناورهای ماهی‌گیری و سفالینهٔ لعاب‌دار. سایه‌روشن حذف شده یا مانند آنچه در یك موزائیك بیزانسی دیده می‌شود، تا حدود دقیقی کاهش یافته است. ولی هنرمند با استفاده از این عوامل ثابت، تنوعات بی‌پایانی می‌آفریند و در ضمن بهره‌گیری از همین تنوعات است که بطرزی کاملاً طبیعی و بی‌آنکه آگاهانه درصددش بوده باشد، به دو حد رئالیسم و انتزاع می‌رسد. این گونه تقابلهای همروزگار، نه نشانهٔ تضاد است نه دوگانگی، بلکه حکایت از یك حساسیت دارد که با «همسازی» بصری متفاوتی واکنش نشان می‌دهد. تفاوت موجود در اینجا چنان تفاوتی نیست که بتوان آن را بطرز مفیدی با مقوله‌های تاریخی کوبیسم «تحلیلی» و «ترکیبی»مربوط دانست. انتزاعات، در هر مقایسهٔ مشابهی، به هیچ وجه از یك موضوع معین مشتق نمی‌شوند، و موضوع نیز بر ساختار هندسی از پیش تعیین شده‌ای تحمیل نمی‌شود (به شیوهٔ خوان‌گری). روابط فرمی، ممکن است از بطن دنیای عینی

ـ مثلاً از نمایش فشردهٔ دیوارها، پنجره‌ها و درها ـ سر برآورند؛ و چیزی بسیار نزدیك به این شکلهای مشتق شده، به معنای هندسی کلمه، ممکن است در انتزاع ظاهر شود. ولی تشابهات، فقط و فقط نتیجهٔ محدودیتهای فرمولهای هندسی‌اند، و هنرمند نیز خودش را بندرت از این فرمولها می‌رهاند. بطور کلی می‌توان گفت که هنرمند، حساسیت خودش را همیشه به‌پایه‌ای هندسی مهار می‌کند ـ او هرگز در حکم یك امپرسیونیست راضی برای ثبت فلان جنبهٔ مه‌آلود و ناپایدار دنیای مرئی نیست. او همیشه در جستجوی بیشترین حد وضوح و دقت است، ولی در پایان به در آمیختن این صفات با پیچیدگی لازم برای تنش قطبی (رئالیسم: انتزاع) یاد شده، توفیق می‌یابد.

سادگی و قلّت نمادهای فرمی مورد استفادهٔ این هنرمند، موجب محدودیت نیروی ابداع وی نمی‌شود ـ برعکس، از کثرت تنوعاتی که با همین وسائل محدود می‌تواند بیافریند و زیر فرمان داشته باشد لذت می‌برد، زیرا او نیز مانند تمام هنرمندان بزرگ درك می‌کند که زیبائی، حاصل دشواریهای خودساخته است. کار او را از این لحاظ می‌توان با بعضی از انواع تزئین ـ سلتی، رومانسك و اسلامی ـ که در آنها نیز همین توانمندی و کثرت از بطن محدودیت مشابهی سر بر می‌آورد، مقایسه کرد. دراین خصوص بهتر است چند کلمه‌ای از هانری فوسیون نقل قول کنم:

«پر توانترین قواعد، که ظاهراً بمنظور ناتوان‌سازی و استاندارد کردن مادهٔ فرم تدوین شده‌اند، قواعدی هستند که با غنای تقریباً خیال‌انگیزی از تنوعات و تناسخات، به بهترین شکل ممکن، نیروی زیستی عالی این ماده را عیان می‌سازند. چه چیزی بیشتر از ترکیبات گوناگون تزئینات اسلامی می‌تواند از زندگی، سهولت و انعطاف‌پذیری زندگی فاصله بگیرد؟ این ترکیبات، به کمك استدلال ریاضی آفریده شده‌اند. مبنای اینها محاسبات سرد و خشك است؛

می‌توان جملگیشان را به الگوهائی با نهایت خشکی خلاصه کرد. اما در ژرفای همین ترکیبات، به نظر می‌رسد که گونه‌ای نیروی تب‌آلود، این شکلها را برمی‌انگیزد و تکثیر می‌کند؛ گونه‌ای نبوغ اسرارآمیز به بغرنج‌سازی، سراسر این هزار خان پیچاپیچ را در هم می‌بافد، از هم می‌گشاید، بر هم می‌زند و از نو سامان می‌دهد. عدم تحرك این شکلها از تناسخهای بسیار می‌درخشد. این شکلها را چه نقاط خلاء بدانیم چه ملاء، چه محورهای عمودی بپنداریم چه قطرهای متعلق به شکلهای چهار ضلعی، تك تك‌شان، هم راز را پنهان می‌کنند هم از واقعیت تعداد بیشماری از امکانات پرده برمی‌دارند. پدیده‌ای مشابه این در هنر پیکرتراشی رومانسك به چشم می‌خورد. در اینجا شکل انتزاعی، ساقه و پایهٔ تصویر عجیب و غریب و خیالی زندگی جانور و انسان می‌شود؛ در اینجا هیولاهائی که تا ابد به یك تعریف هندسی معماری و تزئینی بسته شده‌اند باز تا ابد به چنان طرق گوناگونی از نو زاده می‌شوند که اسارتشان هم به ریش ما می‌خندد هم به خود اسارت. شکل به یك الگوی توماری، عقاب دو سر، ماهی بانو، و دونل جنگاوران تبدیل می‌شود؛ دو تا می‌شود، به عقب می‌پیچید و شکل خودش را می‌درد. این هیولای دمدمی مزاج، بی‌آنکه حتی یکبار پا از حدود خود بیرون بگذارد یا در اصولش سفسطه کند، برمی‌خیزد و تومار هستی جنون‌زده‌اش را باز می‌کند ـ هستی‌ای که فقط و فقط مظهری از آشوب و تموّج یك شکل تنها و ساده است.»[۶]

به اعتقاد من، در این عبارت، «منطق درونی» هنر بن نیکلسون بطرز زیبائی توصیف شده است، ولی شاید خواننده چنین گمان کند که همین عبارت، هنر بن نیکلسون را در معرض اتهام **تزئینی بودن صرف** قرار می‌دهد، و این اتهامی است که در اثر تکرار شدن به وسیلهٔ

6. *The Life of Forms in Art.* Trans. by Charles Beecher Hogan and George Kubler. 2nd edn. New York (Wittenborn, Schultz, Inc.), 1938, p. 6.

منتقدانی که باید بهتر به مسأله واقف باشند، بر ارزش خبریش افزوده نمی‌شود. قطع نظر از درستی این گفتهٔ راسکین[۷] که هر هنری تا آنجا که هنر باشد تزئینی است، می‌توان ثابت کرد که نقاشی بن نیکلسون حتی به معنی نهفته در کاربرد خفت‌آور این واژه نیز تزئینی نیست. «تزئینی» به این معنا، در توصیف الگوهای دوبعدی بدون هیچ گونه مضمون بنیادی بکار برده می‌شود. اما شکل، همچنان که فوسیون می‌گوید، هرگز «لباس هر چه پیش آید خوش آیدی برای موضوع» نیست (اشتباهی که خوان‌گری مرتکب می‌شد)؛ «شکل، معنی دارد ـ اما این معنی تماماً به خود تعلق دارد و ارزشی شخصی و اختصاصی است که نباید با صفاتی که ما به آن نسبت می‌دهیم اشتباه گرفته شود.» در این معنا، ارزشهای فرمی نقاشیهای بن نیکلسون از همان ارزشهای شکلهای آثار **پوسن** یا **رامبرانت** یا **سزان** برخوردارند. این شکلها ساختمانهائی در مکان و ماده‌اند و تمام صفاتی را که چنین ساختمانهائی می‌توانند داشته باشند دارا هستند ـ ریتم، تعادل، سایه روشن و قطعیت مشخص. آنچه این منتقدان احتمالاً می‌خواهند بگویند این است که اینگونه آثار هنری، از مضمون اسطوره‌ای و «داستان» شعری تهی‌اند. باید پذیرفت که این سخن درست است، و در همان حال باید پرسید که آیا این منتقد حاضر است تابلوئی از جوانه‌های خیزران اثر **وو چن**[۸] یا تابلوی سیبها اثر سزان را که به یك اندازه از مضون اسطوره‌ای تهی‌اند، از عالیترین مقوله‌های هنر استثناء کند؟ پذیرفتن برخی از کمپوزیسیونهای بن نیکلسون و در همان حال رد کردن انتزاعات جدیش بدون اعتراف به تعصبی که هیچ ربطی به ویژگیهای ماهوی هنر ندارد، ممکن نیست. نیکلسون در مقالهٔ **«یادداشتهائی دربارهٔ هنر انتزاعی»**[۹] از «تصور شاعرانه» در برابر

---

7. Ruskin

8. Wu Chen

«مضمون ادبی» یك نقاشی سخن می‌گوید. در همین معنی، می‌توان گفت که شخص باید مراقب باشد که اصولاً شعر را با طراحی یك نقاشی اشتباه نگیرد. هیچ چیزی، بدون شعر، وجود ندارد ولی طراحی، ارتباطی به موضوع ندارد مگر به عنوان مشوّقی برای شعر.

III

حساسیت، خصوصیتی فیزیکی است، بیشتر موروثی است نه اکتسابی، و بن نیکُلسون از این لحاظ، خوش اقبال بدنیا آمده بود. پدرش **سر ویلیام نیکلسون**[۱۰] یکی از سرشناسترین نمایندگان باریك بینیهای نوع ویسلر[۱۱] [نقاش] و سنتی در آن واحد ظریف و حاکی از باخبری ـ هر چند تا حدودی فاقد ابداع شاعرانه ـ بشمار می‌رفت. اما در جبههٔ مادی نیز شباهتهای مهمی وجود دارد، زیرا فصاحت بیان رُمانتیك عمویش **جیمز پراید**[۱۲]، هر چند هرگز مستقیماً بر او تأثیر نگذاشت، شاید بتواند حکایت از سرچشمهٔ بیرونی پر تحرك داشته باشد که نهال یك چنین تنهٔ تنومندی را به میان رستنیهای تازه برده است. سوای این عوامل ارثی، در محیط اولیه و سرشار از معیارهای پذیرفته شدهٔ هنری، فعالیتها و گفتگوهائی که تماماً در جهت حفظ و پرورش استعدادهای مادرزادی بودند نیز بخت، یاریهای پردوامی به او کرد. تحصیلات آکادمیکش سرسری بود؛ آموزش واقعیش را در دوران وردستی در استودیوهای نقاشان، سفر و تجربه‌های بصریش فرا گرفته بود. آنگاه دوران بسیار پرثمر دوستی با هنرمندی به نام **کریستوفر**

۹. مقالهٔ مزبور در مجلدی تجدید چاپ شد که فصل کنونی به عنوان مقدمه‌ای بر آن افزوده شده بود. 'Notes on Abstract Art', London(Lund Humphries),1948.

10. Sir William Nicholson 11. Whistler

12. James Pryde

وود[۱۳]، که حساسیتی همانند خود نیکلسون و نگرش و هدفهائی انسان‌دوستانه داشت، فرا رسید. ایندو به کمك یکدیگر به تمرین در ساده‌تر کردن برخی منظره‌ها پرداختند، در کاربرد رنگ تجربه‌ها اندوختند، و با برخی از بقایای هنر قومی در روستاهای دورافتادهٔ ماهیگیری تماس گرفتند. آنگاه دوران تأثیرپذیری از مکتب پاریس ـ تابلوهای اشیاء بی جان از آثار **پیکاسو** و **براك**، **کولاژهای** خوان‌گری، شکلهای ساده شده توسط **هانس آرپ** و فانتزیهای **خوان میرو** ـ رسید. درك نگرش **باربارا هپ‌ورث** در پیکرتراشی، بسیار چشمگیر و مهم بود و بالاخره آشنائی با خلوص تجسمی آثار **پیت موندریان** تأثیری سرنوشت‌ساز بر او گذاشت. «نئوپلاستی‌سیسم» [= هنر تجسمیِ نو] موندریان، پژوهشی بود در راه رسیدن به آن چیزی که خودش «منظرهٔ روشنی از واقعیت اصیل» و هنری غیرشخصی «که به احساس و تصور ذهنی مشروط نیست» می‌نامید. بسیاری از کارهای بن نیکلسون بر قواعد خشك نئوپلاستی‌سیسم منطبقند و در حال حاضر، حداقل، یك دورهٔ پانزده ساله را در بر می‌گیرند و آفرینششان همچنان ادامه دارد. اما همچنان که پیش از این توضیح دادم، آثار مزبور فقط همسازی ویژه‌ای از حساسیت این هنرمند را تشکیل می‌دهند. موندریان در سنت غیرشخصی، غیرپیکری و ضدناتورالیستی‌اش «زندگی روشنِ» فرمها را داشت؛ ولی او در یك انتهای محور هستی، ثابت ماند. بن نیکلسون هرگز یك چنین وضع افراطی را نپذیرفته است ولی کل دیاپازونِ ارتعاشهای زیبائی‌شناختی را که هر حساسیت علنی در نظارهٔ واقعیت با آن مواجه می‌شود، بیان کرده است. جستجوی موندریان در راه رسیدن به یك واقعیت «اصیل»، در حکم جستجوی کیمیا بود؛ اما واقعیت به یك

---

13. Christopher Wood

معنی «اصیل» است ـ و آن گونه‌ای ایده‌الیسم فلسفی است که در روزگار ما یکسره از اعتبار افتاده است.[۱۴] ساختمانهای منطقی و تعریفهای حقیقت، ممکن است برای مباحثهٔ منطقی مفید باشند؛ ولی هنر با تمام منطق گریزی، ناپیوستگی و بی‌منطقی بودنش، به گونه‌ای ملموسیت نیاز دارد. این عناصر ملموس یا عینی را می‌توان با گونه‌ای وحدت متعال ادغام کرد؛ ولی هنرمند در حالت بی‌واسطگی، اشراق، و گونه‌ای «ایمان حیوانی» بسر می‌برد و وجودش در این میان غوطه‌ور است. هنر، روند ذهنیِ تفرّد است و نتایج آن دگردیسی یا تناسخی‌اند. هنر، تنوع است؛ هنر، ماجرا است.

رأی دادن دربارهٔ کار نقاشی که هنوز شدیداً فعالیت می‌کند قدری گستاخانه است، ولی دستاوردش در حال حاضر قابل توجه است و سیر منطقی این دستاورد، نمودار شدن بی‌وقفهٔ حساسیتی بی‌نقص و فرافکنی فواره‌وار شکلهای متنوع از سرچشمه‌ای ظاهراً پایان‌ناپذیر، از ما می‌طلبد که بن نیکلسون را به عنوان یکی از بزرگترین هنرمندان زمانه بشناسیم. در مورد او لزومی به ادعای فضیلتهای متعلق به طبایع ماهیتاً متفاوت نیست ـ خصوصیاتی چون ماندگاری و انساندوستی نیز از قلمرو نبوغ او خارج است. اینکه هنر او را نخستین نمونه برای ماندگاری و تجسمی از ارزشهای هندسی معماری می‌دانند از علاقه‌ای که وی همواره به معماران معاصر داشته است معلوم می‌شود؛ و انساندوستی، تعصبی است که هنرمند معاصر می‌تواند نادیده‌اش بگیرد، همچنان که پیش از رنسانس نادیده گرفته می‌شد. اما از لحاظ تناسب و ارتباط اجتماعی هنری چون هنر بن نیکلسون با جامعه، باید گفت که تا هر جا که قوهٔ بینائی آدمی قابل بسط باشد این هنر نیز با جامعه ارتباط دارد. گیوم آپولینر نوشت:

---

۱۴. نگاه کنید به نخستین پانوست فصل سیزدهم.

«وظیفهٔ شاعران و هنرمندان بزرگ این است که شکلی را که طبیعت برای چشم آدمیان دارد پیوسته احیاء کنند. انسانها بدون شاعران و بدون هنرمندان، بزودی از یکنواختی طبیعت خسته می‌شوند.» کم بها دادن به اهمیت بیولوژیك آن شدت ادراك حسی و آن احیای حساسیتی که از آفرینش و ادراك آثار اصیل هنری سرچشمه می‌گیرند غیر ممکن است. در این معنا، کار بن نیکلسون مخصوصاً از این لحاظ اهمیت دارد که با وسایلی نسبتاً ساده و مستقیم، موجب شدیدترین ارتعاشها در حساسیت زیبائی‌شناختی می‌شود.

فصل سیزدهم

کانسترو کتیویسم
هنر نائوم گابو و آنتوان
په‌وسنر

برادران عزیز، باید هنر ما آن قدر پخته شود
که مناسب طبع جوانان گردد،
و انگاه به آرامش زیبایی برسد...

هولدرلین

هر اندازه سرعت ارتباطات جدید را زیاد در نظر بگیریم، باز باید از پیدایش ظاهراً خودبخودی نوع سراپا جدید و متمایزی از هنر در چندین کشور اروپائی در پنجسالهٔ پیش از جنگ اول جهانی، حیرت زده شویم. در کشورهای فرانسه، آلمان، روسیه، هلند، ایتالیا، اسپانیا، و حتی در انگلستان، جنبشهائی پا گرفتند که گرچه پرچمهای متفاوتی با واژه‌هائی چون کوبیسم، سوپرماتیسم، نئوپلاستی‌سیسم، فوتوریسم، وُرتیسیسم‌ومانند اینها را در پیشاپیش خود به حرکت در آورده بودند، از لحاظ نگرش بنیادی یعنی نفی کامل **رئالیسم (ناتورالیسم)**[۱] در هنر، و کوشش برای پی‌ریزی **هنر برای شکل**

۱. گنگی واژهٔ «رئالیسم» به شکلی که در زیبائی‌شناسی و فلسفهٔ هنر بکار می‌رود، الزاماً در اینجا نیز بازتاب یافته است زیرا مجبورم از«رئالیسم» در معنای مابعدالطبیعی‌اش

خالص، با یکدیگر همصدا بودند.

برای این پدیدهٔ تاریخی، توضیحات کم و بیش ژرفی می‌توان پیدا کرد. ساده‌تر از همه این است که پدیدهٔ مزبور را پیشرفتی اجتناب‌ناپذیر در چارچوب سنتهای فنی نقاشی اروپائی بشمار آوریم. بلافاصله پیش از این پدیده، هنر سزان را داریم. این امکان وجود دارد که کوبیسم فرانسوی، به شکلی که توسط **براك** و **پیکاسو** به سرپرستی بسیار مساعد آپولینر تکامل یافت، بر یك جنبهٔ سطحی از کارهای سزان مبتنی بود. در این تردیدی نیست که خود سزان رئالیست بود، و در سراسر زندگی هنری یا گفته‌هایش چیزی در تأیید افراطهای تئوریك و پراتیك «هنر برای شکل خالص» وجود ندارد. می‌توان با اطمینان گفت که اگر او با کوبیسم آکادمیك **گلز** یا **دلونه** برمی‌خورد، سر به شورش برمی‌داشت. به بیان دقیقتر، رئالیسم چیزی است که آدمی بدون تغییر ژرف معنوی ـ تغییری که نقاشانی چون پیکاسو و براك هرگز بخود ندیده‌اند ـ از آن دست برنمی‌دارد.

از سزان، سلف بلافصل پدیدهٔ یاد شده که بگذریم، سنت تاریخی به مراتب مهمتری را می‌بینیم که هنرمند ضدرئالیست می‌تواند بدان متوسل شود. صرفنظر از نمونه‌های بسیار کهنی چون هنر دوران نوسنگی و هنر سلتها. سنت هنر شرقی بطور کلی وجود دارد که در دورهٔ بیزانس به اروپا راه یافت. کانسترو کتیویستهای روسیه

←

نیز استفاده کنم. گاهی می‌توان با بکار گرفتن واژهٔ «ناتورالیسم» این گنگی را از میان برد، اما این واژه با آن تداعیهای ادبی مختص سدهٔ نوزدهمش، از «رئالیسم» نیز گنگتر است؛ و به عنصر عادی یا متوسط و حتی سطحی (امپرسیونیسم) اشاره دارد، ولی آن سبکهای رئالیستی در هنر را (مانند اکسپرسیونیسم) که هر چه باسند ناتورالیستی نیستند در بر نمی‌گیرد. البته این گنگی، بازتابی از ناتوانی عمومی ما در دستیابی به توافقی بر سر ماهیت «واقعیت» است.

مخصوصاً نائوم گابو، در پیوند دادن خود به سبك روحانی در هنر روسیه با گرایش عامی که در جهت انتزاع داشت، تردیدی به خویش راه نمی‌دهند؛ با سبك متأخرتر و دنیوی‌تر سمبولیستها (مخصوصاً با کارهای **وروبل**[۲]، که در دهه‌های نهم و دهم سدهٔ گذشته به شکوفائی رسید) نیز چنین رابطه‌ای داشتند.

در توضیح شورش هنرمندان معاصر علیه ناتورالیسم، به دو نکتهٔ دیگر می‌توان اشاره کرد. سالهای پیش از جنگ اول جهانی، سالهای بی‌اعتمادی و عدم امنیت معنوی و فکری فزاینده بود. چیزی نمانده بود که از زیر پاهایمان آتش‌فشانی دهانه باز کند، و جوش و خروشهای زیر زمینی‌اش بخوبی شنیده می‌شدند. تنشهای اجتماعی به نهایت حدت رسیده بودند؛ و در اینجا چون با دو هنرمند روس سر و کار داریم، به راحتی می‌توانیم فضای سیاسی روسیه در آخرین سالهای حاکمیت تزاریسم را برای خودمان مجسم کنیم.

در زیر این تنشهای اجتماعی و سیاسی، بیماری گسترده‌تر و ریشه‌دارتر تمدنی نهفته بود که سریعاً اطمینان جزمی‌اش را از دست می‌داد. مسیحیت بی‌هیچ درنگی راه زوال می‌پیمود، و فلسفه‌هائی که به گونه‌ای توانستند جانشین آن شوند (مانند **فلسفهٔ برگسون**، **پراگماتیسم**، **فلسفهٔ نیچه**) با تأکیدی که بر تغییر و تحول، آئین کثرت، و برگشت ابدی می‌کردند، فضائی از تغییرات پی در پی و ناپایداری آفریدند. واکنش مستقیم هنر در برابر چنین فضائی، دوری از عناصر ارگانیك، زیستی، طبیعی، و حرکت در جهت انتزاع است.

این گرایش «جهان‌نگرانه» در اثر عامل عینی‌تر دیگری ـ ماشینی شدن سریع و رشد یابندهٔ تمدن ـ تقویت می‌شد. ما نمی‌توانیم به‌ابداع ماشین، ساختن ماشین، و استفاده از ماشین بپردازیم مگر آنکه

---

2. Vrubel

تا اندازه‌ای تحت تأثیر ماشین باشیم. در حال حاضر ما نمی‌توانیم درك کنیم تصویر ماشین مثلاً تا چه اندازه بر اذهان کودکانمان مسلط است. ماشین، نماد عام و قهری عصر ما است. تصمیم به پذیرفتن همین واقعیت و پذیرفتن عواقب آن بود که در سال ۱۹۱۳ گروهی از معماران، مهندسان و نقاشان را که نام سوپرماتیست بر خود نهاده بودند در مسکو گرد هم آورد. این گروه، از چهار نفر نیرو می‌گرفت: **کاسیمیر ماله‌ویچ (۱۸۷۸ـ ۱۹۳۵)، ولادیمیر تاتلین (۱۸۸۵ـ ۱۹۳۵)، آنتوان په‌وسنر (۱۸۸۶ـ۱۹۶۲)، و نائوم گابو (متولد ۱۸۹۰)**.

آنچه اعضای این گروه را متحد می‌کرد رئالیسم ستیزی بود، که نخست به شکل شورشی ساده علیه نقاشی سه پایه‌ای که در نظر آنان اصطلاحی خاص دوران ماقبل صنعتی بشمار می‌رفت، متجلی گردید. وسیلهٔ جدید کار، نه رنگ بلکه فولاد شد؛ روش جدید، نه کمپوزیسیون بر روی سطحی صاف بلکه ساختمان در فضا گردید. شکلی که به دست می‌آمد الزاماً هماهنگ یا زیبا نبود بلکه دینامیك و شبه کارکردی بود. یعنی کار هنر، این شد که خصوصیات بیانی یك ماشین کارامد را بخود بگیرد و داشته باشد. اگر بگفتهٔ مشهور **کوربوزیه**[۳] ماشین خانه‌ای برای زندگی کردن در آن می‌بود، کار هنری سوپرماتیستی را می‌توان ماشینی برای زندگی کردن به **همراهش** نامید.

محدودیتهای این زیبائی‌شناسی بزودی روشن شد و موجبات پراکندگی گروه مزبور را فراهم آورد. ولی در آغاز، چند سالی به بحث سازنده، پرخاشگری ایده‌ئولوژیك، و ساختمان عملی سپری شد. لازم به یادآوری است که در این سالها جنگ ادامه داشت و به

3. Corbusier

انقلاب منجر گردید. سالهای پیش از انقلاب (۱۹۱۳ـ۱۹۱۷) سالهای اقدام مشترك علیه آکادمیسم استقرار یافتهٔ نظام کهن بود؛ سالهای پس از انقلاب، دوران گسترش، پیروزی، تبلور، و جدائی بود. این مرحلهٔ دوم، با برگزاری نخستین نمایشگاه هنر روسیه در سالهای پس از انقلاب در برلین به سال ۱۹۲۲ پایان یافت.

تاریخ درونی این سالها را باید شرکت‌کنندگان در آن بازگویند ـ مدرك مستندی وجود ندارد که گزارشی عینی براساس آن تهیه شود. ولی در یك نکته تردیدی نیست: تاریخ این مبارزهٔ درونی در میان هنرمندان مسکو، چکیدهٔ یکی از سرنوشت‌سازترین ستیزها در تکامل اروپای معاصر است. مسألهٔ مورد بحث، رابطهٔ هنرمند با اجتماع بود، و هنرمندان نبودند که در این باره تصمیم می‌گرفتند یا می‌توانستند تصمیم بگیرند. مردم نیز امکان قضاوت در این باره نداشتند. حزب کمونیست، از موضع سیاسی، جنبش مدرن در هنر را از لحاظ اصول و پراتیك محکوم کرد و بر احیای رئالیسم تصویری حاکم بر هنر نقاشی در سالهای پیش از انقلاب پای فشرد.

به محض پیروزی انقلاب سیاسی در روسیهٔ شوروی، مسألهٔ فوری هنرمندان مترقی مانند سوپرماتیستها این شد که انقلاب را به حوزه‌های آکادمیك و آموزشی بکشانند. این کار، هرگز آنچنان که لازمهٔ مفهوم منطقی انقلاب است، خود بخودی نیست. مؤسساتی چون دانشگاهها و آکادمیها شیوهٔ خاصی برای سوار شدن بر توفانهای انقلابی و حفظ کردن آرمانهای ارتجاعی دوران گذشته در بطن یك نظام سیاسی نوین دارند. در همان حال، رهبران انقلابی، عموماً مردانی با نگرش فرهنگی محدود و حتی ساده‌لوحانه هستند؛ آنان فقط در چارچوب سیاست و قدرت فکر می‌کنند، و به کُندی ممکن است وحدت ضرور برای تحول انقلابی را دریابند. از این لحاظ، لنین استثنا نبود و علاقهٔ چندانی به دخالت در سیاست هنری نداشت. اما

خود هنرمندان انقلابی، عقیدهٔ دیگری داشتند و در نخستین روزهای پیروزی انقلاب، عملاً بسیاری از اعضا و مأموران آکادمی امپراتوری و دیگر مؤسسات هنری را از مقامشان برکنار کردند. مؤسسات تازه‌ای به نام **کارگاههای هنر** یا **وچوتما**[4] تشکیل داند، و برنامه و روش کارشان طوری بود که می‌خواستند به چیزی مانند مدرسه هنری **باوهاس** که سالها بعد کانون آرمانهای مشابهی در آلمان شد دست بیابند.

لیکن عمر این پیروزی هنرمندان انقلابی کوتاه بود. آکادمیسین‌ها با متحدان مأیوس‌کننده‌ای در میان مارکسیستهای اُرتودکس روبرو شدند. سالهای **۱۹۱۹** تا **۱۹۲۲** با بحثهای تند همراه گشت. خود هنرمندان انقلابی شاخه شاخه شدند و تاتلین، **رادشنکو**[5] و **استپانوا**[6] بر ارتودکس ـ اندیشی ایشان اعتراض کردند؛ ولی گابو و په‌وسنر، یکپارچگی آرمانهای هنری خویش را همچنان حفظ کردند. دو گروه، در سال **۱۹۲۰** بیانیه‌های جداگانه‌ای انتشار دادند. بحث میان اینان تا یکی دو سال دیگر ادامه یافت، ولی تردیدی نبود که نفوذ پرتوان حزب، به نفع کدام گروه تمام خواهد شد. نفوذ در چنین موردی، به معنی اقدام بود. په‌وسنر، گابو و هنرمندان وابسته به ایشان از عضویت در شورای مرکزی هنرمندان محروم شدند، و معنی این کار محروم شدن ایشان از دستیابی به هرگونه امکانی برای تأمین زندگی از راه فعالیتهای هنری بود. اینان می‌توانستند از دو راه تمکین و تبعید یکی را برگزینند. گابو و په‌وسنر تبعید را برگزیدند. تاتلین و یارانش در اتحاد شوروی ماندند، ولی تردید است در این که سرنوشتی بهتر از گابو و په‌وسنر داشته باشند. زیرا فاتح واقعی در این کشاکش، هیچ شکلی از هنر انقلابی اعم از مارکسیستی یا غیرمارکسیستی نبود، بلکه آکادمیسم بورژوائی سدهٔ نوزدهم بود.

---

4. Vchutema
5. Rodschenko
6. Stepanova

اتهام گابو و په‌وسنر، مانند هنرمندان مشابهشان در شعر و موسیقی، را می‌توان در واژهٔ **فُرمالیسم** خلاصه کرد. کانستروکتیویستها که پس از انتشار بیانیهٔ سال ۱۹۲۰ خود را چنین نامیده بودند، بگفتهٔ منتقدان مارکسیست خویش، متهم به آفریدن هنری بودند که هیچ بنیانی در «رئالیسم سوسیالیستی» نداشت. معنی این عبارت، که در نوشته‌های مارکس و انگلس مطلبی در تأییدش دیده نمی‌شود این است که هنرمند بجای تلاش برای آفریدن یك اثر خود کافی یا «ناب» هنری، باید از استعدادش برای تفسیر دنیای خارج (که هدف کلی رئالیسم است) استفاده کند و مخصوصاً باید این «واقعیت» را به شیوه‌ای تفسیر کند که موجب تقویت و تأیید مفهوم رسمی نظام اجتماعی شود. این دگم، در خاصترین شکلش، هواداری خشك و سرسختانه از یك هدف تبلیغاتی در نقاشی و پیکرتراشی را طلب می‌کند. در مباحثات پنهانی و اسرارآمیز هنرمندان مسکو در سال ۱۹۲۰، این دگم به معنی یك هنر کارکردی و عام بود. یعنی هنرمند کانستروکتیویست باید برای خودش راه گریزی در معماری و مهندسی کارکردی بیابد، ولی قطع نظر از این راههای گریز، او باید رئالیست شود و با زبانی تصویری و قابل فهم برای توده‌های کم و بیش بیسوادِ شوروی آن زمان نقاشی کند.

البته دامنهٔ این مباحثات به اتحاد شوروی محدود نشده است و هنوز هم ضرورت تعریف و توضیح اصولی که هنرمندانی چون په‌وسنر و گابو در راه تحقق آنها متحمل چنین رنجهائی می‌شوند و هنوز هم شعور بسیاری از انسانهای نیك‌اندیش در سراسر جهان نتوانسته است از آن سر در آورد، احساس می‌شود.

دلیل بنیادی، مابعدالطبیعی است و عمرش به عمر خود فلسفه می‌رسد. گاهگاهی، پایه‌اش جابجا می‌شود ولی حدین ضد و نقیض، همیشه متشابه نیستند. ولی همیشه میان «آنچه هست» و «آنچه دیده

می‌شود»، میان تصور و تصویر، میان واقعیت و شکل ظاهر، تفاوتی وجود دارد و افراطیونی هستند که یك چنین تفاوتی را انکار می‌کنند و می‌گویند هر آنچه در معرض حواس ما قرار می‌گیرد یا توهم است یا آنکه هر چیزی، حتی عملیات ذهنی مغز که به پیدایش تصور می‌انجامد، یك واقعیت فیزیکی است. کاملاً روشن است که این استدلالها شالودهٔ فلسفه‌هائی اساساً متفاوت است: آنچه برای بیشتر مردم به این اندازه روشن نیست این است که گونه‌های اساساً متفاوت هنر می‌توانند شالوده‌های مشابهی داشته باشند. تا جائی که ما می‌دانیم در دورانهائی که مخصوصاً مابعدالطبیعی نبوده‌اند این تفاوت فقط و فقط بشکل اطمینان یا عدم اطمینان در برابر طبیعت ــ اطمینان، الهامبخش هنر تقلیدی یا ناتورالیستی و عدم اطمینان، الهامبخش هنر انتزاعی یا هندسی ــ بیان می‌شد. این دو گرایش، در تاریخ هنر، واکنشهای بینهایت بغرنجی در پی آورده‌اند، و علت اصلیش این است که انگیزهٔ نهفته در ورای آنها تماماً ناآگاهانه است. عناصری از دو گرایش را می‌توان در امتداد مرزهای متغیر این دو گونه تمدن در هم آمیخت ــ تکامل تدریجی هنر گوتیك، بغرنجی‌اش را از همین واقعیت گرفته است.

آنچه در روزگار ما صورت وقوع پیدا کرده، به زبان ساده، این است که هنرمندان، آگاهانه، مبنای کارشان را یکی از این دو نگرش مابعدالطبیعی قرار داده‌اند. در نظر ماتریالیست دیالکتیسین، هر شکلی از ایده‌الیسم، مردود است؛ و «رئالیسم» (به معنای مَدْرَسی این واژه، که همان معنای کانسترو کتیویستی است) شکلی از ایده‌الیسم پنداشته می‌شود. هنری که عمداً قائم بالذات و قابل درك بودن دنیای عینی را انکار می‌کند، در نظر این فیلسوفان، درست به اندازهٔ مذهبی که به زندگی پس از مرگ اعتقاد دارد، گمراه بشمار می‌آید. اما در این بحث، همه چیز بر محور تعریف ما از واژهٔ «واقعیت» می‌چرخد.

ماتریالیستهای دیالکتسین، به نظر می‌رسد که معنای این واژه را به یافته‌های مستقیم حاصل از ادراك حسی محدود می‌کنند. در نظر اکثریت عظیم فیلسوفان، این طرز فکر، همواره نگرشی بسیار پوچ و بیحاصل بوده است. در اثر مقایسهٔ این یافته‌ها، بیدرنگ، شباهتها یا همانندیهائی آشکار می‌شوند که نه فقط قوانین کلی تشکیل دهندهٔ پیکر علم بلکه مفاهیم عامی که یافته‌های حسی ما همواره بر آنها منطبق‌اند و به همین علت ممکن است شالودهٔ واقعیت پنداشته شوند نیز از بطن آنها سر برمی‌آورند. این مفاهیم، آنچنان که ماتریالیستها می‌پندارند، توهمی یا ایده‌الیستی نیستند. ما نمی‌توانیم دانش قطعی دربارهٔ آنها بدست آوریم، ولی از تجلیات عینی و ملموسشان آگاهیم. این مفاهیم از ماده جدائی ناپذیرند: در خارج از ماده، قابل تصور نیستند. این مفاهیم، شکلهائی را توصیف می‌کنند که ماده در سراسر کائنات بخود می‌گیرد ـ یعنی چگونگی رفتار آن را توصیف می‌کنند.

اکنون بپردازیم به اصولی که گابو و په‌وسنر در برابر ماتریالیستها قرار دادند، و در بیانیهٔ ۱۹۲۰ خود، دقیقاً تشریح کردند. آنها در بیانیهٔ یاد شده اعلام کردند:

۱. هنر برای انتقال واقعیت زندگی، باید بر عنصر بنیادی مکان و زمان مبتنی گردد.
۲. حجم، یگانه مفهوم مکانی نیست.
۳. برای بیان ماهیت واقعی زمان باید از عناصر جنبشی و دینامیك استفاده شود: ریتمهای ایستا کافی نیست.
۴. هنر باید از تقلیدی بودن دست بردارد و در عوض بکوشد شکلهای تازه کشف کند.

این چهار اصل کلی، آنچنان که می‌نمایند، خالص نیستند. اصل نخست به معنای گزینش قطعی آن فلسفهٔ زندگی است که

اصطلاح گنگ «رئالیسم» در برابر نام‌گرائی یا ماتریالیسم بر آن نهاده شده است. اگر هنرمند به این گزینش مابعدالطبیعی دست بزند، فعالیت او نیز باید در جهت عیان سازی هنرمندانهٔ عناصر واقعیت صورت گیرد ـ یعنی متوجه توصیف یا نمایش عینی عناصر مکان و زمان باشد. گذشته از این، مسألهٔ تفسیر ذهنی در میان نخواهد بود: مکان و زمان، عناصری مشروعند ــ از قوانین عام پیروی می‌کنند، و اگر به وسائلی برای بیان عواطف شخصی تبدیل شوند، به درستی نمایش داده نخواهند شد یا در شکلشان تصرف به عمل خواهد آمد. این نکته را **پیت موندریان**، که نوشته‌هایش دربارهٔ هنر تجسمی ناب احتمالاً روشنترین بیان اصول بنیادی این هنر توسط هنرمند عمل‌کننده به آنهاست، به خوبی شرح داده است:

«تدریجاً دریافتم که کوبیسم، پیامدهای منطقی کشفیات خودش را نمی‌پذیرد؛ انتزاع را بسوی هدف نهائی‌اش یعنی بیان واقعیت ناب، پیش نمی‌بَرَد، احساس کردم که این واقعیت را فقط به کمك تجسم ناب می‌توان مستقر ساخت. تجسم ناب، از لحاظ بیان ماهوی، به احساس و تصور شخصی مشروط است. مدتی طولانی گذشت تا دریابم که ویژگیهای شکل و رنگ طبیعی، موجب حالتهائی از احساس شخصی می‌شود که **واقعیت ناب** را از نظر پنهان می‌دارند. ظاهر شکلهای طبیعی دگرگون می‌شود ولی واقعیت ثابت می‌ماند.[۷] برای آفریدن واقعیت ناب به شیوهٔ تجسمی، باید

---

۷. این اندیشه‌ای است که گابو نمی‌پذیرد و تصور یا اندیشهٔ واقعیت ثابت را تماماً رد می‌کند. در نظر او واقعیت پیوسته بازآفرینی می‌شود، موجودیت ثابت یا مطلقی ندارد (نظری که به نظر می‌رسد با آخرین تئوریهای علم کیهان‌شناسی مطابقت داشته باشد. نیز نگاه کنید به: C.F. von Weizsacker, *The History of Nature*, and Fred Hoyle, *The Nature of the Universe*).

گابو فکر نمی‌کند که بتوان هر یك از مفاهیم واقعیت را بر مفاهیم دیگر برتر دانست. به گمان او مفهوم واقعیت به عنوان نتیجهٔ دائم‌التغییر روند خلاقانهٔ عام و انسانی، جوهر

شکلهای طبیعی را به عناصر ثابتِ شکلْ و رنگ طبیعی را به رنگ اصلی تبدیل کرد. هدف، آفریدن شکلها و رنگهای خاص دیگری با تمام محدودیتهاشان نیست، بلکه تلاش در جهت از میان بردن آنها و رسیدن به وحدتی بزرگتر است.»[۸]

هدف هنرمندان کانستروکتیویست، «آفریدن منظره‌ای روشن از واقعیت اصیل»[۹] بوده است، و شاید اعتراض شود که این کار اصولاً یك فعالیت هنری یا زیبائی‌شناختی تلقی نمی‌شود. میان عینیتِ علم و خلاقیت هنر، این تفاوت وجود دارد: یکی می‌خواهد بیاگاهاند، دیگری می‌خواهد شاد کند. لذتی که کار هنری پدید می‌آورد لازم نیست که حتماً وارد مجراهای آزادی عاطفی یا احساساتیگری شود. لذت، از درجات گوناگون ادراك حسی ناشی می‌شود و بنابر نظری که در اینجا بیان می‌کنم نابترین لذت، هم عقلی است (و در آن واحد) هم‌حسی. این پالوده‌ترین درجهٔ لذت، فقط در پاسخ به تلاش انضباط‌دار و سامان یافته، به دست می‌آید. سامانهای انضباطی هنر عبارتند از (الف) مهارت ساختمانی، (ب) مشاهدهٔ گزینشگرانه، و (ج) بینش یکپارچه. مهارت و مشاهده، برای هرگونه‌ای از هنر ضرورت دارند، و به بیان دقیقتر، آثار هنری از لحاظ کیفیت، فرق چندانی با هم ندارند (مشاهدهٔ گزینشگرانهٔ هنرمندی چون گابو ــ نگاه کنید به اعترافش در نامه به مجلهٔ هوریزون[۱۰] ــ تفاوتی با

رئالیسم ساختمانی است. گابو این دیدگاهش را در سخنرانی مهمی که روز ۱۹ مارس ۱۹۴۸ در دانشگاه ییل ایراد کرد و در کتاب *Three Lectures on Moder Art*, New York (Philosophical Library), 1949. انتشار یافت، دقیقاً تشریح کرده است.

9. *Plastic Art and Pure Plastic Art*. New York (Wittenborn), 1945, P. 10.

10. 'Constructive Art: an Exchange of Letters between Naum Gabo and Herbert Read.' Horizon (London), X. 55 (July, 1944).

نیز نگاه کنید به ضمیمهٔ همین فصل.

مشاهدهٔ گزینشگرانهٔ **داوینچی** یا **کانستبل** ندارد؛ مهارت فنی به‌وسنر بخوبی با مهارت **دوناتلو**[۱۱] یا **رودن** قابل مقایسه است). آنچه وسیعاً در آثار هنری تفاوت می‌کند کیفیت بینش عقلی است. هیچ مقدار مهارت فنی نمی‌تواند جبران فقر عقلی هنرمندانی چون **موریلو**[۱۲] و **بوگرو**[۱۳] را بکند (می‌توان از نزدیکترین موزه، یکصد نام دیگر آورد و جانشین اینها کرد). از طرف دیگر، بینش یکپارچهٔ **بلیك** یا **سزان** باید راهی بس دراز بپیماید تا کمبودهای تکنیك ایشان را جبران کند.

بینش یا منظرهٔ ویژهٔ واقعیت که میان کانسترو کتیویسم به‌وسنر و گابو مشترك است، نه از جنبه‌های سطحی یك تمدن ماشینی، و نه از تبدیل یافته‌های بصری به «سطوح مکعب» یا «حجمهای تجسمی» (تمام این فعالیتها فقط و فقط گونه‌هائی از یك هنر ناتورالیستی‌اند)، بلکه از ژرف‌نگری به درون فعل و انفعالات ساختاری دنیای فیزیکی به شکلی که علوم جدید بر ما نمایانده است، ناشی می‌شود. بهترین راه آماده شدن برای درك حقیقی هنر کانسترو کتیویستی، مطالعهٔ آثار وایت‌هد[۱۴] یا شرودینگر[۱۵] است. ولی باز لازم به تأکید است که گرچه بینش عقلی هنرمند از فیزیك نوین مشتق می‌شود، ساختمان خلاقانه‌ای که هنرمند در این صورت به جهان عرضه می‌دارد نه علمی بلکه شاعرانه است. این ساختمان، شعر مکان، شعر زمان، شعر هماهنگی عام و شعر وحدت فیزیکی است. هنر، این هزار توی عام را که علم می‌پژوهد و عیان می‌گرداند، می‌پذیرد ولی آن را تا حد ملموسیت یك نماد تجسمی پائین می‌آورد ــ این وظیفهٔ اصلی هنر است.

---

11. Donatello
12. Murillo
13. Bouguereau
14. Whitehead
15. Schrodinger

آنچه کار هنری بیان می‌کند، به بیان عاطفی، وسیعاً به آن چیزی بستگی دارد که بیننده از ساخت عاطفی خودش به کاری هنری انتقال می‌دهد. مطمئناً وظیفهٔ هنرمند، پیش‌بینی عواطف بیننده نیست و هیچگاه نبوده است (این کار را می‌توانیم به هالیوود واگذاریم). هنرمند هرگز نمی‌تواند بر پیامدهای عاطفی اثرش نظارت کند: بلکه می‌تواند این پیامدها را پذیرا شود. ولی نخستین و یگانه نکتهٔ مورد توجه او در جریان آفرینش هنری، عناصر ساختاری واقعیت است: و این عناصر، مطابق تئوری کانسترو کتیویستی، در تغییرات فیزیکی مکان و زمان وجود دارند.

پذیرفتن یك چنین شالودهٔ فلسفی برای هنر، باز میدان وسیعی برای دستکاری در این عناصر باقی می‌گذارد. اصول مشترك میان **گابو، په‌وسنر، موندریان، نیکلسون، دومِلا**[۱۶] و بسیاری از دیگر هنرمندان انتزاع‌گرای، در کارهائی که به عنوان آثار هنری آفریده می‌شوند به نتایج بسیار متفاوتی می‌انجامد. این تفاوتها را تا اندازه‌ای می‌توان با استفاده از ماهیت مواد انتخاب شده برای کار ــ موندریان با شکلهای خطی و رنگهای اصلی کار می‌کرد ــ توضیح داد؛ په‌وسنر با بُرنز و فلزات دیگر، و گابو با پلاستیك کاری می‌کرد. اما اینگونه تفاوتها سطحی‌اند؛ مهمتر از اینها تفاوت در تأکید میان عناصر مکان و زمان، یا ملموستر از این، تفاوت میان «موازنهٔ ایستا» و«تعادل پویا» است. موندریان این تفاوت را تعریف کرده است. موازنهٔ ایستا «وحدت فردی برخی شکلها را، اعم از تنها و دسته‌جمعی، حفظ می‌کند.» تعادل پویا «وحدت‌یابی شکلها یا عناصری از شکلها از طریق تقابل پیوسته است. موازنهٔ ایستا به معنی محدودیت، و تعادل پویا به معنی گسترش است. تعادل پویا به طرز اجتناب‌ناپذیری موازنهٔ

16. Domela

ایستا را نابود می‌کند.» «در هنر تجسمی، موازنهٔ ایستا باید به تعادل پویا که در تمامی کائنات بچشم می‌خورد، تبدیل شود.»

تفاوتی که موندریان در اینجا قائل می‌شود فقط یك مورد از قوانین جدید کمپوزیسیون است که به هنر رئالیسم مشخص تعلق دارد. این «منطق کمپوزیسیون» باید روزی نوشته شود، ولی اینجا حتی محل مناسب برای مشخص کردن خطوط کلی آن نیست. علم جدید هنر، تا اندازه‌ای بر علم قدیمی هنر منطبق است: تداعیهای ذهنی را از هنر ناتورالیستی یا پیکری منتزع کنید، آنگاه شما می‌مانید و روابط متقابل شکلها، که به هر حال باید در هر کار هنری، وظیفه‌ای بیانی برعهد گیرند. . تفاوت هنر غیر پیکری با هنر پیکری در مضمون فرمی نیست: بلکه در نیّت بیانی، در قیاس با شخصیت هنرمند است. برای هنرمند خیلی مشکل است که شخصیت خودش را حذف کند، و بیشتر مردم نیز دوست ندارند که او دست به چنین کاری بزند. ولی هرگاه در این کار موفق شود، نتیجه، اثری است بر روی هم متفاوت. موندریان، این بار نیز تفاوت مزبور را به روشنی بیان کرده است:

«هرچند هنر اساساً در همه جا هست و همیشه یکسان است، با این حال، دو گرایش عمدهٔ انسانی، که در نقطهٔ مقابل یکدیگرند در بیانهای متعدد و متنوع هنر ظاهر می‌شوند. هدف یك گرایش، **بیان مستقیم زیبائی عام**، و هدف دیگری **بیان زیبائی‌شناختی خود**، یا به بیان دقیقتر بیان زیبائی‌شناختی آن چیزی است که شخص به گمان خودش تجربه می‌کند. گرایش نخست می‌خواهد واقعیت را عیناً نمایش دهد، و گرایش دوم ذهناً. بدینسان در هر اثر هنری، بطرزی عینی با اشتیاق به بازنمائی یا نمایش واقعیت با استفادهٔ صرف از شکل و رنگ، با رابطه‌ای متقابلاً متوازن، و در همان حال، کوشش برای بیان آن چیزی مواجه می‌شویم که این شکلها، رنگها و رابطه‌ها در ما برمی‌انگیزند. این تلاش اخیر، الزاماً

به بیانی فردی می‌انجامد که نمایش خالص واقعیت را در پرده می‌پوشاند. با وجود این، هر دو عنصر متضاد (عام ـ خاص)، در صورتی که قرار باشد اثر هنری عواطف‌بیننده را برانگیزد، ضرورند. هنر مجبور است راه حل درست را بیابد. هنر پیکری، علیرغم ماهیت دوگانهٔ تمایلات خلاقانه، با ایجاد نوعی تطابق میان بیان عینی و ذهنی، به هماهنگی دست یافته است. اما برای بیننده‌ای که نمایش خالص واقعیت را می‌طلبد، بیان فردی، بسیار مسلط است.»[۱۷]

ادعای مهم در این گفتهٔ کانستروکتیویستها و گفته‌های مشابهش، این است که به کمك «بیان فردی» نمی‌توان به «نمایش خالص زیبائی» دست یافت ــ یعنی این کار با استفاده از ابزارهای بیان شخصی و ذهنی ممکن نیست.

تردیدی نیست که آفرینش هنر «ناب» به این معنی، ممکن است. گذشته از موسیقی و معماری، که در آنها عنصر فردی بدون برانگیختن اعتراض تودهٔ آگاه به اطاعت واداشته می‌شود، مقداری شعر ــ آنهم از عالیترین نوع ــ وجود دارد که در این معنی، آشکارا «ناب» است. شعر تغزلی انگلیس در دوران پیش از سال ۱۶۰۰ میلادی، شعر **دانته** و **هولدرلین**[۱۸]، تجسمی از این زیبائی غیرشخصی و این نمایش ناب عنصر عام در هنر است. مشروعیت تئوریك چنین کوششی را نمی‌توان مورد تردید قرار داد: آنچه برجای می‌مانَد، به عنوان یك مُشکل و نه یك اعتراض، مسألهٔ «ارتباط» است.

تردیدی نیست که بسیاری از مردم که تحت تأثیر عوامل عاطفی قرار نگرفته‌اند، مردمی که از حساسیت کلی زیبائی‌شناختی برخوردارند، در کشف پاسخ زیبائی‌شناختی برای هنر غیرپیکری با

---

17. *Op. cit.*, p. 50.

18. Holderlin

مشکل روبرو می‌شوند. به اعتقاد من این گونه افراد در بیشتر موارد نمی‌توانند جذابیت «تزئینی» سطحی یك کمپوزیسیون غیرپیکری را از معنای کانستروکتیویستی آن جدا کنند. اینان مانند آن اشخاصی هستند (نه لزوماً حقیر شمردنی) که فقط عنصر ملودیك یا خطی موسیقی را درك می‌کنند، و قادر به درك ژرفای پولیفونیك آن نیستند.

من، این مسألهٔ ارتباط را با اشاره به هنر کانسترو کتیویستی در نامه‌هائی که با گابو مبادله کرده‌ام و پیشتر از آنها نام بردم (و به ضمیمهٔ فصل کنونی آورده‌ام) مورد بحث قرار داده‌ام. هرگاه تودهٔ مردم با گونهٔ اصیل یا «دشوار»ی از هنر مواجه شود، مسأله، ماهیتاً یکی است: این مسأله زمانی پدید می‌آید که همان توده با موسیقی **استراوینسکی** یا شعر **الیوت** مواجه شود. وجود مشکل در فلسفه یا علم ــ «مشکل» **هایدگر** یا **کارناپ** ــ به عنوان یك بهای ضرور یا دست کم به عنوان یك بهای طبیعی که باید پرداخته شود، پذیرفته می‌شود. هنر تجسمی از بیسوادی بنیادی خود در عذاب افتاده است. این هنر چون بیسواد ــ یاوسیلهٔ بصری ارتباط ــ است، این فرضِ بی‌دلیل مطرح می‌شود که باید مردم بیسواد را مخاطب قرار دهد. برای این فرض، هیچ توجیه منطقی یا تاریخی وجود ندارد. یادگیری زبان بصری، ممکن است درست به اندازهٔ یادگیری هر زبان لفظی دیگری دشوار باشد؛ و درجات دشواری موجود در درون این زبان بصری، درست به اندازهٔ درجات و دشواری موجود در ادبیات است.

با این حال، دشواری ذاتی یك موضوع یا«بینش»، هیچ گونه عدم دقت بیان را توجیه نمی‌کند. ولی به اعتقاد من تاکنون کسی جرأت نکرده است هنرمندانی را که مورد بحث ما هستند به این گونه تیرگی یا گنگی متهم کند. در ساختمان آفریدهٔ گابو یا به وسنر هیچ گونه عدم دقت در زبان بصری دیده نمی‌شود؛ هر قطعه‌ای از وضوح کامل یك قضیهٔ اقلیدسی برخوردار است. رشد و تکامل هر دو هنرمند

در طی بیست و پنج سال گذشته در جهت تساوی دقیق و فزایندهٔ بینش و بیان حرکت کرده است. عنصر آزمایشی، تدریجاً از کارشان حذف شده است و هر آنچه کوچکترین اثری از بدیهه‌سازی تلقینی داشته است، قویاً کنار زده شده است. اما در وجود هر هنرمند، تکاملی در یك جهت دیگر وجود دارد که من فقط می‌توانم نام بینش فزایندهٔ «شعری» به آن بدهم. عنصر مشورتی که در واژهٔ «ساختمان» وجود دارد، بطرز کاملتری در یك لحظهٔ غیرارادی بینش دمیده می‌شود، و بموازات این پدیده، خود آثار هنری نیز از درجهٔ «مهارت»، کیفیت مادی یا زنگار سرشارتری برخوردار می‌شوند. مخصوصاً در ساختمانهای بُرنزی و مسی په‌وسنر، عموماً غنای بنیادی آثار برنزی (مفرغی) چین باستان بچشم می‌خورد.

بعلاوه، این آثار هنری، دارای چیزی هستند که آثار مدرن هنری دارا نیستند ــ و آن ماندگاری است. برخی از این آثار، مدلهائی واقعی برای بناهای یادبود در مکانهای عمومی ــ فرودگاهها و پارکها ــ هستند و تقریباً جملگی چنانچه در واحدهای معماری گنجانده شوند بر ارزششان افزوده خواهد شد. معماری بسیار کمی می‌توان یافت که درخور همکاری این آثار باشد، و حتی در جائی که این ساختمانها بخوبی مورد استقبال واقع شوند و بتوانند با تمام زیبندگی پرشکوه کارهای گروهی **میکل‌آنژ** در نمازخانهٔ **مدیچی** انجام وظیفه کنند، اراده و وسیلهٔ همکاری با این گونه هنرمندان وجود ندارد. ولی همین گونه همکاری است که بلندپروازیهای هنری گابو و په‌وسنر را ارضا می‌کند، و قدرت کامل استعدادهای خلاقانهٔ آنان فقط در همین گونه محیط بکار گرفته می‌شود.

بیشتر و شاید بخش اعظمِ هنری که اختصاصاً «مدرن» نامیده می‌شود، ماهیتی اعتراضی دارد؛ این، هنری منحط نیست بلکه واکنشی منفی در برابر انحطاط تمدن ما، بویژه سنتهای آکادمیك مردهٔ آن

تمدن، است. اما هنر آنتوان په‌وسنر و نائوم گابو مثبت و پیامبرانه است، و از ورای تشنجها و تکانهای مستقیم روزگار ما به دورانی می‌نگرد که در آن، فرهنگ تازه‌ای بر پایهٔ بینش مثبتی از زندگی، به هنری متناسب عظمت خودش نیاز خواهد داشت و آن را به عرصهٔ زندگی فرا خواهد خواند.

ضمیمهٔ فصل سیزدهم

کانسترو کتیویسم

نامه‌های متبادله میان نائوم گابو و هربرت رید
که نخستین بار در جلد دهم، شمارهٔ ۵۳ (ژوئیه ۱۹۴۴)،
صفحهٔ ۶۰ مجلهٔ هوریزون منتشر شد.

هربرت عزیز،

اکنون بیش از هجده ماه از زمانی که مجلهٔ هوریزون از من درخواست کرد مقاله‌ای دربارهٔ کار خودم بنویسم می‌گذرد. آن زمان، خوشدلانه قول دادم که این کار را انجام خواهم داد و فقط بعدها دریافتم که خودم را در ماجرائی پرمخاطره درگیر کرده‌ام. وقتی هنرمندی جسارت بخرج می‌دهد تا دربارهٔ خودش و کارش قلمفرسائی کند، یکراست به میدانی از مین پای می‌گذارد که نخستین استباهش به عمرش پایان خواهد داد.

بسیاری از هنرمندان، معصومانه در این تله پای نهاده‌اند و بیش از آنکه خیری بخود رسانده باشند صدمه دیده‌اند. نه آنکه عملاً صدمه‌ای به آثارشان خورده باشد بلکه سوء تفاهمات و سوء تعبیرات ناشی از واژه‌های بکار رفته در نوشته‌هاشان چنان گیج‌کننده بوده

است که بهتر می‌بود سکوت اختیار می‌کردند و چیزی نمی‌نوشتند.

می‌دانم که با به زبان آوردن چنین سخنی، احتمالاً من نیز به یك مین برخورده‌ام ــ به بیان دقیقتر، انعکاس انفجارهای دوردستی را که در بسیاری از اردوگاههای هنری دوست و دشمن آغاز شده است احساس می‌کنم.

به همین علت، حتی یك گام دیگر در این میدان پرمخاطره پیش نخواهم رفت مگر آنکه از یاری و راهنمائی کسی برخوردار شوم که با وضع زمین آشناست و بقدر کافی به کار من و اندیشه‌ای که این کار در دفاع از آن انجام می‌شود توجه دارد. چون بر روی هم، هنر من مانند کل هنر بصری، ماهیتاً گنگ است. اگر نقاش یا پیکرتراش می‌توانست آنچه را که می‌خواست با وسائل تصویری و فضائی بیان کند به زبان آورد، گمان می‌کنم اینهمه تابلو و مجسمه آفریده نمی‌شد تا تودهٔ مردم به تماشای آنها بیایند و دانشجویان هنر به توضیح آنها بپردازند.

در اینجاست که تو وارد میدان می‌شوی. تو بیش از من می‌دانی که تودهٔ مردم برای آنکه بتوانند منصفانه دربارهٔ کار من قضاوت کنند باید چه چیزهائی بدانند. تو با اصول اعتقادی من و کار من آشنا هستی؛ آیا می‌توانی با مایل هستی دستم را بگیری و مرا بسلامت از این میدان بگذرانی؟

از زمانی که دست اندرکار آفریدن ساختمانهایم شدم، و اکنون بیش از ربع قرن از آغازش گذشته است، همواره و مصرّانه سؤالهای بیشماری از من شده است که برخی از آنها پیوسته تا امروز تکرار شده‌اند.

برخی از این سؤالها چنین‌اند: «چرا من کار خودم را کانسترو کتیویستی می‌نامم؟ چرا انتزاعی می‌نامم؟»

«اگر برای پیدا کردن شکلهای مناسب کارها از نگریستن، به

طبیعت سر باز زنم، این شکلها را از کجا پیدا خواهم کرد؟»

«کارهای من بطور کلی چه کمکی به اجتماع، و مخصوصاً به زمانهٔ ما می‌کنند؟»

من غالباً کوشیده‌ام به این سؤالها پاسخ دهم. تو و دیگران نیز چنین کوششی کرده‌اند. برخی از مردم راضی می‌شدند، ولی بطور کلی، آشفتگی همچنان برجاست و این سؤالها همچنان پیگیرانه تکرار می‌شوند.

گمان می‌کنم پاسخ نهائی من همیشه در بطن کار نهفته باشد، اما نمی‌توانم این فکر را از خود دور کنم که من حق ندارم آنها را تماماً نادیده بگیرم و در توضیحات ذیل شاید سر نخ پاسخی برای این سؤالها بدست آید.

(۱) کارهای من همان چیزی‌اند که مردم عنوان «انتزاعی» را بر آنها نهاده‌اند. تو می‌دانی که این عنوان چقدر نادرست است، ولی این نیز درست است که کارهای مزبور هیچ پیوند مرئی با جنبه‌های بیرونی جهان ندارند. اما این انتزاعی بودن، دلیل «کانسترو کتیویستی» نامیده شدن آثارم توسط خودم نیست؛ و «انتزاعی»، چکیدهٔ آن اندیشهٔ کانسترو کتیویستی مورد قبول من نیست. این اندیشه در نظر من ارزش بیشتری دارد: کل رابطهٔ پیچیدهٔ انسان با زندگی را در بر می‌گیرد. این اندیشه، شیوه‌ای از اندیشیدن، عمل کردن، درك کردن و زندگی کردن است. فلسفهٔ کانسترو کتیویستی، فقط وجود یك جریان را در هستی ما به رسمیت می‌شناسد ــ و آن زندگی است (شاید تو آن را آفرینش بنامی، که فرقی نمی‌کند). هر چیزی یا کاری که زندگی را تقویت کند، آن را پیش ببرد و چیزی بر آن بیفزاید که موجب رشد، گسترش و تکامل آن شود، کانسترو کتیویستی است. «چگونگی» این کار در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد.

بنابراین، کانسترو کتیویست بودن در هنر، الزاماً به معنی

انتزاعی بودن به هر قیمتی نیست: **فیدیاس** [۵۰۰ ـ ۴۳۲ پیش از میلاد، پیکرتراش یونان باستان]، **لئوناردو داوینچی**، **شکسپیر**، **نیوتن**، **پوشکین**، جملگی در زمان خودشان کانسترو کتیویست بودند ولی اگر بخواهیم طرز مشاهده و واکنش آنان در برابر جهان را مقیاسی ابدی و مطلق بپنداریم، با اندیشهٔ کانسترو کتیویستی ناسازگار است. در فلسفهٔ کانسترو کتیویستی جائی برای حقایق ابدی و مطلق وجود ندارد. تمام حقایق و ارزشها ساختمانهای آفریدهٔ خود ما وتابع تغییرات زمان و مکان و گزینش تعمدی زندگی در جریان تلاش برای دستیابی به کمال، هستند. من غالباً از واژهٔ «کمال» استفاده کرده‌ام وخیلی‌ها گمان کرده‌اند من یك کشیش انجیلی هستم، در صورتی که نیستم. ــ هیچگاه نخواسته‌ام «کمال» را به‌معنی صفت عالی «خوب» بکار ببرم. «کمال» به مفهوم کانسترو کتیویستی، نه یك حالت بلکه یك روند، نه یك هدف نهائی بلکه یك جهت است. اگر کمال را در یك نقطه ثابت کنیم نمی‌توانیم به آن دست یابیم ــ فقط در صورتی می‌توانیم به آن دست یابیم که خودمان به رود خروشانش بپیوندیم؛ همچنان که اگر رانندهٔ قطار باشیم نمی‌توانیم به قطار برسیم ولی به محض وارد شدن در اتاق لوکوموتیوران می‌توانیم بر سرعت قطار بیفزائیم یا متوقفش کنیم؛ و در قطار بودن، همان چیزی است که اندیشهٔ کانستروکتیویستی می‌کوشد بدان دست یابد.

شاید بپرسی: این چه ربطی به هنر بطور اعم و هنر کانسترو کتیویستی بطور اخص دارد؟ پاسخ چنین است: ارتباط این واقعیت با هنر، از ارتباطش با تمامی دیگر فعالیتهای روح بشر بیشتر است. من هنر را مستقیمترین و مؤثرترین وسیلهٔ ارتباط میان انسانها می‌دانم. ما هرگز از درختی که سر سبز و معطر است، سؤالی دربارهٔ حقیقت نمی‌کنیم. در اثر هنری نیز هرگز نباید به دنبال حقیقت بگردیم ــ زیرا خودش حقیقت است.

شیوهٔ ادراك جهان در هنر، حسی است (شاید تو بخواهی آن را اشراقی بنامی)؛ شیوهٔ واکنش هنر در پاسخ به این ادراك حسی، خودبخودی، غیرمنطقی و متناسب با خود واقعیت است (شاید تو بخواهی آن را خلاقانه بنامی)، و این شیوهٔ خود زندگی است. همین شیوه به تنهائی، نتایج نهائی را در دسترس ما می‌گذارد، تاریخ را می‌سازد و زندگی را چنان قالب‌گیری می‌کند که ما دوست داریم.

تا زمانی که ما این شیوهٔ واکنش در برابر جهان را در تمام فعالیتهای معنوی خودمان (مخصوصاً علم) بکار نبندیم، تمام دستاوردهایمان نقش بر آب خواهند شد.

تا زمانی که یاد نگرفته‌ایم اصول اخلاق، علم، دانش و فرهنگمان را به همان سهولتی که قلب و مغز و خون درون رگهایمان را به حرکت در می‌آوریم عملی کنیم، کوچکترین ذره‌ای از اخلاق، علم، دانش و فرهنگ در زندگی ما وجود نخواهد داشت.

بدین منظور، مجبوریم این فعالیتها را روی پی و با روح هنر، بسازیم.

من مطابقت و دقت خطوط، شکلها و ریختهای آثارم را با این اعتقاد برگزیده‌ام که اینها مستقیمترین وسیلهٔ ارتباط و انتقال ریتمها و حالت روانی مطلوب من برای جهان به دیگران هستند. این را ما نه فقط در دنیای مادی گرداگرد خویش بلکه در دنیای روانی و معنوی درون خویش نیز با خود داریم.

به اعتقاد من، تصویری که اینها در ذهن پدید می‌آورند تصویر خیر است نه شر؛ تصویر نظم است نه آشفتگی؛ تصویر زندگی است نه مرگ. و این است آنچه مضمون تمام ساختمانهای من بدان می‌انجامد. و به گمانم این همان چیزی است که اندیشه کانسترو کتیویستی می‌کوشد بدان دست یابد.

(۲) باز این سؤال مکرر و آزارنده از من می‌شود: پس شکلهایم

را از کجا به دست می‌آورم؟

هنرمند، در این ژرفای ذهن خویش که حسودانه به مراقبتش ایستاده است، علی‌القاعده، شدیداً و مخصوصاً نسبت به این گستاخی حساسیت نشان می‌دهد ــ ولی گمان نمی‌کنم شکستن این قاعده به کسی صدمه بزند. خیلی ساده می‌توانم بگویم که مضمون خام شکلهای آثارم را از کجا بدست می‌آورم، به این شرط که سخنم نه به معنای استعاری بلکه به معنای لفظیش تفسیر شود.

من این شکلها را، هرگاه و هرجا که بخواهم ببینم، در محیط پیرامون خودم می‌یابم. اگر خوب دقت کنم، آنها را در تکه ابری که باد در آسمان سرگردان کرده است می‌بینم. آنها را در انبوه سبز برگها و درختها می‌بینم. می‌توانم آنها را در سنگهای برهنهٔ روی تپه‌ها و جاده‌ها پیدا کنم. می‌توانم آنها را در میان رد بخار گرفتهٔ دود قطاری که می‌گذرد یا در سطح یك دیوار فرسوده تشخیص دهم. حتی غالباً آنها را می‌توانم روی کاغذ سفیدی که بر سطح میز کارم چسبانده‌ام ببینم. به دریا می‌نگرم و آنها را لابلای پیچش امواج و خیزش کف‌آلود آنها می‌یابم؛ ممکن است ناگهانی بر من ظاهر شوند، در یك ثانیه بیایند و ناپدید شوند، ولی وقتی به روی امواج می‌آیند تصویر استمرار ابدیت را در ذهنم نقش می‌زنند. بیش از این می‌توانم شرح دهم (هر چند ممکن است آهنگی شاعرانه داشته باشد، واقعیت صاف و ساده است): گاهی ستاره‌ای افتان، که قلب تاریکی را می‌شکافد، رد نَفَس شب را روی جام شیشهٔ پنجره‌ام می‌گیرد، و من در آن لحظه زودگذر، احتمالاً همان خطی را می‌بینم که ماهها و ماهها بیهوده دنبالش می‌گشته‌ام.

اینها چاههائی هستند که من مضمون خام شکلهایم را از آنها بیرون می‌کشم. البته به هر آنچه پیش آید دست نمی‌اندازم؛ تصویر ادراك حسی من به نظم احتیاج دارد و این نظم، ساختمان من است.

من به خود حق می‌دهم که چنین کنم زیرا ما همگی در دنیای روانی خویش چنین می‌کنیم؛ این کاری است که علم انجام می‌دهد، فلسفه انجام می‌دهد، زندگی انجام می‌دهد. ما همگی تصویر جهان را آنچنان که خودمان دوست داریم باشد می‌سازیم، و این دنیای معنوی ما همیشه همان گونه و همان چیزی خواهد بود که ما می‌سازیم. این بشریت است که بتنهائی دنیای معنوی مزبور را ازمیان انبوه واقعیتهای پریشان و دشمنکام با نظم خاصی شکل می‌دهد. در نظر من این است معنای کانسترو کتیویست بودن.

(۳) شاید در اشتباه باشم که می‌گویم توضیح و فهم این اصول بسیار آسان است. نمی‌توانم قضاوت کنم ولی در این تردیدی ندارم که پیدا کردن توجیه اجتماعی برای کارهای خودم، برایم به مراتب دشوارتر است.

به اعتقاد من، جهانی که در چنگال جنگ دست و پا می‌زند، حق دارد کارهای مرا به عنوان آثاری بی‌ارتباط با نیازهای فوری خودش نفی کند. در اینجا حرف چندانی در دفاع از خودم نمی‌توانم بزنم. فقط می‌خواهم از مردم تقاضا کنم به این گفته‌ام باور آورند که من نیز همگام با همهٔ جهانیان از مصائبی که بشریت را در کام خود فرو برده است رنج می‌برم. آیا به من حق می‌دهید تا از رهبران توده‌های درگیر در پیکاری مرگبار برای بقای خود این سؤال را بکنم: «.... آیا من مجبورم، و باید این وحشت را از طریق هنر خودم محفوظ دارم و به مردم برسانم؟» ــ مردمی که در شهرهای ویران و روستاهای سوخته، خندقها و زیرآوار خانه‌های خود گرفتار آمده‌اند، سایه‌های کور آدمیزادگانی که از ویرانه‌ها و چوبه‌های دار برپا شده در قاره‌های ویران گریخته‌اند.... من از درد و وحشتی که اینان چیزی از آن نمی‌دانند چه می‌توانم به ایشان بگویم؟»

نژاد بشر بیمار است؛ بطرزی خطرناك و کشنده بیمار است ــ

من آنچه را که در وجودم با ارزش می‌پندارم یعنی خون و گوشتم و زندگیم را ــ در صورتی که نیازی به آن باشد ــ بـه عنوان کمك، تقدیمشان می‌کنم. ولی یك زندگی تنها چه ارزشی دارد ــ ما همگی به کشتن خو گرفته‌ایم و جادهٔ مرگ را چه هموار و آسان ساخته‌اند. زهر نفرت، به نان روزانه و یگانه طبیعت ما تبدیل شده اسـت. وقتـی اعتراف می‌کنم که نمی‌توانـم در آن مرحلـهٔ مرگ و ویرانـی برای کارهایم مایهٔ الهامی پیدا کنم، باید سرزنش شوم.

من در هنـرم آن داروی آرامبخش را که می‌توانـد دردهـا و بیقراریهای زمانه را تسکین دهد، ارزانی می‌دارم. می‌کوشم نگذارم یأسمان چنان ابعادی پیدا کند که دیگر چیزی در این زندگی ویرانه برای ادامهٔ زندگی باقی نماند. در کارهایم می‌کوشم تصویر روز بعد را که در خاطرات و آرزوهای نابهنگام خویش پشت سر نهادیم پاس دارم و یادآوری کنم که تصویرهای جهان می‌تواند با آنچه هسـت متفاوت باشد. شاید اصلاً در این کار موفق نشوم ولی به دلیل تلاشی که در این راه کرده‌ام سرزنش کسی را نمی‌پذیرم.

هنر کانسترو کتیویستی بطور کلی، و کار من به عنوان بخشی از آن، برای غلبه بر فضای مشاجره‌ای که آن را محاصره کرده است راهی بس دراز در پیش دارد. هنوز هم این هنر را به این دلیل که توده‌های مردم آن را نمی‌فهمند و اصولاً هنری نیست که توده‌های مردم به آن احتیاج داشته باشند، از دسترس ایشان دور نگه می‌دارند. بحث کردن با هر کسی، با یك چنین دلایل گنگی، همیشه بسیار دشـوار است؛ ساده‌ترین و منصفانه‌ترین کاری که می‌توان کرد این است که بگذاریم توده‌های مردم خودشان دربارهٔ این هنر اظهارنظر کنند. من آماده‌ام با هر یك از نمایندگان افکار عمومی وارد بحث شوم وهر یك از کارهایم را که برگزینند در اختیارشـان بگذارم تا در همانجـا که شایسته‌اش است ــ یعنی در جائـی که توده‌هـای مردم می‌آینـد و

می‌روند و کار و زندگی می‌کنند ــ نصب کنند. به هر قضاوتی که توده‌های مردم آزادانه دربارهٔ آن کار اعلام دارند، گردن می‌نهم. آیا کسی از این رهبران توده‌های مردم، به میدان پیکار با من می‌آید ــ گمان نمی‌کنم!

در این ضمن، من چاره‌ای جز این ندارم که آثارم را در اختیار عده‌ای انگشت‌شمار بگذارم تا این آثار را بشناسند و قضاوتشان را اعلام کنند.

دوستدار همیشگی تو
گابو

گابوی عزیز،

لازم نبود به دلیل طرز توضیح اندیشهٔ کانسترو کتیویستی در هنر توسط خودت، پوزش خواهی کنی؛ تو نیز مانند همهٔ هنرمندان که احساس و اندیشه‌ای ژرف دربارهٔ آثار خود دارند، چیزهائی را گفته‌ای که هیچ منتقدی نمی‌توانست دربارهٔ تو به زبان آورد، و این چیزها را با چنان فصاحتی به زبان آورده‌ای که احتمالاً منتقد نیز به آن حسادت می‌کند. خاطرت جمع باشد که من نمی‌توانم گفته‌ات را چه از لحاظ پیراستگی و چه از لحاظ افزایش مطلبی بر آن، اصلاح کنم. تنها کاری که در این پاسخ کوتاه و مختصر به نامه‌ات می‌توانم انجام دهم این است که برخی از سوء تفاهماتی را که برخی از واژه‌هایت ممکن است موجب شوند پیش‌بینی کنم.

تو در اینجا دو کار انجام داده‌ای. نشان داده‌ای که چرا هنرت حقاً «کانسترو کتیویستی» نامیده می‌شود؛ و به مسألهٔ «ارتباط» نیز پرداخته‌ای ــ چون این مهمترین مسأله‌ای است که هنرمند در اجتماع دموکراتیك باید با آن مواجه شود.

مایهٔ تأسف است که هنر، این همه دوستدار حساس و مطلع دارد، که تعصب شدیدی در مخالفت با جنبش مدرن بدین شکل ندارند ولی قادر به واکنش نشان دادن در برابر هنر باصطلاح «انتزاعی» نیستند. اینان خود را قادر به تشخیص بین آرایش فرمی خط و رنگی که بدرستی «تزئینی» می‌دانند، و شیء ساخته شده‌ای که زندگی و استقلالی فرمی دارد و به اتکای نیروی ارگانیك خودش به حیاتش ادامه می‌دهد، نمی‌دانند.

به نظرم چنین می‌رسد که ما در آینده مجبور خواهیم شد به پژوهشی نسبتاً ژرفتر برای تبیین حقیقی و درست این پدیده دست بزنیم. تمدن جدید ما تا حد زیادی حس فرم ــ یا به بیان دقیقتر، توانائی درك بلاواسطهٔ ازرشهای فرمی ــ را از دست داده است. حتی در موسیقی، که این حس مطلقاً ضرور است، تعداد کثیری از شنوندگان، بدون کوچکترین احساس ناراحتی، بدون این حس به موسیقی گوش می‌دهند و حواسشان را آزاد می‌گذارند تا بارهائی از قید فرم و بی‌هیچ تفاوت و تمایزی دستخوش جریان صوت شوند. در اینجا، که من نیز شخصاً فاقد صلاحیت هستم، می‌توان به عظمت این ناتوانی پی برد: فرم، در موسیقی، به نظر من، وحدتی است که فقط بطرزی گنگ، مثلاً در برخی از پرلودها و فوگهای باخ تحقق می‌یابد. من که از محدودیتهای خودم در این هنر آگاهم، همدردی کردن با آن هنر دوستانی که فقط درك گنگی از وحدت فرمی یکی ازساختمانهای تو دارند برایم آسانتر است. آنها خطوطی را می‌بینند که به یکدیگر می‌رسند، یکدیگر را قطع می‌کنند یا از نقاط خاصی منشعب می‌شوند، سطوحی را می‌بینند که از همدیگر گذشته‌اند ــ و در همین جا درنگ می‌کنند، شاید در نهان به اشتیاق دیدن آن تیرگی و رنگی هستند که تو نشان نداده‌ای ــ زیرا رنگ چیزی است که حواس تحلیل رفتهٔ ایشان هنوز هم ممکن است بتواند درکش کند.

چرا آنها در این نقطه درنگ می‌کنند؟ راستی، گابوی عزیز، اگر بتوانیم به این سؤال پاسخ دهیم به کشف رمز شکست تمدن خودمان نزدیك خواهیم شد. در اینجا ما با یکی از مهارها یا موانع بنیادی اجتماع خودمان روبرو هستیم ــ مانعی که بمراتب بیش از این یکی که مورد بحث ماست بر قشرهای گسترده‌تری از حیات تأثیر می‌گذارد. این مانع، به هلاکت‌بارترین شکل ممکن، همچنان که به گمانم تو نیز متوجهش هستی، بر روابط ما با یکدیگر تأثیر می‌گذارد ــ همدردی و محبت متقابل، که رمز سعادت اجتماع است. گوئی نقابی جلوی چشمانمان افتاده و یکی از مجراهای اصلی ارتباطمان را مسدود کرده است. به زبان استعاره سخن می‌گویم، ولی در واقع معتقدم که ما با یك جابجائی فیزیولوژیك سر و کار داریم. از پیروزی مکتب مدرسیون در سده‌های میانه به بعد، طبقات تحصیل کرده در اروپا تابع انضباطی عقلی شده‌اند که بعضی از بخشهای مغز ایشان را بیشتر از بخشهای دیگر تکامل بخشیده است. می‌توانم فرمول علمی این روند را برایت شرح دهم: «منطقهٔ اختصاصی در مغز قدامی یا بخش غیربویائی قشر مغز، و پیوندهایش با حواس اختصاصی مجاور، در کارکردهایش جانشین یا حتی مستثنی‌کنندهٔ واکنشهائی می‌شود که با وجود دی آنسفال بودنشان میانجی کارکردی می‌شوند که ارگانیسم انسان را به عنوان یك کل بیان می‌کنند.»[1] و این فیزیولوژیست که روان‌شناس نیز هست، سپس می‌افزاید که «این عدم تناسب بزرگ در کارکردی که متوجه بخش پوسته‌ای یا بخش غیربویائی قشر مغز است، در اثر کاربرد بیشتر نماد، دخالتهای پردامنه و پیش‌بینی نشده‌ای در احساسات و حواس اصلی انسان به عنوان یك ارگانیسم کامل به عمل آورده است». و این نکته‌ای است که تو و من، می‌کوشیم روشن

1. *The Biology of Human Conflict*, by Trigant Burrow, M.D., Ph.D. New York (Macmillan Company), 1937, p. 117.

کنیم. تو مـی‌گوئی «شیوهٔ ادراك جهان در هنر، حسی است... شیوهٔ واکنش هنر در پاسخ به این ادراك حسی، خودبخودی، غیرمنطقی و متناسب با خود واقعیت است... و این شیوهٔ خود زندگی است». بله، درست است؛ ولی در اروپای امروز، اروپای اسیر در چنگال جنگ دوم جهانی که روزگار تعصب، روزگار نفرتِ حساب شده و ویرانگری عمدی است، شیوهٔ زندگی مسلط نیست. زیرا در تمدن «علمی» ما، حتی جنگ، بی‌اختیاریش را از دست داده است.

من فقط به این جنبه‌های بزرگتر اشاره می‌کنم تا نشان دهدم که مسأله فقط به میدان جنگ محدود نمی‌شود: در برابر ما فقط تعداد انگشت‌شمـاری آکادمیسیـن خرفـت یا رقیـب حسـود صف‌آرائـی نکرده‌انـد: ما با گونـه‌ای روان‌پریشـی اجتماعـی می‌جنگیـم که از رویدادهای تاریخی پنج سال گذشته ریشه گرفته اسـت. بنابرایـن احمقانه خواهد بود اگر نسبـت به پیـروزی بسیـار نزدیـك خویش خوش‌بین باشیم.

از اینجا به یگانه نکته‌ای می‌رسم که می‌خواهم شرح دهم. تو صاحب وجدانی اجتماعی هستی. تو به عنوان یك روس که شخصاً وحشتها و سرافرازیها، امیدها و سرخوردگیهای بزرگتریـن انقـلاب اجتماعی روزگار کنونی را تجربه کرده است، احتمالاً به نوعی فلسفهٔ گریزگرایانه پناه برده‌ای. ولی تو هنوز به توده‌های مردم ایمان داری و حتی مطمئنی که همین توده‌ها هنر کانسترو کتیویستی‌ات را خواهند فهمید و ستود، به شرط آنکه آزادانه و به دور از هر تعصبی با آن تماس پیدا کنند. شاید تا اندازه‌ای حق با تو باشد: من همیشه متوجه شده‌ام که واکنش مردم ساده و بی‌شیله پیله در برابر هنر انتزاعی، بمراتب طبیعی‌تر، جدیتر و محکمتر از واکنش مشتی صعودکنندهٔ عصبی است که مذبوحانه به یکی از پله‌های نردبـان ترقـی اجتماعـی یا تحصیلی چسبیده‌اند. ولی خواستار «قضاوت» توده‌های مردم نشو. این

به معنای تشویق همان گرایش انزواجوئی روشنفکرانه‌ای است که ما شدیداً می‌کوشیم از آن اجتناب ورزیم. ساختمانهای هنری‌ات را به هر وسیله‌ای که شده در مکانهای عمومی نصب کن؛ اما از آن پس صبر کن و ببین... استعارهٔ میانجی عمل را در نقدنویسی معاصر، خیلی بزرگ کرده‌اند ولی استعارهٔ بسیار مفیدی است. در اجتماع کنونی نباید در انتظار واکنشی مستقیم از یك کار هنری باشی: اما کار هنری به عنوان جسمی خارجی که در آن دریای خروشان انداخته می‌شود، می‌تواند بی‌آنکه هویت یا خلوصش را از دست بدهد، تحولی سرشار و شگفت‌انگیز را به دنبال آورد.

با احترام

هـ ر.

بخش چهارم

فصل چهاردهم

هنر انگلیس

در هر تلاشی برای تعریف ویژگیهای ماهوی هنر انگلیس (که هدف این مقاله خواهد بود) نخست باید توضیح دهیم که منظورمان از «انگلیسی» چیست. از لحاظ جغرافیائی، می‌دانیم که انگلستان چیست، و هر چند ظاهراً تردیدهای بسیار دربارهٔ این مسأله وجود دارد، شاید بتوانیم به تعریف نژادی رضایت‌بخشی دست بیابیم. ولی هیچ یك از این مفاهیم، با منظور ما جور در نمی‌آیند. هنر، بشیوهٔ خاص خود، هیچ مرزی اعم از زمینی یا خونی نمی‌شناسند و آنچه در جستجویش هستیم در واقع تعریف چیزی در آن واحد بس ظریف و بس نافذ چون روحیهٔ انگلیسی است. دربارهٔ برخی از آثار هنری، مثلاً آثار متعلق به سده‌های هفتم و هشتم، با اطمینان می‌توانیم بگوئیم که این آثار در انگلستان آفریده شده‌اند، و با پشتیبانی سنت سلتی از آنها، دلیلی نیست که فرض کنیم آن هنرمندان، از مردمان بومی این سرزمین نبوده‌اند. ولی این آثار به زبان انگلیسی با ما سخن نمی‌گویند و آنچه ما باید تعیین کنیم این است که هنر در چه دوره‌ای

اختصاصاً از لحاظ سبك و نه از لحاظ مبداء، انگلیسی می‌شود و این سبك انگلیسی از چه عناصری تشکیل می‌شود. آنگاه می‌توانیم این سبك را با تجلیات پرجلوه‌اش ردیابی کنیم.

مثیو آرنلد[1] در کتاب **مطالعهٔ ادبیات سلتی**، با جرأت، تأیید کرد که نژادهای سلتی، بی‌استعدادی بیمانندی در زمینهٔ هنرهای تجسمی از خود بروز داده‌اند. امروزه در اثر اطلاعات به مراتب بیشتری که دربارهٔ شکلهای هنر آنان و مفاهیم روان‌شناختی آن بدست آمده است، هیچ کس جسارت به زبان آوردن‌سخنی چنین جزمی را بخود نمی‌دهد. تضادی که مثیو آرنلد میان نژادهای آلمانی و سلتی قائل می‌شود، با مقیاس مثبت و منفی، امروزه در نظر ما مقابلهٔ مستقیم شیوه‌های تجربهٔ هنری تلقی می‌شود. این شالودهٔ آن چیزی که آرنلد به عنوان برتری آلمانها در این زمینه نام می‌برد، «وفاداری آنان به طبیعت» بود ـ شالوده‌ای که سلتها بطور غریزی نفی‌اش می‌کنند. به همین علت وقتی آرنلد در ادامهٔ سخنانش می‌گوید که این بی‌استعدادی در زمینهٔ هنرهای تجسمی «بمحض مسلط شدن عنصر آلمانی و نه سلتی در میان این نژاد بطرز چشمگیری کاهش می‌یابد»، صرفاً مفهوم و تصور خاصی را که خودش از هنر دارد، تأیید می‌کند. برای آنکه بدانیم او چگونه همین تصور را باز محدودتر کرد، بهتر است به محدودیتی بنگریم که او پس از آن برای هنر انگلیس قائل می‌شود. او می‌گوید: «چیزی هست که ظاهراً مانع رسیدن ما به مهارت واقعی در هنرهای تجسمی به شکلی که نژادهای خالص آلمانی دست یافته‌اند، می‌شود.» او آن چیزی را که داوران اروپائی ما برای بزرگترین نوابغ این سرزمین یعنی رینولدز و ترنر در مقام استادانی همطراز **رافائل**[2] و **کورجو**[3] [**۱۴۹۴ـ۱۵۳۴**]، **دورر**[4] و **روبنس**[5]

1. Matthew Arnold
2. Raphael
3. Correggio
4. Durer

قائلند مورد تردید قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که اینان فاقد بافت ساختاری‌اند و منظورش از این اصطلاح «بالاترین نیروی کمپوزیسیون» است «که به وسیلهٔ آن، نقاشی به برترین دستاوردی می‌رسد که از نقاشی انتظار می‌رود». موفقیت آنان، به شکل کنونیش، از نوع دیگری است؛ «اینان از لحاظ جادو، زیبائی، وقار و بیان چیزی تقریباً بیان نشدنی، موفق‌اند؛ گیرائی کارهای رینولدز با مضامین کودکان و کارهای ترنر با مضامین دریاها از همین جا سرچشمه می‌گیرد؛ انگیزه بیان آن چیز بیان نشدنی، ترنر را تا جائی پیش می‌برد که در پایان، گمراه می‌شود و حتی مدتها پیش از گمراه شدن، در آثاری که حقاً ستوده شده‌اند می‌توان به قول فرانسویها مُهر دیوانگی او را دید. بنابراین، تعالی یا موفقیت، در جهتِ روح است.»

با آنکه استدلال آرنلد بر مفهوم محدودی از هنر مخصوصاً بر تصور نادرستی از هنر کلاسیك مختص سدهٔ هجدهم (که خودش فرزند آن بود) مبتنی است، ولی او به نتیجه‌ای رسیده است که به عنوان یك جمعبندی، در وهلهٔ نخست قابل قبول و شایستهٔ محك‌زنی در تحقیقی ژرفتر به نظر می‌رسد. شاید بالاترین سخنی که در این نتیجه‌گیری گفته می‌شود این باشد که هنر انگلستان، شدیداً رمانتیك بوده است و توصیف بعدی هنرمندان این سرزمین توسط مثیو آرنلد به عنوان «کمی نامتعادل شده از لحاظ روح و احساس» و مستقیماً فعال در جهت همین دو عنصر، تردیدی بر جای نمی‌گذارد که این تفسیر مسأله را در ژرفای ذهنش داشته است.

آن سبکی که نخست به عنوان یك سبك مشخص می‌شود و با گرایشی نژادی پیوند می‌یابد که از آن به بعد مشخصاً انگلیسی بوده است، در دورهٔ معروف به دورهٔ آنگلو ساکسون ـ یعنی در دو سدهٔ

←

5. Rubens

پیش از تصرف کشور توسط **نورمانها** ـ شکل گرفت. دربارهٔ سرچشمه‌های آن سبك، دو نظر ابراز شده است. مورخان تاریخ هنر انگلیس، با تواضع خاصی، به خارج از این سرزمین می‌نگرند و مایهٔ الهام هنرمندان آن زمان را در سبك **کارولنژیان**[۶] می‌یابند. ولی محققان دیگر، مخصوصاً آلمانی، با ژرف‌نگری انتقادی به مراتب ظریفتر و احتمال تاریخی بیشتری، سرچشمه‌های این سبك را در خود انگلستان می‌یابند ـ حتی ادعا می‌کنند که این انگلستان بود که الهامبخش مدارس کارولنژیان گردید. وقتی توافق حاصل می‌شود که ویژگی مشخص‌کنندهٔ این سبك نوعی آزادی خطی است، چه چیزی محتملتر از این فرض است که سبك مزبور مستقیماً از سبك خطی به تمام معنی، یعنی سبك سلتی که مدتها پس از ناپدید شدنش در قارهٔ اصلی اروپا در جزایر انگلیس به هستی و توانائی حیاتی‌اش ادامه داده بود مشتق شده است؟ این ظاهراً با اظهار نظر مثیو آرنلد دربارهٔ بی‌استعدادی سلتیها در هنرهای پلاستیك تناقض دارد،ولی پیش از این گفتم که اظهار نظر او بر اطلاعات بسیار ناقص مبتنی بوده است.

این کیفیت خطی، یعنی به قول ویلیام بلیك «خط محدودکننده و پیچ و خمها و حرکات بی‌پایانش» به روشنی، در تمام گونه‌های هنر آنگلو ساکسون ـ در **جواهرات آلفرد**[۷] [کبیر] بیش از **فرش بایو**[۸]، ولی از همه بیشتر در دستنوشتهای تذهیب کاری شدهٔ مکتب **وینچستر**[۹] ـ قابل تشخیص است. از منشاء یا بنیادگذاری این مکتب، چیزی نمی‌دانیم و اگر آن را مشتقی از مکتب رن[۱۰] که بیش از همه به آن شباهت دارد بدانیم، به یك فرض صرف متوسل شده‌ایم. مکتب وینچستر و سبك تیپیك بیزانسی معاصر آن در مکتب اوتوی[۱۱]

---

6. Carolingian
7. Alfred Jewel
8. Bayeaux Tapestry
9. Winchester School
10. Rheims
11. Ottonian School

نه فقط از لحاظ افراط و تفریط در سبك بلكه از لحاظ فاصلهٔ عرض جغرافیائی، از هم دورند و طبیعی می‌نماید که فرض کنیم آنچه از لحاظ سبك و موقعیت در حد وسط قرار دارد یعنی مکتب رن، هر چه بود سرچشمهٔ نوآوری نبود. اما این نکته اهمیت چندانی ندارد؛ آنچه شناختنش ضروری است نیروی حیاتی برترِ سبكِ وینچستر، یعنی عالیترین سبك در کل مجموعهٔ تذهیب‌کاری سده‌های میانه است. نخستین نسخهٔ خطی وینچستر (**منشور ادگار**[۱۲]، **موزهٔ بریتانیا**) تاریخ سال ۹۶۶ میلادی را بر خود دارد؛ مشهورتر از **همه کتاب دعای اثلوُلد قدیس**[۱۳] متعلق به **دوك دونشر**[۱۴] است که احتمالاً در حدود سال ۹۸۰ میلادی تکمیل شد. در این نسخهٔ اخیر، سبك مزبور با تمام سرشاری و در اوج قدرتش نمایانده شده است. در اینجا، عملاً جادو، زیبائی و شکوه ظرفیت بیان آن چیز تقریباً بیان نشدنی (یا به قول امروزیها، آسمانی) را می‌بینیم؛ اما از لحاظ بافت ساختمانی، به هنگام پرداختن به تحلیل ادعاهای سبك کلاسیك و هر نتیجه‌ای که از آن بدست آید، باید به این نتیجه برسیم که اگر در اینجا اثری از آن نیست پس هیچ اهمیت چشمگیری ندارد. تازگی و آزادی نهفته در این طرحها باضافهٔ اطمینان باور نکردنی‌شان، کیفیاتی هستند که غالباً مورد توجه و ستایش قرار گرفته‌اند؛ ولی به حس عالی شکل‌شناسی و گرایش طبیعی به کمپوزیسیون که در هر صفحهٔ تذهیب‌کاری شده به نمایش گذاشته شده است چنان که باید توجه نشده است. دو نوع کمپوزیسیون، یکی دارای چارچوبی ثابت و متقارن، محکم ولی خشك و تُرد، دیگری همچون بیرقی آزاد و شناور در چارچوب، با هماهنگی بی‌خطائی دست در دست یکدیگر می‌نهند.

---

12. Charter of Edgar
13. Benedictional of St. Aethelwold
14. Duke of Devonshire

II

بنابراین می‌توانیم بگوئیم که انگلستان در این سدهٔ دهم، هوادار آزادی و شکوه بود؛ و این کیفیات را به شکلی که فقط در هنرهای تجسمی قابل بیان هستند بیان می‌کرد ــ به کمك پیچشهای بی‌پایان خط، خطی که به تنهائی قادر است ریتم را به شکل تجسمی بیان کند. هیچ چیزی نیرو و قابلیت زیست این سبك را مؤثرتر از ادامهٔ حیات آن در سراسر دورهٔ رُمانسك که بدنبالش آمد ثابت نمی‌کند. رُمانسك بر عنصر ایستا دلالت دارد؛ در معماری که از لحاظ فیزیکی هنری ایستا است، سبك جدید بطور طبیعی غلبه پیدا می‌کند. ریتم خطی زیرین به نقشه‌ای پیچاپیچ در اطراف تاقهای عظیم تبدیل می‌شود. در پیکرتراشی، همچنانکه از مجسمه‌های کلیسای شهرك **مالمزبری**[۱۵] دیده می‌شود، سبك خطی بی‌هیچ مانعی به راهش ادامه می‌دهد؛ این سبك به طرز کاملی در برجسته‌کاریهای چهرهٔ «مریم و کودك» در محل تشکیل جلسات هفتگی اولیای کلیسای شهر **یورك** [شمال شرق انگلستان] که به سدهٔ دوازدهم تعلق دارد به حیاتش ادامه داده است. در اینجا می‌بینیم که سبك مزبور بطور مؤثری به هنر جدید شیشه‌های رنگی انتقال یافته و در اثر ضرورت فنی سیمهای راهنما، تقویت شده است. اما تذهیب کاری، همچنان به عنوان هنری مشخصاً انگلیسی به حیاتش ادامه می‌دهد، و با آنکه مکتبهای موجود در قارهٔ اصلی اروپا با تمام توان به رقابت با یکدیگر پرداخته‌اند و مکتب وینچستر کمی از مد افتاده و کمی ناتوان شده است (ولی هنوز می‌تواند شاهکاری مانند **کتاب مقدس وینچستر** بیافریند)، چندین مکتب انگلیسی در هنر پیدا شده که همگی بطرز چشمگیری

15. Malmesbury

شایسته‌اند و قطعاً انگلیسی‌اند. این آثار ــ کتب مقدس و زبورهای موجود در کلیساهای شهرهای بری سنت ادموندز[۱۶]، سنت آلبانز[۱۷]، داور[۱۸]، دورهام[۱۹]، و یورك ــ درست از لحاظ همان ویژگیها انگلیسی‌اند: از لحاظ ریتم خطی قوی، و آزادی نسبی‌شان از شکوه بیزانسی.

از اینجا به دومین ویژگی یا صفت کلی هنر انگلیسی، که احتمالاً از همان آغاز وجود داشته است، می‌رسیم ــ منظورم آن چیزی است که راسکین با لحنی نسبتاً حیرت زده عنوان «غریزهٔ خاکی ما» را بدان داده است: «لذت بردن از شکلهای مضحکی که تا اندازه‌ای با ناپاکی شیطان ارتباط دارند»، کیفیتی که به اعتقاد راسکین همواره مانع تعالی یافتن هنر ما بوده است و بصورت لکه‌ای در آثار چوسر و شکسپیر دیده می‌شود، و «برخی از بزرگترین، فرزانه‌ترین و اخلاقی‌ترین نویسندگان انگلیسی را برای جوانان امروزی ما به نویسندگانی تقریباً بیفایده تبدیل می‌کند». راسکین با آنکه بر این کیفیت افسوس می‌خورد، از صداقت کافی برای گفتن این واقعیت برخوردار بود که «هرگاه انگلیسیها یکسره فاقد این غریزه شوند، نبوغشان نسبتاً ضعیف و محدود می‌شود». در وهلهٔ نخست، دیدن این کیفیت بصورت ترکیبی با ارزشهای معنوی جادو، زیبائی و شکوه که پذیرفتیمشان، عجیب به نظر می‌سد؛ اما اگر بخواهیم فقط به این عقیدهٔ آندره ژید متکی شویم که می‌گوید افراط و تفریطها در تمام کارهای بزرگ هنری با یکدیگر تلاقی می‌کنند، باید خودمان را برای آشتی دادن این دو کیفیت ظاهراً متضاد در هنر انگلستان آماده کنیم. اما واقعیت آن است که این تضاد فقط در ذهنهای کسانی چون راسکین و مثیو آرنُلد که به مفهوم پیرایشگرانه

16. Bury St. Edmends
17. St. Albans
18. Dover
19. Durham

معنویت یا مفهوم ایده‌الیستی تعالی وابسته‌اند، پدید می‌آید. احتمالاً چوسر یا شکسپیر یا حتی هنرمندان پیش از آنها که مورد بررسی ما هستند، هرگز به این فکر نیفتادند که آفریدگان خداوند ممکن است بی‌ربط باشند؛ و تمامی ارزش این شکل مضحك در حاشیه یا شکل عجیب و غریب بطور کلی در این است که ما را به یاد فاصلهٔ ناپیمودنی موجود میان عنصر انسانی و آسمانی بیندازد.

انگیزه هر چه باشد، تردیدی نیست که هنر انگلستان در سدهٔ یازدهم با مشاهدهٔ موشکافانهٔ طبیعت یا با رئالیسمی مشخص می‌شود که به هیچ وجه با کیفیات مطلق شکوه و ریتم انتقال یافته توسط سنتهای خطی سازگار نیست. نتیجه این است که وقتی در سدهٔ دوازدهم آن تغییر بزرگ احساسی به سراغ جهان مسیحی آمد و جنبش فکری تازه‌ای آغاز شد که پیش درآمد رئالیسم در فلسفه، هومانیسم در علم و نیکوکاری و زندگی ساده در دین (به بیان مختصر: آیین فرانسیسیان) و ناتورالیسم در هنر بود، هنرمندان انگلیسی یك بار دیگر آمادهٔ پیشگامی شدند. در واقع، هیچ تغییر ناگهانی در هنر انگلستان قابل مشاهده نیست. این خط هنوز بر کمپوزیسیون مسلط است. این هنر، به نفع رئالیسم، ملایمتر و محدودتر می‌شود و احساسی که بیان می‌کند شیرینتر است. اما همان احساسی است که در وجود تذهیب کار **کتاب دعای سنت اثلوُلد و مثیو پاریس**[۲۰] [وقایع نگار انگلیسی، ۱۲۰۰ـ۱۲۵۹ میلادی] دیده می‌شود، و برای بیانش از همان وسائل یعنی سبك خطی استفاده شده است. چگونگی نگرش ما به پیامدها، به معیارهای زیبائی شناختی ما بستگی خواهد داشت؛ در آن صورت، سبك انگلیسی، همچنان که‌از سده‌های سیزدهم و چهاردهم به این طرف می‌آئیم، بیش از پیش منزوی به نظر می‌رسد. و این

20. Matthew Paris

سبك، عملاً نمی‌تواند تا ابد در برابر نیروهائی که علیه‌اش صف‌آرائی کرده‌اند ایستادگی کند. عمده‌ترین نیرو از آن میان، خصلت یکپارچهٔ فرهنگ مسیحی در اروپا بود. کلیسا گوسفندان پراکنده‌اش را بصورت گروهی فشرده‌تر در می‌آورد، و در درون آن گروه فشرده‌تر، ارتباط میان مدها سریع و اجتناب‌ناپذیر شد. آن روزگار، دوران تشویق هیچ شکلی از فردیت نبود و هنرمند انگلیسی می‌بایست به این واقعیت پی می‌برد که روشهای منزوی شدهٔ خودش در جریان رقابت، از تناسب لازم برای بیان سایه روشنهائی که «وفاداری به طبیعت» از او می‌طلبید برخوردار نیستند. احساسات هومانیستی بقدری گنگ است که نمی‌توان با یك خط محصورش کرد. خط هنوز هم می‌تواند شیوهٔ نامعقول و غیرطبیعی خود را در تجسم چینهای یك جامه داشته باشد، و این شیوه‌اش را با انتقام‌گیری از پدیدهٔ انگلیسی عجیبی چون سبك عمودی در معماری ادامه داد. حضورش را، با پیگیری خاص خود، تا سدهٔ شانزدهم می‌رساند؛ ولی تدریجاً جاخالی می‌کند و همراه با آن، یکی از کیفیات ماهوی هنری انگلستان نیز ناپدید می‌شود، و این کیفیتی است که هنر انگلستان علیرغم کوشش پراکندهٔ ویلیام بلیك، مدتها بعد توانست آن را باز یابد.

این بدان معنی نیست که بگوئیم روند تغییر، چیزهائی به عنوان جبران بجای خود نگذاشت. ولی این چیزها به هنرهای تجسمی تعلق ندارند ــ بلکه باید در ادبیات ما یعنی هنری که بی‌نهایت انعطاف‌پذیرتر است، جستجویشان کرد. در اینجا ویژگی ملی دیگر یعنی همان غریزهٔ خاکی ما که با تمام گستردگی‌اش حضور دارد، یافت می‌شود و طبیعی‌ترین جنبه‌های هومانیسم نیز در شعر **چوسر** و **شکسپیر** بطور کامل بیان می‌شوند؛ در همان حال، کیفیت روحی ما با ژرفای هر چه تمامتر در شعر بلند **ملکهٔ سرزمین پریان**[۲۱] [سرودهٔ **ادموند اسپنسر** در سدهٔ شانزدهم] معرفی شده است. آدمی با داشتن

دیدگاهی تطبیقی دربارهٔ هنرهای گوناگون می‌تواند به نارسائی علتهای بیرونی مانند طاعون بزرگ برای تبیین ناپدید شدن هر هنر خاصی پی ببرد. شاید چنین تصور شود که هنرهای تجسمی، چون تا حد زیادی با دست سر و کار دارند، بیشتر وابستهٔ سنت پایدار هستند؛ و فاجعه‌ای که از هر ده هنرمند یکی را بیشتر زنده نگذاشت تا چنین سنتی را انتقال دهد، توضیحی کافی برای سرنوشتهای گوناگون است. ولی این را می‌گویند پذیرفتن نظرگاهی سطحی و تفننکارانه در حرفهٔ ادبیات، که وابستگی‌اش بر نیروی انسان و حکمت انباشتهٔ آن بیشتر است. تنها نتیجه‌ای که می‌توانیم بگیریم این است که بگوئیم هنرهای تجسمی در فاصلهٔ سده‌های چهاردهم وهجدهم فقط به این دلیل که شیوه‌ای نیرومندتر و بیگانه جانشینشان شده بود یکسره از میان رفتند. تحقیقی که از زمان **جوتو** و **ماساچو** آغاز شد، اصلاً به حوزهٔ شعور تجسمی هنرمند انگلیسی راه نیافت و بدلایلی می‌توان گفت که نمی‌توانست هم راه بیابد. پژوهش در علت این ناتوانی، مارا از موضوع مورد بحثمان بسیار دور می‌کند و به میدانهای پر از شك و تردید روانشناسی اجتماعی می‌کشاند. علت هر چه باشد، مجبوریم اعتراف کنیم که تا مدت چهار صد سال چیزی به نام هنر انگلیسی (که با هنر درانگلستان تفاوت دارد) وجود نداشت.

اگر، همچنانکه من معتقدم، سرچشمهٔ الهام فنی ما از ژرفا ناتوان شده بود، منطقاً می‌بایست چنین اتفاق افتاده باشد که شاخهٔ فرعی دیگری که به نبوغ ملی ما در هنر وصل می‌شد تقویت شود. غریزهٔ خاکی ما در هنرهای تجسمی می‌توانست شیوهٔ بیانی جدید و قابل مقایسه با آن آزادی که در شعر و درام یافته بود، پیدا کند. ولی در اینجا تفاوت ماهوی میان هنرهای تجسمی و ادبی آشکار می‌شود.

←

21. *Faerie Queene*

ادبیات، گونه‌ای پالایش، یا به هر حال شکلی از شیوهٔ ارتباط عادی و طبیعی ماست. از طرف دیگر، هنرهای تجسمی، شیوه‌ای خاص یا نابهنجار شده‌اند و به زبان زیست شناسان، به تکمیل شدن یك ابزار رشد نیافتهٔ اضافی بستگی دارند. این ابزار در هنر انگلیسی، خط بود. وقتی خط در اثر تکمیل ابزارهای جدید ارتباط تجسمی، دیگر به کار نیامد کل تجهیزات هنرمند انگلیسی کهنه شد و او دیگر برای استفاده از ابزار جدید آمادگی نداشت. او تا جائی که خط را از دست نداده بود می‌توانست از شکوه و معنویت سده‌های میانه دست بردارد و آنگاه به غریزهٔ خاکی‌اش توجه کند. ولی در آن اوضاع و احوال، او فقط می‌توانست به انتظار ظهور شعور تجسمی تازه‌ای بنشیند، و این نیز چندین سده فرصت می‌خواهد. حتی در سرزمین مادرزادی ارزشهای محسوس و جانشین، از پیدایش **جوتو** تا **ماساچو** یك سدهٔ کامل سپری می‌شود. دویست سال به انتظار نشستن در انگلستان، مدتی بسیار طولانی نیست. ولی در این ضمن، شعور بسیار متفاوتی پدیدار شد، شعوری که نه فقط جلوی هرگونه رشد شیوهٔ حسی تجسم فضائی مختص جنوب را گرفت بلکه غریزهٔ خاکی را در ادبیات ما تهدید و سرانجام نابود کرد: و آن شعور اخلاقی نهضت پیرایشگری بود.

دربارهٔ این موضوع، نمی‌توانم بدون تعصب حرفی بزنم، به همین علت زیاد بر آن تأکید نخواهم کرد. در نظر هر کسی که می‌خواهد کل فلسفهٔ زندگی‌اش را بر ارزشهای زیبائی‌شناختی استوار کند، آنچه ما از لحاظ بافت اخلاقی و مالاً از لحاظ ترقیات اقتصادی بدنبال آن تغییر روحیه‌ای که به پیدایش جنبش اصلاح دین انجامید بدست آوردیم، هیچگاه نمی‌تواند جای آن چیزی را بگیرد که ما در جادو، زیبائی و شکوه از دست دادیم. از هر دیدگاه دیگری اعم از اجتماعی، دینی یا اقتصادی، تضادی برقرار شده است که از لحاظ جانبداریش، شدیداً احساساتیگرانه است. ولی از دیدگاه مورد توجه

ما، هیچ امکانی برای در هم آمیختن ازرشها وجود ندارد، زیرا تضاد مزبور میان حضور و عدم حضور ارادهٔ ذاتی معطوف به هنر است. گاهگاهی، همچنانکه در مینیاتورهای **نیکولاس هیلیارد**[۲۲] [نخستین مینیاتوریست انگلیسی، ۱۵۳۷ـ۱۶۱۹] دیده می‌شود، می‌توانیم دلمان را به این خوش کنیم که گویا سوسوئی از سنت ملی به چشم می‌خورد. ولی در واقع، فقط پس از پیدایش **ویلیام هوگارث** ـ آنهم از جنبهٔ خاکی‌اش ـ است که هنرمند انگلیسی مجدداً به حق نخست زادگی خویش پی می‌برد.

III

با آنکه **هوگارث** احساساتی آشکارا و پرخاشجویانه ملی داشت[۲۳]، هنر نقاشی در انگلستان مدتی چندان طولانی زیر سلطهٔ بیگانگان بود که احیای سنت بومی دراین سرزمین مستلزم نبوغ هنرمندی بزرگ بود. هوگارث با تمام برتریها و امتیازاتش، چنین نابغه‌ای نبود؛ او زیاد وابستهٔ میثاقهای روزگارش بود، و وقتی به نقاشی کردن از منظره‌های انگلیسی و تفسیر زندگی انگلیسی پرداخت، روشهائی که به کار گرفت روشهای همان هنرمندان هلندی و ونیزی بود که وی از حضورشان در این سرزمین سخت بیزار بود. ولی او با آنکه ظرافتهای خاص خود را در استفاده ازنور و سایه دارد، و فردیت ویژه‌ای در حالت روانی نقاشی‌اش دیده می‌شود، دستاوردهای کلی‌اش قابل مقایسه با دستاوردهای **تیپولو**، **ورمیر**[۲۴]، یا حتی **یان**

22. Nicholas Hilliard

۲۳. مورد خاص هوگارث را در مقاله‌ای که ضمیمهٔ کتاب **هنر و اجتماع** چاپ شد، بررسی کرده‌ام.

استین[۲۵] نیست. او فقط در معجزهٔ تك افتاده‌ای به نام **دختر میگوفروش** است که گوشه‌هائی از آن کاری را نشان می‌دهد که اگر میثاقهای بیگانه را از خود دور می‌کرد از دستش برمی‌آمد، و بدین سان، پیشاهنگ انقلاب سدهٔ نوزدهم به شمار می‌رفت. با این حال، **هوگارث**، در آن پدیده‌ای که از لحاظ تاریخی به مکتب انگلیسی معروف شده است نخستین نام بزرگ است و اگر می‌خواستیم بصرف پیروی از مقولات خودمان از پیداکردن عنصری اختصاصاً انگلیسی در هنر وی خودداری کنیم، در واقع حقایق را زیر پا می‌گذاشتیم. **بودلر** در یادداشتهایش دربارهٔ برخی از کاریکاتوریستهای خارجی که در سال **۱۸۵۷** نوشت، به کارهای **هوگارث و کرویکشنك**[۲۶] می‌پردازد وکیفیتهای اختصاصاً انگلیسی که در این دو می‌یابد، در اصل، کیفیتهائی قرون وسطائی‌اند. «نمی‌دانم در کارهای هوگارث چه چیز شوم، خشونت‌آمیز و مصممانه‌ای می‌بینیم که تقریباً در تمام آثار این سرزمین بدخلق احساس می‌شود». آنچه فرانسویها و مخصوصاً **بودلر** از بدخلقی این هنرمند انگلیسی مراد می‌کنند هرگز برای من روشن نشده است. شاید این نکته در جملهٔ دیگری از نقد بودلر دربارهٔ هوگارث توضیح داده شده باشد: «استعداد هوگارث یك چیز خنك، شوم و گزنده در خود دارد، و این، قلب را می‌فشارد». او در همان صفحه، ضمن صحبت از هنرمند دیگری به نام **سیمور هادن**[۲۷]، که دیدنش در این جمع آدمی را به شگفت وامی‌دارد، گفته است: «در وجود سیمور، همانند سایر انگلیسی‌ها، خشونت و عشق افراطی، رفتار ساده، بسیار حیوانی و صریح در طرح موضوع دیده می‌شود.» با آنکه این احساس در کارهای **هوگارث و کرویکشنك**، از نوع بسیار محدودی است، این بار نیز به ساختاری که **مثیو آرنُلد** از هنرمندان

---

24. Vermeer
25. Jan Steen
26. Cruikshank
27. Seymour Haden

انگلیسی ترسیم کرده است برمی‌خوریم، بدین معنی که هنرمندان مزبور تا اندازه‌ای به وسیلهٔ روح و احساس دچار عدم موازنه شده‌اند و مستقیماً در جهت رسیدن به این دو، کار می‌کنند. اما آنچه را که **آرنلد** محدودیتی زیبائی‌شناختی می‌داند **بودلر** ارزشی مثبت و بیان احساسی اجتناب‌ناپذیر می‌نامد. ولی در نظر بودلر که از همانند انگاری دروغین هنر و زیبائی گریخته بود، شکل عجیب و غریب، شیوه‌ای در تخیل، آن هم شیوه‌ای آگاهانه به شمار می‌رفت، و دلسوزانه، در ستایش از کرویکشنك می‌گفت: «افراط پایان‌ناپذیر در خلق و خوی عجیب و غریب، خلق و خوی لاینقطع و اجتناب‌ناپذیر از نوك قلم کرویکشنك جاری است، همانند قافیه‌های غنی که از قلم شعرای صاحب قریحه جاری است. این خلق و خوی عجیب و غریب، عادت اوست.» و این، شیوه‌ای انگلیسی، و شکلی از هجو است که به گفتهٔ راسکین تا اندازه‌ای با ناپاکی شیطان مربوط می‌شود؛ ارزش این شیوه دقیقاً در رئالیسم آن و خودداریش از نادیده پنداشتن حضور شیطان در جهان است.

ولی عبارت «مکتب انگلیسی»، عموماً نامهای هوگارث و کرویکشنك را در ذهن آدمی زنده نمی‌کند. نخستن و به عبارتی نمونه‌وارترین نمایندهٔ این مکتب **تامس گینزبارو** است. در اینجا مطمئناً هیچ کیفیت گنگی مانند بد خلقی وجود ندارد، ولی با این حال در وجود **گینزبارو** چیزی منحصر بفرد و چنان انگلیسی وجود دارد که علیرغم تمامی آنچه به اسلافش در ایتالیا و هلند مدیون بود، باید به دنبال بازتاب اصیل خصلت انگلیسی او در شیوه‌های نقاشی‌اش بگردیم.

رینولدز در ستایش معروفش از گینز بارو،او را آزادانه شایستهٔ مقایسه با استادان بزرگ ایتالیا دانست، ولی باز معتقد بود که مشخص کردن وی به عنوان پایه‌گذار مکتب انگلیسی، به اصالت کارش متکی

است. او می‌گوید وقتی هنرمندان بخشی از شهرتشان را به کشور خویش انتقال می‌دهند و بدین سان لقب انگلیسی خود را توجیه می‌کنند، این بخشی از شهرتی است که از دیگران به عاریت نگرفته‌اند بلکه به اتکای تلاش و استعداد خودشان به دست آورده‌اند. ولی تحلیل او از اصالت گینزبارو، کمی محدود است: او از عشقی که گینز بارو به هنر خود داشت، و گذشته از آن، از ظرفیت مشاهدهٔ او «به عنوان عنصر بنیادی» نام می‌برد. «او عادت داشت به کسانی که اتفاقاً همراهش بودند از تمام ویژگیهای چهره، ترکیب تصادفی خطوط سیما، یا تأثیرات شاد و نور و سایه که در برابر خود، در آسمان، یا در هنگام پیاده‌روی در خیابان یا در حضور دوستان می‌دید نام ببرد. اگر به هنگام پیاده‌روی با شخصیتی روبرو می‌شد و از او خوشش می‌آمد و می‌خواست توجهش را جلب کند، او را به خانه‌اش فرا می‌خواند: و از مزرعه‌ها کُندهٔ درخت، علفهای خودرو، و انواع جانوران را به کارگاه نقاشی‌اش می‌آورد؛ و آنها را نه از روی حافظه بلکه مستقیماً از روی اشیاء، طراحی می‌کرد. او حتی گونه‌ای مدلِ چند منظره را روی میز کارش ایجاد کرده بود؛ اجزاء تشکیل دهندهٔ این مدل عبارت بودند از چند تکه سنگ، مقداری گیاه خشك و چند تکه آئینهٔ شکسته که بزرگشان کرده بود و با دستکاریهائی، بصورت صخره، درخت و آب در آورده بود.» در این شیوه، گونه‌ای سادگی هست که ما انگلیسیها دوستش داریم، و گینز بارو نیز آدمی ساده‌لوح بود. ولی از لحاظ روحیه، ما فاصلهٔ بسیاری با افراط داریم: در اینجا چیزی نیست که «توازنش کمی در اثر روح و احساس برهم خورده باشد و مستقیماً در جهت این دو تلاش کند». و چون ما تشخیص مشیو آرنُلد دربارهٔ ویژگیهای ملی در هنر خودمان را پذیرفته‌ایم فقط می‌توانیم به این نتیجه برسیم که تا زمان گینز بارو تغییر عمیقی صورت گرفته بود. تعریف رینولدز از نبوغ او، از نوع آشنای تعریف کارلایلی ــ

ظرفیتی بی‌پایان برای رنج بردن ــ است. این تعریف به آن جنبه‌ای از نبوغ انگلیسی که وجه متمایزکنندهٔ علم و فلسفهٔ ما بشمار می‌رود ــ استعداد خاص برای مشاهدهٔ خستگی‌ناپذیر و موشکافانه یعنی شالودهٔ شهرت ما به عنوان انسانهائی تجربه‌گرای ــ تعلق دارد. سنت پیرایشگران که کلاً به تخیل و ادراك حسی اطمینان نداشت، عملاً این استعداد را تقویت کرد؛ و مثلاً هوگارث قطعاً یك اخلاق‌گرای پیرایشگر بود که می‌توان گفت موازنه‌اش تا اندازه‌ای در اثر فضیلت و غضب، بر هم خورده بود. اما در ساخت شخصی گینز بارو نشانی از هنرمند اخلاق‌گرای نبود؛ حساسیت او از هرگونه پیشداوری بیگانه با عملیاتش مبرّا بود؛ یعنی او نیز مانند همهٔ هنرمندان بزرگ، شدیداً احساس‌پرست بود. این بار نیز می‌رسیم به همان غریزهٔ خاکی خودمان. اما غریزهٔ مزبور در این مورد، آموزگاری چون روبنس داشت، و مقایسهٔ گینز بارو با روبنس می‌تواند نتیجه‌گیریهای ما را محدودتر کند. شاید تفاوتهای نژادی در اینجا کم باشند ــ گینز بارو به بخشی از انگلستان تعلق دارد که کمتر از همه جا سلتی بود و از بقیهٔ بخشها به زادگاه روبنس نزدیکتر بود. او هر چه بیشتر از روبنس آموخت، روبنس هر چه بیشتر مسئول تغییری باشد که در دورهٔ اقامت گینز بارو در شهر باث در وی حاصل شد، تفاوتهای میان این دو همچنان پردامنه خواهد بود. گنیز بارو هیچگاه حرکت خودبخودی یا بزرگترین استعدادش را فدا نکرد، و هیچگاه مانند رامنی[۲۸] [نقاش صورتساز انگلیسی، ۱۷۳۴ـ۱۸۰۲] فقیر، نکوشید با مفاهیم بزرگ استادان بیگانه‌اش هم چشمی کند. او پایش را محکم بر خاك انگلستان می‌فشرد و هیچگاه برخلاف خلق و خوی انگلیسی خودش قلمی به روی تابلو نبرد. او از تمام نقاشان سیصد سال گذشته به شیوهٔ

28. Romney

فنی مختص نخستین هنرمندان این سرزمین نزدیکتر بود. حرکات ظریف، ماهرانه، استادانه و سبك بالانهٔ قلمش ــ آیا این واژه‌ها چیزی جز لذت بردن از ریتمهای خطی، اشتیاق به وضوح و دقت، عنصر قطعی و معیّن را بیان می‌کنند؟

از دیدگاهی گسترده که بنگریم، اینها جزو ارزشهای کلاسیك ـ یا دست کم جزو ارزشهای شیوهٔ فنی کلاسیك ـ نیز هستند. و سدهٔ گینز بارو شاهده احیای شیوه‌های کلاسیك در اروپا بود، که البته نخستین، و مطمئناً آخرین بار نخواهد بود. احتمال می‌رود که هیچ یك از دلتنگیهای ما برای گذشته، مخصوصاً برای دنیای باستانی یونان وروم، نتواند واقعیت زندگی و هنر آنان را از نو بیافریند. واقعیت آن است که دنیای مزبور هیچ گونه وحدتی نداشت، و صاحب اختیاریم تا از یونان عهد **پارمنیدس** و یونان عهد **افلاطون**، یا بگفتهٔ **نیچه** از کیش پرستش **دیونوسوس** و کیش پرستش **آپولون**، یکی را برگزینیم. به نظر می‌رسد کلاسی‌سیسم رنسانس، دست کم، بخشی از جنبه‌های سطحی زندگی باستانی و هنر باستانی را بازآفرینی کرده باشد ولی کلاسی‌سیسم رینولدز واسلاف فرانسویش درتئوری هنر، مطمئناً بر عدم شناخت کامل دیدگاه یونانی استوار بود. یك منتقد فرانسوی در آن زمان، ضمن مطالعهٔ درخشانی که دربارهٔ نیچه به عمل آورده است، تفاوتی را که نیچه با چنان شوری می‌کوشید بین مفهوم رئالیستی و رُمانتیكِ کلاسی‌سیسم قائل شود بطور فشرده بیان می‌کند، و ما نیز با مختصر تغییری، متوجه می‌شویم که این تفاوت همان است که می‌توانیم برای تشریح نارضائی خودمان از کلاسی‌سیسم سدهٔ هجدهم بکار بگیریم. **مسیو مولنیه**[۲۹] می‌نویسد: «نیچه برای هنر کلاسیك، آن استعدادی را بکار بست که حتی بیش از استعداد خودش به عنوان

29. Monsieur Maulnier

یك شاعر یا یك مابعدالطبیعی دان، حق نخست زادگی خودش بشمار می‌رفت. همو بود که ارزش بنیادی این گونه هنر را پیش از همه آشکار ساخت ــ وحدت کامل غنای درونی و سادگی تراژیك، روشنی و غرایز خشونت آمیز. بدین ترتیب عصر کلاسیك در نظر او به تمام معنی عصر بومیان ساحل طلای افریقا است، عصری است که در آن عواطف خشونت‌آمنیز فقط در پسِ انضباطی محکم یعنی انضباطِ نقاب، ژرفای اخلاقی خود را بدست می‌آورند. انسان کلاسیك، نقاب دارد؛ یعنی نیچه در او نه فقط به خشونت آمیزترین عواطف بلکه به قدرت یك ریاکاری قهرمانانه، هنر تسلط بر خود، و سبك با شکوه... می‌رسد. او بهنگام تحلیل رئالیسم تراژیك می‌گوید تراژدی استعاره یا دمیدن حیات به مباحثه است و در نتیجه، فاصله‌اش با تظاهر به تقلید از زندگی به اندازهٔ فاصله‌ای است که موسیقیدان با تقلید از فریادهای عواطف در موسیقی خود دارد؛ بر چیزی انگشت می‌گذارد که شاید حقیقت محوری هنر کلاسیك، و هنر با شکوه بطور کلی، و شیوهٔ بیانی متفاوت با زندگی و کاملتر از زندگی در اجتنابش ازهرگونه زشتی، بی‌معنائی و از هم گسستگی باشد. شاید هیچ کسی تا این اندازه به تعریف ارزش ماندگار نظم کلاسیك که هدفش رساندن سوزانترین و رساترین عاطفه است نه ملایم کردن و ناقص کردن آن... نزدیك نشده باشد.»[۳۰]

حال ببینید این مفهوم هنر کلاسیك با چه ظرافت و در عین حال با چه نیروی حیاتی، در گفتهٔ رینولدز دگرگون می‌شود: «کل زیبائی و عظمت هنر در این است... که می‌تواند از تمام شکلهای منفرد، رسمهای محلی، ویژگیها و انواع جزئیات فراتر برود. تمام اشیائی که طبیعت در معرض دید ما به نمایش می‌گذارد، چنانچه از نزدیك بازدید

30. *Nietzche*, by Thierry Maulnier. Paris, 1933.

شوند، معلوم می‌شود که سرشار از عیب و نقص‌اند. زیباترین شکلها چیزی مانند ضعف، ریزی، یا نقص در خود دارند. ولی هر چشمی متوجه این عیبها نمی‌شود. فقط چشمی که به نظاره و مقایسهٔ این شکلها خو گرفته باشد می‌تواند متوجه آنها شود. نقاشی که هدفش رسیدن به بزرگترین سبك است... طبیعت را به وسیلهٔ خود طبیعت، یعنی حالت ناقصش را به وسیله حالت کاملترش تصحیح می‌کند. او که چشمش توانائی تشخیص نقصهای تصادفی، برجستگیها و کج شکلیهای اشیاء را از پیکرهای کلی آنها دارد، تصوری انتزاعی از شکلهای آنها می‌سازد که از هر شکل اصیلی کاملتر است... اندیشهٔ حالت کمال طبیعت، که هنرمند عنوان زیبائی کمال مطلوب به آن می‌دهد، اصل عمده‌ای است که راهنمای آثار نوابغ قرار می‌گیرد.»

می‌بینیم که رینولدز، عواطف را کنار گذاشته است. نقاش کامل و انضباطش محکم است؛ اما این یك انتزاع و محاسبه‌ای عقلی با بزرگترین مخرج مشترك قابل مشاهده در خطوط آرام طبیعت است. آنچه را که انضباط یا نظم عواطف پنداشته می‌شد، رینولدز به انضباط ذهن تبدیل می‌کند. تعصب تجربه‌گرایانهٔ انسان پیرایشگر و انگلیسی طبیعت زدائی شده، در آخرین پنگاه غریزه و حساسیت پیروز می‌شود و احالهٔ به محال آغازمی‌گردد. بلیك در اینجا بیدرنگ خواهد گفت که رینولدز «اجیر شیطان شده بود تا هنر را سست کند».

به همین علت، هنر او، هنر نقاش چهره نگار است. اشارات گاه و بیگاهش به تمثیل و کارهای قهرمانانه، شادمانترین تلاشهای او نیستند. ولی در چهره نگاری، می‌تواند استعداد مشاهده گریش را بکار گیرد، هر چند به سختی می‌تواند بدین وسیله تصوری انتزاعی از انسان بدست آورد. او استعدادی روانی داشت؛ و گذشته از این، ظرفیت پایان‌ناپذیری برای قبول درد و رنج داشت. گاهی اصول کارش را چنان فراموش می‌کند که به حالت بی‌اختیاری می‌رسد،

مانند آنچه در تصویر چهرهٔ **نلی اوبرین**[۳۱] دیده می‌شود. غیر از این، و بطور کلی، او انگلیسیهای پیرامونش را نمایانده است؛ ولی این نقش بقدری انفعالی است که چیزی مشخصاً انگلیسی در آن دیده نمی‌شود. در این پژوهش، نه موضوع بلکه شیوهٔ کار اهمیت دارد.

IV

مسیر این بحث، ما را ضرورتاً به بررسی ویلیام بلیك می‌رساند. زیرا بلیك ویژگیهای هنر این سرزمین را آگاهانه و پیگیرانه مجسم می‌ساخت، و با آنکه عامیت نبوغش دارای برخی محدودیتهای فنی بود (زیرا لازمهٔ تضمین کمال در بیان، متمرکز کردن تمام قوا و غرایز در یك مجرا است)، خلق و خوی ملی را با چنان وضوح و قدرت تخیلی می‌نمایاند که در هر قضاوتی دربارهٔ این معیارها باید بالاترین رتبه به او داده شود. هنرمندان سده‌های میانه، ناشناخته‌اند؛ ولی از هنرمندانی که به سده‌های پسین تعلق دارند فقط ترنر با او در یك ردیف قرار می‌گیرد؛ و ترنر، گذشته از بلیك، از لحاظ فکری، ساده لوح است. واکنش بلیك در برابر رینولدز را می‌توان در آثار ادبی‌اش مطالعه کرد. واکنش او واکنش روحی بی‌نهایت صمیمی در برابر چیزی است که خودش آن را ساختگی و بغرنج می‌پندارد. بلیك که مخصوصاً بر اعتبار احساسات روحی خود و برتری آنها بر تمام شیوه‌های ادراك صرفاً منطقی اطمینان داشت، خود را موظف دانست که ژرف‌نگریش را قطعی کند و حدودی برای تخیلش قائل شود. هنر او کوششی برای در آمیختن شدیدترین درجهٔ اندیشه و احساس ذهنی

---

31. Nelly O'Brien

با بیشترین وضوح در نمایش عینی است. و این، دقیقاً، ویژگی هر هنر بزرگی اعم از هنر کلاسیك با مفهوم درستی که نیچه از آن داشت، هنر مسیحی با تجلیات بیزانسی و نخستین دوران سلطهٔ شیوه‌های گوتیك، و هنر منزوی شدهٔ فردی چون بلیك نیز هست.

به بیان دقیقتر، بلیك کاملاً منزوی نشده بود. **جان فلاکسمن**[۳۲] دوست و همعصرش، هنرمندی است که باید در پرتو این ملاحظات، از وی اعادهٔ حیثیت به عمل آید. تصور او از کلاسی‌سیسم، سطحی و منطقی بود؛ اما همین تصور، مشوّق شیوه‌ای خطی شد، و زیبائی و ظرافت خط او با سنت انگلیسی مطابقت دارد. اما این تصور، تحقق نمی‌یابد؛ از سرچشمه‌ای چون ژرف‌نگری بلیك سیراب نمی‌شد. شاید ویلیام بلیك فقط به دلیل پیوند نزدیك با فلاکسمن بود که بر ارزشهای هنر کلاسیك آگاه شد، ولی او معتقد بودکه «اگر ما فقط به تخیلات خودمان و تخیلات دنیاهای ابدیتی که در وجود عیسی مسیح الی غیر النهایه به حیاتمان ادامه خواهیم داد وفادار و درستکار باشیم، نیازی به مدلهای یونانی یا لاتینی نداریم». این، البته، صدای عارف است ولی این عارف را به سادگی نمی‌توان از این شاعر و نقاش جدا کرد و نبوغش در هر جنبه‌ای، پایدار است. ایـن که می‌بینیـم او رنگ را همچون یك نقاش نابغه بکار نگرفته، نتیجهٔ گزینشی آگاهانه است نه محدودیتی در شخصیت وی. او باور نداشت که شیوهٔ فنی رنگ روغن برای مقصودش کفایت دهد، و ناکامی‌اش در تجربه با رنگ لعابی ومواد دیگر، نتیجهٔ ترکیب ناقص شیمیائی بود نه کاربرد نادرست. وقتی ترکیب شیمیائی درست باشد، مانند آنچـه در طرحهـای آبـرنـگ، باسمه‌های تذهیب کاری شده و «طرحهای چاپ رنگی‌اش» می‌بینیم، دستی مطمئن و بی‌اختیار دارد. و تا وقتی آنچه را که مثیو آرنُلد **بافت**

32. John Flaxman

ساختمانی می‌نامد با یارد مربع اندازه نگرفته‌ایم، این کیفیت نیز، از بالاترین درجهٔ ممکن برخوردار است. به بیان دقیقتر، حس کمپوزیسیون در بسیاری از طرحهای بلیك چنان قوی است که ظاهراً از مقیاس و وسیلهٔ اجرای خودشان نیز فراتر می‌روند و درازهان گیرندهٔ ما تا ابعاد آثار هنرمندانی چون میکل آنژ و روبنس گسترش می‌یابند. در کل گسترهٔ هنر تجسمی، در هیچ جائی جز آثار جوتو، ظرفیت خط برای به وجود آوردن شکل سه بعدی، با چنین کفایتی نشان داده نشده است، و در هیچ جائی حجم این چنین با حرکت و نور لطیف سازگار نشده است.

سرنوشت پیروان بلافصل ویلیام بلیك ــ **جورج ریچموند**[۳۳]، **ادوارد کالورت**[۳۴] و **ساموئل پالمر**[۳۵] ــ نشان می‌دهد که کیفیاتی ژرفتر از سبك و شیوهٔ فنی [= تکنیك] در استقرار هر سنت دخیل هستند. کنده کاریها، چاپهای چوبی و آبرنگهای اینان جذابیتی تغزلی دارند که بقدر کافی معتبر است، ولی ما احساس می‌کنیم که مایهٔ الهام ایشان ادبیات است، آنهم به بدترین معنی. بلیك می‌توانست تصویرهای ذهنی شاعر را بگیرد و به معادلهای بصری‌شان ترجمه کند، ولی پیروانش اندیشه‌های شاعرانه را می‌گیرند و با تصویر می‌آرایند. تفاوت از زمین تا آسمان است ــ تفاوت بین یك معادل و یك مشتق. تفاوتی است که در برخی از جنبشهای معاصر نیز می‌توان مشاهده‌اش کرد.

دامنهٔ این مقاله، مجالی برای بررسی آثار چندین هنرمند سده‌های هجدهم و نوزدهم که بدون تردید به عنوان فرد و هنرور مقامی برجسته در تاریخ هنر انگلستان دارند ولی در مقایسه با هنرمندان خارجی ظالمانه به ایشان کم بها داده شده است، به من

33. George Richmond
34. Edward Calvert
35. Samuel Palmer

نمی‌دهد. اینان که عموماً از مناطق روستائی برخاسته‌اند، غالباً خودآموخته‌اند و از استعداد طبیعی درخشانی برخوردارند، بقدری در خاموشی و دور از افتخار مانده‌اند که نمی‌توان تا مقام نمایندگی هنر این سرزمین ارتقایشان داد. در یك معنا، تمام این هنرمندان چیزی بسیار انگلیسی دارند؛ غرابت آنان، همان چیز انگلیسی ایشان است. آنان خصائلی انگلیسی دارند و منظره‌های انگلیسی نقاشی می‌کنند، ولی در معنای ذاتی یا معنوی، انگلیسی نیستند. در رأس ایشان **ریچارد ویلسون**[۳۶] است که تا جائی که به بیان هر یك از خصائل ما در سبك بیان او مربوط می‌شود می‌توان او را یك هلندی یا ایتالیائی دانست. و اینان با آنکه شکلها و رنگهای مردم و سرزمین ما را بطور سطحی می‌نمایانند، حتی نقاشانی مانند **استابز**[۳۷]، **مورلند**[۳۸] و **جیمز وارد**[۳۹] را می‌توان با توجه به هدف این مقاله، نادیده گرفت. موردِ خاص **ویلیام اتی**[۴۰] (و **آلفرد استیونس**[۴۱]، یك نسل پس از او) از لحاظ ملی زدائی شدنش، یك مورد قابل مطالعهٔ مرضی به شمار می‌رود زیرا صاحبان آگاهی بر سنت انگلیسی، کارهای او را یکسره از خود دور و بیگانه می‌دانند. ولی همزمان با پیدایش و گسترش مکتب منظره‌نگاری انگلیسی، که با **گرتین**[۴۲] آغاز می‌شود و با ترنر پایان می‌یابد، یك بار دیگر با پدیده‌ای رو در رو می‌شویم که ماهیتی تماماً و مخصوصاً انگلیسی دارد.

---

36. Richard Wilson
37. Stubbs
38. Morland
39. James Ward
40. William Etty
41. Alfred Stevens
42. Girtin

V

مکتب انگلیسیِ نقاشی آبرنگ را ماهیتاً می‌توان بازگشتی به شکوه، وضوح و درخشندگی آثار تذهیب‌کاران قرون وسطا در انگلستان دانست. بر اصطلاح **طراحی** آبرنگ، بار لغوی خاصی سنگینی می‌کند و روش کار، اساساً روشی خطی است. راسکین، بطرز تصادفی، در جائی از نوشته‌هایش، میان طراحی با قلم مو و نقاشی با قلم‌مو تمایز قائل شده است ــ تمایزی که در روزگار ما توسط **هاینریش وُلفلین**[۴۳] به کمال رسیده است. به گفتهٔ وُلفلین، آبرنگ کاران انگلیسی، همیشه خطی‌اند و هیچگاه **تصویری** نیستند. از این روش در آغاز، عمدتاً برای تهیهٔ طرحها یا گرده‌های زمین‌شناسی استفاده می‌شد، و دقیقاً به دلیل دقتش به عنوان وسیله‌ای برای این منظور برگزیده شده بود. فقط نبوغ **گرتین** بود که این تکنیك را تا مقام یك هنر ارتقا داد، زیرا او در دوران کوتاه زندگیش چنان شاهکارهائی از خود به یادگار گذاشت که برای تعیین مسیر آیندهٔ دورنماسازی یا منظره نگاری انگلیسی کفایت می‌کرد. غالباً امکانی برای اثبات تأثیرات بیگانه (که همیشه به معنی تقلید نیست) وجود ندارد، و در مسائل تکنیك، کافی است یك الهام تنها به هنرمند بشود تا او مسیر تکامل خودش را تغییر دهد. البته دلایل مستند کافی برای اثبات این نکته وجود دارد که **کانستبل** و **ترنر** هر دو کارهای گرتین را به قدر کافی مطالعه کرده‌اند؛ آنچه باید درباره‌اش اظهارنظر شود این است که تکامل استادان پس از گرتین بدون سرمشق وی تا چه اندازه می‌توانست به عقب بیفتد. لازم به یادآوری است که گرتین در بیست و هفت سالگی درگذشت و احتمالاً بزرگترین نابغه ازاین

43. Heinrich Wolfflin

جمع سه نفری بود: استفادهٔ آگاهانهٔ وی از استعدادهایش، آدمی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نه فقط دست او بلکه ذهنش نیز بی‌اختیار کار می‌کرد.

اگر بگوئیم که خصائل انگلیسی آبرنگ‌کاران ما را می‌توان ظهور دوبارهٔ علامت مشخص‌کنندهٔ نژاد ما دانست، یکبار دیگر مقولات خودمان را به شبکه‌ای از تناقضات خواهیم انداخت. مسأله، خیلی بیش از اینهاست. به بیان دقیقتر در اینجا به تعالی خاصی برمی‌خوریم که فقط محصول خط نیست بلکه محصول رنگ و کمپوزیسیون و کل مفهوم رمانتیك منظره نیز هست؛ این مفهوم اخیر به نقاشی محدود نمی‌شود بلکه در شعر **ووردز ورث** نیز به‌عالیترین شکل ممکن بیان می‌شود. **لارنس بینیون**[۴۴] در سخنرانی جالب توجه خود به نام **منظره در هنر و شعر انگلیسی** گفته است که این عشق به منظره همیشه در خصلت ملی ما حضور داشته و بخشی از میراث سلتی ما بوده است؛ او یکی از نخستین شعرهای **تالیسین**[۴۵] شاعر خنیاگر ویلزی را نقل می‌کند و می‌گوید «نمی‌شود تصورش را کرد که هر شاعر پیرو سنت کلاسیك یا هر شاعری که ذهنیت مدیترانه‌ای را جذب کرده است بتواند چنین بنویسد یا اصولاً دربارهٔ چنین موضوعی نوشته باشد. تالیسین همچنان که آواز می‌خواند، خودش را با عنصر ناملموس و نامرئی، و با باد که نمادی از اسرار جهان است، یکی می‌داند.»اعتبار این مقایسه تماماً به منظوری بستگی دارد که لارنس بینیون از این عبارت مراد کرده است:«خودش را با عنصر ناملموس و نامرئی... یکی می‌داند». در بخشی از شعر که او نقل می‌کند، این روند تا اندازه‌ای روند فعلیت‌یابی عنصر ناملموس و نامرئی (در این مورد، باد) است؛ و من با آنکه بقدر کافی با شعر سلتی آشنا نیستم تا عقیده‌ای

---

44. Laurence Binyon 45. Taliesin

دربارهٔ خصلت کلی‌اش بیان دارم، احساس می‌کنم که نگرش مختص انگلیسی به طبیعت همیشه عینی‌تر از آن است که لارنس بینیون در نظر دارد. در کتابی که دربارهٔ **وردزورث** نوشته‌ام متذکر شده‌ام که نگرش باصطلاح رُمانتیك به طبیعت، در مورد او، تا چه اندازه رئالیستی بود ــ چگونه با مکتب تجربی فلسفه به نمایندگی **هارتلی**[۴۶] در زمان **وردزورث** پیوند یافته بود. البته نگرش وردزورث به طبیعت، نگرش ساده‌ای نیست ــ همان نگرشی نیست که روانشناسان، نگرش برون‌گرای مستقیم می‌نامند. در مورد او، این نگرش، واکنشی از یك گرایش متضاد بود. او در یادداشتهای معروفش دربارهٔ دوران کودکیش چنین نوشت: «غالباً نمی‌توانستم دربارهٔ اشیاء محیط به عنوان چیزهائی دارای وجود خارجی بیندیشم، و با هر آنچه می‌دیدم به عنوان چیزی که از من جدا نیست بلکه جزء ذاتی طبیعت غیرمادی من است ارتباط برقرار می‌کردم.» مطمئناً این جلوه‌ای از همانند انگاری «با عنصر ناملموس و نامرئی» است. ولی وردزورث به سخنش ادامه می‌دهد و می‌گوید: «وقتی به مدرسه می‌رفتم، بارها پیش آمد که به دیوار یا درختی می‌چسبیدم تا خودم را از این مغاك ایده‌الیسم بیرون بیاورم و به واقعیت گام نهم»، و من نیز در بررسی وردزورث گفتم که کل تکامل شاعرانهٔ وی، نسبت به طبیعت یا جهان خارج، کوششی از سوی شاعر برای بیرون آوردن خودش از مغاك رئالیسم و گام نهادن در واقعیت بوده است. به گمان من، وردزورث از این راه بود که توانست به‌دنیای مرئی‌اش فعلیت و سرزندگی بدهد. این، یك روند تحقق‌یابی و عینیت‌یابی بود که از یك نیاز شدید روانی ناشی می‌شد. بنابراین، چیزی که دراینجا می‌توانم بگویم این است که این رگهٔ سلتی در نژاد انگلیسی، که به گفتهٔ مثیو آرنُلد ما را «در جهت

---

46. Hartley

عنصر ناملموس و کمال مطلوب» پیش می‌راند، همچنان که خودش تشخیص می‌دهد، علت ناتوانی ما در رشته‌های پیشرفتهٔ هنرهای تجسمی است، اما در همان حال، گرچه او متوجه این یکی نمی‌شود، در روند جبران یا واکنشی که از دیگر عناصر ساخت نژادی ما سرچشمه گرفته است، علت دقت کامل در ژرف‌بینی عینی ما نیز هست. کانستبل خود، هدفش را «درك خالص واقعیت طبیعت» توصیف کرده است. شاید این عبارت، خیلی مفهومتر از آن باشد که خودش در نظر داشته است؛ زیرا «درك خالص» به معنای چیزی است سوای مشاهدهٔ تحلیلی دانشمند، در حالی که «واقعیت طبیعت» نیز به ما هشدار می‌دهد که به گرد هیچ گونه تفسیر ایده‌الیستی نگردیم. متأسفانه هیچ مدرك مدونی دربارهٔ طرز فکر دوران کودکی کانستبل در دست نیست، ولی حال که نتایج کار تا این اندازه مشابه هستند آیا می‌توان در همانندی آن با طرز فکر دوران کودکی وردزورث تردیدی کرد؟ کانستبل از او متواضعتر بود؛ او نمی‌خواست «در جهانهائی نفس بکشد که عرش اعلیٰ فقط حکم یك پرده را برایشان دارد»، نمی‌خواست با غریو و آواز فرشتگان پرهیاهو از کنار یهوه بگذرد و نهراسد. او در مقایسه با وردزورث و ترنر، فاقد ژرف‌نگری است؛ اما شاید احساس مشترك ژرفی، ناپایداری ژرف‌نگریهای آدمی را به او گوشزد کرده باشد. امروزه که اختلافات آشتی‌ناپذیری در تفسیر نبوغ ترنر میان انگلیسیها وجود دارد، تردیدی نیست که همگی، بدون قید هیچ احتیاطی، نبوغ خالصتر ولی محدودتر کانستبل را می‌پذیرند. امروزه ما می‌پذیریم که هیچ یك از هنرمندان این سرزمین علایق ما به پدیده‌های طبیعی را تمام و کمال بیان نکرده است، و به اشتیاق ما برای ثبت این پدیده‌ها با تمام تنوع و جنبه‌هایشان، تمام و کمال پاسخ مثبت نداده است. ولی کار کانستبل چیزی بیش از ثبت کردن است: او به کمك روش ثبت خودش، هیجان را انتقال می‌دهد ــ و این کار را

نه صرفاً با مهارتی که در جذب واقعیتهای نور و رنگ و فضا دارد بلکه با دادن چیزی اضافه به ما که خود نقاش، حس سبك‌شناسی و شکل‌آفرینی او باشد، انجام می‌دهد.

VI

پیش از این گفتم که نظر ثابتی دربارهٔ بزرگی ترنر وجود ندارد. تردیدی نیست که بعضی از مردم از فصاحت راسکین و جامعیت تشریحش تأثیر معکوس گرفته‌اند؛ زیرا بیشتر منتقدان، بقدر کافی انسان هستند که بخواهند دلایلی را که خودشان برای دوست داشتن یك هنرمند دارند کشف کنند، و می‌توان تردید کرد در اینکه راسکین حتی یکی از دلایل ستایش از ترنر را ناگفته گذاشته باشد. ولی وقتی این گونه پیشداوریهای شخصی را تخفیف دهیم، با سؤالهای لجوجانه روبرو می‌شویم. مقایسه‌ای با کانستبل، تفاوتهای موجود را بیدرنگ روشن می‌کند. ترنر نیز طبیعت را با همان تواضع و جدیت کانستبل مطالعه می‌کرد. او به اتکای مهارت فنی‌اش توانست جزئیات خاصی از واقعیت طبیعی را با همان خوبی و شاید با سهولت بیشتری، بازنمایی کند. در زمانی که کانستبل هنوز سرگرم کورمالی کردن به دنبال نقاشان دورنماساز هلندی بود، ترنر توانست رونوشت باشکوهی از واقعیت طبیعی به شکلی که درتابلوی **اسکلهٔ کاله** می‌بینیم تهیه کند؛ و هیچ تابلوئی در کل مجموعهٔ مکتب ناتورالیستی مانند تابلوی **صبح سرد**، موشکافانه و صادقانه مورد مشاهده قرار نمی‌گیرد. ولی ترنر به این راضی نبودکه در انفعالی حکیمانه غرق شود. او از چیزی الهام گرفت که من، به دلیل نبودن عبارتی گویاتر، آن را عادتاً احساس افتخار می‌نامم. راسکین، بدور از رعایت انصاف، می‌گوید:

«کانستبل در منظره، می‌بیند که علف خیس و چمنزار هموار است و شاخه‌ها سایه دارند؛ یعنی به گمان من، این همان تفاوتی است که عموماً هر آهوبره و چکاوك تیزهوش می‌تواند به وجودش در میان این پدیده‌ها پی ببرد. ترنر با یك نگاه، کل مجموعهٔ حقیقت مرئی قابل دسترس برای هوش آدمی را می‌بیند.» این کار به معنی پائین آوردن مقام نبوغ کانستبل تا حدی پائین‌تر از آن چیزی که در عبارت «درك خالص واقعیت طبیعی» نهفته است، و بالا بردن نبوغ ترنر تا حد کلیتی است که آشکارا فاقدش بود. ترنر بجای داشتن ذهنی عام، از کیفیاتی که چنین ذهنی به هنر نقاشی می‌دهد آگاه بود. او می‌دانست که چنین ذهنی هر قدر خودش را بیشتر بر مشاهدهٔ شکیبانه استوار سازد، سرانجام باید خودش را بر بالهای تخیل بنشاند. همچشمی ترنر با **کلود**، که غالباً دارای هدفی فنی معرفی شده است، به گمان من، تخیلیتر است. آنچه ترنر مایل به رقابت با آن بود نه نور آثار کلود بود نه زلالی آنها بلکه تعالی نهفته در آنها بود. اگر مسأله به پیشرفت فنی مربوط می‌شد ترنر حتماً می‌دانست که در بسیاری از نقاشیهایش مانند تابلوهای **وینسور**، **خورشید از میان بخار می‌درخشد**، و **ابینگدون** توانسته است تأثیرات بیشتری از **کلود** با همهٔ آرامشش، بر جای بگذارد. و همچنان که ترنر پیروزمندانه نشان داد، مسألهٔ حس برتری شکل برای قهرمان او درمیان نبود. اما ترنر درنقاشی کردن موضوعی چون **دیدو کارتاژ را می‌سازد** می‌کوشید نشان دهد که او نیز با همهٔ استعدادهایش توان آفریدن این شکوه بیشتر و این اوج تعالی را که توجیهی بر سبك باشکوه بود دارد. اگر ترنر به این پیشرفت راضی بوده باشد می‌توانیم مقیاس محدودیتهایش را بدست آوریم. او نیز به همان اشتباه رینولدز گرفتار می‌شد و تمام مشاهداتش به سد ایده‌الیسمی ایستا برمی‌خورد. ولی ترنر تدریجاً، در جریان کار با آبرنگ، چیزی را کشف کرد که می‌توان عنوان استقلال رنگ به آن

داد. او پی می‌برد که رنگها را می‌شود به صورت یك مجموعهٔ هماهنگ ومستقل از طبیعت در آورد. تا زمانی که او خودش را به کارهای آبرنگ محدود کرده بود، این تجربه، بی‌آنکه اهمیتش مشاهده شود، سپری می‌شد ــ آبرنگها با آنکه از طبیعت دور هستند، می‌توان آنها را در حکم مشقهائی دانست که در یك نقاشی رنگ روغن جذب و تصحیح می‌شوند. ولی ترنر با آفریدن تابلوی **اولیس پولوفموس را مسخره می‌کند** (۱۸۲۹)، تجربه‌هایش را شجاعانه به روی پرده انتقال داد و نخستین مرحله در انقلابی که به وضعیت جدید انجامید تکیمل شد (مرحلهٔ دوم ونهائی را سزان به پایان رساند). شاید راسکین بخواهد از روی سادگی چنین تصور کند که رنگهای ترنر بر روی هم، بمحض آنکه سایه‌ها را از اشیاء منتزع کنید، رنگهائی طبیعی هستند؛ ولی بحث جز در این معنا که هر رنگی در طبیعت وجود دارد، قیاس باطلی است. ترنر از آن لحظه تا زمانی که به نتیجهٔ منطقی روش خود در تابلوهائی چون **اندرون در پت ورث** رسید، در راهی گام می‌زند که او را به آنجا می‌رساند که مثیو آرنُلد لبهٔ جنون نامیده است ولی ما، مطمئناً با بینشی گسترده‌تر، آن را شکلی از بیان می‌دانیم که با تمام شکلهای شناخته شده برای مثیو آرنُلد متفاوت بوده است. اگر بپرسیم در این جریان و از دیدگاه شخص مثیو آرنُلد چه چیزی فدا شده است، دوباره به همان عبارت گنگ «وفاداری به طبیعت» راهنمائی می‌شویم. تردیدی ندارم که آرنُلد دربارهٔ **بافت ساختمانی** او زمزمه‌هائی کرده است ولی اگر منظورش از این اصطلاح سازماندهی فرمی تابلو باشد، باید مدعی شویم که این نظم، حتی در آزادترین هماهنگیهایش، برای مصالح کار، کفایت می‌کند. آنچه از دست رفته، تعریف است و این تعریف در راه سختی کار فدا شده است. جالب است نظری هم به واکنش احتمالی بلیك در برابر آخرین کار ترنر بیفکنیم. طبیعی است چنین فرض کنیم که او همچنان

که رامبرانت را محکوم کرد، کار ترنر را نیز محکوم می‌کرد. ولی این امکان نیز وجود دارد که بگوئیم کمی درنگ می‌کرد و درمی‌یافت که ترنر ضمن نابود کردن سایه روشن، در سمت فرشتگان است ــ بی آنکه خود بداند.

VII

از شگفتهای سرنوشت یکی هم این است که تمام دستاوردهای کانستبل و ترنر ـ هر آنچه از ارزشهای بومی هنر این سرزمین بازیابی شده بود ــ به فرانسه انتقال یافت. تأثیر کانستبل بر **دلاکروا** یکی از برجسته‌ترین رویدادهای تاریخ هنر است، همچنانکه نامهٔ گروهی از امپرسیونیستهای فرانسوی در تصدیق دینشان به ترنر یکی از تکان‌دهنده‌ترین رویدادهای تاریخ هنر بشمار می‌رود[۴۷]. من توضیح حاضر آماده‌ای برای انحراف ظاهری گرایش ملی خودمان ندارم. به سختی می‌توان پذیرفت که مردان عمل وجود نداشته‌اند. دست کم استیونیس تمام توانائی طبیعی لازم را داشت؛ حتی می‌خواهم بگویم برخی از هنرمندان پیرو سبك پیش از رافائل، **میله**[۴۸] و **مادوکس براون**[۴۹] نیز داشتند. ولی آنان به دلایلی، ذهنشان را به روی آگاهی جدید در هنر که در کارهای کانستبل و ترنر نمایانده می‌شد بستند و به پناهگاههای دورافتادهٔ فضل‌فروشی و خودنمائی گریختند. این پدیده‌ای است که به نقاشی محدود نمی‌شود. در شعر، به دنبال **وردزورث** اول **وردزورث** آخر و به دنبال **کیتس**، **تنیسون** می‌آید و

47. Quoted by Clive Bell, *Landmarks in Nineteenth Century Painting* (192), P. 136.

48. Millais

49. Madox Brown

درهمین زمان، برعکس، در فضای آزادتر فرانسه، **بودلر** به ظهور می‌رسد. برای توضیح مسأله، باید به دنبال چیزی خنثی‌کننده در فضای انگلستان بگردیم. من شخصاً این چیز را جز در پیروزی نهائی روحیهٔ پیرایشگری ــ پیشرفت صنعتی این کشور ــ نمی‌بینم. توضیح درست جنبش هنرمندان پیرو سبك پیش از رافائل، در **نمایشگاه بزرگ** پیدا می‌شود. همچنان که امروز شیوهٔ ما است اگر به صفحات کاتالوگ مصور، زرق و برق شاهکارهای هنر و صنعتگری که آن زمان به نمایش گذاشته شده بودند نظری بیفکنیم از زشتی و عوامانه بودن تك تك اشیاء منقلب می‌شویم؛ ولی بر روی هم، نمی‌توانیم منکر نیروی حیاتی شگفت‌آورشان بشویم. این اشیا، بیان سلیقهٔ زمانه‌اند، و مأیوس‌کننده یا خجالت‌آور نیز هستند.ولی وقتی به آرمانهای اقتصادی و اخلاقی آن عصر توجه کنیم، متوجه اجتناب‌ناپذیر بودنشان می‌شویم. در برابر چنین ضرورتی، روح حساس فقط می‌تواند عقب‌نشینی کند.

یادداشت

عصر جدید در هنر را به عنوان مقدمه‌ای بر کتاب **تاریخ نقاشی مدرن**، ژنو (Skira) در سال **۱۹۴۹** نوشتم. **سوررئالیسم و اصل رُمانتیك** را به عنوان بخشی از کتابی دربارهٔ سوررئالیسم، لندن (Faber & Faber) در سال **۱۹۳۶** نوشتم. **رئالیسم و انتزاع در هنر مدرن** در اصل متن یك سخنرانی بود که در دو یا سه مرکز فرهنگی آمریکا ایراد کردم و نخستین بار در مجلهٔ Eidos، جلد اول، ژوئن **۱۹۵۰** چاپ شد. **هنر انسانی و طبیعت غیرانسانی** مقاله‌ای است مرکب که مطالبش از یك برنامهٔ رادیوئی و مقاله‌ای که در مجلهٔ World Review چاپ شد، گرفته شده است. **وضع هنر در اروپای پس از جنگ دوم جهانی** متن یك سخنرانی است که در ایالات متحد آمریکا و آلمان ایراد شد و در جلد اول، شماره ۱، بهار **۱۹۴۸** مجلهٔ Hudson Review (نیویورك) به چاپ رسید. **سرنوشت نقاشی نوین** متن یك سخنرانی در کنفرانسی بود که از سوی یونسکو در پاریس تشکیل شد، و پس از آن در مجلهٔ Horizon به چاپ رسید.

مقالهٔ **گوگن** متن کتابی است در مجموعهٔ نگارخانهٔ Faber؛ مقالهٔ **پل کله** نیز چنین است. مقالهٔ **پیکاسو** فصلی ازکتاب **معاصران بزرگ**، لندن (Cassell)، **۱۹۳۴** بود. مقالات مربوط به **هنری مور و بن نیکلسون** به صورت مقدمه‌های جداگانه‌ای بر دو کتاب درباره آثار ایشان که در سالهای **۱۹۴۴** و **۱۹۴۸** توسط Lund Humphries & Co. (لندن) انتشار یافت، نوشته شده بودند. مقالهٔ مربوط به **پُل ناش**، ترکیبی است برگرفته ار سه منبع: از کتاب **نقاشان مدرن** (۱۹۴۴) penguin، از کتابی که مؤسسهٔ Lund Humphries & Co. دربارهٔ این هنرمند انتشار داد (**۱۹۴۸**)، و

از مقدمه‌ای بر زندگینامه‌اش به نام Outline که در سال ۱۹۴۹ توسط مؤسسه Faber & Faber (لندن) منتشر شد.

مقالهٔ مربوط به هنر انگلیس در اصل برای مجلهٔ Brighton Magazine، جلد شصت و سوم (دسامبر ۱۹۳۳) نوشته شده بود.

فهرست اعلام

آ

آپولون ۴۲۱
آپولینر، گیوم ۲۶۱، ۳۵۷، ۳۷۰، ۳۷۳
آرپ ۷۳، ۳۱۸
آرچیمبولدو ۵۱
آرکیپنکو ۵۱، ۳۱۸
آلبیون ۲۱۴
آریستوفانس ۲۶۰
آریوستو ۱۷۶
آکونیاس قدیس، تامس ۲۰، ۱۳۴
آنژ ـ میکل ۹۰، ۱۱۶، ۱۴۵، ۱۷۷، ۳۸۸، ۴۲۶
آنسرمه، ارنست ۲۴۵
آرنلد، میثو ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۱۱، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۵، ۴۳۰، ۴۳۴

الف

اتی، ویلیام ۴۲۷
اسپنسر، ادموند ۴۱۳
استپانووا ۳۷۷
اچه‌وریا، بلاسکو رویزای ۲۳۷
ارنست، ماکس ۵۲، ۷۲، ۱۹۲
ارنی، هانس ۱۴۶
استابز ۴۲۷
استافورد شایر ۸۴
استراوینسکی ۵۹، ۲۴۵، ۳۸۷
اسراییل ۴۱
اسکات ۱۸۶
اسله‌وگت ۲۵۹
استیونس، آلفرد ۴۲۷، ۴۳۵
استین، یان ۴۱۶، ۴۱۷
اشمیت ۴۵
افلاطون ۱۵۸، ۱۵۹، ۲۴۲، ۳۱۶، ۴۲۱
الیوت، ت. س ۹۳، ۱۵۷، ۱۸۲، ۲۷۹، ۳۸۷
انسور ۲۵۹
انگر ۲۵۰
انگلس، فریدریش ۳۷۸
اینشتاین ۱۳۴
اوریه، آلبر ۲۳۲، ۲۳۶
ایبسن ۴۳
ایمیج، سلوین ۳۰۵

ب

بار، آلفرد ۴۹
باتلر ۷۶
بارکر، گارنویل ۲۷۹
بارلاخ ۳۰۹
باکس ۲۷۹
باکوس ۱۵۸

بایرون ۱۱۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۶۰
برادلی ۱۸۱
براك ۴۵، ۴۹، ۵۷، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۱۲۹، ۱۹۲، ۳۶۹، ۳۷۳
برانکوش ۳۰۹، ۳۱۷، ۳۱۸
براون، تامس ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۰۲
براون، مادوکس ۴۳۵
برتون، آندره ۵۱، ۶۹، ۷۰، ۷۲، ۱۵۶، ۲۱۰
بردزلی، اوبری ۲۵۹، ۲۷۳
برسو ۷۶
برگسون، هانری ۲۰، ۴۹، ۱۴۴، ۳۷۴
برنار، امیل ۱۴، ۲۶، ۲۷، ۳۲، ۳۵، ۲۳۰، ۲۳۳
برنینی ۳۳۲
بروك، روبرت ۳۰۶
برونلسکی ۳۰۸
برونه تی‌یر ۱۵۲
بری، فیلیپ ۲۷۹
بکمان، ماکس ۴۵، ۷۴، ۷۵
بلیك، ویلیام ۱۴، ۱۵۷، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۵۹، ۲۷۴، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۸۳، ۴۱۳، ۴۲۴_۴۲۶، ۴۳۴
بنت، آرنولد ۳۰۶
بوالو ۱۷۶
بوتچیونی ۴۷
بوچونی ۲۶۱، ۲۷۸
بوتوملی، گوردون ۳۰۵
بودلر، شارل ۲۶۰، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۳۶
بوش، یروم ۵۱، ۷۵
بوشه، فرانسوا ۳۰
بوگرو ۳۸۳
بوئینگتون ۱۰۸، ۱۱۰
بینیون، لارنس ۴۲۹، ۴۳۰

پ

پانولوتسی ۷۶
پاراسلوس ۱۱۷
پاسکال ۲۲۱
پالمر، ساموئل ۲۹۹، ۴۲۶
پراید، جیمز ۳۶۸
پرس، ناساچ ۲۸۰
پرمك ۷۴
پروست، مارسل ۵۰
پریستلی، ج. ب ۲۱۶_۲۱۸
پلمر، ساموئل ۱۸۹
پو، ادگار آلن ۲۶۰
پوپ ۱۵۷، ۲۱۲
پوسن ۱۹، ۴۷، ۱۱۹، ۱۷۷، ۲۹۸، ۳۶۷
پوشکین ۳۹۳
په‌وسنر ۵۶، ۶۸، ۶۹، ۳۱۸، ۳۷۲، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۳_ ۳۸۵، ۳۸۷_۳۸۹
پیتر، والتر ۲۴۳
پیسارو ۱۹، ۳۱، ۳۸، ۱۰۲، ۲۲۹_۲۳۴
پیکابیا ۵۱
پیکاسو، پابلو ۱۷، ۳۲، ۴۵، ۴۷_۴۹، ۵۴، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۹۰، ۱۰۴، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۱۲، ۲۳۷_۲۴۲ ۲۴۴_۲۵۴، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۷۸، ۳۵۸، ۳۶۲،

۳۶۹، ۳۷۳، ۴۳۷
بینیون ۵۸

ت

تاتلین ۴۶، ۵۶، ۲۶۱، ۳۱۸، ۳۷۵
تالیسین ۴۲۹
تامس، ادوارد ۳۰۶
تامسون، دارسی ۲۹۹
تانگی ۷۲
تایلو ۷۶
ترنر ۳۷، ۱۰۷ـ۱۰۹، ۱۱۲ـ ۱۱۴، ۱۸۸، ۲۴۰، ۳۱۱، ۴۰۷، ۴۲۴، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۲ـ ۴۳۵
تنیسون، ۱۸۶، ۴۳۵
تیپولو ۱۲۰، ۴۱۶
تینتورتو ۱۲۰

ث

ثوریاران ۲۳۸

ج

جاکومتی ۲۸۳، ۳۱۸
جان، اوگوستوس ۲۷۳
جانسون ۱۵۷، ۲۲۱
جوتو ۳۳۵، ۴۲۶
جورجونه ۹۰
جویس، جیمز ۵۰، ۵۹، ۲۷۹
جیمز، ویلیام ۱۲۴
جیمز، هنری ۳۰۴

چ

چوسر ۴۱۱ـ۴۱۳
چیپندیل، تامس ۳۰۶

د

داستایفسکی، فیدور ۲۶۰
دالی، سالوادور ۵۲، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۰۹
دان ۲۵۷
دانته ۱۷۶، ۱۸۰، ۲۵۷، ۳۸۶
داوید ۱۴
داوینچی، لئوناردو ۶۹، ۱۱۱، ۳۰۷، ۳۸۳، ۳۹۳
درایدن ۱۵۷، ۲۱۲
درن ۶۲
دگا، ادگار ۳۱، ۱۰۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۹، ۲۷۳
دلاکروا ۱۴، ۴۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۴۳۵
دلونه ۴۵، ۳۷۳
دنی ۲۳۱
دوبوفه ۷۶
دورر ۴۰۶
دورژاك، ماکس ۱۳؛ ۱۴
دوره ۲۵۹
دوسمه ۷۴
دوشان، مارسل ۴۵، ۵۱، ۳۱۸
دوملا ۳۸۴
دومونفرید، دانییل ۳۹
دومیه ۱۹، ۴۱، ۲۵۹
دوناتلو ۳۸۳
دونتون، واتس ۲۲۰
دیکس، اتو ۷۴، ۱۱۸
دیکنز، چارلز ۱۸۶

دیونوسوس ۱۵۸، ۴۲۱

ر

رادشنکو ۳۷۷
رادکلیف ۱۸۶
راسکین ۱۰۶ـ۱۰۹، ۱۱۲ـ ۱۱۵، ۱۲۱، ۱۸۸، ۳۶۷، ۴۱۱، ۴۲۸، ۴۳۲، ۴۳۴
راسین ۱۷۶
رافائل ۱۷، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۵۰، ۲۸۴، ۴۰۶، ۴۳۵، ۴۳۶
رامبرانت ۴۱، ۳۶۷، ۴۳۵
رامنی ۴۲۰
رایت، فرانك لوید ۳۱۷
رون ۲۵۹
رنوار ۳۱، ۲۲۹
روئو ۴۵، ۶۲
روبنس ۴۰۶، ۴۲۰، ۴۲۶
روتنشتاین، ویل ۲۷۶، ۳۰۵
روردی، پی‌یر ۲۱۰
رودن ۳۱، ۳۱۱ـ۳۱۷، ۳۸۳
روسو، هانری ۱۸
رولفس ۴۵
ریچموند، جورج ۴۲۶
رید، هربرت ۱۰، ۳۹۰، ۴۰۲
ریکتس ۲۷۳
ریگل ۱۴۱، ۳۶۱
ریلکه، راینرماریا ۱۹۴، ۲۶۵
رینولدز، سرجوشوار ۴۷، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۸۸، ۴۰۷، ۴۱۸، ۴۲۳، ۴۲۴

ز

زرووس، کریستیان ۴۸، ۲۴۷

ژ

ژریکو ۱۰۲

س

ساد، مارکی‌دو ۱۸۲
سارتر، ژان پل ۶۰، ۶۱، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۴۴
سزان ۱۹، ۲۰، ۲۴، ۲۵، ۳۱ـ۳۹، ۴۳، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۹۱، ۲۲۹، ۲۳۹ـ۲۴۲، ۲۵۹، ۲۶۳، ۲۸۱، ۲۹۸، ۳۱۱، ۳۱۶، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۸۳، ۴۳۴
سقراط ۱۵۸
سورا ۳۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۹۱، ۳۱۶
سوتن ۴۵
سوفوکلس ۱۷۶
سونیبورن ۱۸۲ـ ۱۸۵، ۲۲۰
سه ورینی ۵۶، ۲۷۸، ۳۶۲
سیسیلی ۲۲۹
سیکرت، والتر ۲۷۳
سینیاك ۱۰۲

ش

شاردن ۲۹۰
ساگال ۴۵، ۷۵
شانون ۲۷۳
سای، تیموتی ۸۶

شرودینگر ۳۸۳
شکسپیر، ویلیام ۱۵۷، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۶، ۲۷۹، ۲۹۵، ۳۹۳، ۴۱۱ـ۴۱۳
شلمر ۳۱۸
شلی ۶۳، ۱۸۲، ۲۱۵، ۲۵۷
شلینگ ۲۱، ۱۴۳، ۱۴۷
شوفنکر، امیل ۲۲۹، ۲۳۵
شونبرگ ۳۶۲
شوی‌تزر ۱۹

ف

فرانچسکا، پیرودلا ۳۳۵
فرای، راجر ۱۱۴، ۱۸۸، ۳۰۶
فروید ۴۹، ۵۰، ۷۰، ۱۵۵، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۱۰
فلاکسمن، جان ۴۲۵
فوسیون، هانری ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۶۵، ۳۶۷
فیدیاس ۳۹۳

ك

کارا ۵۶
کارلایل ۱۵۲
کارناپ ۳۸۷
کارول، لویس ۱۸۶
کافکا، فرانتس ۱۸۶
کالدر، آلکساندر ۳۰۹
کالکوهون، رابرت ۷۶
کالورت، ادوارد ۴۲۶
کان، لئوپولو ۲۶۱
کانت، امانوئل ۲۱، ۱۲۵، ۱۲۶
کاندینسکی، واسیلی ۲۷، ۴۵، ۶۷، ۱۴۲، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۱، ۳۵۸، ۳۵۹
کانستبل ۱۴، ۳۰ـ۳۲، ۳۸، ۱۰۲، ۱۰۷ـ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۸۸، ۲۹۹، ۳۱۱، ۳۸۳، ۴۲۸، ۴۳۱ـ۴۳۳، ۴۳۵
کانوی ۱۰
کت، تال ۵۸
کروچه ۱۲۳
کرویکشنك ۴۱۷، ۴۱۸
کلاف ۸۵
کلایوبل ۲۷۵
کلود ۳۷، ۴۳۳
کلیفورد، هنری ۴۷
کوتمن ۲۹۱
کوربه ۱۴، ۱۹، ۳۰، ۳۱، ۴۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۲۹۰
کورجو ۴۰۶
کورو ۹۹، ۱۱۰، ۲۹۰
کورنیث ۲۵۹
کوفکا، کورت ۳۷
کوکوشکا، اسکار ۴۵، ۷۵، ۱۱۲
کولریج ۱۰۵، ۱۷۸، ۱۸۹، ۳۰۲
کوندر ۲۷۳
کله، پل ۱۴، ۴۵، ۵۴، ۵۹، ۶۲، ۱۴۳، ۲۵۵ـ۲۶۱، ۲۶۳ـ۲۷۱، ۲۹۰
کله، یوهان ویلهلم ۲۵۶
کلینگر ۲۵۹
کیتس (کیتس) ۱۸۹، ۱۹۴، ۲۵۰، ۳۵۶، ۴۳۵
کی‌یرکه‌گار ۴۴، ۵۰، ۱۳۴، ۱۴۳، ۱۴۴
کیریکو ۴۷، ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۶۲، ۱۱۹،

۲۸۲، ۲۹۹، ۳۶۲

گ

گابو، نائوم ۴۶، ۵۶، ۶۸، ۶۹، ۱۲۹_۱۳۳، ۱۴۳، ۳۱۸، ۳۵۹، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰_۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۷_۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۸، ۴۰۰
گرکو، ال ۱۲۰، ۲۳۸
گروپیوس، والتر ۲۶۷
گروس، گئورگه ۷۴
گرومان، ویل ۲۶۳
گرونوالد ۷۵
گری، خوان ۴۵، ۶۳_۶۵، ۱۰۴، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۷، ۲۷۸، ۳۶۴، ۳۶۹
گرتین ۲۹۱، ۴۲۷، ۴۲۸
گریرسن، هربرت ۱۵۲، ۱۵۴، ۲۵۷
گریك، گوردون ۳۰۵
گریوز، رابرت ۷۸، ۸۹
گلز ۴۵، ۴۷، ۳۷۳
گوتیه ۲۳
گوگن، آلین ۲۲۶
گوگن، پولا ۲۲۶
گوگن، پل ۱۴، ۱۹، ۲۶، ۲۷، ۳۲، ۳۵، ۳۸_۴۰، ۴۳، ۴۶، ۲۲۵_۲۳۶، ۴۳۷
گوگن، کلوویس ۲۲۶
گوگن، لوسین ۲۳۱
گوگول، نیکلای ۲۶۰
گویا، فرانسیسکو ۵۱، ۲۳۸، ۲۵۹
گیبرتی ۳۰۸
گی‌شیا ۵۸
گینزبارو، تامس ۹۹، ۱۸۸، ۲۹۲، ۴۱۸_۴۲۰

ل

لابیك ۵۸
لارنس، تامس ادوارد ۲۸۰، ۳۱۸
لارنس، دی. اچ ۵۰
لام، ویلفردو ۷۲
لژه ۵۷، ۶۲، ۷۶
لنین، ولادیمیر ایلیچ ۳۷۶
لوترك، تولوز ۲۳۹، ۲۵۹
لورن ۷۳
لورنس عربستان ← لارنس، تامس ادوارد
لوکرتیوس ۱۷۶
لویس، ویندم ۴۶، ۵۷، ۱۹۰
لیپس ۱۴۱، ۳۶۱
لیپشیتس، ژاك ۷۳، ۳۱۸
لیر، ادوارد ۱۸۶، ۲۷۴
لیره، شاه ۱۷۹

م

ماتا ۷۲
ماتورین ۱۸۶
ماتیس ۱۹، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۷، ۶۴، ۲۴۰، ۲۵۹
مارتین، جان ۱۸۹
مارسل ۱۴۴
مارك، فرانتس ۱۴۳، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۷۱
مارکس، کارل ۴۹، ۱۵۵، ۱۷۱_۱۷۴، ۱۹۰، ۳۷۸
مارول ۲۵۷

مارنیتی ۵۶، ۲۶۱
ماساچو ۳۳۱
ماسون ۵۲
ماك، اوگوست ۲۶۴، ۲۷۱
ماگورن، روث ۲۵۹
ماله‌ویچ ۴۶، ۵۶، ۲۶۱، ۳۷۵، ۳۷۷
مانه ۱۴، ۳۱، ۴۱، ۲۳۹، ۲۷۳
مانه‌سیه ۵۸
مك برآید، رابرت ۷۶
مور، جورج ۲۷۳، ۲۷۴
مور، هنری ۷۳، ۷۴، ۱۳۷، ۱۴۶، ۳۰۷، ۳۱۴، ۳۱۷_۳۲۷، ۳۲۹_۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۵۳_۳۵۶، ۴۳۷
مورگان استرن، کریستین ۲۶۰
مورلند ۴۲۷
موری، میدلتون ۱۷۸
موریلو ۳۸۳
موریزو، برت ۲۲۹
موریس، ویلیام ۱۹، ۱۹۰
مولینه ۴۲۱، ۴۲۲
موندریان، پیت ۲۷، ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۶۷، ۱۴۳، ۳۶۹، ۳۸۱، ۳۸۴، ۳۸۵
مونك، ادوارد ۱۴، ۴۳، ۴۴، ۷۴، ۲۵۹، ۲۶۳
مونه ۱۰۲، ۱۹۱، ۲۲۹
میرو، خوان ۵۲، ۷۲، ۳۶۹
میلتون ۱۷۶، ۱۸۳
میله ۳۱، ۴۳۵
میلول، آریستید ۳۱۳، ۳۱۶

ن

ناش، پل ۲۷۲، ۲۷۴_۲۸۰، ۲۸۲_۲۹۷، ۲۹۹_۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۶، ۴۳۷
نولده ۴۵
نیچه ۱۴۳، ۱۴۴، ۳۷۴، ۴۲۱
نیکلسون، بن ۴۶، ۶۶، ۶۷، ۱۳۷، ۳۵۷، ۳۶۳، ۳۶۶_۳۷۱، ۳۸۴، ۴۳۷
نیکلسون، ویلیام ۳۶۸
نیوتن ۳۹۳
نیه‌رندورف، کارل ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۵

و

وارتون ۱۸۰
وارد، جیمز ۴۲۷
وایت هد ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۸۳
وایلد، اسکار ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۷۳
وج وود، جوزیا ۳۰۶
وردزورث ۱۱۱، ۱۹۴، ۳۰۴، ۴۲۹_۴۳۱، ۴۳۵
ورمیر ۴۱۶
وروبل ۳۷۴
وستهایم، پاول ۲۴۵
ولاسکس ۲۳۸
ولتر ۲۶۰
ولترك ۱۴۴، ۱۴۵
ولفلین، هانیزیش ۱۴۱، ۴۲۸
ون دن برگ، فرتیس ۷۴
ون دوزبرگ ۵۷
ون گوگ، ونسان ۱۴، ۱۹، ۲۴، ۳۲، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۷۴، ۱۴۳، ۲۳۰، ۲۵۹، ۲۶۳
وود، کریستوفر ۳۶۸، ۳۶۹
وورینگرر، ویلهلم ۵۳، ۱۴۱، ۱۴۲

۳۶۳_۳۵۸
وول ورث ۱۷۸
ویرژیل ۱۷۶
ویسلر ۳۱، ۸۶، ۱۰۵، ۲۷۳، ۳۶۸
ویکو ۲۱۱
ویلسون، داور ۱۷۹، ۱۸۰
ویلسون، ریچارد ۴۲۷
ویلمسن ۲۳۴
ویندم، ریچارد ۳۸۲
ویون ۳۱۸

هـ

هابکینو ۱۵۷
هادن، سیمور ۴۱۷
هارتلی ۴۳۰
هاردی ۱۸۶
هالس، فرانتس ۱۱۶
هاوزن اشتاین، ویلهلم ۲۶۴، ۲۶۶
هاوسمن، آلفرد ادوارد ۱۹۴، ۱۹۸
هایدگر، مارتین ۳۲، ۶۰، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۴۳، ۱۴۴، ۳۶۲، ۳۸۷
هپ‌ورث، باربارا ۱۳۸، ۳۱۸، ۳۶۹
هدین، ج. ب ۴۴
هکل ۴۵
هگل ۳۲، ۴۹، ۵۰، ۱۲۷، ۱۷۱_ ۱۷۵، ۱۸۹
هملت ۱۷۹
هوسرل ۳۲، ۱۴۳، ۱۴۴
هوفمن، ا. ت. آ ۲۶۰
هوگارث، ویلیام ۷۹، ۱۰۷_۱۰۹، ۴۱۶_ ۴۱۸، ۴۲۰
هولباین ۲۸، ۲۳۸
هولدرلین ۱۳۳، ۳۷۲، ۳۸۶
هولدن، چارلز ۳۳۲
هولم، ت. آ ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۲
هولمز، چارلز ۲۳۴
هومر ۱۷۶
هویزمان ۲۱۸
هویزمانس ۲۳۰
هیلیارد، نیکولاس ۴۱۶

ی

یاسپرس، کارل ۱۴۳، ۱۴۴
یاولنسکی ۲۶۶
یونگ، کارل گوستاو ۷۲، ۱۱۶، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۹۹

فهرست تابلوها و پیکره‌های نامبرده شده در متن

آ ـ الف

آتلانتیك (پل ناش) ۲۸۳
آغاز جهان (برانکوش) ۳۰۹
آواز قو (پل ناش: ۱۹۲۷) ۲۸۲
ابینگدون (ترنر) ۴۳۳
ازدواج مد روز (هوگارث) ۱۰۷
اسکلهٔ کاله (ترنر) ۴۳۲
اشیاء بی‌جان (سزان) ۲۸۲
الهام شاعر (پوسن) ۱۱۹
الهه‌های بی‌قراری (کیریکو) ۱۱۹
اندرون در بت ورث (ترنر: ۱۸۳۰) ۱۱۲، ۱۱۳، ۴۳۴
اولیس پولوفموس را مسخره می‌کند (ترنر: ۱۸۲۹) ۴۳۴
اولمپیا (مانه) ۱۰۲

ب ـ پ ـ ت

باد شمالی (هنری مور) ۳۳۲
باران، بخار و سرعت (ترنر: ۱۸۴۴) ۱۰۷، ۱۱۲
باکره و کودك به همراه مهر شهردار و خانواده‌اش (هولباین: ۱۵۲۶) ۲۸
بدیهه‌سازیها (کاندینسکی) ۳۵۸
بوگی ووگی (موندریان) ۲۷
بهار مرده (پل ناش) ۲۸۲
پیکر لم داده (هنری مور) ۳۳۴، ۳۵۵
تالاب (یا) تپه‌های چیلترن در زیر برف (پل ناش: ۱۹۲۳) ۲۸۰
تمثیل تجمل (پیسانلو) ۲۵۹

ج ـ چ ـ خ

جاده منین (پل ناش) ۲۹۱
چهره مهیر دوهان (گوگن) ۲۳۳
چهره کان وایلر (پیکاسو) ۱۲۸، ۱۴۲
چهره نلی اوبرین (رینولدز) ۴۲۴
خلنگ‌زار همپستد (کانستبل) ۱۱۱
خورشید از میان بخار می‌درخشد (ترنر) ۴۳۳

د ـ ر ـ ز

دروازهٔ کاله (کانستبل) ۱۱۱
دختر میگوفروش (هوگارث) ۴۱۷
دختری در درخت [در حال رویا] (پل کله: ۱۹۲۳) ۲۵۹
دوشیزگان آوینیون (پیکاسو، ۱۹۰۶ـ۱۹۰۷) ۱۴۲، ۲۴۱
دیدو کارتاژ را می‌سازد (ترنر) ۴۳۳
رؤیا در سامگاه (پل ناش: ۱۹۱۰) ۳۰۰

روح از خانه مردگان بازدید می‌کند (پل ناش) ۲۸۲
زمین بایر ۱۱۹
زنی با گیتار (پیکاسو) ۱۲۸

س ـ ش

ساحل شستشوگران در سن زرمن (پل کله) ۲۶۹
ستاره‌های افتان (پل ناش) ۲۷۶
سوسنهای سفید (پل ناش: ۱۹۲۷) ۲۸۲
سنیور ریکار کانالس (پیکاسو) ۲۳۸
سوار آبی (کاندینسکی) ۱۴۳
سه پیکر ایستاده (هنری مور) ۳۵۶
سیمای یك گل (پل کله) ۲۶۹
سیبها (سزان) ۳۶۷
سید ۱۱۹
سیرك (سورا) ۱۹۱
شستشوکنندگان (سزان) ۱۹۱

ص ـ ط ـ ف

صبح سرد (ترنر) ۱۱۱، ۴۳۲
طرحهای پناهگاهی (هنری مور) ۳۵۳
فرشتگان زیبا (گوگن: ۱۸۹۸) ۲۳۳
فرشته بیدار (پل کله) ۲۶۹

ك ـ گ

کشتی بردگان (ترنر) ۱۱۳
کوکبها (پل ناش: ۱۹۲۷) ۲۸۲
کنت باربارس (گوگن: ۱۹۰۲) ۲۳۳
کوتوله مخبط در حال جذبه (پل کله) ۲۶۹
گرنیکا (پیکاسو) ۲۵۳
گل آفتاب گردان و آفتاب (پل ناش) ۲۹۷، ۲۹۸
گیتار نواز پیر (پیکاسو: ۱۹۰۳) ۲۴۰

م ـ ن

مادر و کودك (هنری مور) ۷۴، ۱۳۷، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۵۵
مسیح زرد [عیسای زرد] (گوگن: ۱۸۸۸) ۲۷، ۲۳۱
معبدی نزدیك آب (پل کله) ۲۶۹
موسی (میکل آنژ) ۱۴۵
نبرد بریتانیا (پل ناش) ۲۸۸
نیروانا (گوگن: ۱۸۹۰) ۲۳۳
نمایش (سورا) ۱۹۱

و ـ هـ ـ ی

وینسبور (ترنر) ۴۳۳
هی وین (کانستبل: ۱۸۲۴) ۱۰۱
یادبود جنگ (بارلاخ) ۳۰۹
یعقوب با فرشته کشتی می‌گیرد (گوگن: ۱۸۸۹) ۲۳۱

مؤسسه انتشارات نگاه

قیمت ۱۲۵۰ تومان