هربرت رید

هنر و اجتماع

ترجمهٔ سروش حبیبی

موسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، سعدی شمالی، ۲۳۵

بها: ۱۵۵ ریال

هنر و اجتماع

نوشتهٔ هربرت رید

ترجمهٔ سروش حبیبی

ریدِ، هربرت
هنر و اجتماع
Art and Society
ترجمهٔ سروش حبیبی
چاپ اول: ۱۳۵۲
چاپ: چاپخانهٔ رواج (نقش جهان) - تهران
شماره ثبت کتابخانهٔ ملی ۱۷۳۱-۱ر۱۲ر۱۳۵۲
حق چاپ محفوظ است.

از همین مترجم

منتشر شده است:

بیابان تاتارها
نوشتهٔ دینو بوتزاتی

داستان دوست من
نوشتهٔ هرمان هسه

اربابها
نوشتهٔ ماریانو آزوئلا
مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

نرگس و زرین‌دهن
نوشتهٔ هرمان هسه

زمین انسانها
آنتوان دوسنت‌اگزوپری

خداحافظ گاری گوپر
نوشتهٔ رومن گاری
مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

هایی‌تی و دیکتاتور آن
برنارد دیدریچ ـ آل‌برت

سگ سفید
نوشتهٔ رومن گاری
مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

منتشر می‌شود:

هنر امروز
نوشتهٔ هربرت‌رید
مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

انفجار در یك کلیسای جامع
نوشتهٔ آلخو کارپانتیه
مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

تاریخ طبیعت
فریدریش فن‌وایتززکر

از نفس افتاده
نوشتهٔ ژان‌لوك گدار

تاریخ اجتماعی سیاهان امریکا
نوشتهٔ بنجامین براولی

ژاپون، غولی که به‌پا می‌خیزد
نوشتهٔ هرمان کان

فهرست

مقدمهٔ چاپ جدید صفحهٔ ۹

مقدمه صفحهٔ ۱۳

۱ـ هنر و جادوگری صفحهٔ ۲۱
مفهوم نقوش‌غارها ـ منشأهای هنر ـ هنر استعدادی فردی‌است ـ جادوگری انسان بدوی ـ هنردرعهدنوسنگی ـ هنرهندسی ـ نمادگرایی (سمبولیسم) ـ خلاصه

۲ـ هنر و عرفان صفحهٔ ۴۰
بوشمنها و سیاهان ـ آنیمیسم ـ ماهیت هنر آنیمیستی ـ بازنمایی‌جمعی ـ انواع هنر وحشی ـ هنرمند بومی ـ هنرقراردادی ـ هنرسکایی ـ ماهیت کلی هنرسیاهان ـ خلاصه

۳ـ هنر ومذهب صفحهٔ ۶۶
مذهب وتمدن ـ هنردرمقام واسطه ـ انواع مذهب متمدن ـ عقل‌گرایی مذهب ـ بودایی‌گرایی ـ مذهب سامی ـ مذهب‌یونان ـ مسیحیت ـ نهضت شمایل‌سوزی ـ هنرمسیحی درشمال

هنر غیرمذهبی صفحهٔ ۹۲
هنرمند درمقام فرد ـ رواج صورت‌نگاری ـ بیان وتوصیف خود ـ هنر برگزیدگان ـ هنرمردم ـ معمای‌هنرمند ـ مورد رمبرانت ـ موردهاگارث ـ مورد دومیه ـ گریز به سوی رمانتیزم

۵ـ هنر و ضمیر نابخود **صفحهٔ ۱۱۲**
روانشناسی فرد و جمعیت ـ روانشناسی هنرمند، نظریهٔ فروید ـ اصلاح نظریهٔ فروید ـ نهاد ـ فراخود ـ محدودیتهای نظریهٔ فروید ـ وظیفهٔ اجتماعی هنرمند

۶ـ هنر و تربیت **صفحهٔ ۱۲۸**
دوران بیگناهی ـ کودك نابغه ـ مسأله بر سر ارزشهاست ـ نظر افلاطون دربارهٔ هنر و تربیت ـ وسیلهٔ نیکوفرجام ـ تولیدکننده و مصرف‌کننده ـ تربیت غریزه‌ها ـ فراگرد تربیت

۷ـ هنر درگذار **صفحهٔ ۱۴۷**
عصر گذار ـ اکسپرسیونیسم ـ سوپررآلیسم ـ هنر شکل محض ـ هنر کنشی ـ رآلیسم سوسیالیستی ـ بهای رستاخیز

ضمیمه ـ ویلیام هاگارث **صفحهٔ ۱۷۵**
واژه‌نامه صفحهٔ ۱۹۱
فهرست راهنما صفحهٔ ۲۰۱

هنر و اجتماع

مقدمهٔ چاپ جدید

این کتاب نخستین‌بار در سال ۱۹۳۶ به‌منظور شرکت در بحث روی مسائلی که پس از «انقلاب روسیه» بطور جدی مطرح بود انتشار یافت. ظهور فاشیسم (که آنهم مذهبی[۱] بودکه به‌مقام هنرمند درجامعه اهمیت بسیار می‌داد)، اشتعال آتش جنگ دوم جهانی، **درگیری** هنرمندان در « نهضت مقاومت اروپایی» وکلیهٔ رویدادهای بعدی آنچه را من در مقدمهٔ چاپ اول این کتاب موضوع اساسی خواندم، ضرورتی تازه بخشید: «ماهیت روابط موجود بین جامعه وافرادی‌که مسئول آفرینش آثار هنری هستند.»

باید توجه داشت‌که من زمان فعل را غیرجزمی به‌کار بردم وگفتم: «روابط موجودبین جامعه‌وهنرمندانش» ونه «روابطی‌که **باید** موجود باشد.» من در این موردمانند تمام مسائل‌مربوط به‌سازمان اجتماع، مصرانه‌طرفدار آزادی بوده‌وهستم. معتقد نیستم که هنرمند را می‌توان، بی‌ایجاد اثراتی زیانبخش برقدرت آفرینندگیش، به‌انضباط آورد ونظامی را براو تحمیل‌کرد. باور ندارم‌که دولت بتواند هنر را سازمان بخشد و به تلاشهایمان در راه حمایت وتشویق هنر از طرف دولت به‌دیدهٔ تردید می‌نگرم (اگر چه این تردید مانع نشده است‌که بکوشم تا این حمایت ونظارت را به‌کم زیانترین راه هدایت کنم.) همچنان‌که درگذشته نیز به‌تأکید گفته‌ام دوباره می‌گویم، هنر «تلاشی مستقل است که مانند همهٔ تلاشهای ما از شرایط مادی وجود تأثیر می‌پذیرد. اما به‌عنوان وجهی[۲] از دانش، واقعیت ودر عین حال‌هدف خود را دربردارد. البته باسیاست، با دین وبا دیگر واکنشهای ما در برابر سرنوشت انسانیمان روابطی ضرور دارد. اما به‌عنوان یك واکنش به‌کلی‌از واکنشهای دیگر متمایز است وبه صورتی حیاتی، در فرایندی[۳] که تمدن یا فرهنگ می‌خوانیم دخالت دارد.»

هیچیك از وقایعی که در سی سال‌گذشته اتفاق افتاده، مرا به‌تغییراین

۱- doctrine ۲- mode ۳- process

نظر وادار نکرده است. نه‌مشاهدات من در کشورهایی نظیر روسیه، چین، یوگسلاوی ونه خواندن‌کتابهای بسیاری‌که پس از انتشار کتاب حاضر در این زمینه منتشر شده است. با این وجود باید یك‌بار دیگر تأکیدکنم که بر ماهیت مقدمه‌گونه نخستین برداشت خود ازموضوع واقفم. از آن پس در کتابهای بعدیم نظیر **شمایل و تصور**[۱] (۱۹۵۵) و **منشاءهای شکل در هنر**[۲] (۱۹۶۵) به‌بحث تفصیلی در این خصوص پرداخته‌ام. در همهٔ نوشته‌هایم دربارهٔ هنر پیوسته از اهمیت اجتماعی این فعالیت انسانی آگاه‌بوده‌ام. در این‌کتاب از هردر[۳] نقل قولی نکرده‌ام، اما می‌توانم به‌بیان سرایزایا‌برلین[۴] در مقاله‌ای‌که به‌تازگی به‌این‌نخستین جامعه‌شناس هنراختصاص‌داده است، ادعاکنم‌که زندگی من، مانند اوصرف دفاع از این نظر شده است‌که: «مردم همه تاحدودی هنرمندند. همهٔ هنرمندان جملگی انسانند، پدرند، فرزندند، رفیقند، شهروندند وهمچون ماستایشگرند. انسانهایی هستندکه در اعمال مشترك باهم متحدند.» ودر نتیجه «هنر نباید غایت خود، یا مفید فایده‌ای باشد ویا در راه تبلیغات یا «رآلیسم سوسیالیستی» به‌کار رودوالبته به‌طریق اولی هدف ازآن زیباکردن یا پدیدآوردن شکلهای جدید لذت و یا تولید فراورده‌هایی برای بازار نیست. هنرمند پیامبری است که روح زمان ومکان واجتماعش‌ازطریق او به‌وزیدن می‌آید. انسانی است که تاحد امکان، تجربهٔ کلی انسانی، یعنی یك دنیا را به‌ما منتقل می‌کند.»

نمی‌توانم اصول فلسفهٔ هنر خود را به‌بیانی شایسته‌تر از این خلاصه کنم، هرچند که نباید ادعا کنم‌که در ارائهٔ چنین فلسفه‌ای پیوسته استوار وثابت قدم‌بوده‌ام. زندگی‌کردن باهنرمندان، خود به‌آفرینش هنری پرداختن وپیوسته سخنگویی هنرمندان را به‌عهده داشتن اغلب تلاشی چندان پیچیده وشتابزده بوده است که‌طی آن‌گاهی موفق نشده‌ام در ارائه اصول روشن این فلسفه ثابت قدم باشم. ممکن است دیگران نخواهند براین فلسفهٔ نامی بگذارند اما تمایل شخصی من براین است که آن را بی‌نام بگذارم. هنر هر آن‌چیزی است‌که درك انسان را از نیروهای حیاتی درون او شکلی پایدار

۱- Icon and Idea ۲- The Origins of Form in Art ۳- Herder
۴- Sir Isaiah Berlin

می‌بخشد ومن هیچ مقولهٔ فلسفی، مگر هومانیسم ، نمی‌شناسم که همهٔ این تلاشها را در بربگیرد.

در پایـان سخنان سی سال پیشم در خصوص آیندهٔ هنر، نظـری بس خوشبینانه داشتم، نظری‌که امروز بسیار ساده دلانه می‌نماید . می‌کوشم تا همچون پانگلوس[۱] خوشبین بمانم. اما جریان تحولات اخیر در تمدن‌غربی ایجاب می‌کندکه همچون ولتر[۲] بدگمان وسرخورده باشم. همه‌جامی‌بینم‌که توده‌های مردم نه به‌سوی «شرایط یك هنر بزرگ» بلکه به‌سوی تفنن[۳] که به وضعی‌کریه وناهنجار هرگونه هنر را تباه می‌کند روی می‌آورند. به‌هیچ روی قصدآن‌ندارم‌که برآنچه «لذات سادهٔ عامهٔ مردم» خوانده می‌شود خرده بگیرم. واقعیت کریه صنعت قهار تفنن است کـه نیك مـی‌داند چگـونه از دلتنگی وبیگانگی توده‌ها بهره‌بـرداری کند. سینما، پخش صدا وتصویـر ، خوانندگان پاپ وجاز همه اشکال بدیهی تفنن شده است . تردید در ارزش فرهنگی چنین تفننی به‌منزلهٔ‌استقبال از تهمتهای ناروای پرهیزگری[۴]، خودـ ستایی وتعصب است‌که از ذهن من سخت دور است. ضرور آن است که‌هنر را از تفنن تمیز دهیم. ودر همهٔ فعالیتهای فرهنگی خود این تمایز را ازنظر دور نداریم. اما درست همان‌کسانی که بیش ازهمه می‌بایست این تمایز را جدی بگیرند یعنی، مقامات آموزش وپرورش وگردانندگان وزارتخانه‌های فرهنگ، آنها را از هم تمیز نمی‌دهند. همچنان‌که درفصل ششم کتاب‌حاضر استدلال کرده‌ام موضوع در اصل، مسأله‌ای تربیتی است. واین حقیقتی‌است که اکنون همه‌جا مورد تأیید است . انجمن کوچك «تربیت از راه هنر» که تأسیس آن‌با نخستین چاپ‌این‌کتاب همزمان بود، اکنون توسعه‌ای‌فوق‌العاده یافته وبه صورت «انجمن بین‌المللی تربیت از راه هنر» درآمده است که در اکناف جهان شعبه وهزاران عضو فعال دارد. اینك اهرمی علیه بارگـران بی‌اعتنایی وسوءتفاهم به‌آهستگی به‌حرکت در می‌آید، اما به‌نظر می‌رسدکه با افزایش نیروهای محرك اهرم، برگرانی بار نیزافزوده می‌شود. ارشمیدس که می‌خواست جهان را با اهرمی حرکت دهد مانند ما خوشبین بود ولی در

۱ـ Pangloss ۲ـ Voltaire ۳ـ entertainment ۴ـ puritanism

موقع ما مبارزه با احساس نومیدی بس دشوار است. تنها این اعتقاد پشتیبان ما است که زندگی که خود تاکنون مصیبتهای بسیاری را پشت سر گذاشته است امروز هم مثل همیشه با حس زیبایی رابطه‌ای استوار دارد.

هربرت رید
ژوئیه ۱۹۶۶

مقدمه

هیچ‌یك از انواع تلاشهای انسانی مانند هنرهای تجسمی[1] دیرپا نیست، و هیچ‌یك از چیزهایی‌که از آسیب زمان مصون می‌ماند تا بدین پایه در راز-گشایی‌تاریخ تمدن اهمیت ندارد. هزاران سال است‌که دانش ما در خصوص عادتها و باورهای انسانی، حاصل استنتاجهایی است‌که از آثارهنری‌می‌کنیم و درمقایسه با طول تاریخ جهان، دیرزمانی نیست‌که مدارك نوشته ما را یاری می‌کنند. هرچندکه آثار هنری، یعنی این بقایای احساس وبیان[2]، از اطلاعاتی‌که به ما می‌دهند مورد بررسی بسیار قرارگرفته‌اند، با این همه ماهیت راستین تلاشی‌که زیبایی‌شناسی[3] می‌نامیم وموجب پیداشدن این قبیل آثار بوده، همچنان یکی از مسائل روانشناسی باقی‌مانده است. اما موضوع پیدا شدن هنر در اجتماع و ماهیت روابط موجود بین اجتماع و افرادی‌که مسؤول آفرینش آثار هنری[4] هستند، از این هم کمترمورد توجه قرار گرفته است. قصد من آن است‌که‌کوشش خود را در این‌کتاب صرف بررسی مسألهٔ دوم‌کنم.

بررسی شایستهٔ این موضوع درتمام دایرهٔ شمولش فقط دراثری وسیع وجامع میسر است. تاریخ هنر را می‌باید سراسر بررسی‌کرد و مرحله به مرحله نشان داد که چگونه هرسبك ومشخصات بارز آن نتیجه‌ای از وضع آب وهوا[5] و شرایط اقتصادی زمان ومکان خاصی بوده، وهنر درمقام یکی از راههای بیان دانش واشتیاق بشر، چگونه درنسج‌کلی فرهنگ بارز روز-بافته شده است. چنین وظیفه‌ای‌که به راستی تفسیر وتحلیل تاریخ در همهٔ جنبه‌های[6] فرهنگی آن است بی‌گمان روزی توسط نابغه‌ای‌گرانمایه انجام خواهد شد. اما تا آنروز باید با فروتنی به هدفهای‌کوچکتری بسنده‌کنیم. بنابراین قصد من پژوهش ماهیت‌کلی روابطی است‌که باید بنابرقاعده درهر عصرمیان نظام جامعه و شکل هنرآن عصروجود داشته باشد. این مسأله‌ای

۱- plastic arts ۲- expression ۳- aesthetics
۴- works of art ۵- climatic conditions ۶- aspect

است درحد خود وسیع، ولازم‌است‌که ابتدا درخصوص‌آن به‌پاره‌ای‌تعریفهای مقدماتی بپردازم. نخست باید عامل اقتصادی هنر را یعنی‌کیفیت اشیایی‌که برای ارضای نیازمندیهای عملی تولید شده است، ازجنبه‌ای‌که بیان آرزوها و اشتیاقهای روحی و افسانه‌ای بشر است، یعنی جنبهٔ ایدئولوژیکی آن، تمیز دهیم. هر چندکه جنبه‌های ایدئولوژیکی هنر نیز به تعبیری بازتاب روشهای معمول تولید اقتصادی است ـ ومن این‌را به تمام می‌پذیرم ـ اما مثلاً عواملی‌که درقرون‌وسطی‌باعث ساختن‌کلیساها شد، الزاماً همان‌عوامل تعیین‌کنندهٔ شکل خاص آن‌کلیساها نبوده و ممکن است نمایندهٔ فرایندهای مشخص تحول بوده باشد.

ماهیت اصلی هنر را نه در ساختن اشیایی‌که جوابگوی نیازمندیهای عملی زندگی‌اند می‌توان یافت ونه دربیان مفاهیم دینی یا فلسفی، بلکه‌باید آن را درتوانایی هنرمند به آفرینش جهانی جامع وقائم به‌ذات سراغ‌کردکه نه جهان نیازها و امیال عملی است ونه دنیای رؤیا و خیال، بلکه دنیایی جامع این اضداد است: تصویرقانع‌کننده‌ای ازکلیت تجربه و درنتیجه ادراك فرد از جنبه‌ای ازحقیقت‌کلی. هنرهمان است‌که بنا به‌پسند معمول، فعالیتی دیالکتیکی نامیده می‌شود وبرنهادی[1] مانند برنهاد عقل را بابرابر نهاد[2] آن مثلاً برنهاد خیال دربرابر هم می‌گذارد و واحدی جدید یاهمنهادی[3] راکه درآن اضداد به‌آشتی می‌رسند پدید می‌آورد.

شکلهای مختلفی‌که اجتماع اختیارکرده است و سنخهای[4] هنرمربوط به هریك از این شکلها، تا حدودی توسط جامعه‌شناسان بررسی شده و برپدیده‌هایی‌که موضوع بررسی ماست نوعی‌نظم تحمیل‌گردیده است. برداشت خود من بیشتر استقرایی[5] خواهد بود، به این معنی‌که بررسی خود را با برنهادی شروع می‌کنم‌که امیدوارم آن‌را به اثبات برسانم. این برنهاد در خصوص ماهیت‌هنر ونقش‌آن در اجتماع است. به‌عقیدهٔ من، ما در راه‌تمدن خود به بحرانی رسیده‌ایم‌که درآن ماهیت راستین هنردرمعرض خطرناپدید شدن در ابهام است، وهنرخود به سبب استفادهٔ ناصحیحی‌که ازآن می‌شود

۱ـ thesis ۲ـ antithesis ۳ـ synthesis ۴ـ type
۵ـ inductive

روبه‌تباهی است. مسأله فقط بی‌اعتنایی به هنر نیست. چنان‌که تاریخ هنر انگلستان شهادت می‌دهد، هنر دربرابر بی‌اعتنایی پایداری می‌کند. مسأله بیشتر برسرآن است‌که هنر جبراً به دادن نتایج اخلاقی بی‌پایه‌کشانیده شود، وهرچند منشاءآن توانایی دریافت الهام است، با روشهای گوناگون قضاوت عقلانی مغشوش‌گردد، ونه فقط تابع اصول سیاسی‌بلکه پیرو نظرات فلسفی شود. به‌عقیدهٔ من هنرتلاشی‌مستقل است‌که مانند همهٔ تلاشهای ما ازشرایط مادی وجود تأثیر می‌پذیرد. اما به‌عنوان وجهی از دانش، واقعیت و درعین حال هدف خود را دربردارد. البته با سیاست و دین و دیگر واکنشهای ما دربرابر سرنوشت انسانیمان روابطی ضرور دارد. اما درحد یك واکنش‌کلی، از واکنشهای دیگر متمایز است و در فرایندی‌که‌تمدن یا فرهنگ می‌نامیم‌به استقلال دخالت دارد.

پرداختن به هنر ولذت بردن از آن عملی فردی است. هنر به‌صورت تلاشی انفرادی آغاز می‌شود و تنها زمانی درنسج اجتماع‌بافته می‌گرددکه اجتماع این‌گونه تجربه‌ها را باز شناسد و جذب کند. اجزای «**الگوهای فرهنگ**»[1] هرقدر هم‌که الگو رنگ همگانی داشته‌باشد، حاصل فعالیت بیش ازحد افرادی اندك است وارزش آن الگو تابع ظرافت ودقتی‌است‌که درنظم روابط بین هنرمند و اجتماع موجود است. چنانکه خواهیم‌دید، هنر دراصل توانی غریزی است و غرایز چنانندکه اگربیش از اندازه با حربهٔ سنجش عقلانی روبروگردند خود را به درون لاك‌ناخودآگاهی فرو می‌کشند. بحث خود را با این فرض آغاز می‌کنم‌که هنرفقط درشرایط محیطی مساعد یعنی سازگاری اجتماعی، و اشتیاق و والاگرایی فرهنگی ممکن است تحول یابد وچیزی نیست‌که بتوان مثل‌گواهی‌آبرو برفرهنگی چسبانید. و به‌راستی‌هنر درحکم جرقه‌ای است‌که در زمان مناسب بین دو قطب فرد و اجتماع‌جستن می‌کند. وبیان فردی نماد[2] یا اسطوره‌ای است‌که اعتبار اجتماعی دارد.

۱ـ Patterns of Culture نوشتهٔ Ruth Benedict (لندن، ۱۹۳۵) ص، ۲۵۳: «اجتماع به معنی‌کامل آن‌که در این مجلد موردبحث قرارگرفته است هرگز ازافرادی‌که‌آن را می‌سازند جدا نیست. هیچ فردی نمی‌تواند بی‌وجود فرهنگی‌که خود عضو آن است و درآن شرکت‌دارد به آستانهٔ توانایی‌های خود برسد وبه عکس درهیچ تمدنی نمی‌توان عنصری یافت‌که درتحلیل نهایی، نتیجهٔ تلاش یکی از افراد عضو آن تمدن نبوده باشد.»

۲ـ symbol

ابتدا نقش هنر را در جوامع بدوی بررسی می‌کنم و سپس به انواع عالیتر اجتماع که درطی تاریخ به‌کرات ظاهر شده است می‌پردازم. از آنجا که برای بررسی مسأله مجال بسیار ندارم به‌انواع عمدهٔ جامعه اکتفاخواهم کرد ونمی‌کوشم تا روابط پیچیدهٔ توانهارا در این گونه جوامع دنبال‌کنم. ایدئولوژی هردوره را مفروض‌می‌گیرم و می‌کوشم که‌روابط دوجانبهٔ‌موجود بین ایدئولوژی و هنرمند را بررسی‌کنم. در بیشتر موارد ایدئولوژی یك دوره، در دل دین یا به‌بیان‌کلیتر در اساطیر آن دوره نهفته است. بااین‌همه پیوسته خطرآن هست‌که ترکیب دوجنبه از یك فرهنگ، یعنی هنر و اساطیر آن‌را قانونی لازم وهمه جایی بپنداریم. هرچندکه این امتزاج درمراحل‌مهم تاریخ جهان، در یونان باستان، در اروپای قرون وسطی یا در هند بودایی رخ داده است، به هیچ‌روی‌کامل نیست. چنانکه حتی احتمالاً مطالعه‌ای اجمالی، ما را ازفرض آن برحذر می‌دارد و در دوره‌های دیگر مدارك و قراین آشکاری برخلاف چنین تعمیمی حکم می‌کند. اینجا ممکن است‌نقل گفتهٔ انسانشناسی برجسته موجب مزید اطمینان خوانندگان بشود و باید دانست‌که انسانشناسان هنر را پدیده‌ای یکسرمستقل نمی‌دانند و اغلب آن را عنصری فرهنگی درنظر می‌گیرند. دکتر روت بندیکت می‌گوید: «اما از نظرتاریخی، تحولات بزرگ هنری اغلب به‌طور مشخصی از انگیزه‌ها و رسوم دینی جدا بوده است. هنر را اغلب می‌توان به‌طور قطع ویقین ازدین جدا نگهداشت و این نکته حتی درمواردی‌که هردو یعنی هنر و دین‌به‌غایت تحول یافته باشندصدق می‌کند.» بندیکت درتأیید این‌گفته‌به ذکر چندنمونه ازتمدنهایی‌که خود بررسی‌کرده است می‌پردازد: «در قبایل پوئبلو[۱] اشکال هنری، چه درساخته‌های سفالی و چه در فراورده‌های نساجی، همه‌جاحکایت از آبرو و احترام خاص هنرمند می‌کند. حال آنکه کاسه‌های مخصوص مناسك دینی‌که توسط روحانیان حمل می‌شود یا روی قربانگاه قرار می‌گیرد ازجنسی نامرغوب است و تزئینات آنها خام و نازیباست. موزه‌هایی سراغ

۱ـ Pueblo سرخپوستان‌جنوب غربی‌ایالات متحدهٔ امریکا هستندکه دردهکده‌هایی‌زندگی می‌کنند که هریك ازنظرسیاسی ودینی مستقل‌است. فعالیت عمده‌شان‌کشاورزی‌است ودربافتن‌منسوجات پنبه‌ای وساختن وسایل سفالی‌که با نقوش هندسی جالبی‌آرایش می‌شود مهارت دارند ـم.

داریم که اشیای مخصوص مراسم دینی این اقوام را به دور می‌ریزند زیرا این‌وسائل ازحیث‌ظرافت واستادی بسیارپست‌تر از معمول‌است. سرخپوستان زونی[۱] می‌گویند: «می‌بایدکه حداقل‌واجبی‌آنجا باشد» ومنظورشان اینست‌که ضرورتهای مهم دینی هرگونه نیازی را به‌کارهای هنری از میان می‌برد. این‌جدایی بین هنر ودین منحصر به‌قبایل پوئبلو نیست. همین‌تمایز، هرچند به علتهای گوناگون، درقبایل امریکای جنوبی وسیبری موجود است. آنها نیزمهارت هنری خود را درخدمت دین نمی‌گمارند. بنابراین، به‌جای اینکه به پیروی از پاره‌ای منتقدان قدیمی منشاء هنررا در دین، یعنی موضوعی‌که ازنظرمحلی دارای اهمیت بسیار است بجوییم، لازم است وسعت وحدود این تداخل دوجانبه را تحقیق و نتایج این آمیزش را در هریك ازآنها، یعنی در هنرو دین بررسی‌کنیم[۲].

البته مدرك دکتر بندیکت‌که در فوق به‌آن اشاره‌رفت‌به‌شهادت‌تاریخ جوامع متمدنتر به اثبات می‌رسد. «پیکار بزرگ شمایل سوزی»[۳] که در قرنهای هفتم وهشتم میلادی نزدیك بود به زوال مسیحیت بیانجامد در روشن‌شدن این مسأله‌کمك بزرگی است. صرفنظر ازمسیحیت، ایران‌واسپانیا دو شاهد بزرگ برای امکان تنافر هنر و دینند. به‌خصوص اسپانیا نمونهٔ بسیارجالبی است، زیرا قرنها میدان رقابتهای دوفرهنگ اسلامی و مسیحی بوده است‌که یکی باعث ایجاد هنردرخشانی شدکه به‌کلی از دین‌بیگانه‌بود و دیگری درهمان وضع آب‌وهوا وشرایط اقتصادی موجب پدیدآمدن هنری‌به تمام معنی دینی گردید.

به این دلیل است‌که به عقیدهٔ من دلائل وشواهدکافی برای پذیرفتن ماهیت دیالکتیکی هنرموجود است. هنر را نباید یك فراوردهٔ فرعی تحول اجتماعی دانست، بلکه یکی ازعناصر اصلی است‌که در شکل دادن جامعه نقشی مهم برعهده دارد. به‌طوری‌که دکتر بندیکت به اصرار تأکید می‌کند فرهنگ جلوه‌های گوناگون دارد و این‌گوناگونی «تنها به‌سبب آن‌نیست‌که جوامع جنبه‌های ممکن وجود را به‌آسانی می‌پالایند ومی‌پذیرند و یا به دور

۱ـ Zuni ۲ـ ازکتاب «الگوهای فرهنگ»
۳ـ Iconoclastic Controversy توضیح بیشتر در فصل سوم همین‌کتاب.

می‌ریزند، بلکه بیشتر حاصل درهم‌بافتگی پیچیدهٔ ویژگیهای فرهنگی است.» نتیجه اینکه ممکن است حین عمل تفکیک تارهایی از نسج فرهنگ که هنر می‌نامیم؛ نقش کلی آن را موقتاً ازنظر دور داریم. به‌طوری‌که فروید درمورد مشابهی بیان داشته است، اگر فعالیت روانی همچون خواب (یاهنر) را به منظور بررسی ازسایر فعالیتهای نفسانی جدا سازیم خواهیم توانست قوانین حاکم برآن را کشف کنیم. اما اگرهمان فعالیت روانی را دوباره درجای خود قرار دهیم باید منتظر باشیم که یافته‌هامان را در تماس با نیروهای دیگر مغشوش بیابیم[۱].

به‌همین دلیل است که نمی‌کوشم موضوع را به‌شیوهٔ کنت[۲] یا سپنسر[۳] بررسی کنم. بهترین راهی که می‌توانم پیش گیرم آن است که دوره‌های نمونه‌ای انتخاب کنم وآنگاه رابطهٔ هنر هردوره را با سایر خصوصیتهای فرهنگی آن معین دارم.

هرگز ادعا نمی‌کنم که بتوانم در زمینه‌ای چنین بارور عمیق شوم. منظور اصلیم تنها دفاع از اهمیت موضوع است که سخت سهل انگاشته‌شده واگر اهمیتش یکسر انکار نشده باشد دست‌کم اغلب به بی‌اعتنایی و تجاهل برگزار گردیده است. برداشت عمومی در انگلستان و ایالات متحدهٔ امریکا در نوشته‌های نویسندهٔ پرخواننده‌ای چون ولز[۴] منعکس است. این جامع‌العلوم جدید دردو کتاب قطور، یکی **نکات عمدهٔ تاریخ**[۵] ودیگری **کار، ثروت وسعادت انسان**[۶] همهٔ تلاشهای نوع بشر را بررسی می‌کند یا به‌گفتهٔ بهتر می‌کوشد بررسی کند. در این دواثر می‌بینیم که هنر در مقامی شایستهٔ خود جای ندارد. درکتاب اول (که نام شکسپیر برحسب اتفاق، آنهم فقط درپا نوشت ذکر شده است) در پنج، شش جابه هنرهای تجسمی اشاره رفته و در یکی از این موارد دلیل این سهل‌انگاری نسبی به‌این طریق بیان شده‌است: «فرآورده‌های هنری برخلاف اندیشه‌های[۷] فلسفی وکشفهای علمی بیشتر تزئین و توصیف است وکمتر جوهرآفرینندهٔ تاریخ.» درکتاب دوم، دربخشی

۱ـ رجوع شود به New Introductory Lectures ترجمهٔ انگلیسی ص، ۴۳.
۲ـ Auguste Comte ۳ـ Herbert Spencer ۴ـ H. G.Wells
۵ـ Outline of History ۶ـ The Work, Wealth and Happiness of Mankind
۷ـ Thought

از یك فصل، مقام هنر بیشتر بـاز شناخته شده وپنج صفحه بـه بررسی آن اختصاص یافته وچنین توضیح داده شده است: «هنر، مانند ورزش، دریچه‌ای است برای آزاد شدن سرریز نیروی انسانی. انسان کوشش وتوانی را که می‌تواند ازجنگ، بازرگانی، علوم وسایرتلاشهای عملی پس‌اندازکند،صرف سرگرمیهایی بیفاعده ولی دلپذیر چون نقاشی ، پیکرسازی، شعر، موسیقی، رقص، کریکت، فوتبال واشکال دیگر ورزش جسمی وفکری می‌کند.»

البته این مطلب را آقای ولز ابداع نکرده است. جامعه‌شناسی چون کارل‌گروز[۱] آن را به‌صورتی جدی بیان داشته است. ولی شکی نیست که ولز آن را از معلم خود هربرت سپنسر اقتباس کرده است . این نظر هرقدر هم که بکوشند، تارنگ عملی به‌آن بدهند، به‌راستی ازنتایج بارز فقرذوق‌و فرهنگ‌است واستقبال‌عمومی ازآن فقط دریك جامعهٔ آنگلوساکسون امکان‌پذیر است. قرنها پیشداوری اخلاقی که از محصولات ضمنی پرهیزگری است ما را اصولاً نسبت به‌هنرخجول بارآورده است. اگـر این‌کتاب چون اعتراضی مؤثرعلیه چنین برداشتی ازهنرکه بزرگترین رسوایی فرهنگی‌ماست پذیرفته شود منظور از تألیف آن حاصل است. هنر را باید محقق‌ترین راه بیان شناخت،که آدمی توانسته است پدید آورد واز نخستین طلیعهٔ تمدن تا به‌امروز نیز به‌همین صورت‌منتشر شده است. انسان در هرعصر اشیایی‌برای استفادهٔ خود ساخته وبه هزاران تلاش که در عرصهٔ تنازع بقا ضرور بوده پرداخته است وپیوسته برای‌کسب قدرت ولذت ودر راه سعادت‌مادی‌جنگیده است. زبانها ونمادهایی آفریده ودانش فراوان اندوخته است و کاردانی و ابتکار او را پایانی نیست. اما در تمام اعصار تمدن پیوسته احساس کرده است‌که آنچه‌برداشت علمی نامیده می‌شودکفاف نیازمندیهای او رانمی‌کند. نیروی فکری اوکه در اثر تفکر سنجیده شده ، به نظم آمده ، نیروگرفته و تکامل یافته است، فقط به‌مقابله با واقعیتهای عینی تواناست. در فراسوی این واقعیتهای عینی، جهانی قرار داردکه ورود به‌آن جز به‌یاری غریزه[۲]و شهود[۳] میسرنیست. هدف هنر پیوسته توسعه وتکامل این راههای تـاریکتر

۱- Karl Groos ۲- instinct ۳- intuition

ادراك بوده است وتازمانی که اهمیت وبه راستی برتری دانشی راکـه در دل هنر نهفته است نپذیریم نباید به‌درك نوع انسان وتاریخ او امیدبندیم. می‌توانیم به‌خود جرئت دهیم واین نوع دانش را برتر بدانیم زیرا درحالی که آنچه حقیقت علمی می‌نامیم وحکمتی‌که براساس این حقیقت بناشده‌است به‌غایت بیدوام وناپایدار است، هنر، همه‌جا ودرهمهٔ تظاهرات خودکلی[1] و جاویدان است.

هرگاه هنر را با این دید پذیره‌شویم، حق نداریم نقش هنرمند رافقط به‌ساختن اشیایی محدود بدانیم‌که مثل عمارت، میزوصندلی و ابزار و دیگر چیزهای کم‌وبیش مفید جوابگوی نیازهای زندگی مادی اوست. هنروجهی از بیان است، زبانی است‌که می‌تواند این قبیل اشیاء مفید را به‌کار گیرد. همانطورکه زبان خود مرکب وکاغذوماشین‌چاپ را به‌کارمی‌گیرد تامعنایی منتقل‌کند. ومنظور من از معنا پیامی نیست که به‌یاری زبان منتقل‌می‌شود. هنر نیز در تمام تلاشهای اصلی خود می‌کوشد تا دربارهٔ جهان، انسان یا خود هنرمند توضیحی بدهد. هنر نوعی دانش است وجهان هنر دستگاهی از دانش است که برای انسان‌کم ارزشتر ازجهان حکمت یا جهان علوم‌نیست. راستی آن است‌که زمانی‌که هنر را به‌روشنی به‌صورت وجهی از دانش، به موازات، ولی متمایز ازوجوه دیگر دانش‌کـه به‌یاری آنها محیط خویش را درك می‌کنیم پذیرفتیم، خواهیم توانست رفته رفته اهمیت وارزش آن رادر تاریخ نوع بشر دریابیم.

۱ـ universal

فصل نخست
هنر وجادوگری

... درقلمرو هنر، پیدایش بعضی‌ازاشکال مهم فقط در مراحل ابتدایی تحول آن ممکن است.

کارل مارکس: نقد اقتصاد سیاسی

استفاده‌ای که از واژهٔ «بدوی[1]» خواهم کرد شاید بسیطتر و وسیعتر از آن باشد که انتظار می‌رود. ایـن واژه را بیشتر به مرحله‌ای از تحول اطلاق می‌کنم ومرادم ازآن محل یازمان ویا شکل خاصی از جامعهٔ انسانی نیست. این معنی نه‌تنها شامل هنرنژادهای بدوی انسانی درقسمتهای مختلف‌جهان امروز است، بلکه به‌طورکلی هنرانسان‌را در زمانهای پیش از تاریخ نیز،که هنر در مراحل‌ابتدایی تحول خود بوده است در برمی‌گیرد.همچنین می‌توان در هنر نژادی بدوی که به ما بسیار نزدیك است، یعنی در هنر کودکان، وجوه مقایسهٔ بسیار مناسبی پیداکرد. به‌نظر می‌آیدکه کودکان در سالهای نخستین عمر خـود مراحل تحول هنر را در طفولیت نـوع انسان تکرار می‌کنند.

بررسی‌کلی تمام این انواع هنربدوی شباهتها وهمچنین وجوه تمایز بسیاری را برما آشکار می‌کند ومسألهٔ بسیار جالب در این بررسی آن است که این وجوه تشابه یا تمایز رابطه‌ای بـازمان ومکان ندارد و یا اگر دارد بسیار ناچیزاست. درفواصل زمانی‌طولانی ویژگیهای واحدی یافت شده‌است که ارتباط مشهودی باهم ندارد. این ویژگیها نه‌تنها در دورانهای مختلف بلکه در نقاط دورازهم نیز دوباره بروز می‌کند.

اما پیش از آنکه به‌بررسی معنی این واقعیتها بپردازیم باید نخست انتقادی کلی را بررسی کنیم که اگر بجاباشد اخذ نتیجه ازشواهد و مدارك هنر بدوی برایمان غیر ممکن خواهد شد.

۱- primitive

مفهوم نقوش غارها

گروهی (مثل آقای کامی شووه[۱]) معتقدندکه قائل شدن به‌تمایزبین‌تلاشهای انتفاعی وهنری انسان بدوی به‌هیچ روی روا نیست: هرآنچه انسان بدوی می‌کند برای منظوری است وکوچکترین توجهی به‌کیفیتهای زیبایی‌شناسی آن ندارد. حتی اگر نتوانیم به‌استفاده‌ای که از شیء می‌شده است پی‌ببریم‌و ساده‌لوحانه گمان کنیم که این شیء بی‌هیچ منظور انتفاعی و فقط به سبب زیبایی‌شکل ورنگش به‌وجود آمده‌است، گناه فقط از نادانی‌ماست. با پیشرفت دانش قادرخواهیم بودکه درهمهٔ کارهای انسان‌بدوی غایتی منحصراًانتفاعی، اجتماعی ویا در زمینهٔ جادو ودین تشخیص‌دهیم. مسأله بسیار دقیق وظریف است. کسی انکار نمی‌کندکه وجود کیفیتهای هنری در یك شیءکه منحصراً برای منظورهای عملی ساخته شده‌است مستلزم وجودتواناییها واستعدادهای هنری است: مسأله اینجاست‌که آیا **ذهن انسان بدوی** کیفیتهای هنری یك شیء را مستقل از غایت انتفاعیش تشخیص می‌داده است یا خیر؟ برای ما، تفکیك این دوگونه ارزش، یعنی فایده وزیبایی به‌نسبت آسان است، هرچند که امروز هم درمیان ما ذهنهای بدوی بسیارندکه تنها تقریظشان دربارهٔیك اثر هنری اینست‌که: «معلوم نیست به‌چه‌کار می‌آید.»

کشف‌استعداد هنری درانسان قبل‌ازتاریخ، ـ استعدادی‌که باملاکهای ما، توسعه یافته مـی‌نماید ـ بـرای انسانشناسان وبطورکلی جامعه‌شناسان، مشکلات قابل‌توجهی به‌بارآورده‌است. وبه راستی، زمانی که در سال ۱۸۸۰ میلادی، نخستین‌بار نقوشی بردیوارهٔغاری متعلق به‌دورهٔ پارینه سنگی[۲] در اسپانیاکشف‌شد، دانشمندان فوراً اصالت‌آن نقوش را به‌دیدهٔ تردیدنگریستند وجهان علم آنها را به‌نام مدارك جعلی طردکرد وتازه زمانی‌که[۱] در سالهای ۱۸۹۵و۱۸۹۷ نقوش سنگی تازه‌ای در فرانسه در شرایطی کشف شد که اصالت آنها به‌هیچ روی محل تردید نبود کشفهای قبلی دوباره بررسی شد وصحت آنها تأیید گردید.

۱ـ Camille Schuwer ۲ـ paleolithic

از آن پس ، مفهوم نقوش غارهـا و تخته سنگها به راههای مختلف تعبیر و تفسیر شده است[۱]. رأی عمومـی براین است که نقوشی‌که تقریباً همه حاوی صور جانوران است مفهومی جادویـی دارد. فرض می‌شود که انسان بدوی باور داشته است که با ترسیم شکل یك جانور برآن تسلط می‌یابد ودر شکارش به‌منظور تغذیه موفق خواهد شد. از این‌رو، هنربدوی جز برای نیل به‌هدفهای عملی‌نبوده است. هرچند این نظریه به‌کمك‌شواهدی از اقوام بدوی امروزی ممکن است تقویت شود، اما به‌گفتهٔ پروفسورلوی برول[۲] مشکلاتی هست‌که پذیرفتن بی‌چون وچرای آن را دشوار می‌کند[۳]. گروهی از اقوام بدوی نیزکه فرض می‌شود به‌انسان عهد پارینه سنگی از همه نزدیکترند- یعنی بومیان تـاسمانـی واسترالیا- روی تخته‌سنگها یـابر دیوارهٔ غارها نقشهایی رسم می‌کنند وبی‌هیچ تردید محقق شده است که این نقشها در مناسك حاصلخیزی[۴] سهمی دارند. این‌نقوش را درآغاز فصل‌باران دستکاری وحك واصلاح می‌کنند تا باروری وتکثیر بسیار جانوران، گیاهان وحتی انسانها تضمین شود. ولی از نظر ماکه نظری زیبایی‌شناس است، بین نقوش طرح مانند وخام بومیان استرالیا وملانزی وتصاویر کامل وطبیعی و زنده‌نمای عهد دیرینه سنگی فرق بسیار است. می‌توان‌گفت‌که اولی درمقام نقوش رمزی ونمادهای لازم برای‌مراسم نیایش‌صرفاً کفایت می‌کند حال‌آنکه دومی بیش از حد لزوم‌کامل وپرداخته است. همچنان‌که پروفسورلوی‌برول اشاره‌کرده است، حقیقت آن است که نبایدگمان‌کنیم برداشت ذهنی انسان قبل از تاریخ ازجانوران مثل برداشت مابوده است. واکنشهای اقوام بدوی امروزی در برابر جانوران حاکی از آن است‌که نه‌قدرت جسمانی ونه‌صفات ظاهری، هیچ‌یك به‌قدر نیروهای نامرئی وتواناییهای مرموز جانور براو اثر نمی‌گذارد. اما باز می‌توان پرسیدکه پس چرا انسان بدوی عصرسنگ شکل خارجی جانوران را تا بدین پایه زنده گونه و نزدیك به طبیعت نقش کرده است؟

۱- خلاصهٔ بسیارجالبی‌ازتمام این‌بحث درفصل هفتم‌کتاب «عهد دیرینه سنگی» Old Stone Age نوشتهٔ M.C. Surkitt (کیمبریج ۱۹۳۲) مندرج است.

۲- Levy Bruhl ۳- La Mythologie Primtive

۴- زندگی پنهان بومیان استرالیا تألیف A.P. Elkin

در واقع ، به نظر ما چندان مهم نیست کـه به درستی **چرا** انسان بدوی این تصاویررا از جانوران نقش می‌کرده است. آنچه ما باید بررسی کنیم این است که‌آیا برداشت ذهنی مورد بحث درخصوصیات زیبایی شناسی این تصاویر تأثیری داشته است یا نه؟ـ واگر بخواهیم صراحتی بیش‌ازآنچه در این مرحله از بررسی لازم است بـه‌کار بریم ـ آیـاهنری‌کـه نمـایندهٔ ساخته‌های ذهنی است از لحاظ‌کیفیت بهتر یا بـدتراز هنری‌است‌کـه نمایش مستقیم موجودات زنده یا تظاهرات طبیعی است؟ البته ممکن است بـه این نتیجه برسیم‌که این دونوع هنرباهم قابل قیاس نیست، ولی در عوض اگر روشن‌کنیم‌که یك برداشت ذهنی متضمن یك نوع خاص هنر وبرداشت دیگر متضمن نوع دیگراست از آشفتگیهای رایج بسیار پرهیزکرده‌ایم.

نکتهٔ دیگری را باید یادآورشد: پیش‌ازاین از نقوش دیوارهٔ غارهای عهد پارینه سنگی به‌عنوان تصاویر موجودات زنده یاتظاهرات طبیعی سخن گفتم. اما باید توجه داشت‌که اینجا فقط واقعگرایی[1] عکاسی مطرح نیست. شیوهٔ ترسیم این نقوش چنان با دقت انتخاب شده است وچنان زنده‌می‌نماید که نمی‌توان تردیـد داشت کـه نقاش در انجام کارش لذتی بی‌غش وتعلقی پاك احساس می‌کرده است. کوشیده‌اندکـه این کمال را صرفاً ناشی ازآن بدانندکه غار نشین میل داشته است نقش خودرا به نیرویی جادویی ممتاز سازد وبه‌قول شووه ،آن را به «میل‌حصول نتیجه مؤثر[2]» نسبت می‌دهند. اما به‌نظرمن‌همین‌که‌این‌منقدکلمهٔ «میل»را به‌کارمی‌برد دراثبات مدعای‌خود به‌خطا رفته است. انسان بدوی میل داردکه مؤثر نقاشی‌کند. میل داردکه نقشی را مؤثرتر ازنقش دیگر بنمایاند. یعنی، دونقش‌را ازهم تمیزمی‌دهد و یقین‌است‌که این تمایز دراثر نتایج جادویی متفاوتی‌که ازآن نقوش حاصل مـی‌شده نبوده است. تصور ایـن‌که شیوه‌هـای مختلف مشهود در نقوش غارآلتامیرا[3] حاصل فرایند آزمایش وخطا بوده‌است، تا نقوشی‌که به‌بهترین نتیجهٔ عملی منتهی‌گردد به دست آید، بسیار خیالپرستانه و دور ازحقیقت به نظرمی‌آید. برعکس، پیشنهادآقای بورکیت[4] مبنی براین‌که « مدارس خاصی

۱ـ realism ۲ـ Par le désir d'obtenir l'éfficacité ۳ـ Altamira
۴ـ Burkitt

برای تعلیم رموز و فنون طرح ونقاشی موجود بوده است»، فرضیه‌ای‌است که به واقعیت نزدیکتر می‌نماید[۱]. ولـی تنها نکته‌ای که می‌خـواهم اینجا یادآور شوم این است که در نقاشیها سلسله ارزشهایی مشهود است؛ واین ارزشها برای شبیه سازی نیست بلکه در نمایش چالاکـی ، نیروی زندگـی وقدرت عاطفی است‌که به درستی‌کیفیتهایی ازقلمرو زیبایی‌شناسی است.

همانطورکه در پیش نیز اشاره رفت، هرچند ماهیت زیبایی‌شناسی هنر پارینه‌سنگی را پـذیرفتیم، تعبیرآن همچنان مسألهٔ بغرنجی است. در یك‌سو انسانشناسانی را می‌شناسیم‌که حاضر نیستند درجه‌ای از تکامل فکری راکـه لازمهٔ وضع دستگاهی جادویی است برای انسان عهد دیرینه سنگی بپذیرند، و در نتیجه این‌دست نقوش دیوار غارها را به‌کلی بیهدف و حاصل بیکاری اجباری می‌دانندکه برانسان شکارچی تحمیل می‌شده است. این‌گروه زنده‌نمایی وارزشهای زیبایـی این‌طرحها را معلول تصاویـر نافـذ ونیرومندی می‌دانندکه می‌بایست‌کابوس‌وار ذهن انسان بدوی راکه برای ادامهٔ زندگی بـه تحصیل طعمهٔ جـانـوری وابسته بـوده است، بـه خـود مشغول داشته باشد. درسوی دیگر انسانشناسانی هستندکه در هرپیچش خط نقوشی که درشکم تاریك غارهاکشف می‌کنند مفهومی جادویی می‌خوانند. به‌عقیدهٔ من‌راه درست را باید بین این‌دو اندیشه جستجوکرد. در مفهوم جادوگرانهٔ پاره‌ای از این طرحها تردیدی روانیست . اما دلیلی نداریم که همهٔ نقوش را حاوی چنین مفهومی بدانیم. انسان بدوی از همان زمان انسان بـود و می‌بایست‌که از تلاش آفرینندگی‌که استعدادآن درنهادش وجود داشته‌است لذت‌برده ودر طلب لذت درپی‌آن رفته باشد. به بیان دیگر، هنر مستقل از جادوگری موجود بوده و منشأیی جدا داشته وبـه مرور ایـام بـا اعمال جادوگرانه همراه شده وباآنها همبستگی پیداکرده است و نشانه‌ها و قرائن بسیار این‌حکم را ثابت می‌کند.

۱ـ ... تصاویر مختلف توسط بومیانی‌که برحسب تصادف قلم به دست گرفته باشند رسم نشده بلکه محصول کار نقاشان حرفه‌ای است و به منظور شعائر خـاصی تهیه گـردیده است...

منشاهای هنر

به دشواری می‌توان در زبان انگلیسی لغت مناسبی برای توصیف نخستین نوع هنر بدوی پیدا کرد. هنر بدوی هنرحواس‌است، هنری‌است که با نمایاندن جانداری و از راه تأکید بر چالاکی ذاتی یا عناصر مشخص جانوران نشاط می‌آفریند.

چنین‌هنری اندام‌وار[۱] است، زنده‌نماست، قابل‌درك توسط حواس‌است. نوع مقابل آن هنر انتزاعی است. هنری است که توجهی به زنده‌گونگی اشیا ندارد. بلکه بیشتر برسرآن است که‌آنها را درخدمت انگیزه‌ای‌غایی تغییرشکل دهد؛ انگیزه‌ای‌که ممکن‌است ازقلمرو دین‌باشد یانمادی، یاعقلی ویا حتی‌فقط مربوط به‌جهان ناخودآگاه درون. این هردونوع هنر،درکیفیتی مشترکند که ماآن را شکل می‌نامیم زیرا فقط از طریق شکل است‌که هنر از دیگر روشهای بیان ممتاز است.[۲]

طبیعی است‌که هنر عصر سنگ تحولاتی را گذرانده است ونقوش غار آلتامیرا نمایندهٔ متکاملترین‌مرحلهٔ‌آن است[۳]. اما هرگونه تلاشی برای دوباره سازی فرآیندی که به این حاصل نهایی رسیده باشد بسیار جسورانه است. باید به خاطر داشته باشیم‌که بادورانی ازده تابیست هزار سال پیش سروکار داریم. هرگونه آثارهنری‌که روی مصالحی بیدوام مثل چوب یاگل‌ضبط‌شده باید ازمیان رفته باشد.

طرحها وحکاکیهای دیوارهٔ غارها تنها به‌سبب پناه استثنایی‌که‌دربرابر دستبرد زمان یافته‌اند باقی مانده‌اند. با این‌همه تا حدودی بـه‌کمك مشاهدهٔ تحول استعداد هنری درکودکان، می‌توان مسیر این تحـول را در اعصـار ابتدایی به‌نحوی پیش خود مجسم‌کرد. اگر همین‌که طفل تـوانست مداد و کاغذ به‌دست‌گیرد، یعنی حدود یك‌سالگی، این وسائل‌را دراختیارش‌بگذاریم

۱- organic

۲- برای بحث مفصل‌تر این تمایز رجوع شود به‌کتاب هنر امروز تألیف نویسنده.

۳- بورکیت Burkitt به‌کمك شواهد زمینشناسی و قراین دیگر، در این مسیر چهار مرحله تشخیص می‌دهدکه از نظر زمانی متعاقب هم قرارگرفته‌اند وبا فرهنگهای مختلف مربوطند. نقوش غار آلتامیرا مربوط به مرحلهٔ چهارم است و می‌بایست مقارن اواخر عهد ماگدالنی (Magdalenian) باشد.

وطرز استفادهٔ اورا از آنها، بی‌کمك یا راهنمایی تماشا کنیم، خواهیم دیدکه ابتدا جز خراشیدن وخط خط‌کردن کاغذ کاری نمی‌کند. بعد حرکت مداد و اثری‌که به دنبال خود بر کاغذ می‌گذارد توجه اورا به خود جلب می‌کند. درمرحلهٔ بعد خط خطیها متناوب ونوسانی می‌شود و شبکه‌ای از خطـوط و دوایر به‌وجود می‌آید و این نقوش به‌تدریج پیچیده‌تر می‌گردد تا جایی‌که «نقاشی» طفل به‌تدریج به‌کلافی درهم از خطوط مارپیچی مبدل‌شود. کودك ناگهان در این اغتشاش اشکالی اتفاقی تشخیص می‌دهد. گاه دایـره و چند خطی درآن‌را آشکارا شبیه به مادرش می‌یابد. خطوط متقاطـع دیگـر بامی تشکیل می‌دهند وفقط یکی دوخط‌کافی است تا خانه‌ای کامل شود و طفـل همین‌که **برحسب تصادف** نمایشی از شیء ایجادکرد، می‌خواهدکه پیروزی خود را تکرارکند و آنچه را درپیش به اتفاق ساخته است اینك سنجیده و به اراده پدید آورد.

آیا می‌توانیم در هنر انسان قبل ازتاریخ نیزمسیری نظیر این سراغ کنیم؟ به‌گمان من می‌توانیم. درغارکارگاس[۱]، درپیرنه[۲]، علائم‌شیارمانندی هست‌که‌گویی غارنشینی با انگشتان خود روی دیوارگلی غارش‌کشیده‌است و ممکن است ابتدا به‌طور غیرارادی، درحین پیش‌خزیدن در غار، بردیوار برجاگذاشته باشد[۳]. طرحهای عمدی جانوران نیز، به‌همان طـریـق توسط انگشت روی‌گل مرطوب‌دیوار درهمان غار ونیز درغاری واقع‌درلاکلوتیلد-دوسانتاایزابل[۴]، نزدیك سانتاندر[۵] ونیز درآلتامیرا یافته شده است.

درپاره‌ای از این‌نمونه‌هابخوبی واضح است‌که اشکالی‌که نمایش‌اشیایی هستند، گویی‌به تصادف‌از میان انبوهی خطوط خراشیده شده پدیدارمی‌گردد. انسان غارنشین قادر است به‌کمك تصاویر زنده‌ای‌که ازاین اشیاوموجودات درخاطر دارد، خراشهای خود را بپالاید وبهبود بخشد تا سرانجام تصویر منقوش دقیقی پرداخته‌گردد. و دقیق به‌آن معنی‌که نقش حاصل، بیشتر بـا

۱- Cargas ۲- Pyrenée

۳- تعبیری‌که گاهی عرضه شده است و بنابرآن، این نشانها تقلیدی از خراشهای اثـر پنجهٔ خرسهاست، قدری غیرمنطقی ومبالغه آمیز به‌نظر می‌رسد. هرچند خراشهای پنجه‌های واقعی خرس هم یافته شده است.

۴- La Clotilde de Santa Isabel

۵- Santander

تصویر ذهنی او از شیء موردنظر مطابقت دارد تا تصویر بصری‌او. ذهن، یعنی چشم ناخودآگاه، اغلب ازچشم‌آگاه تیزبینتر است.

یکی دیگر ازخصوصیتهای طرحهای غاری عصر دیرینه سنگی‌با همین مسألهٔ منشای اتفاقی هنر ارتباط دارد. تصویر بسیاری از جانوران، روی برآمدگیهای طبیعی یا برجستگیهای صخره‌ها ترسیم شده است و این باعث می‌شودکه تصویرپس ازتکمیل برجسته‌نماید وبه‌نظر می‌رسدکه شکل خاص‌و عوارض ویژهٔ سطح‌صخره، تصویرجانور را به ذهن غارنشین القاکرده‌است. اوسپس این طرح رابسط داده وکامل‌کرده است تا سرانجام به‌تصویری‌که به تصور ذهنی او از جانور نزدیك بوده رسیده است. نقش القا درپیدا شدن هنر در معدودی ازبقایای این‌گونه حجاریها به خوبی مشهود است.

گامهای بعدی ناگزیر درجهت واقعگرایی‌کامل است. هنرمندی‌که در وجود انسان غارنشین یاکودك خردسال نهفته است پس ازکشف اینکه‌خطوط را می‌توان به منظور نمایش نمادی اشیا به‌کاربرد و احساس واقعیت را با سودجستن از عوارض وناهمواریهای بوم افزایش داد، می‌کوشد تااستواری و استحکام یا برجستگی و فرورفتگی را با پرداختن سنجیدهٔ خطوط خود نمایش دهد. مثلاً کشف می‌کندکه خطوط هاشور مانندی‌که از پیرامون شیء روبه داخل رسم شود، مستقیماً احساس برجستگی القا می‌کند. ازاین نوع خطوط به‌کشف سطوح رنگ هدایت می‌شود و سرانجام زمانی‌که‌کشف‌کرد که ممکن است این اثر را باکنارهم‌گذاشتن دویا چند رنگ وسایه زدن این رنگها تقویت‌کرد، تمام وسایل‌کار انسان متمدن را در اختیار دارد.

به‌گمان من اگر این توضیح را دربیان تحول هنر در دوران طفولیت آن بپذیریم، به‌واقعیتی بسیار مهم پی خواهیم برد. طبیعی است‌که باید انتظار داشته باشیم‌که انسان بدوی مانند کودك ابتدا کوشش کرده باشد که شیء آن‌طورکه می‌بیند با حفظ شباهت کامل با صورت طبیعیش نمایش دهد وچون ما اشیا را به‌صورت ته‌رنگ و رنگ یا سایه و روشن می‌بینیم، مستقیمترین و واضحترین نمایش اشیا باید حاوی این‌کیفیتها باشد و به‌همین سبب باعث شگفتی است‌که‌کودك یا انسان غارنشین‌کار خود را با انتزاع از واقعیت ویا رسم خطوط پیرامون شیء‌آغازمی‌کند. آنها اشیا رامی‌نمایانند

و آنها را دوباره نمی‌آفرینند.

هنر استعدادی فردی است

همهٔ این ویژگیهای هنر عهد پارینه سنگی به اثبات این نکته متمایلند که هرچند استفاده‌های انسان بدوی ازهنر جنبهٔ اجتماعی یا عملی داشته باشد، هنرخود به‌کار انداختن استعدادی فردی است. بی‌آنکه راه‌گزاف‌پیش گیریم و در تأیید عقیدهٔ بورکیت، هنرمندان‌بدوی را به‌قصد تحصیل‌مهارت درفن نقاشی به‌مدارس واقعی بفرستیم، باید از این عقیده نیزکه نقاشی را محصول اتفاقی بیکاری اجباری قبیله‌ای شکارچی، یا حتی محصول ملموس انجام مراسم جادو می‌داند بپرهیزیم. شك نیست‌که پدید آمدن نقوش با چنین تلاشهایی همراه بوده است. اماشرط لازم ابتدایی برای به‌وجودآمدن آن وجود افراد نادری است‌که به‌داشتن‌حساسیت وقریحهٔ فوق‌العاده‌ومهارت دربیان ممتاز بوده‌اند.[۱]

اینجا باید خاطرنشان سازم‌که شواهد و دلایلی‌که‌در انسانشناسی‌جدید ارائه می‌شود مؤید همین نتیجه است. مثلا دکترزلیگمن[۲] درگزارش‌خود می‌گوید: «درسراسرگینهٔ جدید ملانزی، تمایلات هنری به عالیترین درجه در منبتکاری تظاهر می‌کند و درهرقبیله دست‌کم یك استاد دراین هنروجود دارد. این استادان مقام خود را به ارث می‌برند زیرا حرفه‌شان را نزد پدر یا دایی خود آموخته‌اند و به‌نوبهٔ خود پسران وخواهرزادگان ذکورشان را به شاگردی می‌گیرند و تعلیم می‌دهند. آنها صاحب آبرو وحیثیت‌خاص هستند وبرخوان کارفرمایان خود جای دارند. شکی نیست‌که‌کار آنها نزد دیگر افراد جامعه‌که بسیاری از آنها خود نقوشی برچوب می‌کنند ولی حاصل کارشان معمولاً از کار استادان پست‌تر است ارج و آبروی بسیار

۱ـ رجوع شود به‌کتاب Native Tribes of the Northern Territory of Australia ﴿قبایل‌بومی مناطق‌شمالی استرالیا﴾ تألیف بالدوین‌سپنسر Baldwin Spencer (لندن۱۹۱۴ صفحهٔ ۴۳۲)؛ درقبایل‌کاکادو Kakadu، اومودیو Umorio، جیمبیو Geimbio، ایوایجی Iwaidji و غیره طرحهایی بسیار عالی روی صخره‌ها و روی پوست درختان دیده شده است در این زمینه استعداد افراد مختلف بسیار متفاوت است. پاره‌ای از آنها بسیار زیباتر از دیگران است.

۲ـ Seligmann

دارد»[۱].

مارگارت مید[۲] می‌نویسد: «درمیان قوم‌موندوگومر[۳] که درگینهٔ‌جدید مسکن دارند، سبدبافان زنانی هستندکه بندنافشان به هنگام تـولـد به دور گردنشان پیچیده شده است. وپسرانی‌که به این شکل به دنیا می‌آیند در بزرگی هنرمند خواهند شد و ادامه و زنده داشتن سنت ظریف و استوارهنر موندوگومری به‌عهدهٔ آنها خواهد بود. آنها هستندکه سپرهای چوبین بلند را با حك نقوش بیش برجسته[۴] می‌آرایند وطرحهای برجستهٔ ساده و مصنع[۵] جانوران را روی نیزه‌ها حك می‌کنند و نیز تراشیدن نقوش دقیق و پیچیده روی پوست درختان بزرگ‌که به شکل مثلث بریده می‌شود و درجشنهای یام یام برپا می‌گردد، به‌عهدهٔ آنهاست. آنها هستندکه می‌توانند صورتهای چوبی راکه در انتهای نیلبکهای مقـدس جا می‌افتد وتـجسم روح تمساح رودخانه است بتراشند. مردان و زنانی‌که برای هنرزاده شده‌اند مگر آنکه خود بخواهند به‌امرهنر نمی‌پردازند. اما هرکس‌که از این نشان برگزیدگی محروم‌باشد،نمی‌تواند امیدوار باشدکه ازحد شاگردی خام دست فراتر[۶]رود. تداعی یك تصادف مطلق (یعنی پیچیده‌بودن بند ناف به دورگردن در هنگام تولد) با استعدادی در امری ویژه، هرقدر با اصول علمی منافی بـاشد بـه منزلهٔ پذیرفتن وجود تمایزفردی درتواناییهای هنری است. مرد بومی این واقعیت طبیعی را بازمی‌شناسد ومی‌خواهدکه در سازمان اجتماعی یا الگوی فرهنگی خود اهمیتی‌سزاوار به‌آن‌بدهد واین‌که برای تأمین این‌نظر راهی‌را پیش‌می‌گیردکه ازدیدگاه فعلی ما به‌کلی غیرمنطقی‌است چندان اهمیتی‌ندارد.

جادوگری انسان بدوی

دانش مـا دربارهٔ مراسم راستین معمول در میـان انسانهای عهد پارینه-

۱ـ The Melanesians of British Guinea تألیف دکتر زلیگمن. کمبریج ۱۹۱۰.
۲ـ Margaret Mead ۳ـ Mundugumor ۴ـ high-relief
۵ـ stylized یا ستیلیزه نقوشی‌است‌که درآنها صورت جانور یا نبات درجهت سادگی‌تغییرکرده است مثل‌نقوش اسلیمی یا نقوش‌گل درقالی یاکاشی‌کاری ایرانی. به‌پیروی ازآقای‌دریا بندری که واژهٔ تصنیع را برای stylization انتخاب‌کرده‌اند اسم مفعول آن مصنع به‌کار برده شد.
۶ـ رجوع شود به‌کتاب Sex and Temperament in Three Primitives Societies (لندن ۱۹۳۵)

سنگی ـ اگر نگوییم هیچ است ـ لااقل کمتر ازآن‌است که بتوانیم درخصوص رابطهٔ بین جادوگری و هنر دراین ازمنهٔ دور حکمی کلی بکنیم. این‌موضوع را درمرحله‌ای بعدی، ضمن بحث روی اقوامی که جادوگری‌هنوزدرمیانشان معمول است به‌صورتی شایسته‌تر بررسی خواهیم‌کرد. اینجا فقط می‌توانیم فرض‌کنیم‌که درعصر سنگ نیز، مانند جامعه‌های بدوی امروز، جادوگری آئینی بوده است‌که با آنچه معمولاً دین می‌گوییم وجوه اشتراکی نداشته است.

می‌توان فرض‌کرد که مرموز ومخفی وبیرحمانه بوده است. تلاشی ناشی‌ازغریزهٔ متجاوز انسان نوخاسته به‌منظور تحمیل اراده‌اش برباقی عالم خلقت‌که خود جزئی ازآن بوده اما به تفسیر وتعبیر منطقی آن توانا نبوده است.

می‌توان فرض‌کردکه انسان بدوی اساساً آفریدهٔ عواطف وهیجانهای خویش بوده است. چنان‌که گویی در محیطی از هیجانها و عواطف زندگی می‌کرده وتصوررا از واقعیت به‌روشنی تمیز نمی‌داده وچه‌بسا صورخیالی را به سبب انهدام ناپذیریشان بسیار موحشتر ازجانوران متشکل از گوشت و خون می‌دانسته است. وقتی دوبریزهوفر[1] کشیش ژزوئیت‌که در قرن هجدهم زندگی می‌کرد، از افراد قبایل‌آبی‌پون[2] امریکای جنوبی پرسید: «چگونه است‌که شما همه روز، در دشت ببر می‌کشید و ترس نمی‌شناسید؛ اماازدیدن ببرساختگی وموهوم شهر چنین به زبونی برخود می‌لرزید؟» آنهابالبخندی پاسخ دادند: «شما روحانیان ازدرك این‌مسائل عاجزید. ما از ببرهای دشت نمی‌ترسیم بلکه آنها را شکار می‌کنیم، زیرا می‌توانیم آنها را ببینیم. از ببرهای ساختگی البته می‌ترسیم زیرا نه می‌توانیم آنها را ببینیم و نه شکار کنیم».

می‌توانیم اطمینان داشته باشیم‌که انسان غارنشین نیز استدلالی از همین نوع داشته است.

۱ــ Dobrizhoffer ۲ــ Abipones

هنر درعهد نوسنگی

اکنون می‌خواهم به بحث روی هنر عصر نوسنگی بپردازم وآن دورانی است ازحدود دههزار سال پیش ازتولد مسیح تا اوان دوران تاریخی. ارائهٔ تاریخ دقیق برای رویدادهای این دوران بسیار دشوار است. زیراکه‌شیوه‌ای که به‌هنرعهدنوسنگی معروف‌است در دورانهای بسیاردور ازهم درقسمتهای مختلف اروپا رایج بوده‌است.مثلاً درشمال اروپا، درآثارهنر اقوام سلتی و اسکاندیناوی قرون هشتم تا دهم میلادی هنوز نشانه‌هایی از آن دیده می‌شود[1].

هنرعهد نوسنگی تقریباً بکلی از هنر دوران پیش ازآن، یعنی دوران دیرینه‌سنگی‌متمایزاست. ازتصاویر زنده وچالاك جانوری وهرچیزکه‌نشان‌از زندگی اندام‌وار داشته‌باشد درآثار هنری این دوران نشانی نیست.درعوض انواع مختلف نقوش تزئینی هندسی‌که بیشتر روی سفالینه‌ها و ابزار سنگی نقش شده است دیده می‌شود و غیراز این چیزقابل ذکری جلب‌نظرنمی‌کند. پاره‌ای این تغییرناگهانی‌درکیفیت هنر را فقط معلول اتفاق دانسته‌وگفته‌اند که شیوهٔ اندام‌وار هنرکه مشخص عصردیرینه سنگی است در عصرنوسنگی نیزباقی بوده است منتها از دستبرد زمان مصون نمانده و آثار آن از میان رفته است. انسان در این دوره دیگر ازغاربرای منظورهایی‌که منشای هنر عهد دیرینه سنگی بوده استفاده نمی‌کرده، بلکه در شرایط ناامنتر و روی مصالح بیدوامتری به همان هنرقدیم می‌پرداخته است.اما پذیرفتن این‌نظریه با مشکلاتی همراهست. بعید بنظرمی‌رسدکه هیچ‌گونه اثری ازهنرطبیعت‌

۱ـ هنوز هیچ قراری برای تقسیمات ادوار پیش از تاریخ‌که مورد توافق عموم باشد موجود نیست. دکتر هربرت‌کون Herbert Kühn در آخرین اثرش تحت عنوان: die Vorgeschichtliche Kunst Deutschlavds هنر پیش از تاریخ در آلمان، طرح زیررا برای نواحی مورد مطالعهٔ خود یعنی اروپای شمالی و مرکزی اختیارکرده است:

۱ـ عصر دیرینه سنگی از حدود ۲۰۰۰۰ تا ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد
۲ـ عهد میان سنگی از حدود ۸۰۰۰ تا ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد
۳ـ عهد نوسنگی از حدود ۲۰۰۰ تا ۱۶۰۰ سال پیش ازمیلاد
۴ـ عهد مفرغ از حدود ۱۶۰۰ تا ۷۵۰ سال پیش از میلاد
۵ـ عهد آهن ازحدود ۵۰ سال پیش از میلاد تا ۳۰۰ سال پس از میلاد
۶ـ عصرقبایل مهاجر از ۳۰۰ تا ۸۰۰ میلادی
۷ـ عصر وایکینگها از ۸۰۰ تا ۱۰۵۰ میلادی

گرای عصر نوسنگی برجای نمانده باشد[۱]. بیشك می‌بایست آثـار وقطعات نمونه‌ای از این هنر، درگوشه‌هایی محفوظ و درشرایط آب وهوایی‌مساعد، ازخاك بیرون آمده باشد. اما چرا فقط بـه‌دلایل منفی متکی بـاشیم؟ کافی است به هنر سفالگری‌که منبع عمدهٔ اطلاعات ما از هنرعصر نوسنگی است اشاره‌ای بکنم. سفال ازمصالحی بسیار شکل‌پذیر ساخته می‌شود وبه‌طوری که در سفالینه‌های دورانهای دیگر مشاهده می‌کنیم بخوبی برای اجـرای شیوه‌های طبیعتگرای تـزئین مناسب است. با این‌همه در تمام سفالینه‌های عصر نوسنگی هیچ اثری از چنین طبیعتگرایی مشاهده نمی‌شود و یقین است که نمی‌توان پذیرفت‌که هنرطبیعتگرای وقت تا حدودی در سفالینه‌های آن دوران منعکس نشده باشد. بنابراین می‌توان نتیجه‌گرفت‌که چنین‌هنرطبیعت‌گرایی برای مدتهای دراز منسوخ بوده است.

مگر در صورتی‌که بتوانیم محقق داریم‌که هنر هندسی‌که جایگزین هنر طبیعتگرای عصر کهنه سنگی شده است شامـل همان عناصرزیبایی‌شناسی هنر پیش‌ازآن بوده است، صحت نظریهٔ کلی‌مان دستخوش تردید خواهدبود. البته می‌توان ثابت‌کردکه تغییرات اقلیمی و سازمان سراسر جدیـد زندگی اقتصادی و اجتماعی، عواملی بوده‌اندکه برای تعبیر وتوجیه ماهیت‌به‌کلی جدید هنر کفایت می‌کند.

این‌کاری بغایت آسان است. اما ازنظرگاه عادی باید نه چندان تغییر ماهیت هنر بلکه سستی و زوال تقریباً کامل انگیزهٔ هنری‌را در انسان‌ودست‌کم ناپدید شدن اثرفردی هنر را در میان انبوه ساخته‌های از روی الگوکـه در یکنواختی به محصولات عصر ماشین شباهت دارد توجیه و تفسیرکنیم.

هنرعصرنوسنگی را درهرمجموعه یا منتخبی از سفالینه‌های آن‌دوران می‌توان به حدکفایت منعکس یافت. تزئینات این سفالینه‌ها بـه‌طـور اعـم ازانواع مختلف طرحهای خطی ـ مثل دوایر وخطوط مقطع وکوتاه وشکن‌شکن، و نقطه نقطه ـ تشکیل شده است. انواع این قبیل الگوها بینهایت

۱ـ موارد استثنایی معدودی مثل نقوش‌کنده شده برسنگ‌که بیشتر ساده شده، و حتی از نوع هندسی است ونیز معدودی ضد جادوی‌کهربایی درفروژ یافت شده است (رجوع‌شود به‌کتاب **هنر پیش از تاریخ درآلمان**. تألیف هربرت‌کون. صفحات ۳۱ـ۲۳۶)

بسیار، اما درجمع سخت ملال‌آور است. اگرچه می‌توان آنها را به طریقی طبقه‌بندی‌کرد امـا همه تحت عنوان هندسی‌گرد می‌آیند واکنون فقط صفت کلی آنها مورد نظرماست.

هنر هندسی

یکی از نویسندگان قـرن نوزدهم آلمان، گوتفریدزمپر[۱] معمار، فرضیه‌ای در خصوص منشای هنر داردکه بر اساس همین شیوهٔ هندسی استوار است. بنابراین فرضیه، انسان درآغاز اشیای مفید، مثل ابزارها وظروف می‌ساخته است. مثلاً ظروف را ازپوست جانوران‌که به شکل معینی می‌بریده وبه‌هم می‌دوخته، می‌ساخته ویا سبد را ازنی بوریا و جگن می‌بافته است. سپس به کاربردن‌گل شناخته شد وآن جانشینی بودکه قواره و اشکال ظروف چرمی یانی‌باف پیشین‌را اختیارکرد وصنعتگرآنقدر بیخرد بودکه حتی‌شکل‌درزها و نقوش مشبك نی‌بافی نمونهٔ اولیه را نیز تقلیدکرد. این نقوش‌درظروف‌پیشین وظیفه‌ای تزئینی به عهده داشت وسطح ظروف‌گلی‌جدید بی‌زینت‌های سطحی مشابهی عریان و نازیبا به‌چشم می‌آمده این نقشها، همین‌که ازقید ضرورت آزاد شد، پالوده وسنجیده‌گشت تا این‌که انسان توانست باگـذشت زمـان کارهای خود را نه‌فقط با نگاره‌های تزئینی بلکه بـا طرحهایی‌کـه نمایندهٔ چیزی‌بود بیاراید. این فرضیه معقول می‌نماید اماکافی نیست. مثلاً به این واقعیت توجه نداردکه هنرهندسی پیش از آنکه پاره‌ای فرآیندهای تولیدی خاص‌که بنابه ایـن نظریه موضوع تقلید این هنر بوده‌اند پدید آیند، وجود داشته است. ونیز این واقعیت اساسی و مهم را نادیده می‌گیردکه‌قدیمیترین انواع هنری‌که می‌شناسیم نه هندسی، بلکه اندام‌وار بوده است[۲]. لذا باید درجست وجوی تعبیر وتوضیح دیگری باشیم.

درست است‌که باید بین هنر هندسی وصنعت به‌وجود رابطه‌ای قائـل شویم، اما اگرگمان‌کنیم‌که این رابطه منشای هنررا به‌طورکلی‌معلوم‌خواهد

۱ـ Gottfried Semper

۲ـ تا جایی‌که ممکن باشد واژه‌های هندسی و انتزاعی را به ترتیب در برابر و ضد اندامهوار و نمایشی به‌کارخواهم برد.

کرد راه خطا رفته‌ایم. پدید آمدن و تحول دو نوع هنر اندام‌وار و هندسی پدیده‌ای است که ممکن است به سادگی همچون نوسان آونگ سبك تعبیر گردد یا به بیان علمیتر می‌توان آن را تناوبی در فرآیند دیالکتیکی که تاریخ هنر را تشکیل می‌دهد دانست.

اگر تعدادی از ابزارهایی راکه ازسنگ چخماق درست شده است، از آغاز عصر نوسنگی به‌بعد بررسی کنیم، نه تنها درکارآیی‌فنی، بلکه درظرافت وپیراستگی شکل ظاهر آنهاکمالی تدریجی ملاحظه خواهیم‌کرد. تراشها به تدریج ظریفتر می‌شود تا سرانجام سنگ هموار و صیقلی گردد. درمیان نمونه‌های پالوده‌ترابزارهای‌چخماقی که‌بعضی‌ازآنها احتمالاً برای‌منظورهای تشریفاتی ونه عملی به‌کار می‌رفته است، برخی را می‌یابیم که‌به‌عمد بانقشی تزئین شده است و آشکارا دیده می‌شودکه این نقوش از عوارضی القا شده است‌که درعمل تراشیدن سنگ برجامی‌ماند.

به همین‌طریق ممکن است نقوش هندسی‌روی سفالینه‌های‌عصر نوسنگی به‌طور طبیعی در حین عمل کوزه‌گری به‌وجود آمده باشد. نخستین‌کاسه‌ها برچرخ کوزه‌گری ساخته نشده بلکه با دست قالب‌گیری شده است. شکی نیست که بعضی از آنها مستقیماً با دست به‌صورت مدور ساخته شده است، اما ظروف بزرگتر با پیچیدن طنابی ازگل به‌دور مغزی از شن ساخته شده است که شن آن را بعد خالی کرده‌اند. ممکن است که حین عمل پیچیدن ریسمان‌گلی به دورقالب وصاف‌کردن‌آن، به‌طورغیرارادی آثاری به‌اشکال هندسی ایجاد شده باشد و همین آثار احیاناً کوزه‌گر را به‌تدریج به‌تکمیل آرایشهای هندسی، به‌صورتی آگاهانه‌تر راهبر بوده است.

اما اینها هیچ‌یك بی‌وجود اراده‌ای در جهت آن هدف عملی نبوده است. آنچه باید موردتوجه ما باشد «علت»به‌وجود آمدن شیوهٔ هندسی‌است ونه «چگونگی» آن. می‌توان گفت‌که نه‌چندان اراده بلکه نبودن آن‌باعث پدید آمدن شیوهٔ هندسی شده‌است ودر پاره‌ای ازموارد خاص می‌توان نشان دادکه نقشی هندسی در اثر تحول تصویری طبیعتگرا به وجود آمده است، هرچندکه این موارد همیشه‌به‌مراحل زوال دورانهای طبیعتگرا تعلق دارد. هنرمند درکار خودبه‌پایه‌ای از مهارت وآبدستی می‌رسدکه رفته رفته‌طرحها

را بیفکر و دقت بسیار تکرار می‌کند . طرحهای او توسط هنرمندان دیگر تقلید می‌شود و بیشتر تغییر شکل‌می‌یابد وچه بساکه کار به‌جایی می‌رسد که پیشه‌ور مضمونی‌را بی‌این‌که دیگرخودبداند معنی‌آن چیست تکرار می‌کند. دربعضی از موارد ممکن است سراسر مسیر تحول را، از یك سرمشق اصلی طبیعتگرا تابه نقشی انتزاعی تعقیب کـرد. این مسأله بـه‌خصوص در هنر هندسی قبایل دریاهای جنوب[۱] صدق می‌کند. دکتر زلیگمن درکتابی که پیش ازاین به‌آن اشاره رفت می‌گوید: «برای تحقیق این‌که آیا قصد اصلی‌هنرمند ترسیم وتقلید اشیای طبیعت وایجاد اشکال خوشایند بوده است یانه باید یك سلسله از آثار هنری هریك ازگروههای قومی را بررسی کنیم... هرچندکه در مسیر تحول هنر، پیروی از عـرف بسیار مشاهده می‌شود ، تجربه بسیار لازم نیست تا تشخیص دهیم کـه هنر قوم ماسیم[۲] در اصل طبیعتگرا بوده است ولی این نکته در قوم موتو[۳] وقبایل مربوط به‌بخش مرکزی[۴] که از شرق وغرب درهمسایگی قبایل‌ماسیم والما[۵] (پاپوها)[۶] از خلیج پاپوهستند، چندان مسلم نیست. این دو قوم صاحب غنیترین و متمایزترین شیوهٔ هنر تزئینی درگینهٔ‌نو انگلیسی هستند... در بالا ذکرشدکه هنر تزئینی‌قوم موتو وقبایل خویشاوند ازنوع «هندسی»است وشکل گوشه‌دار تصاویر بخصوص در نقوش خالکوبی صورت که همیشه توسط زنان انجام می‌شود به‌وضوح خاصی هویداست. معهذا شواهدگویایی دردست هست‌که پاره‌ای ازطرحهای هندسی ازتصاویر طبیعتگرا مشتق‌شده است ومن خود به‌این اندیشه متمایلم که سراسر هنر مـوتو و قبایل همبسته وهمریشهٔ بخش مرکزی از منشایـی طبیعتگرا شاخه گرفته و تحول یافته است. اما این نقوش هندسی به علت ماهیت منشای خود فقط درکنار نقوش طبیعتگرا قابل دوام است و هرچند که جاذبهٔ زیبایی آنها، همان است کـه در سایر انـواع تزئین هندسی دیده می‌شود، چون هدف بحث حاضر بیان تمایل همگانی به‌انتزاع‌است‌که آگاهی زیبایی‌شناسی یك دوران را در بر می‌گیرد، این نقوش فقط موجب اغتشاش

۱ـ South Seas منطقه‌ای‌است از اقیانوس‌آرام‌که در شرق‌گینهٔ جدید واقع‌است ومجمع‌الجزایر بلی‌نزی در آن است.
۲ـ Massim ۳ـ Motu
۴ـ Central Division ۵ـ Elma ۶ـ Papu

وگمراهی خواهد بود.

نمادگرایی (سمبولیسم)

حتی در چنین عصری باید دو نوع هنر هندسی را از هم تمیز دهیم. انگیزهٔ انسان دورهٔ نوسنگی در تزئین سفالینه‌هایش پر کردن فضایی خالی بوده‌است. خوف ازخلاء[۱] همواره یکی‌از خصوصیتهای پا برجای‌روانشناسی بشر بوده است[۲]. وقتی‌که چیزی می‌سازیم، تمایلی ذاتی ما را برآن‌می‌دارد که سطح خالی شیء را با نوعی تزئین پرکنیم. طبیعیترین نوع تزئین‌همان است‌که ضمن ساختن شیء ایجاد می‌شود . مثل تغییر وتکمیل آثاری که در هنگام تراشیدن سنگ وصاف‌کردن چوب ویا بافتن الیاف برجا می‌ماند. بنابر این نخستین نوع هنر هندسی‌نتیجه‌ای ازتعقیب هدفهای صنعتی وازهرگونه منظور بیان اندیشه عاری بوده است . اما هنر بنابه درك معمول، درست همان بیان اندیشه‌ها به صورت شکلی یا افسانه‌ای یا وزنی ورنگی است . این‌جا می‌خواهم براین نکته تأکید کنم که حتی این‌نوع دوم هنر نیز یعنی هنری‌که بیانگر اندیشه‌هاست ممکن است به صورت هندسی جلوه کند. این مسأله از راه بررسی هنر اقوام وحشی‌که موضوع بحث فصل آینده است به وضوح روشن خواهد شد. آنجا با نوعی هنر هندسی آشنا خواهیم شد که به کلی با نوعی‌که طی انجام فرآیند فنی به‌وجود می‌آید فرق می‌کند. در نوع اخیر اراده وعمل‌هردو در کار ساخت دخالت‌داشته وهیچ‌گونه نفوذ خارجی در میان نبوده است. اما در نوع دیگر مضامین تابع مقاصدی نمادی هستند ودر عین‌این‌که‌زینتند، اشیای خاص یا خصوصیات‌آنها را القا می‌کنندبی‌آنکه آنها را باز نمایند وتصویرکنند. چنین تصویری هرچند که شباهتی با طبیعت ندارد از زنده‌گونگی خالی نیست. از خصوصیات این‌گونه آثار هنری آن است‌که مثل تزئینات روی سفالینه‌های عصر نوسنگی ، آفرینشهای بیهدفی نیستند، بلکه اشیایی‌هستندکه برای‌مراسم ومناسك جادویی یاآئینی به‌وجود

۱- Horror Vacui

۲- برای توضیح بیشتر رجوع شود به‌کتاب Art and Industry هنر وصنعت نگارنده. چاپ چهارم. صفحات ۵-۳۴

آمده‌اند. به‌این معنی که انسان وحشی اثر هنری خود را مستقیماً از روی خاطرهٔ بصری، یا مانند دیوار نگار غارآلتامیرا، مستقیماً براساس حساسیت دید خود به‌وجود نمی‌آورد. بلکه اندیشه‌ای را با مصالح شکل پذیر نمایش می‌دهد (واین تمایز بسیار مهم است) . آئین مذهبی او ایجاب می‌کند که بت، صورتك یا توتم[۱] وبه‌طور خلاصه چیزی راکه شباهتی با طبیعت ندارد بلکه نمادی است، پیش روداشته باشد. از این گذشته، چنانچه کیش او از آن گونه است که گاهی آنی میستی خوانده‌می‌شود وبه‌وجود ارواح وشخصیتهایی در پدیده‌های طبیعی قائل است، ترس از این ارواح او را برآن می‌دارد که ساده لوحانه آنها را فریب دهد و بدین گونه بدلی برای واقعیت بیافریند و از واقعیت بگریزد.

اینکه هنرهندسی عصر نوسنگی را تا چه پایه می‌باید به‌مفهوم بالا، هنری انتزاعی ونمادی ویا به‌عکس‌آرایشی به‌کلی بیهدف ومنظور دانست، مسأله‌ای است که نیازی به‌بررسی آن نداریم. این هنر در هر یك از این‌دو حالت ممکن است با معیارهای زیبایی‌شناسی وفق بدهد یا ندهد؛ ولی تا جایی که با این معیارهامنطبق‌است جاذبهٔ آن‌نه معلول معنایی ایدئولوژیکی است که ما ازآن به‌کلی بی‌اطلاعیم و نه به‌سبب محتوایی نمادی‌که از باز-شناختنش عاجزیم؛ بلکه فقط خصایصی چون وزن، تقارن وزنده گونگی‌است که کاملاً ازمقولهٔ زیبایی‌شناسی هستند.

خلاصه

خلاصهٔ آنچه گذشت اینست: سه نوع هنربدوی می‌شناسیم که دو نوع آن هندسی و نوع دیگر اندام‌وار یا زنده‌نماست. دو نوع هندسی به این وجه ازهم متمایزندکه یکی هنری تزئینی بیهدف و منظور است و حاصل اعمال فنی است ودیگرهنری هدفگراست و با منظورهایی نمادی مشخص می‌شود. مسلم است که نوع اول هنر هندسی در این بررسی چندان مورد توجه ما نیست و آن هنری است که ضمن پاسخگویی به احتیاجات اقتصادی به‌وجود

۱- Totem

می‌آید و به تنهایی تابعی است از رابطهٔ انسان با ماده و مهارت او. ولی اهمیت نوع نمادی هنرهندسی که ضمن جوابگویی به نیازمندیهای روحانی جامعه به‌وجود آمده است، حتی شاید ازنوع آشناتر هنر نمادی که به‌صورت اشکال بازنما بیان می‌شود بیشتر باشد. برای درك دقیقتر اثرات دوجانبه‌ای که ممکن است بین هنرونمادگرایی موجود باشد بایدپاره‌ای انواع هنربدوی راکه هنوز نزد قبایل غیرمتمدن دیده می‌شود بررسی کنیم.

فصل دوم
هنر و عرفان

سرخپوستان ایروکوا[1] به‌راستی جز یك الهه را نیایش نمی‌کنند وآن رؤیاست.
روابط ژزوئیتها[2] (۱۶۳۶)

در فصل پیش، روی بعضی انواع هندسی هنر تأکید بسیار کردم. این شاید به سبب آن بود که انواع این هنرکمتر مورد پسند و توجه است. اما در واقع‌نوع اندامواره‌نر دراکثرمراحل‌تحول اجتماع ازسایرانواع بیشتر دیده می‌شود. نمایندهٔ آن در مرحلهٔ بدوی، گذشته از هنرعصر پارینه سنگی شیوهٔ دیگری ازهنرماقبل تاریخ است‌که اندکی باآن تفاوت دارد و به‌اسم کاپشین[3] شناخته شده و بقایایی ازآن درجنوب شرقی اسپانیا و نواحی شمالی افریقا یافته شده است ودرهنربدوی ازمنه متأخرتر، درهنربوشمنها[4] ونیزتاحدودی درهنربومیان استرالیایی وهمچنین مردم نواحی قطبی تظاهر می‌کند. کلیهٔ این انواع درپاره‌ای خصوصیات مشترکند. نوع کاپشین که‌به دوران پارینه‌سنگی مربوط می‌شود با هنرهمزمان خود در شمال اسپانیا (یعنی آنچه در غار آلتامیرا پیدا شده است) تنها درمشخصات فرعی متفاوت است. به جای خط دقیق پیرامون اشیا، سایهٔ آنها تصویر می‌شود، اما ازنظر نظم وهماهنگی که خاص جانداران است و ازنظر تأکید برتحرك وچالاکی و علاقهٔ خاصی که به صحنه‌های شکار در آن مشهود است، به نوع فرانسوی-کانتابریایی[5] بسیار نزدیك است. هنربوشمن افریقای جنوبی باز به وضع چشمگیر و عجیبی به هنر کاپشین شباهت دارد وعجیب از این حیث که یکی مربوط به دوران‌پارینه سنگی، یعنی حدود بیست‌هزار سال پیش است وحال آنکه دیگری به‌نسبت جدید است وآخرین نمونهٔ آن مربوط به‌قرن‌نوزدهم است.

در خصوص این بقای خارق‌العاده یك شیوهٔ هنری‌که به ازمنهٔ قبل از

۱- Iroquoi ۲- Relations des Jesuites ۳- Capsian
۴- Bushman ۵- Franco-Cantabrian

تاریخ تعلق دارد، تا عصرحاضر توضیحی نمی‌دهم. البته ممکن است که این عمر دراز را نتیجهٔ اتفاق دانست. اما همانطورکه درشمال اروپا، هنرهندسی مربوط به‌عصر نوسنگی تا ازمنهٔ تاریخی (معروف به دوران تن[۱]، یا هنر وایکینگ[۲] یا سلتی[۳]) ادامه یافته و برقرار مانده‌است، همانطورهم می‌توانیم به خود جرئت دهیم وفرض کنیم که در افریقا نیز فرهنگ عصرپارینه‌سنگی تا زمانهای جدیدتر پایدار و برقرار بوده است. وجایی که با دورانهایی به‌طول دهها هزارسال سروکار داریم، چند سالی که بین دوران تن و بوشمن فاصله است کجا به حساب می‌آید؟ «اهمیت بسیار اقوام بوشمن درست دراین‌واقعیت نهفته است که آنها علاوه بربسیاری جنبه‌های دیگر، نمایندگان واقعی و کامل روحیهٔ هنری عصر پارینه سنگی هستند. به‌سبب همین واقعیت جالب است که آثار تلاشهای هنری را که از مدتها پیش در اروپا خاموش شده و فقط در غارهای این قاره و درپناه صخره‌ها به صورت هنری سنگواره‌ای و خاموش حفظ گردیده است، تا به امروز در افریقا زنده و برقرار می‌یابیم.[۴]»

۱- La Tène Period ۲- Viking ۳- Celtic

۴- از کتاب هنر بوشمن تألیف هوگو اوبرمایر. Hugo Obermaier (اکسفورد)؛ نقاشیهای اسپانیای شرقی به هیچوجه دلیل قانع‌کننده‌ای براین‌که نژاد انسانی‌که درآن منعکس است به‌گروه بوشمن تعلق داشته است ارائه نمی‌دهد. ولیز مجاز نیستیم به اعتبار شباهت ظاهری که در شکل وشیوهٔ‌کار دو قوم دیده می‌شود حکم کنیم‌که هنرمندان دوقوم از نژاد واحدی بوده‌اند و به این ترتیب نسب هنر قدیم اروپا را به هنربوشمن برسانیم. چنین استنتاجی منشاء خطاهای بزرگی خواهد بود. زیرا امکان دارد، بلکه محتمل است‌که نژادهای‌دیگری از انسان در اروپای قدیم می‌زیسته‌اندکه از نظر نژادی هیچ‌گونه وجه اشتراکی با نژاد بوشمن نداشته‌اند...

با وجود فاصلهٔ زمانی بسیاری‌که بین اروپاییان بدوی وقوم بوشمن‌که امروز تقریباً از میان رفته‌است موجوداست، این دوقوم از این نظرکه هردو ازشرایط فرهنگی یکسانی برخوردار بوده‌اند بسیار به هم نزدیکند. و در زندگی فرهنگی هردوی آنها نه تنها کلیهٔ عناصر لازم و مهمتر از آن عناصر مادی و اقتصادی، بلکه همچنین عناصر اجتماعی، اخلاقی و هنری تکرار می‌شود. چون هردو چادرنشین و صحراگرد و شکارچی و سنگتراش بوده‌اند، روحیات و طرز فکرشان ازنظر اصول یکسان بوده وهنر آنها از یك سرچشمهٔ مادی ونتیجهٔ یك طرز بینش بوده و احساس آنها اساساً به هم شباهت داشته است. کم‌اند نژادهای بدوی‌که این مسیرهای از پیش‌تعیین شده و ثابت را بطور پیوسته وبیوقفه طی‌کرده باشند وکمتر ندآنهایی که موفق شده باشند به عالیترین شکل زندگی روحی ممکن دست یابند و در زمینهٔ هنر به نقطهٔ اوجی واحد برسند.

بوشمنها و سیاهان

اینك می‌خواهم برتضاد اعجاب انگیزی که در یك قاره و یك زمان بین هنر افریقایی بوشمن و هنر افریقایی سیاهان به‌چشم می‌خورد تأکیدکنم. اما چون مسأله را دقیقتر بررسی‌کنیم خواهیم دیدکه این تضاد چندان اعجاب‌انگیز هم نیست و در اصل تکرار همان تضادی است که بین هنر دورانهای پارینه‌سنگی و نوسنگی، یا بین‌کلیهٔ شیوه‌های هنرطبیعتگرا و هنرهندسی موجود است. ولی در افریقا این تضاد را در شرایطی‌که هنوز قابل مطالعه وتحقیق‌است به روشنی پیش چشم داریم.

نخستین انگیزهٔ ما درجهت یافتن راهی برای توضیح‌نحوهٔ زندگی‌اقوام موردبحث خواهد بود، و این‌توضیح را درمورد این‌دوقوم در اختیار داریم. زیرا اقوام بوشمن وسیاهان، چه ازنظر سازمان اجتماعی، وچه ازحیث دین با هم بکلی متفاوتند. بوشمنها چادرنشینند و به‌صورت عشایری زندگی می‌کنند. غذایشان‌را ازهرجاکه پیش‌آید به‌دست‌می‌آورند وبه‌صورت انفرادی به دنبال شکار می‌روند و با احساس همکاری و سازمان اجتماعی بیگانه‌اند. اعتقاد آنها مانند غارنشینان عصر دیرینه‌سنگی بیشتر به جادوگری است. به‌عکس سیاهان استقرار یافته‌اند. ودرجوامعی‌که در پی‌کشت زمین وتحصیل سود دسته‌جمعی هستند. سازمان یافته‌اند. وکیش‌آنها عموماً از نوع‌آنیمیستی است.

آنیمیسم[۱]

از تمایز بین آنیمیسم و جادوگری با علم به تضاد معنی بزرگی‌که در انسانشناسی بین آن‌دو وجود دارد استفاده می‌کنم.

آنیمیسم را می‌توان به اختصار، اعتقاد به‌وجود موجودات روحانی وغیرمادی تعریف‌کرد. نیازی نیست‌که به‌بررسی‌مسألهٔ بسیار دشوارچگونگی دقیق موجودات فوق مادی در ذهن انسانهای بدوی بپردازیم. امانظریه‌ای اصلاحی برنظریهٔ‌کلی آنیمیسم وجود دارد که به موضوع بررسی ما مربوط

۱- Animism

می‌شود. تیلر[۱] که اول‌بار این نظریه را وضع کرد به این فرض متمایل بود که انسان بدوی کلیهٔ اشیای مقدس، اعم ازجاندار یا بیجان را جایگاه روحی می‌دانسته است. اما دکترمارت[۲] مقولهٔ دیگری را پیشنهاد می‌کند و آن را آنیماتیسم[۳] می‌نامد و به طبقه‌ای از اشیا قایل است که ما آنها را بیجان می‌دانیم، اما انسان‌وحشی بدوی جاندار می‌شناسد. در چنین مواردی‌مسأله این نیست‌که مثلاً سنگی خاص جایگاه روحی باشد بلکه مرادآن است‌که سنگ دارای روحی خاص خود است وجاندار است.

دکترمارت نکتهٔ دیگری را بیان می‌داردکه از طرف پروفسور لوی[۴] تأیید وتحکیم می‌شود و آن نکته این است‌که «آنیمیسم و آنیماتیسم هر دو در اصل غیرمذهبی هستند و فقط تا آنجا مذهبی می‌نمایندکه رفتار عاطفی، که خاص مذهب است، به آنها جلوه‌ای مذهبی بخشیده است.»

دربیان من، آنیمیسم و جادو فقط دو جنبهٔ ذهنی وعینی مذهب بدوی هستند. نظیر جنبه‌های مثبت ومنفی‌که دکترمارت واژه‌های «مانا»[۵] و «تابو»[۶]را برای‌آنها برگزیده است. ویژگی متمایزکنندهٔ جادو خاصیت عینی بودن آن است. بنا به‌قول سرجیمس‌فریزر،[۷] اساس جادو اعتقاد به**همزمانی** درمقابل هرنوع علیت است. هر رویداد در رابطهٔ همزمان با رویدادی دیگر «اتفاق می‌افتد.» همهٔ امور تابع یك قانون رابطهٔ خویشاوندی هستند وفرض بر این است‌که اشیاء از راه دور با رابطه‌ای پنهانی و مرموز، بر هم اثر دارند. این رابطه خواه به علت‌آن است‌که نوعی شباهت بین آنها موجود است ویا به سبب اینکه زمانی با هم درتماس‌بوده‌اند، یا یکی‌جزئی ازدیگری بوده‌است. مثلاً درمیان‌قبیله‌تارومبا[۸]وقبایل مجاور اگرجادوگری فضولات، مو، ناخن یا قسمتهای دیگری ازبدن دشمن را به دست‌آورد،آن را به پای یك درخت «جیغ‌کش» می‌برد (وآن یك یا دو درخت است‌که دو قسمت از ساقه یا شاخه‌های آن به هم تنگ افتاده است و با وزش باد به‌هم

۱ـ Tylor ۲ـ رجوع شود به‌کتاب آستانهٔ مذهب. The Threshold of Religion
تصنیف دکترمارت Marett ۳ـ Animatism
۴ـ رجوع شود به‌کتاب مذهب بدوی Primitive Religion تألیف پروفسور Lowie
۵ـ mana ۶ـ Tabu ۷ـ Sir James Frazer ۸ـ Tharumba

سابیده می‌شود وصدایی شبیه به جیغ آدمی ایجاد می‌کند) و آن را در محل تماس میان دوقسمتی که برهم سابیده می‌شوند قرار می‌دهد. در اثروزش‌باد، این«جزء»سابیده و ریز ریز می‌شود، ومعتقدندکه‌صاحب این‌فضولات‌نیز به‌همان‌نحوشکنجه‌می‌بیند[۱]. حال‌آن‌نوع ازهنر که‌ازطریق یا بنابرچنین‌آدابی‌پدید می‌آید، (وباید دانست که جادوگری اساساً تلاشی عملی است وکیفیتی ذهنی نیست.) هنری است‌که موضوع بیان، یا موصوف را با تمام جانداری اصلی و با تمام شور درونی وجودش می‌نمایاند. بنابراین جامعه‌ای‌که جادوگری در آن معمول است درطلب هنر طبیعتگرا یعنی هنریست‌که‌با واقعیات قرین و بر احساس استوار است وبازنماست.

اینجا بدنیست‌که در حاشیه اشاره‌کنم‌که انسانشناسان عادت دارندکه به ناحق برارزش چنین هنری وانواع هنر انتزاعیتر، یا هندسی که مشخص اشکال دیگری ازاجتماع است، قضاوت‌کنند. مثلاً در زمینهٔ مذهب باتأکید بسیار ازبیطرفی علمی خود دفاع مـی‌کنند، اما در مورد هنر از ارتکاب ابتداییترین تبعیضها وتعصبها پروا ندارند. مثلاً به این‌عبارت دکتر مارت توجه کنید: «... به عقیدهٔ من، در اصول، هدف بررسی مذهب از نظـر روانشناسی باید تعین تاریخ آن باشد ونه‌اثبات یا انکار حقیقت آن.» اما در زمینهٔ هنر، داوریهای‌عجولانه ونسنجیدهٔ زیررا روامی‌دارد: «حقیقت‌آن است که انسان ماگدالنی[۲] ازانسان استرالیایی بهترنقاشی می‌کرده است، اگرچه شاید از این نظر، به‌پای اقوام بوشمن،که متأسفانه اطلاعات ما در خصوص مراسم معمول بین آنها بسیار نارساست، نمی‌رسیده است وجای تأسف است که در اکثر موارد، مذهب خوب وهنرخوب باهم در ستیزند، چنانکه مرد پارسا، درپیشگاه تمثال‌زشت مریم خودکه به شیوهٔ بیزانسی نقش شده است

۱ـ یادداشتهای قومشناسی در خصوص قبایل بومی و ویلز جنوبی جدید و ویکتوریا تألیف Mathews به‌نقل از R.H. Geza Roheim درکتاب‌آنیمیسم وجادوگری شاه‌خداوش.

۲ـ Magdalenian قسمتی از دیرینه سنگی علیاست‌که مربوطست به حدود چهارده هزار تا ده هـزار سال قبل‌از میلاد ، و تقریباً بـا آخـریـن دوران یخبندان مقارن است . نقاشیهای متعددی مربوط به این دوره از جانورانی مثل ماموت ، گوزن ، بیزون واسب در غارهای آلتامیرا، Font de Gaume و سه برادران و لاسکو Lascault یافت شده است. انسان شانسلاد Chanselade یکی از انواع مشخص انسانهای این دوره بوده است.

به‌نیایش‌می‌نشیند وحال‌آنکه هنرمندفلورانسی به‌ساختن پرده‌ها ومجسمه‌های پرشکوه برای پاپها و کاردینالها می‌پردازدکه به‌کثیفترین معنی‌کلمه اصحاب دنیایند. بااین‌همه نباید در این‌تصوررا برخود ببندیم‌که‌گاه ممکن‌است هنرو مذهب باهم سازگار افتند وهنرمندان بکوشند تا با ایجاد نقوش جلیل، در خدمت خدا آیند.» پیداست‌که در نظر دکترمارت ملکوت‌آسمان و آکادمی سلطنتی چندان ازهم دور نیستند.

هنراقوام بوشمن هیچ‌گونه مدرك روشنی در خصوص منشاء تلاش زیبایی شناسی در اختیار ما نمی‌گذارد. و ما مجاز نیستیم به اعتبار این‌که این‌تلاش در راه مقاصد نمادی وجادوگری به‌کار رفته است، فرض کنیم که صرفاً برای این‌منظورها به‌وجود آمده است. دراین موردهم مانند مورد هنرعصر پارینه سنگی بنا به احتمالات روانی موضوع باید فرض‌کنیم‌که هنرجادویی وهنری‌که هدفی جز هنرنداشته ، درکنارهم موجود بوده‌اند. و باز درهنربوشمن چیزی مباین با این‌فرض اضافی نمی‌یابیم، که هنرجادویی یعنی هنری‌که هدفش پدیدآوردن وقایع به‌دلخواه، و یا تکرارآنها به وضعی دیگر، بوده‌است ، بعدازهنری به‌وجودآمده باشدکه هدفی جز کسب لذت بیغرضی‌که حین‌عمل شکل دهندهٔ آفرینش ایجاد می‌شود،ندارد.[۱] همانطورکه در پیش اشاره‌کردم چه بساکه هنرمند به سبب توانایی‌آفرینندگی خودرفته رفته به‌پایهٔ قدرت جادوگر رسیده باشد و ازآنجاکه جادوگری منشاء علم و نیزمذهب شناخته شده، هنرنیز درآزاد ساختن فرهنگ‌کلی‌بشر نقشی‌اساسی داشته است.

۱ـ G.H. Luquer دانشمند و صاحب‌نظر فرانسوی نیز بهمین نتیجه رسیده است (ژورنال دوپسیکولوژی جلد بیست‌وهشتم صفحات ۴۲۸ـ۳۹۰) ونیز رجوع شود به‌کتاب مذهب بدوی Primitive Religion تالیف لوی (صفحهٔ ۲۶۰) ؛ بی‌هیچ پروا این نکته را اصلی معتبر می‌دانم که انگیزهٔ زیبایی شناسی، یکی‌از عناصر بی‌زوال ذهن‌آدمی‌است واز ابتدای پیدایش انسان بمشکل عاملی‌توانا درنهاد او بوده است. به‌بیان دیگر نظرجاکلسن Jochelson را تأیید می‌کنم‌که : «ذوق زیبایی شناسی اشتیاقی است‌که بهمان کیفیت ونیرومندی اعتقادات مذهبی در انسان بدوی وجود دارد ومثل آن نیز بی‌دلیل وبصرافت طبع است.» و بهمین جهت‌است‌که تأثیرمتقابل‌آن با عوامل دیگراز این‌نوع وه‌اشتقاق‌آن ازاین پدیده‌های متمایز ازهم،موضوع بحث این‌فصل را تشکیل می‌دهد . وبیمی‌ندارم‌که گاه جلوه‌های آشکار مذهب را بیشتراز منشاء زیبایی جویی بدانم تا بالعکس.

ماهیت هنرآنیمیستی

آنیمیسم به‌عکس جادوگری‌که اصول اولیه‌اش بـرمادیگـری استوار است، در پی آن است که علت وقوع رویدادها را در عوامل فعال جستجوکند، واین عوامل را نامریی و از عالم ارواح می‌داند. این مستلزم قبول جهانی دوگانه‌است. یعنی‌جهان‌اجسام وارواح،که بازنجیرهای‌علیت به‌هم‌مربوطند. آنیمیسم درپس پدیده‌های عالم وجود، نیروهایی مرموز می‌جوید. نیروهایی که فقط ازراه تصور وخیال قابل‌درکند. و این «درك ازراه خیال» مفتاحـی برای هنراقوامی است‌که به‌آنیمیسم معتقدند. هنرآنها، تلاشی است در راه نمایش نمادی نیروهای مرموز نامریی‌که در پشت ظواهر مرئی پنهانند. در نتیجه این هنر درکـوشش تصویر واقعیت ونمایش جـانداری نیست، بلکه می‌کوشد تا به‌ورای این واقعیات، به‌قلمرو مرموز فراسوی طبیعت راه‌یابد. اما انسان بدوی چگونه می‌تواند مافوق طبیعت‌را ، جز از طریق انتزاع از واقعیت وجستجوی ساختمان اساسی واستخوانبندی شیء بنمایاند؟ اواشیارا به صورت هندسی می‌نمایاند، ودر ایـن شکل هندسی نمادی بـرای واقعیت روحانی می‌یابد.

روابط واقعی میان هنروجادوگری از یك‌سو و هنروآنیمیسم از سوی دیگر، به‌آسانی ازهم قابل تفکیك نیست. چنان‌کـه در پیش نیز اشاره‌کـردم انسانشناسان جدید، روانشناسی ساده لوحانه‌ای‌را که اساس نظریات تیلر و فریزر بود بسیار نامعتبر دانسته‌اند. این دو پیشرو عـالیقدر انسانشناسی، تحت تأثیرنظریه‌های مادیگری‌که برعلوم زمانشان مسلط بود، بیش‌از اندازه به حکمت سادهٔ علت ومعلولی متکی بوده‌اند. فرض می‌کردندکه اسطوره‌ها وآداب‌آیینی اقوام بدوی‌کوششهایی برای «توضیح» پدیده‌های طبیعت‌است. اما صحیح نیست‌که ما روندهای صوری تلاش ذهنی خود را نزد این اقوام صادق ومعتبر تصورکنیم. آنها بیگمان به جهانی از ارواح فوق طبیعی ، به‌جهانی ازنیروها واثرهایی فراتر از دسترس آگاهی حسی‌عادی، معتقدند. اما هیچ‌گونه ارتباط لازم یا منطقی بین طبیعت وفوق طبیعت موجود نیست. در واقع ذهن انسان بدوی مقوله‌ای به‌نـام طبیعت در کنار فوق طبیعت نمی‌شناسد. دنیای او یکدست است . ماده و روح بـرای او از هم متمایز

نیستند، بلکه درهم نفوذ می‌کنند. نیروهای فوق طبیعی باقدرتهای طبیعی‌در یك‌قلمرو واقعیت باهم دررقابت هستند. به‌گفتهٔ پروفسور لوی‌برول؛ به‌نظر نمی‌آیدکه منشاء اسطوره‌ها وآداب تدفین وتعزیه ومراسم مربوط به زراعت وپرداختن‌به‌جادو، تمایل‌به‌تعبیری منطقی بوده باشد. آنهارا باید عکس‌العمل انسان بدوی‌به احتیاجات‌واحساسهای جمعی‌دانست‌که دارای‌نیرویی‌مقاومت‌ناپذیرند.[۱]

بازنمایی جمعی[۲]

همان صاحبنظر، ماهیت بازنماییهای جمعی را کـه طریقهٔ بیـان واقعیت نزد بومیان است با تفصیل بیشتر به طریق زیـر توضیح داده است : « در اصطلاح معمول‌روانشناسی‌که پدیده‌ها به‌عاطفی[۳]،حرکتی[۴] وعقلی[۵]طبقه‌بندی می‌شوند، بازنمایی ازمقولهٔ‌آخردانسته می‌شود ومراد ازآن شناخت است، به اعتباراینکه ذهن ، تصویر یا اندیشهٔ موضوعی را درخود دارد. البته‌انکار نمی‌توان‌کردکه درزندگی‌ذهنی واقعی، هرگونه بازنمایی‌کم وبیش‌برتمایلات وکششها، اثرمی‌گذارد وباعث ایجاد یا منع حرکتی مـی‌شود . اما بـه‌کمك انتزاعی‌که در اکثر موارد عمل فوق‌العاده‌ای نیست، به این عوامل باز-نمایی توجهی نمی‌کنیم وتنها رابطهٔ اساسی تصویر را با شیء‌که از طریق‌آن به‌ما شناسانده می‌شود، درنظر می‌گیریم وبه‌این معنی بازنمایی قبل‌ازهرچیز پدیدهٔ عقلی وشناختی است.

معهذانباید بازنمایی‌جمعی‌را نزدانسان‌بدوی چیزی‌ازاین‌دست دانست. فعالیت ذهنی او آنقدر تکامل یافته نیست‌که اندیشه‌ها واشیا را فـی‌نفسه و جدا ازهیجانها واشتیاقهایی‌که زاینده یا زاییدهٔ‌آنهایند درنظر گیرد. درست به

۱ـ رجوع شود به‌کتاب اعمال ذهنی در جوامع بدوی Les fonctions mentales dans les sociétés in férieures تالیف لوسین‌لوی برول، ترجمهٔ لیلیان ا. کلیر Lilian A. Clare، صفحهٔ ۲۵ . برای بحثی درخصوص نقش اساسی‌که نظریات علت ومعلولی علم‌غیب، به خصوص نظریات مربوط به مکافات وجزا در تحول و تکامل جوامع انسانی داشته است رجوع شود به کتاب طبیعت و اجتماع Nature and Society اثر جولیوس کلسن (Julius Kelsen)

۲ـ Collective Representation ۳ـ emotional ۴ـ motor

۵ـ intellectual

سبب آنکه فعالیت ذهنی ما پیچیده‌تر است، وعادت داریم اعمال ذهنی‌خود را تحلیل‌کنیم،برایمان دشواراست‌که حتی باتلاش‌بسیارتخیل خود،حالتهای پیچیده‌ای را که عوامل عاطفی یـاحرکتی درآنها اجـزای لاینفك بازنمایی هستند درك‌کنیم. نظرما چنان است‌که اینها به‌راستی بازنمایی نیستند و در حقیقت نیزاگردرحفظ این واژه اصراردارایم، باید معنی‌آن‌را به‌طریقی‌اصلاح کنیم. این حالت فعالیت دماغی انسان بدوی را باید پدیده‌ای بدانیم کـه صرفاً عقلی یاشناختی نیست بلکه پیچیده‌تر ازآن‌است. پدیده‌ای است که در آن آنچه ما واقعاً بازنمایی می‌نامیم با عوامل دیگر از نوع عاطفی یـا حرکتی درمی‌آمیزد، ازآنها رنگ می‌گیرد واشباع می‌شود ودرنتیجه باعث برداشت دیگری از اشیاء موضوع بازنمایی می‌گردد.»

لازم نیست‌کـه لوی بـرول را در تمام مفاهیم ضمنی نظریـه‌اش در خصوص روحیهٔ دون منطقی[1] انسان بدوی همراهی‌کنیم وایـن نظریه‌ای است‌که کمتراز عقاید تیلرو فریزرکه‌کهنه‌تر ازآنند مورد انتقاد قرار نگرفته است. معهذا بیان او از انحاء تفکر انسان بدوی تاحدودی روشنگر ماهیت هنراین‌انسان است. هرچندکه این‌بیان درخصوص وجود ومنشاء هنر بدوی توضیحی نمی‌دهد ولی‌درخصوص شکلهایی‌که این‌هنراختیار می‌کند فرضیه‌ای معقول به‌نظرمی‌رسد. ازاین‌گذشته لوی‌برول برماهیت عرفانی نیروهایی‌که باعث پیدا شدن این‌هنرند اصرار می‌ورزد و می‌گوید : « اگرقرار باشد که خصوصیت‌کلی بازنماییهای جمعی راکه در فعالیت ذهنی اقوام عقب مـانده نقشی چنین مهم به‌عهده دارد در چندکلمه بیان کنم، خواهم‌گفت که ایـن فعالیت ذهنی از نوع عرفانی است ... ومرادم از واژهٔ «عرفان» معنی‌دقیق وخاص کلمه‌است ودلالت براعتقاد به‌نیروها و اثرات واعمالی می‌کند کـه هرچند توسط حواس قابل درك نیستند، وجود دارند وواقعیند». می‌خواهم اشاره‌کنم‌که من نیز این واژه را به همین معنی‌به‌کار می‌برم.

باید دانست‌که میان‌این‌نوع عرفان وقدرت مکاشفه ومراقبه‌ای‌که‌مثلاً نزد عرفای مسیحی معمول بوده است تفاوتی‌آشکار موجود است. اینجا باز

۱- prelogical mentality

لوی برول مفتاح مسأله را به‌دست می‌دهد:

«خرافه پرستان ونیز اغلب اشخاص مذهبی درمیان مـا بـه دودسته واقعیت اعتقاد دارند. یکی آنها که مربی و ملموس وتـابـع قوانین اساسی حرکتند ودیگری نامربی، غیر ملموس وروحانی‌که دنیایی عرفانی می‌سازند وجهان واقعیتهای‌گروه نخست را در خود دارند. ولی طرز فکر بدوی دو جهان متمایز ازهم ودر تماس باهم وکم وبیش نافذ درهم نمی‌شناسد. برای انسان بدوی جز یك جهان نیست . هرواقعیت وهرتأثیر ونفوذی ودرنتیجه هرنوع درکی عرفانی است.»

حال ببینیم چگونه می‌توانیم این‌طرز فکرعرفانی انسان بدوی را با تلاش هنریش مربوط سازیم.

انواع هنروحشی

صرفنظر ازنوع انتزاعـی تزئینات‌که ممکن است تعبیری ماده‌گرا برایشان یافت (یعنی پیرایش ریزه‌کاریهای فرعی تحت فشار از خلا*) سه نوع هنر وحشی متمایز ازهم تشخیص داده می‌شود:

۱ـ طرحهای کاملاً انتزاعی.

۲ـ بازنماییهای تغییر شکل یافته و هندسی شدهٔ پدیده‌های طبیعی.

۳ـ بازنماییهای پدیده‌های طبیعی‌که مانند تصاویرعصر دیرینه سنگی برجانداری‌آنها افزوده شده است.

ممکن است‌که این هرسه‌نوع درکنار هم ظاهر شوند، امـا معمولاً طبیعتگرایی پیشرفته، طرحهای انتزاعی را درکنار خود نمی‌پذیرد.

می‌توانیم چورونگا[1] یا سنگهای عرفانی تزئین یافته راکه در استرالیا یافته‌شده‌است به‌عنوان‌نمونه‌ای‌ازطرحهای‌کاملاً انتزاعی‌به‌کار ببریم.سنگی که تصویرش درکتاب آمده است توسط بومیانی‌که‌آن را در اختیار داشته‌اند به این ترتیب تفسیر شده است:

منشاء این سنگ قبیلهٔ نگالیا[2] است و نمایشی از تونانگا[3] یا توتـم

۱ـ churunga ۲ـ Ngalia ۳ـ tonanga

ملخ است ونمادهای روی آن حاکی این حکایتند:

«درمحلی به نام نگاپاتجیمبی[۱] تعدادی ملخ بودند. ملخها از زمین بیرون آمدند و به هوا پرواز کردند وچون دوباره فرود آمدند باز به زمین فرو رفتند و تکثیر یافتند و پس ازباران بعدی، از نقاطی‌که با مارپیچهای کوچکترمشخص شده است بیرون آمدند وبه‌صورت انسان بالا وپایین رفتند. انسانها به وانتانگارا[۲] رفتندوچون‌داخل غارشدند به‌چورونگا مبدل گشتند.»

خطوط مستقیم موازی نشان راههایی است‌که ملخها با جویدن برگها وغیره برجاگذاشتند، و خطچینهای مضاعف نشان ردپای آنهاست.

نمونهٔ دیگری ازقبیلهٔ لوریتجا[۳] نمایش‌مالالبرا[۴] یاتوتم‌گربهٔ‌وحشی‌است و به این‌طریق تفسیر می‌شود:

«تعداد زیادی از انسانهایی‌که‌تحت حمایت‌گربهٔ‌وحشی بودند ازجنوب آمدند. درحین راه پای یکی ازآنها مجروح شد و ناچار از دیگران عقب افتاد. بعد ردپای دیگران را تعقیب‌کرد ومسافتی به دنبالشان رفت. بستر نهری را دیدکه او را به‌سوی خویش می‌خواند و تصمیم‌گرفت که همانجا بماند. دیگران همه به‌سمت شمال رفتند. مدتی‌که درکنار این نهر بود، برای تغذیهٔ خود درجستجوی مارمولك به هرسو رفت. اما هرگز زیاد دور نشد، زیرا پایش رنجور بود. سرانجام خسته شد و به درون غار رفت وبه یك چورینگا[۵] مبدل‌گشت[۶].»

این شرح را می‌توان بازخوانی یا تعبیر یك طرح‌روی سنگ دانست. اینجا به هیچ روی ادعا نمی‌کنم‌که این سنگها آثار بزرگ هنری هستند. از سوی دیگر نیز نمی‌توان آنها را ازهرگونه‌ارزش زیبایی‌شناسی مبرا دانست و به‌کنارشان انداخت. اهمیت آنها در این است‌که نشان می‌دهدکه انسان بومی طرح انتزاعی پدید می‌آورد ـ یعنی نقشی نمادی رسم می‌کند یا برـ

۱ـ Ngapatjimbi ۲ـ Wantangara ۳ـ Loritja ۴ـ Malalbera
۵ـ Churinga
۶ـ رجوع شود به فصلنامهٔ British Museum Quarterly (جلد دهم شمارهٔ اول سال ۱۹۳۵ صفحات ۲۷ـ۲۶) کسانی‌که به موارد شباهت بین هنر بدوی و هنر جدید علاقه‌مندند باید این داستانها را با توضیح پل‌کله Paul Klee در خصوص یکی از طرحهایش‌که «گردشی بایك خط» نام نهاده است مقایسه‌کنند. (رجوع شود به Art Now هنرامروز صفحات ۲ـ۱۴۱)

سنگ می‌کندکه شیء طبیعی را نمی‌نمایاند بلکه نمایندهٔ اندیشه‌ای ویا حتی رشته‌ای از اندیشه‌ها است ـ گذشته از این به‌نظر می‌رسدکه انسان بومی‌تمام جرم شکل پذیر شیء را به زندگی می‌آمیزد. قواره و یا به قول آلمانیها (*Gestalt*) شیء دلخواه نیست، بلکه‌توسط همان نیروهایی‌که شکل انسان یا حیوانی را مشخص می‌کند، معین می‌شود. شکل‌تابع روحی است‌که‌درون اوست. این رابطهٔ لازم بین شکل و محتوی درمشاهدات اف. اچ. کاشینگ[۱] از سرخپوستان زونی[۲] امریکا، به روشنی بازنموده شده است.

زونیها وبه‌طورکلی اقوام بدوی، ساخته‌ها را خواه ساختمان باشند یا ابزار و اسلحه... به صورت زنده... نوعی زندگی بیحرکت و معهذا به همان توانایی و آگاهی وهمان قدرت عمل درك می‌کنند وآن هم نه فقط از نظر سختی وپایداری بلکه همچنین‌ازنظرتلاش ونیرومندی وبه شکلی‌پنهانی و مرموز ومؤثر درجهت خوب یا بد. این اقوام درمورد موجودات جاندار عقیده دارندکه هرجانور شکلی دارد و نحوهٔ اعمال و انجام وظایفش تابع‌آن شکل است. پرنده پرواز می‌کند به سبب آنکه بال دارد وبدنش ازپرپوشیده شده است وهمین‌طور جانوران چهارپا وخزپوش‌که می‌دوند یا می‌جهند و ماهیان فلسدار و باله‌دارکه شنا می‌کنند و از این قبیل... و به همین شکل هم اشیایی‌که به صورت خاص خود به دست آدمیزاد ساخته شده‌اند زنده‌اند و بنا به‌شکلهای مختلف خود اعمالی متفاوت وگوناگون دارند.

«شکل این اشیا نه تنها منشاء قدرتشان است بلکه موجب تحدید تواناییشان نیزهست. به‌طوری‌که اگر به درستی ساخته شوند: یعنی درست به همان طریق‌که اشیای دیگر همنوع آنها ساخته شده وشکل‌گرفته‌اند،فقط منشاء همان آثار وخدمات مفیدی خواهند بودکه نمونه و سرمشق آنها انجام می‌داده است ونه بیشتر.»[۳]

لوی برول‌که این مطالب را نقل می‌کند، چنین توضیح می‌دهد:

«این رأی‌که به‌کرات ارائه می‌شود وبنا برآن انسان بدوی نیروهایی

۱ـ F.H. Cushing ۲ـ Zuni

۳ـ رجوع شود به‌کتاب Zuni Creation Myths تصنیف F. H. Cushing به نقل قول از لوی‌برول.

مرموز، وخواص جادویی یا نوعی روح و جوهر زندگی‌بخش را با اشیایی که برحواسش اثر دارد یا تخیلش را برمی‌انگیزد مربوط می‌کند، واعتقاداتی آنیمیستی برمدرکاتش سنگینی می‌کند خطاست. مسأله مربوط ساختن باورها با مشهودات‌نیست. خواص عرفانی‌که اشیا وموجودات باآن اشباع‌شده‌اند، جزء لاینفك اندیشهٔ انسان بدوی است و او آنها را به صورت‌کلی‌ترکیبی[1] درنظر می‌آورد. درمرحله‌ای بعدی از تحول اجتماعی است‌که آنچه‌ماپدیدهٔ طبیعی می‌نامیم رفته‌رفته ازعوامل دیگرکه به‌شکل اعتقادات تظاهر می‌کنند و سرانجام خرافی می‌نمایند، جدا می‌شود و تنها محتوی درك می‌گردد. اما تا زمانی‌که این تفکیك صورت نگرفته است عمل درك‌کل یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهد.»

بنابراین به‌ظاهر می‌توان پذیرفت‌که انسان بدوی تلاش زیبایی‌شناسی خودرا از دیگر تلاشهایش جدا نمی‌دانسته است. این تلاش به سادگی‌بخشی از تکاپوی زندگی است‌که فعالیتی مرکب است وکلیهٔ استعدادهای او را در جهانی از درك عرفانی دربرمی‌گیردکه جهانی یگانه است. اما منظورکردن توانایی و استعداد زیبایی‌شناسی درفرآیندیك پارچهٔ زندگی، واقعیت‌وجودی آن، ونیزگونه به‌گونگی آن را در افراد، از میان نمی‌برد. انکار انگیزهٔ آفرینش زیبایی در انسان بدوی، به دلیل آنکه او به هیچ روی نمی‌توانسته است برچنین انگیزه‌ای آگاه باشد، به‌منزلهٔ آن است‌که واقعیت‌آگاهی را از واقعیت وجود بازنشناسیم. این مدرك‌که از ابتداییترین مرحلهٔ‌فرهنگ انسانی باقی است، نشان آن است‌که انگیزهٔ زیبایی‌شناسی وآفرینش زیبایی یکی از «اجزای زوال‌ناپذیر ذهن انسان‌است» ومسألهٔ ما تعیین شرایط ونتایج اعمال آن‌است. معهذا باید توجه‌داشت‌که امکان‌اینکه انگیزهٔ زیبایی‌شناسی احتمالاً با انگیزه‌های دیگرکه آنها نیزمبهم وناشناخته مانده‌اند، رابطهٔ‌نزدیك‌داشته یا حتی با آنها یکی باشد به یك‌سونهاده‌ام. مثلاً تعبیرهای‌بومیان‌استرالیایی از طرحهای روی چورونگاهای خود، از نظر روانکاوی تعبیرهایی‌کم‌اهمیت است، یعنی تعبیرهای تجاهل‌آمیز انسان بدوی است برای منطقی‌کردن

۱ـ synthetic whole

مضمونهایی که در واقع ناخودآگاه‌است و به وسواسهای جنسی شخص‌مربوط است. دکتر روهایم[1] طرحها را از این نظرگاه مورد تجزیه وتحلیل قرار داده و استدلالش به‌نظرمن بقدرکفایت قانع‌کننده است.[2] اما ازاین نظرهیچ‌گونه تفاوتی بین هنر بدوی و هنر بطورکلی وجود ندارد، وبه‌همین سبب این‌جنبه را زمانی مورد بررسی قرار خواهم دادکه درخصوص روابط ممکن بین هنر وضمیر ناخودآگاه بحث می‌کنم.

ملاحظات انسانشناسان تا آنجاکه‌با پدیده‌های هنر ارتباط پیدا می‌کند از دیدگاه یك تماشاگرآگاه به عمل آمده است. حال باید همان عناصر را از دیدگاه عامل‌آفریننده بررسی‌کنیم و خواهیم‌دیدکه از این نظرانسانشناسان بسیارکم به‌کارمان خواهند آمد.

باید استنتاجهای خود را از روی شواهد ومدارکی‌که آنها به‌طور ناخودآگاه در دسترس ما می‌گذارند انجام دهیم.

هنرمند بومی

گفتم‌که سنگهای چورونگا البته آثار هنری برجسته‌ای نیست و هرچند که طرحهای انتزاعی بسیار ظریفتری ممکن است پیدا شود، هرگز ازنظر زیبایی‌شناسی به پایهٔ انواع طبیعتگراتر هنر بدوی نمی‌رسد. باید تا عصر جدید صبرکرد تا هنری‌که ازنظر زیبایی‌شناسی ارزشی داشته باشد، آگاهانه انتزاعی‌گردد. اما این بحث دیگری است. پس ماهیت تلاش زیبایی‌شناسی فرد در این نوع بدوی انتزاع‌کدام است؟

انگیزهٔ آفرینش زیبایی نزد انسان بدوی شامل سه مرحله است:

۱ـ پدید آوردن طرحی ازنوعی دلخواه.

۲ـ ترجیح دادن طرحهای انتزاعی به طرحهای طبیعتگرا.

۳ـ پدید آوردن شکلهای خاص به طریقی خاص.

اکنون این سه فرآیند را به‌نوبت بررسی می‌کنیم.

۱ـ Roheim

۲ـ رجوع شود به‌کتاب Australian Totemism تصنیف گزاروهایم Geza Roheim (لندن ۱۹۲۵) و نیز رجوع شود به Das Trauma der Geburt تألیف رانك Rank.

مسلم است که کشش اجباری به «عمل» و ساختن شی‌ای که بـه معنای خاص کلمه شیء مفیدی نیست، ناشی از احساساتی است که فرد همراه باسایر افراد اجتماع به‌اشتراك نسبت به‌عرفان رایج جامعهٔ خود دارد. این عرفان جزء لاینفکی ازجهانبینی انسان بدوی است. و این جهانبینی درتمام اعضای جامعه مشترك است. زمانی که مرد بومی یك چورونگا یا نورتونجا[1] (میلهٔ مقدس) می‌سازد به سادگی در آداب سنتی قوم خود شرکت می‌کند. انگیزهٔ پـدیـد آوردن طرح در این مورد به معنی عام، انگیزه‌ای مذهبی است.

اما نمی‌توانیم بگوییم که هرنوع عمل طراحی، الـزاماً عملی مذهبی است و مرد بومی فقط زمانی به رسم طرحی دست‌می‌زندکه انگیزه‌ای‌مذهبی اورا به این کار وا دارد. سپنسر[2] و جیلن[3] در اثر معروف خود تحت عنوان **قبایل بومی استرالیای مرکزی** مدارك قاطعی در این زمینه ارائه می‌دهند:

«هرگاه دربارهٔ پاره‌ای طرحها ازبومیان سئوال می‌کنیم مـی‌بینیم کـه همیشه آنها را نوعی سرگرمی وبازی می‌دانندکه نشان چیزی نیستند امـا طرحهایی نظیرهمانها، وقتی روی بعضی اشیای مربوط به‌پاره‌ای تشریفات یا درجای مخصوصی رسم شده باشد دارای معنایی مشخص ودقیق‌است. یك‌نفر بومی ممکن‌است توضیح دهدکه یك طرح خاص در محلی خاص ممکن است معنایی‌نداشته باشد، اما می‌گویدکه اگر درمحلی دیگرنقش شده‌باشد به‌دقت چه‌معنایی خواهد داشت. می‌توان گفت که این «محل‌دیگر» همیشه ازاماکنی است که می‌توان آنها را اماکنی مقدس خواند و زنان اجازهٔ نزدیك شدن به آن را ندارند.»[4]

بنابراین فقط می‌توان‌نتیجه گرفت که‌طرحها ممکن است نتیجهٔ‌انگیزه‌ای مذهبی باشند یا نباشند. به‌بیان دیگر انگیزهٔ ایجاد یك طرح **ممکن** است از هرقیدی آزاد باشد واین همان نتیجه‌ای است که درمورد انسان ماقبل‌تاریخ به دست‌آوردیم. بیشتر استنباط تماشاگر ازیك طرح ممکن است مذهبی‌باشد و نه عمل ایجاد آن طرح.

۱- Nurtunja ۲- Spencer ۳- Gillen
۴- نقل ازکتاب The Native Tribes of Central Australia تألیف سپنسر و جیلن صفحهٔ ۶۱۷ نقل از قول لوی برول.

اینك به‌مرحلهٔ دوم بپردازیم وببینیم به‌چه سبب طرح صورت‌انتزاعی اختیار می‌کند.

لوی برول معتقد است که شکل طرح کاملاً اختیاری است و فقط از نیروی عرفانی که در آن است اما طرح به هیچ‌روی نمایش آن نیست، کسب معنی می‌کند. اگر غیر از این باشد چگونه می‌توان واقعیتی را کـه توسط سپنسر وجیلن در استرالیا و فون‌دن‌شتاینن[۱] دربرزیل و پارکینسن[۲] در دریای جنوب بیان شده‌است، وبنابرآن یك‌طرح درمحلی حاوی یك معنی ودرمحل دیگر دارای معنی دیگریست، توجیه‌کرد؟به‌طور خلاصه هیچ دستگاه‌نمادی همگرایی درمیان نیست. طرح فقط یك طرح است ـ هنر برای هنر ـ ومعنی ورای زیبایی‌شناسی یا ایدئولوژیکی خود را ازمحیط، یعنی از شرایط خود در زمان ومکان کسب می‌کند.[۳]

دکتر سی. جی. زلیگمن‌در اثرخود تحت‌عنوان «اقوام ملانزیایی گینهٔ نو انگلیسی، کمبریج ۱۹۱۰»مدارکی در همین خصوص ارائه می‌دهد:«اقوام پاپویی ـ ملانزیایی[۴] هیچ‌گونه لزوم مبرمی احساس نمی‌کنندکه به اشکالی که روی چوب حك یـا بربدن خود خالکوبی می‌کنند، یا به محتوای اشعار سرودها یا حرکات رقصهای خود، معنایی مربوط سازند. اگـر دلیل‌کندهـ کاری‌خاصی روی‌چوب، یامعنی‌نقوش‌خالکوبی‌شده روی‌بدن، یاشکل‌حرکات خاص یك رقص را از آنها بپرسید جواب خواهند داد پدران مـا قبل از ما چنین می‌کردند. و این را توضیحی کافی خواهند دانست....»

۱ـ Von den Steinen ۲ـ Parkinson

۳ـ خودبینینگها Baining بودندکه در خصوص نقوش تزیینی توضیحاتی بمن دادند. بنابراین شکی در این خصوص باقی نیست، زیراکسانی‌که آن نقوش را ایجادکـرده‌اند، اندیشه‌ای معین را به طرحهای خود مربوط می‌سازند، هرچند درهمهٔ موارد قادر به تشخیص این‌رابطه نیستم. زیراکه طرح بهیچ‌روی با شیء موردنظر شباهتی ندارد. ملاحظه می‌شودکـه چقدر خطاست‌که آرایشهای تزیینی اقوام بدوی را برحسب شباهتشان با اشیایی‌که می‌شناسیم‌تعبیر کنیم. افراد قوم بینینگ در این طرحهای قراردادی صدفی، برگی یـا شکل انسانی و از این قبیل تشخیص می‌دهند. این تصورات در ذهنشان چنان استوار و ثابت شده است‌که در برابر سؤال ما در خصوص معنی این نقوش آثار تعجبی بهت‌آمیز در چهـره‌شان آشکـار می‌شود. آنها نمی‌توانند تصورکنندکه‌کسی نتواند به سهولت و با اولین نگاه معنـی ایـن تزیینات را درك کند. نقل ازکتاب سی سال در دریای جنوب Dreissig Jahre in der Südsee صفحهٔ ۶۲۷ تألیف پارکینسون.

۴ـ Papuo ـ Melanesians

در واقع دکتر زلیگمن از بیشتر انسانشناسان پیشتر می‌رود وتأکید می‌کندکه: «برای پذیرفتن یك اثر به‌عنوان یك پدیدهٔ زیبا وتجاهل عمدی هرگونه ارزش غیرزیبایی درآن ، هیچ مثالی بهتر از این نمی‌توان اقامه کرد. وبه یقین واقعیتهایی از این قبیل، در تحکیم این‌عقیده‌که لذت اقوام پاپویی از هنر ، به میزان بسیار، به نفس هنر مربوط است مؤثر است. این فکر زمانی بیشتر قوت خواهد گرفت که مقدار بسیار زیاد اشیایی را در نظرآوریم‌که نقوشی روی‌آنهاکنده یاخطوط وخراشهایی برآنها نقش‌شده ویاصورتهایی‌درآنهاسوزانده شده است واکثریت قابل‌ملاحظهٔ‌آنها می‌بایست به اعتبار تحقیقات مکرر ودقیق از هرگونه غایت جادویی ، یا سایرهدفهای غیرزیبایی شناسی عاری بوده باشد».

اگر دستگاه نمادی همگرایی درکار نبوده باشد، ظاهراً منطق چنین حکم می‌کندکه فرد بومی در هنگام پدیدآوردن طرح انتزاعی خود و **در حین عملی ساختن**، تحت تأثیر هیچ نیرویی غیراز انگیزه‌های زیبایی‌شناسی‌که ازطریق ابزارهایی‌که به‌کارمی‌برد ومصالحی‌که برآن‌کار می‌کند به او القا می‌شود، وحساسیتی‌که نسبت به‌کیفیت‌هایی مجرد چون وزن، هماهنگی ودقت دارد نبوده است.

حال‌که این‌نکات درمورد طرحهای انتزاعی‌بدوی ثابت یا پذیرفته‌شد، باید این‌مسأله را طرح‌کنیم‌که‌آیا همین استنتاج در مورد دوگروه دیگر هنر بدوی ، یعنی بازنماییهای پدیده‌های طبیعی به صورت اشکال هندسی یا زنده‌نما نیز صادق هست یانه؟

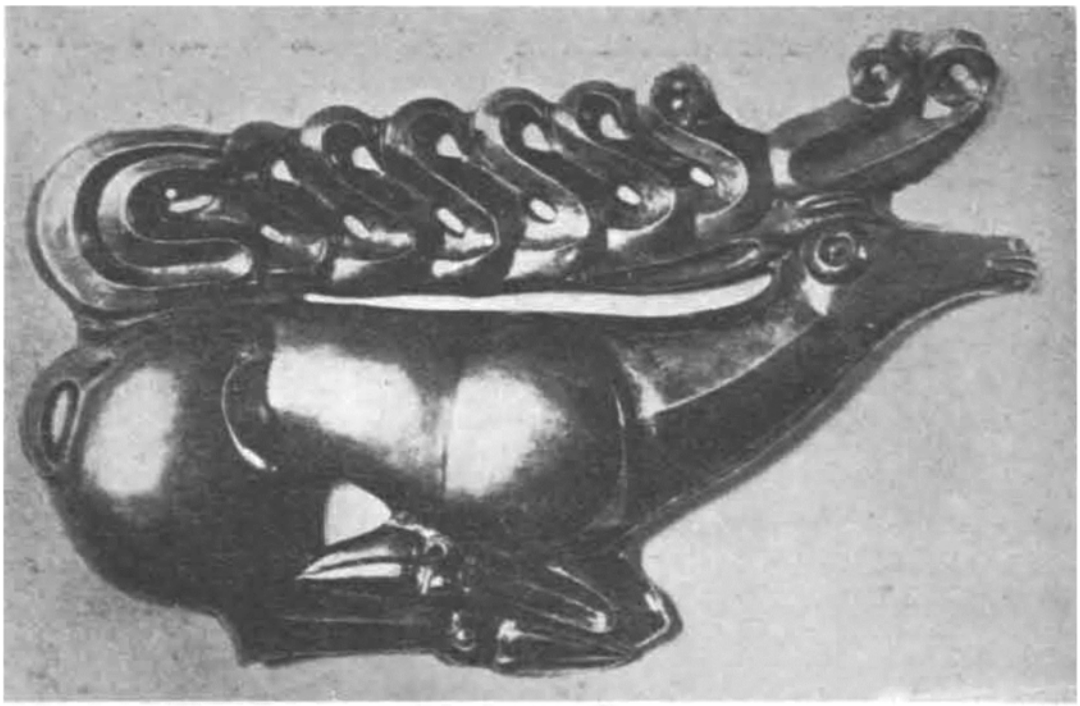
هنر قراردادی

اگر نقاشیهای گینهٔ جدید یا استرالیایی را که به شیوه‌ای کم وبیش ساده وبی‌هیچ واقعگرایی طبیعی، انسانها یا جانوران را می‌نمایاند بررسی کنیم، می‌توانیم بگوییم‌که:

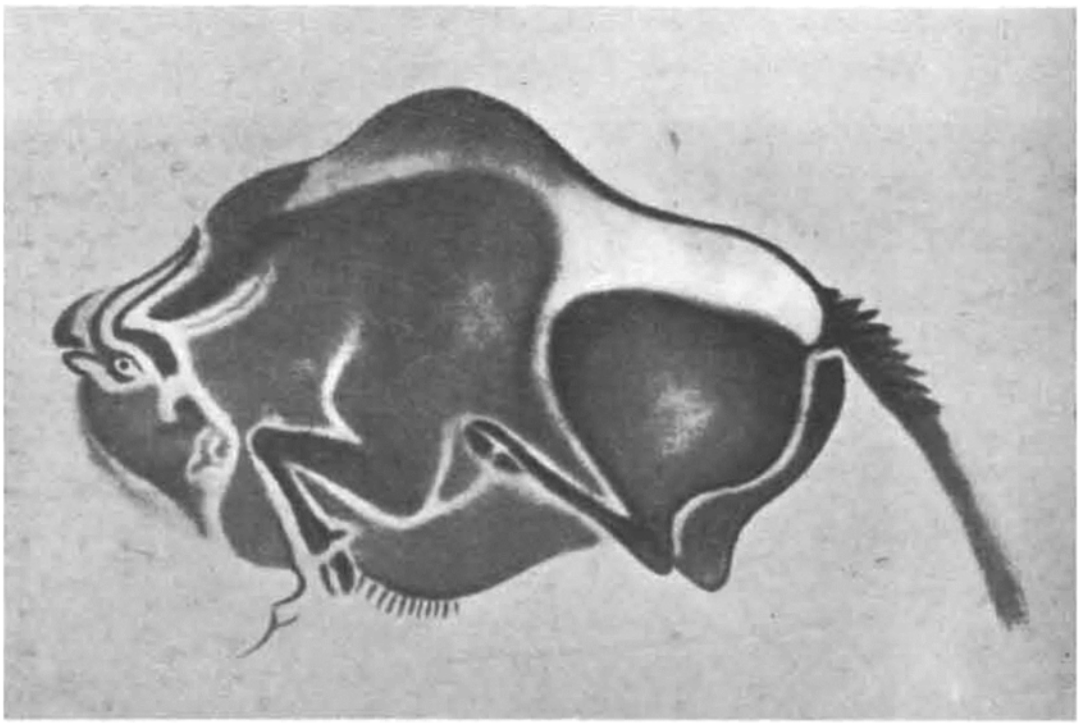
اولا این‌نقاشیها حاوی مفهومی هستندکه مورد قبول همگانند ـ قصد نقاش ازتصویری انسان‌وار نمایش انسان و مرادش از رسم حیوان تصویر حیوان بوده است.

۱- هنرعهد کهنه سنگی. نمونه‌ای از نقوش دیوار غار در نیو Niaux واقع در جنوب فرانسه. مربوط به هزارهٔ بیستم تا دهم قبل از میلاد مسیح

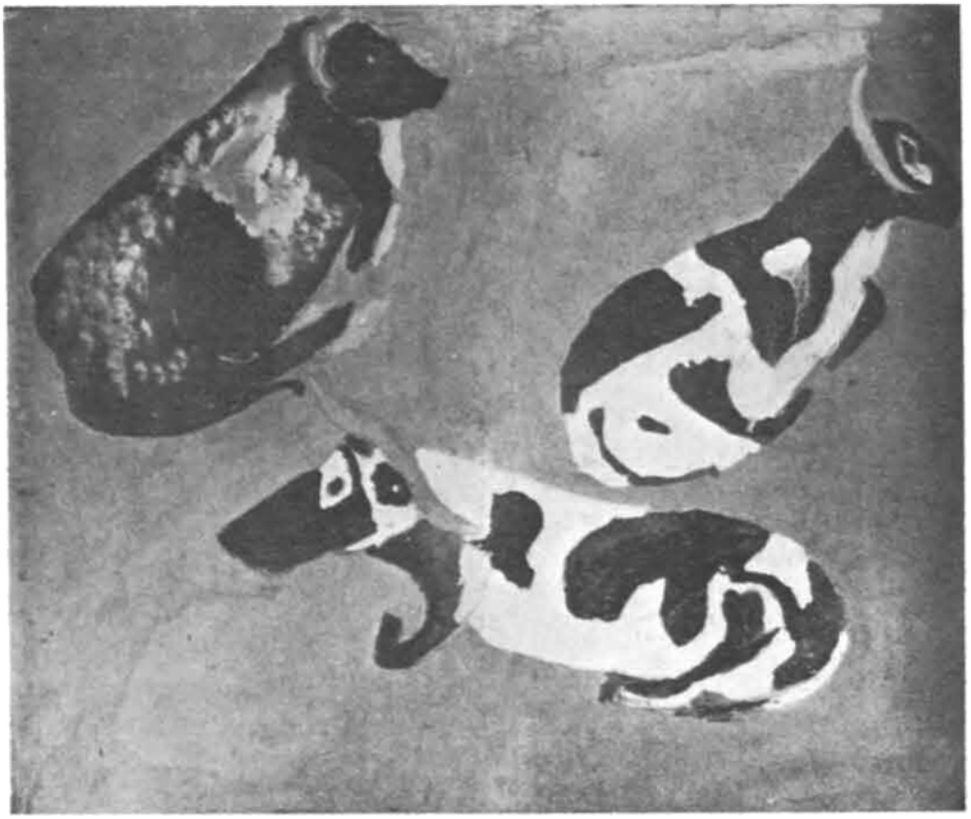
۲- نقشی‌از همان غار در نیو. در این تصویر پیکانهایی‌که دربحث روی منشاء و مقصود هنر عصر پارینه سنگی نقشی چنین حساس دارند بخوبی نمایان است.



۳- گوزن شمالی. آرایش طلایی سپر از ناحیهٔ کوب (واقع در قفقاز) مربوط به قرن هفتم تا ششم قبل از میلاد مسیح



۴- تصویر گاووحشی بردیوارهٔ غار آلتامیرا، نزدیک سانتاندر، اسپانیا. مربوط به عهد کهنه سنگی حدود هزارهٔ بیستم تا دهم قبل از میلاد مسیح

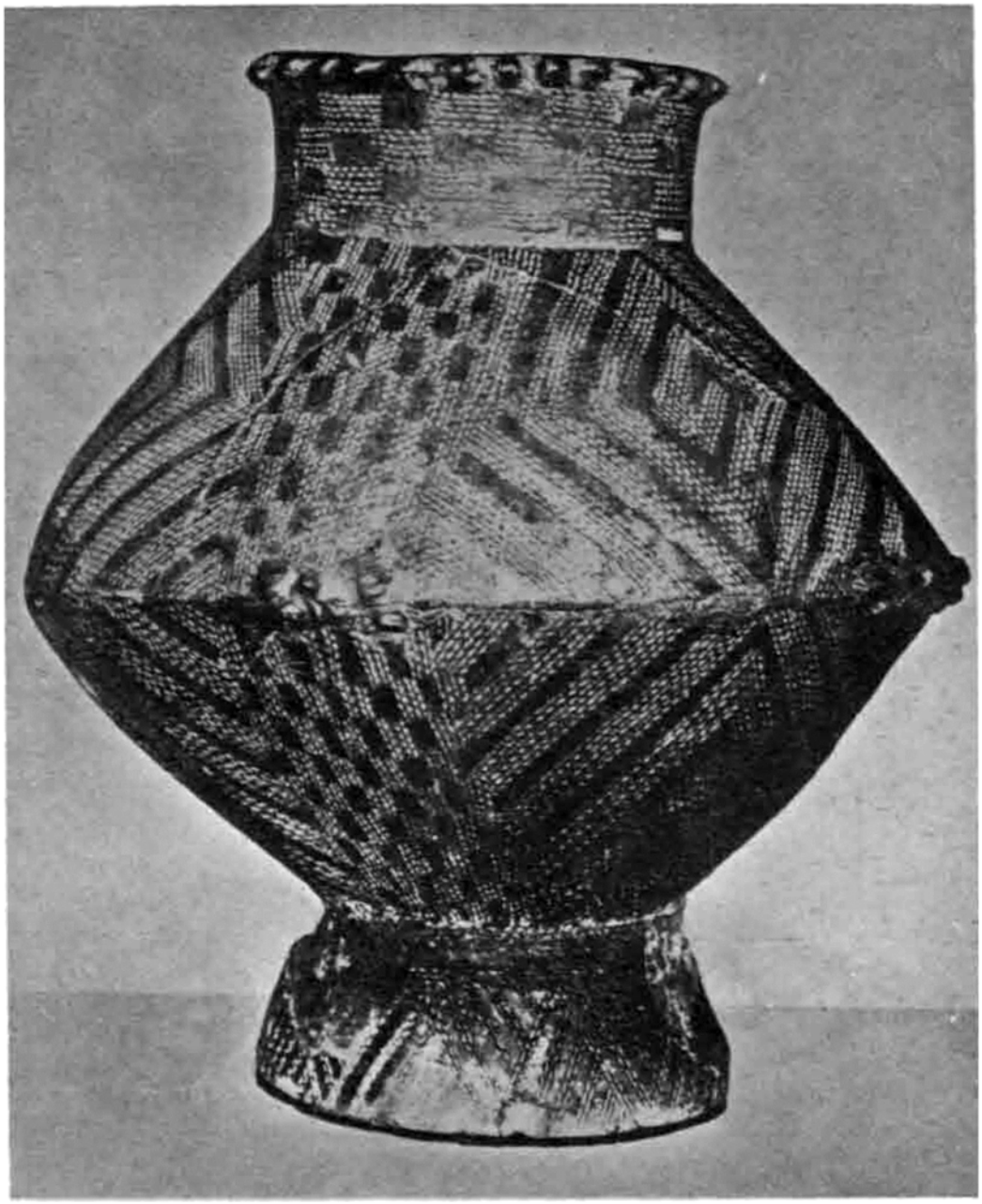


۵- احشام. نقاشی پسر کی سیزده ساله

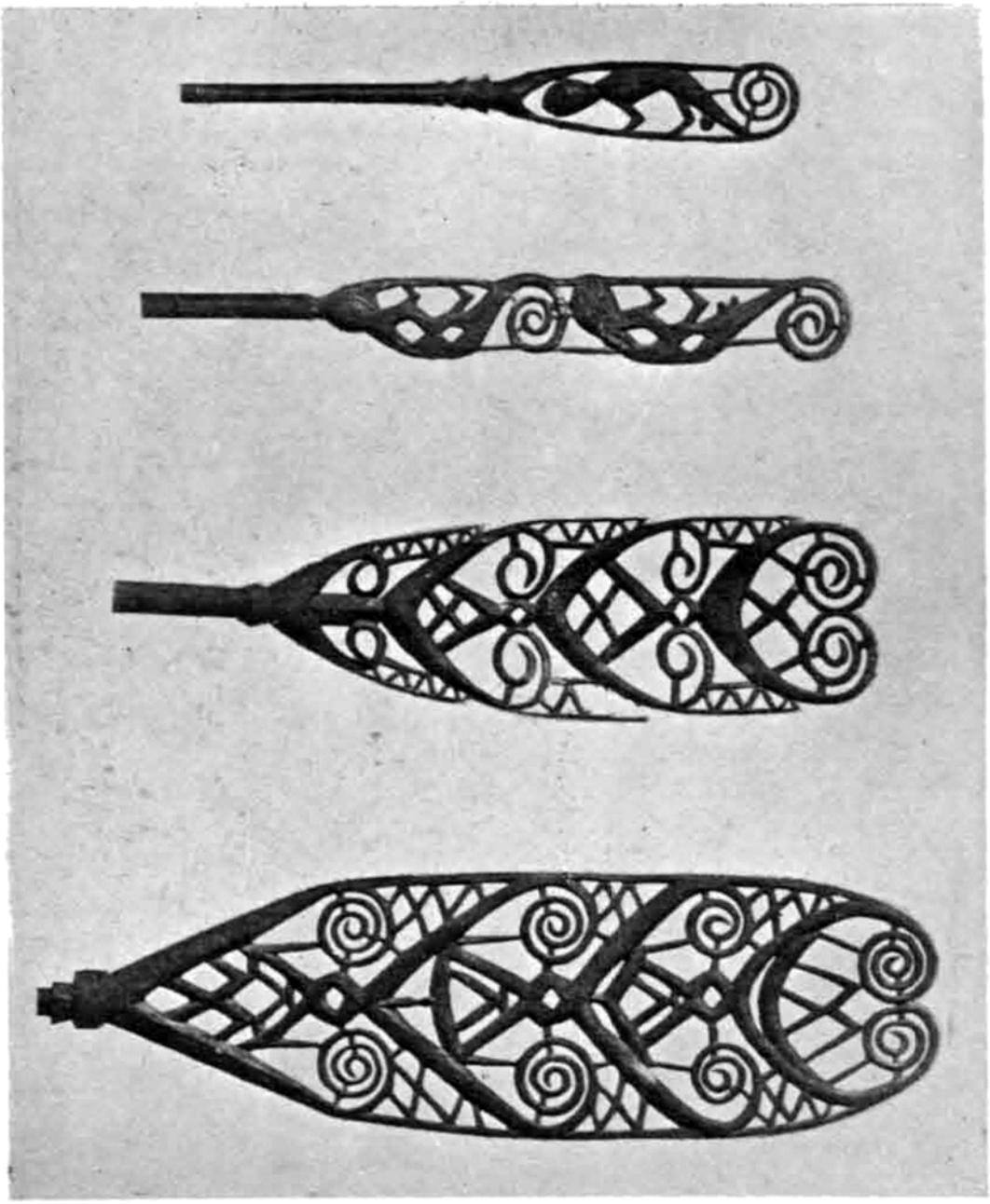
۶- نقش دیوارهٔ غار در کروالاناس Corvalanas نزدیك سانتاندر، در اسپانیا، مربوط به‌عهدکهنه سنگی. اهمیت خاص این نقش در اینست که نمایش‌روشی آزمایشی برای رسم خط پیرامون موضوع با قطعه رنگ است.

۷- سپر چوبی منقوش از خلیج پاپوا

۸- پیالهٔ سفالی از شوش مربوط به حدود پنجهزار سال پیش از میلاد مسیح. تحول تدریجی آرایش انداموار به‌سوی نقوش هندسی بخوبی در نقش آن مشهود است. حاشیهٔ دور لبهٔ آن‌که صفی ازمرغهای آتشی است چنان هندسی شده‌که ماهیت جانوری آن به‌زحمت تشخیص داده می‌شود. وشاخهای‌بزکوهی در راه تبدیل به‌دایره‌ای مجزا وبدنش درکارتغییر شکل به دومثلث‌جداگانه است.

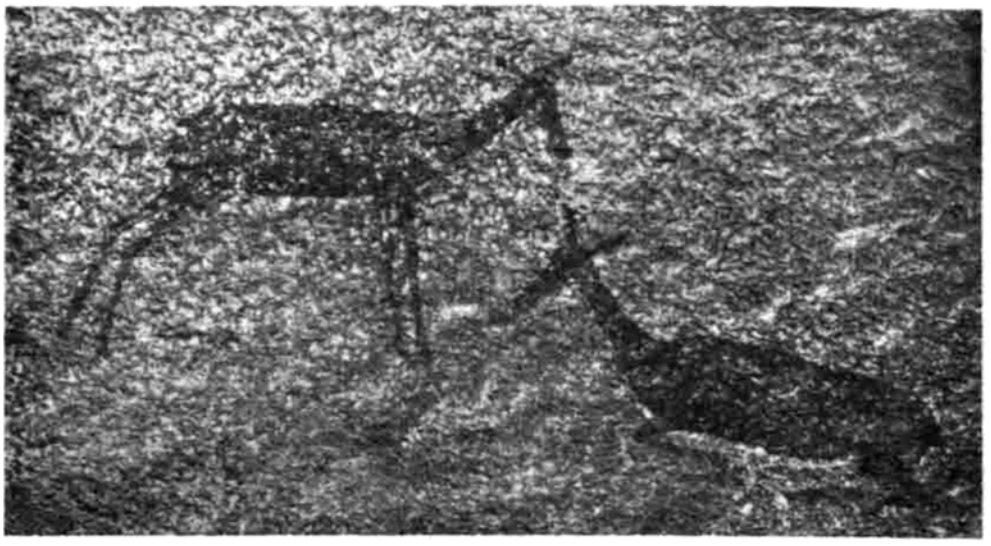


۹- ظرف سفالی با آرایش هندسی حکاکی شده که در بشانتز Bschanz، ولاو Wohlau آلمانِ یافت شده است و مربوط به عهد نوسنگی است.



۱۰- دسته‌های کاردك ضماد. از بالا به پایین تحول آرایش را از طبیعت‌گرایی (مارمولك) به نقش انتزاعی نشان می‌دهد.

۱۱- صفحهٔ مدور طلایی با نقوش هندسی شده از قبایل مکزیکی

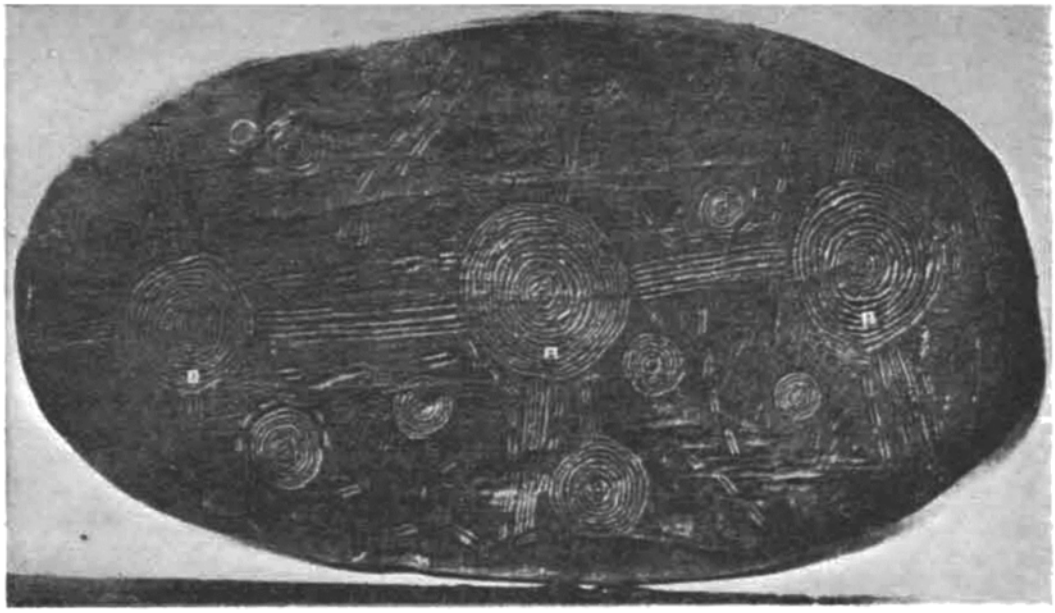


۱۲- سنگ‌نگاری بوشمن در کالا، تمبولند Tembuland، افریقای جنوبی

۱۳- قسمتی از نقش فوق که بزرگ شده است

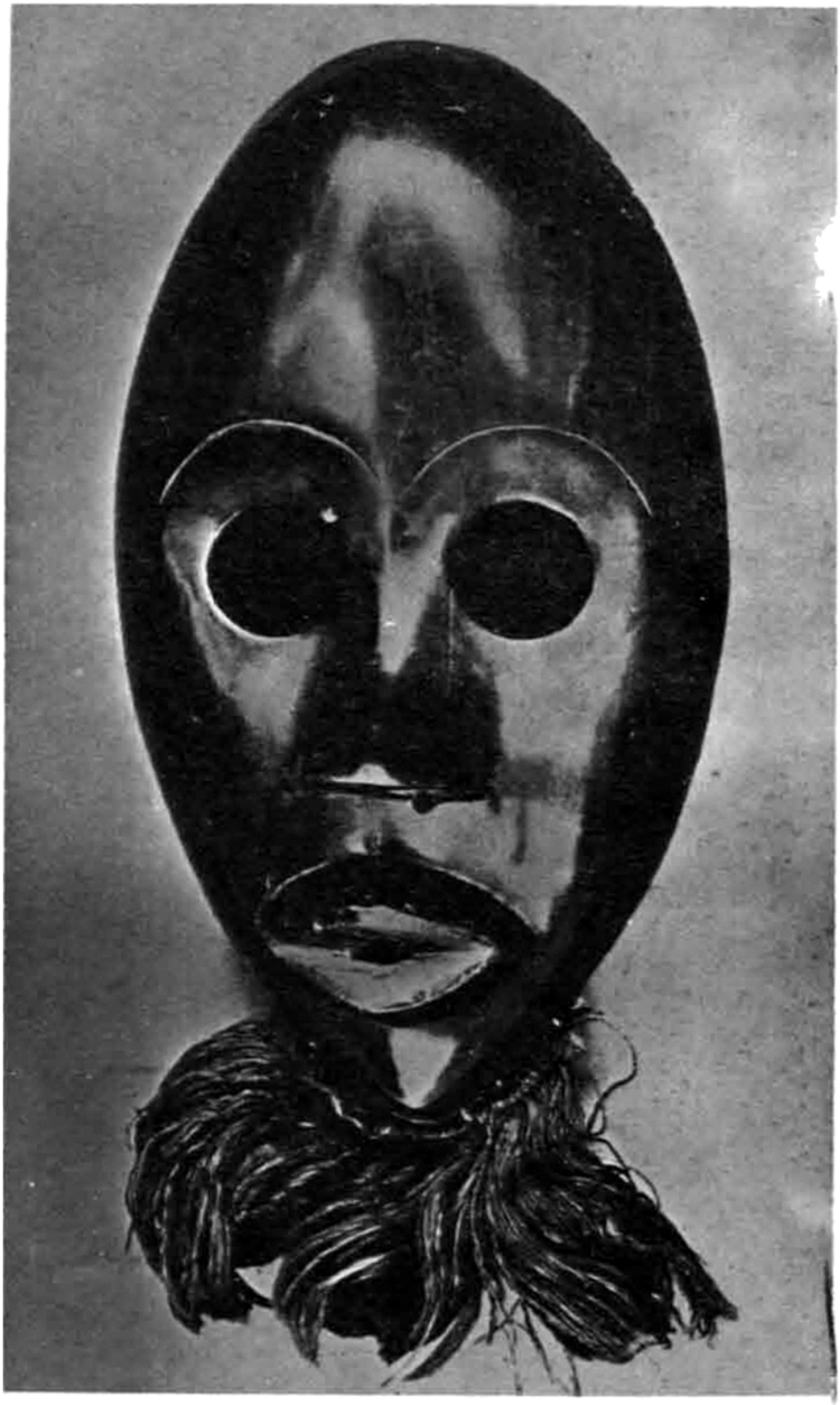
۱۴- سنگ‌نگاری بوشمن، افریقای جنوبی

۱۵- صحنهٔ شکار. آشور، قرن هفتم قبل از میلاد مسیح



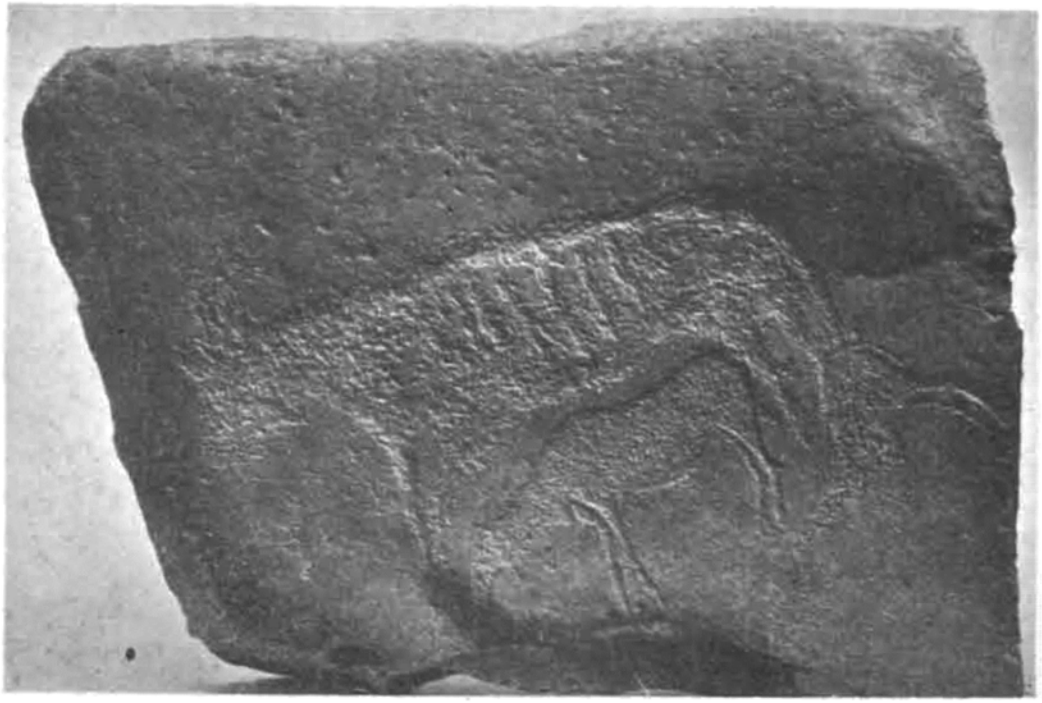
۱۶- چورینگای سنگی (سنگ‌مقدس) از استرالیای مرکزی

۱۷- نقوش کنده شده‌روی‌سنگ‌در کلیپفونتن Klipfontein گریکالاند Griqualand
افریقای غربی وجنوبی

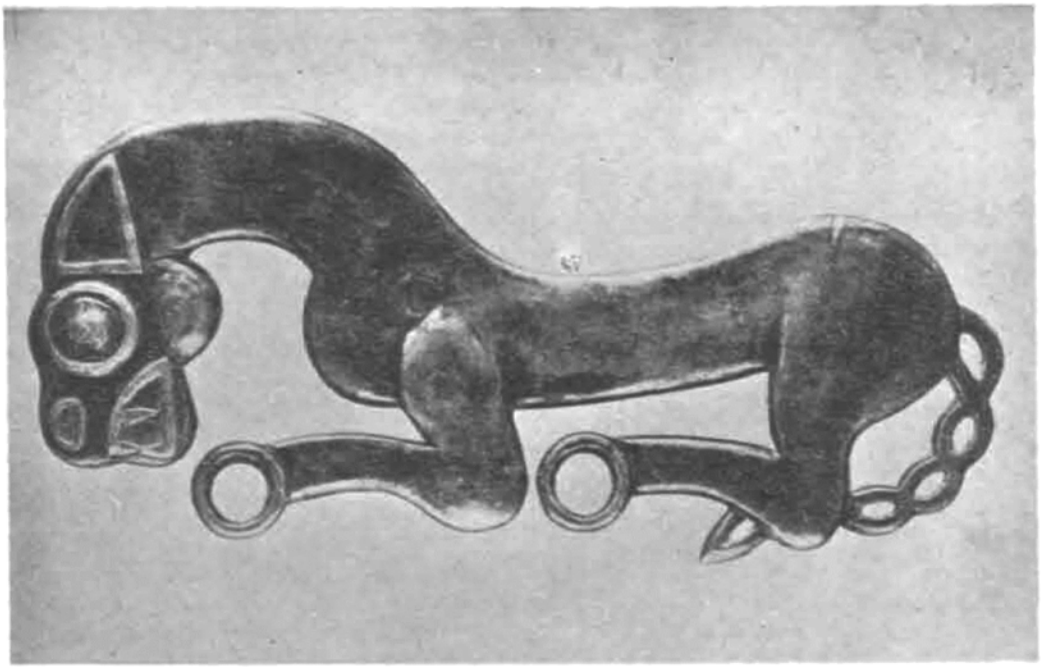


۱۸- صورتك چوبی تراشیده شده از ساحل عاج غربی، افریقا

۱۹- گوزن شمالی که برسنگ کنده شده است. ازلیموی Limeuil فرانسه، مربوط به‌عهد کهنه سنگی

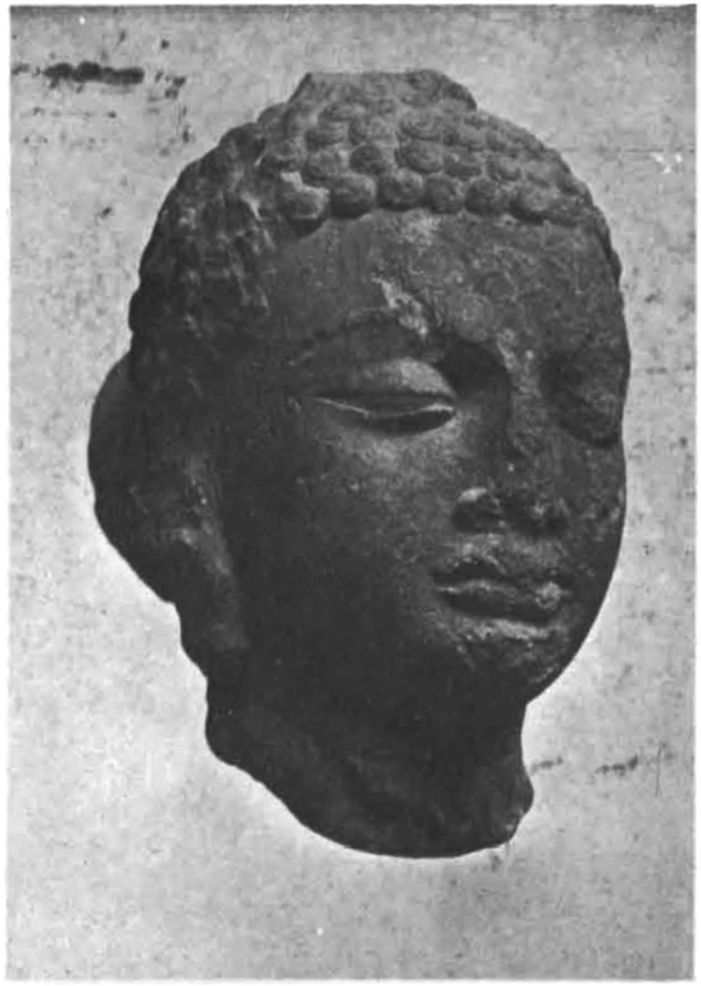


۲۰- دونوع بزکوهی افریقایی که برسنگ کنده شده است. از کلیپفونتن Klipfontein، باکنده کاریهای عصر پارینه سنگی فوق مقایسه شود.



۲۱- ببر، از ورقه‌ای نقره‌ای. چین، سلسلهٔهان (از ۲۰۶ قبل از میلاد مسیح تا ۲۲۰ بعد از میلاد)

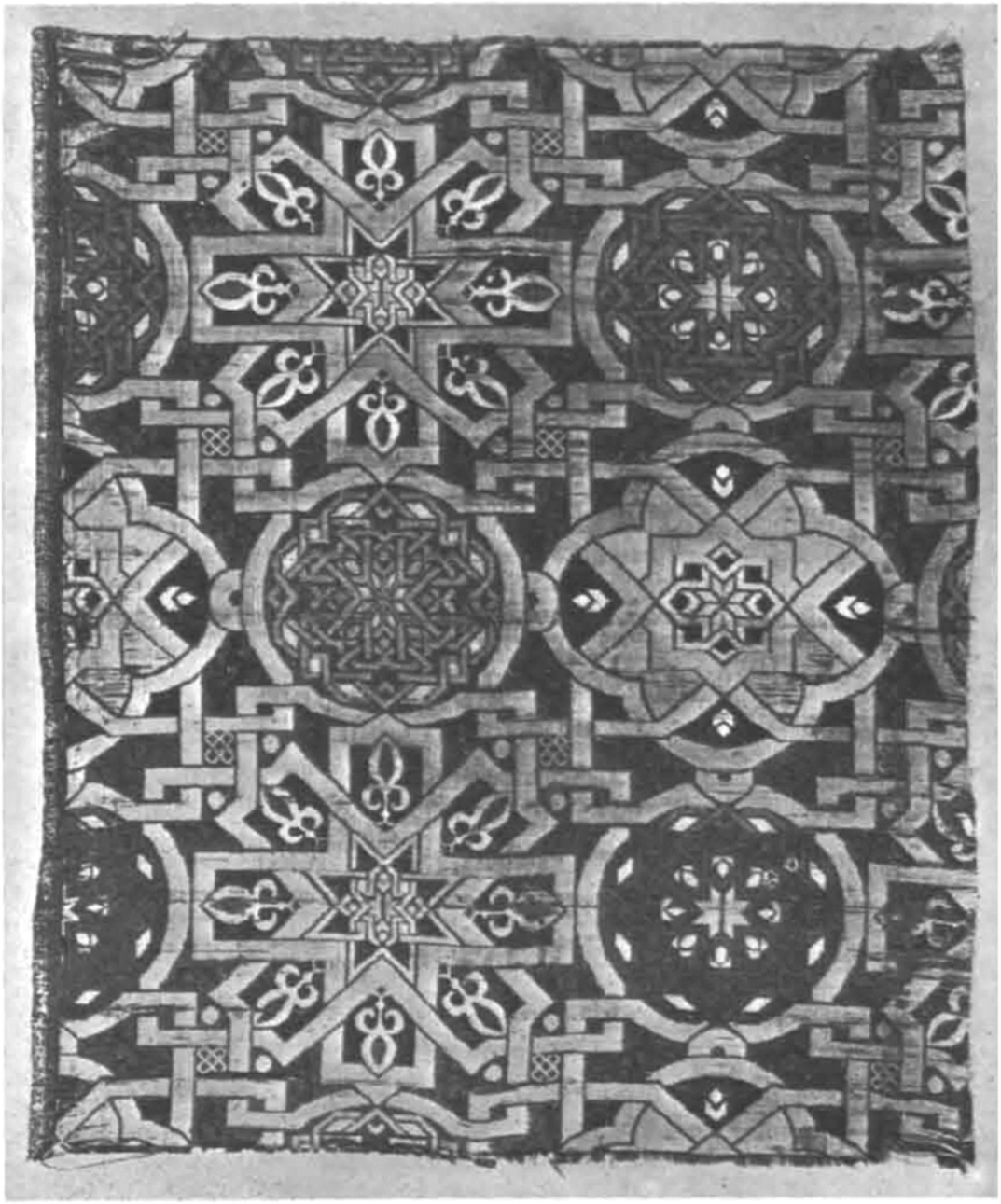
۲۲- تصویری ازیك سگ (اسپانیا، قرن هفتم). این تصویروتصویر فوق نمایش دو حالت نهایی از هنر هندسی و طبیعت‌گراست، که انواع مصنع تصاویر ۳ و ۴ حالات واسطهٔ بین آنهایند.



۲۳- سربودا، ازماسه‌سنگ‌سرخ. ازناحیهٔ ماتورا Mathura ایالات متحد ، هند . مربوط به دورهٔ سلسلهٔ کوشان Kushan (قرن دوم میلادی)

۲۴- صورتك بودیساتوا Bodhisattva از چوب تراشیده و جلا داده شده . ژاپن (مربوط به عصر فوجیوارا Fugiwara ۹۸۶ - ۱۱۵۹) این تصویر و تصویر مجاور نمایندهٔ پراکندگی وبسط یك نوع مذهب در پهنهٔ جغرافیایی بس وسیع طی هزار سال است.

۲۵- صورت یك نی‌نواز آسمانی که ازماسه سنگ زرد تراشیده شده است. مأخوذ از یك معبد جین Jain درتپهٔ ساترونجایا Satrunjaya نزدیك پالیتانا Palitana ؛ بمبئی، مربوط به‌عصرسلسلهٔ چالوکیا Chalukya (قرن‌یازدهم)



۲۶- پارچهٔ ابریشمین اسپانیایی. قرن پانزدهم. احتمالا سازندهٔ آن بافنده‌ای مور (از سیاهان مراکشی) بوده است. نمونه ایست از تزیینی هندسی که تحت نفوذ اسلام پدید آمده است.

ثانیاًمفهوم طرحها بـرای همهٔ افراد جامعه یکی‌است ومعیار و مرجع خصوصی وجود ندارد.

ثالثاً تصاویر، ویژهٔ پاره‌ای ازمراسم وتشریفات‌خاص است ـ مثلاً هر بار قبل‌از شروع فصل بارندگی تجدید می‌شود، تا حاصلخیزی خاك تأمین گردد.

بنابراین طـرحها نمادی هستند و همچون بازنماییهای خـلاصه شدهٔ اندیشه‌ها وتصاویر ذهنی‌کلی تلقی می‌شوند وهمهٔ مردم‌هـم آنها را درهمین حد می‌پذیرند. اما همانطورکه لوی برول به‌حق تأکید مـی‌کند، آنها را نمی‌توان به این سبب پدیده‌هایی عقلانی یـاشناختی دانست. به این معنی که بازنمای یك‌جانور را نباید تصویری جدا ومستقل به‌حساب‌آورد. بلکه همیشه حامـل هیجانها و تداعیهایی است‌کـه با حضور خـود جانور بیدار می‌شود.

پس‌اگر توجه خود را به‌شخص هنرمندکه تحت این‌شرایط به طراحی مشغول است معطوف سازیم به‌آسانی می‌توانیم پیش‌خود مجسم‌کنیم که او تحت تأثیر نیرو وفشار مبرمی‌که به‌کلی با رفتار مبرا و اندیشمندانـهٔ نقاش متمدن متفاوت است به‌کار مشغول است. یك‌هنرمند متمدن در وقت ترسیم یك جانور، بی‌شك‌طبیعت‌آن را ازطریق شهود به‌نوعی درك‌می‌کندوجانداری طرح اوشاید به‌میزان این‌درك ونیز به‌درجهٔ توانایی اوبه‌ترجمهٔ این درك به زبان شکل بستگی‌دارد. والا چگونـه مـی‌توان اختلاف بین یـك تابلوی پیزانلو[۱] (۱۴۵۰-۱۳۹۵) یـا گودیـه‌ـبرزسکا[۲] و یك نقاشی پل‌پوتـر[۳] (۱۶۵۴-۱۶۲۵) یا لندسیر[۴]را توجیه‌کرد.

انسانشناسان اگرچه اغلب بطور ضمنی ایـن عوامل فردی را می‌پذیرند ولی برآنها تکیه نمی‌کنند. پروفسور لوی درکتاب « مذهب اقوام بدوی» فصلی را سراسر به بحث روی «تغییر پذیری فردی» تخصیص داده است (فصل یازدهم). امـا شگفت آنجاست‌که توجهی بـه توانهای هنری ندارد. با این‌همه به‌اختلاف بارز درمهارت روایی بومیان اشاره می‌کند و

۱ـ Pisanello ۲ـ Gaudier-Brzeska ۳ـ Paul Potter ۴ـ Landseer

می‌گوید: «آنچه در زمینهٔ ادبی چنین آشکارا صدق می‌کند، به همان اندازه در مورد شخص روشنفکر اندیشمند بطورکلی صادق است.» و شاید بتوان فرض کرد که این بیان دوپهلو شامل تغییرپذیری قریحهٔ زیبایی‌شناسی و استعداد هنری نیز هست.

اما این به‌منزلهٔ مطرح کردن مسألهٔ وسیعتری است که فقط در مرحله‌ای بعدی از این بررسی به‌نحو شایسته قابل بحث است. آنچه این‌جا می‌خواهم به‌تأکید خاطرنشان سازم اینست که وقتی این‌صورت ویژهٔ شهود، نزدیکی عاطفی، و تفاهم یا هر اسم دیگری که می‌خواهید برآن بنهید، درانسان بومی موجود بود، باعث پدیدآمدن اولین نوع هنر بدوی می‌شود، که همان بازنمایی جانداریازنده گونه است[۱] نوع دوم را باواژهٔ هندسی گونه یاخلاصه شده بیان داشتیم که هیچگونه رابطهٔ نزدیکی باهیچ شکل ظاهری زندگی ندارد. ازآنجاکه خلاصه‌شده‌است، به‌حداقلی ازعناصر اساسی قانع‌است. مثلا دونقطه ویك خط درون دایره‌ای برای نمایاندن‌چهرهٔ آدمی کافیست. تردیدی نیست که بین تلخیص که حاکی از انگیزهٔ زیبانگاری ضعیفی است و هندسی‌سازی به‌معنی راستین‌آن‌که نه تنها تلخیص نیست بلکه بسیار پیچیده است و ظاهر طبیعت را نه ساده بلکه غامض می‌کند تمایز بارزی موجود است. در مورد دوم مختاریم که پیچیدگی عمدی طرح را فقط به صورت «خوف‌از خلاء»[۲] یا به صورت بیان‌گریز عمیقتری از واقعیت تلقی کنیم. اگرطرفدار اصالت ماده باشیم، با بیان اول قانع خواهیم شد و این توضیحی است که من شخصاً نمی‌توانم برای کلیهٔ مراحل و دوره‌های هنر هندسی گونه کافی بدانم.

یك انسانشناس آلمانی به نام هربرت‌کون[۳] در قسمتی از متنی که من در اینجا نقل می‌کنم به این تضاد اشاره‌کرده است: « برجسته‌ترین ویژگی هنر بوشمنها صفت طبیعتگرا وحسی روح روایتگری‌آنست. البته طبیعت‌گرایی واژه‌ای نسبی است. اگرهنربوشمن را با هنرسیاه‌افریقایی (به‌استثنای هنربنین[۴] و یوروبا[۵] مقایسه‌کنیم خواهیم دیدکه هنربوشمن با سرمشق‌طبیعی

۱- vitalistic representation ۲- horror vacui
۳- Herbert Kühn ۴- Benin ۵- Yoruba

قرابت بیشتری دارد، واقعگرایی آن دقیقتر و وفاداری آن به‌طبیعت بیشتر است. احساس واقعیت دراین هنر به‌کلی غیرازآنست‌که در مورد هنرسیاهان است.

«بوشمن‌که باطبیعت ارتباط نزدیکتری دارد، صفت شکل‌پذیری شیء وشکل ورنگ وتحرك‌آن را با شدت بیشتری درك می‌کند. برای او شیء واقعیتی است ونه‌آنطورکه سیاه متمایل به‌آنی‌میسم می‌پنداشت نماد یامفهوم اساسی. نظر بوشمن برزندگی، جادویی است وهنر او با این نوع تجربه نزدیکترین رابطه را دارد. جهانبینی جادویی از رابطهٔ مهم بین موجود و معنی بی‌خبر است. دراندیشهٔ جادویی وجود تنها درواقعیت عینی وعملی است ونیز به‌همین دلیل است‌که هنراین‌دوره، فقط واقعیت و تصویرمقلدانهٔ واقعیت را معتبر می‌داند. در این‌هنر بتها یا تصاویر خدایان وجود ندارد. آنچه قابل درك است واقعیت تجربهٔ روزمره است.

جانوران درحال دویدن، چریدن، لمیدن، یا افتادن وانسان در حال شکار یارقص ویامسخ شده به صورت جانوران تصویر می‌شود. موجودات افسانه‌ای از قبیل مارو مرگ که موجودیست به‌ظاهر متعلق به مفهومی واسطهٔ بین‌جادو وآنی‌میسم، هنوز به صورت طبیعتگرا تظاهر می‌کنند.[۱]

سرانجام به‌این نتیجه می‌رسیم که اگر نمادگرایی تنها شرط موجود است، لااقل در مرحلهٔ بدوی تمدن هیچگونه انتقاد مؤثری در خصوص شکلی که نماد اختیار می‌کند وجود ندارد. نمادگرایی نه‌فقط راه را برای حصول معیارهای زیبایی‌شناسی بالاتری هموار نمی‌کند، بلکه به‌کلی به این مسأله بی‌اعتناست وچون باخلاصه شده‌ترین نمایش اشیا و صور خیال یا اندیشه‌ها قانع است متمایل است به اینکه هرنوع کوششی را به پالایش در جهت حصول کیفیتهایی‌که منحصراً از مقولهٔ زیبایی‌شناسی است طرد کند.

معهذا اگر همچنانکه در مقولهٔ جادو صادق است نه یك نماد ساده بلکه عاملی فعال لازم باشد ناگزیر باید اثر هنری را تا آنجاکه ممکن‌است

۱ـ رجوع شود به‌کتاب «هنربوشمن» تألیف هوگو اوبرماير Hugo Obermaier وهربرت‌کون (آکسفورد ۱۹۳۰) صفحهٔ ۱۹.

جاندار و زنده‌گونه ساخت. لازم نیست که تصویری دقیق از شیء باشد، زیرا انسان بومی به‌قدر کفایت با شعور هست که تشخیص دهدکه جانداری وتحرك، کیفیت ذاتی‌زندگی وتلاش موضوع است‌که بیشتر نیرویی محرك ودرونی است تاشکل ساکن خارجی آن. مسلم است‌که یك بزکوهی دوان، شکلی غیر از یك بزکوهی ساکن‌دارد. شکل برحسب عملی‌که موضوع‌انجام می‌دهد تغییر می‌کند. بازنمایی زمانی مؤثر است‌که هدفش بیشتر اخذ وثبت فعالیت ویژهٔ موضوع باشد تا تصویر ساکن آن. تحت چنین انگیزه‌ای که طبیعتاً دراثراعتقاد به‌جادویی‌موافق‌پدیدمی‌آید نوعی‌هنر تصویرگرکه سخت جاندار است پیدا می‌شود وتوسعه می‌یابد.

هنر سکایی[۱]

البته به‌هیچ روی عقیده ندارم که چنین هنری فقط به‌کمك اعتقادات جادویی پدیدمی‌آید و رواج می‌یابد. نگاهی‌کوتاه به‌نوع دیگری ازاجتماع که ازبسیاری‌جهات ازانواع پارینه‌سنگی‌وبوشمن‌متمایزاست‌کافی‌است تاهنر مشابهی بیابیم که تا آنجا که دانش ما اجازه می‌دهد، با هرگونه اعتقاد یا عملیاتی از این قبیل بیگانه است و مرادمن سبك حیوانی‌نگاری[۲] سکاهاست. سکاها اقوامی چادرنشین وبیابانگردبودندکه از قرن هشتم تاسوم قبل‌ازمیلاد برنواحی‌جنوبی‌روسیه تسلط داشتند. هنراین اقوام درآغاز یعنی‌تااواخرقرن ششم شباهتی قطعی با هنر اقوام بوشمن دارد وتقریباً به‌کلی به‌تصویر جانوران محدود است و آنها را به‌شیوه‌ای بسیار جاندار می‌نمایاند و توجه خودرا روی شاخصترین‌ویژگیها وحرکات خاص‌آنها متمرکز می‌کند.

وجه تمایز آن از هنر پارینه سنگی و بوشمن ، گرایش آن به تصنیع تزیینی است. مثلاً شاخهای‌گوزن پس از پالایش یافتن، به صورت زینتی انتزاعی درآمده است. و این گرایشی است که‌طی تحول بعدی و سرانجام زوال این هنر، نمایانترمی‌شود. از این گذشته هنرسکاها منحصراً روی‌اشیای مصرفی یازینتی از قبیل یراقهای برگستوان وتیرهای چادر وقلاب و از این

۱- Scythian ۲- animal style

نوع، اعمال می‌شود و از هرگونه نشان جادویی یا عرفانی خالی است. فقط از اواخر قرن ششم است که هنر از هر جهت به‌صورت بیان اندیشه‌ها تظاهر می‌کند واز همان زمان زنده‌گرایی آن پایان می‌یابد.

پس می‌توان نتیجه گرفت که زنده‌گرایی هنر به سبب وجود رابطه‌ای نزدیك بین انسان وجهان جانوران و شاید به‌تعبیری به‌علت نوعی شرکت انسان و جانور در جهانی از نیروهای روحانی بوده است و در این حد می‌توان آن را هنری عرفانی دانست. اما نکتهٔ اساسیتر اینجاست که این رابطه، از نوع جسمانی (مثل رابطهٔ شکار و شکارچی) است: نیازی فوری است به نوعی عینی‌سازی زیباگرایانهٔ تصوراتی که تخیل او را لبریز می‌داشته‌است واین وابستگی عصبی‌شدیدی است که طی آن انسان به‌درکی بصری وتخیلی از جهان جانوران دست یافته و به‌کمك آن به بیان از طریق شکل وادار گردیده است.

ماهیت کلی هنر سیاهان

کوششی نخواهم‌کرد که انواع هنرآنی میستی، یا هنر عرفانی‌سیاهان را طبقه‌بندی کنم. این کاری است که حتی کسانی که دراین زمینه کار شناسند از انجامش پرهیز کرده‌اند[1]. چشم‌عادی اروپایی به‌زحمت می‌تواند بین‌صور مختلف عقاید، عادات وآداب مخصوصی که در این صورتکها وبتها بیان شده است اختلاف بگذارد. به‌این دیده اینها همه کم‌وبیش ناهنجارند. اماهر چندکه برای‌منظورهای مااحتیاجی به‌تشخیص‌وتمیزعلمی نیست، پیشداوریهای جدید ومحدود زیبایی‌شناسی، نباید بینش‌ما راکورکند. این اشیا باهمهٔ‌خامی، عناصر اساسی هنر بزرگ را دارا هستند. همانطور که گوبینو[2] اشاره کرده است، سیاهان توانایی حسی راکه برای هرگونه هنر از ضروریات است به بالاترین پایه دارا هستند. شاید درست همین کیفیت که هنرمند زنگی به موهبت خودآگاه نبود و آن را فقط بطور پراکنده آن‌هم عموماً در خدمت آداب ومناسك خاص خود به‌کار می‌برد، مفتاحی برای رمز جوشش زندگی

۱ـ رجوع شود به کتاب L'art nègre (هنر سیاهان) تصنیف ژرژهاردی Georges Hardy صفحهٔ ۱۱۵.
۲ـ Gobineau

خاموشی ناپذیر درون آثار او باشد. زیرا هرچند به‌طوری‌که دیدیم جادو و عرفان هیچ یك علت معتبری برای پدید آمدن آثار هنری نیستند، ممکن است بهانهٔ مناسبی برای‌تظاهر آن باشد وهنرمند را از خود آگاهی وتحلیل درون‌نگری‌که به‌منزلهٔ مرگ هنر است برحذردارد.

ممکن است خرده‌گرفته شودکه مفهوم مورد نظر من از واژهٔ عرفان، ابتدایی وحتی موهن است، حال آنکه عرفان واژه‌ای پرشکوه و در مراحل بعدی تمدن نمایندهٔ حالت روحی به راستی عمیقی است. اما موضوع بحث ماهنرواجتماع است‌ومراد من ازعرفان، پدیده‌ای اجتماعی‌ونظامی سازماندارو در همه حال زنده است. انواع ظریفتر وبلند پایه‌تر عرفان بسیار فردگرا و چنان روحانی ومتعالیند که ممکن است هیچ گونه رابطه‌ای با عینی‌گرایی هنرهای تجسمی نداشته باشند. **گرایش‌من که‌نتیجه‌ای ازواقعیتهای‌تاریخی است پیوسته در این راه است که در حساسیت هنری انسانی دوجهت تشخیص دهم. یکی آنکه‌کلام‌واندیشه رابه سوی انتزاع هدایت می‌کند و دیگر آنکه در تظاهرات مادی هنر در جستجوی شکل پذیری بصری است. هرقدر واگرایی این‌دوگرایش بیشترومتمایزتر باشد، هریك ازآنها اصیلتر ویکدست‌تر خواهد بود.**

خلاصه

در این فصل هنر را در مرحلهٔ بدوی تحولش بررسی‌کردیم. این هنر را نمی‌توان با هنر تحول یـافتهٔ انسان متمدن که زندگـی عقلانی برایش ضرورتی شده است مقایسه کرد. اما این‌جا اساس هنر مورد توجه ماست و آنچه اساس هنر است یا اصلاً کاری باشعور ندارد ویا ارتباطش با آن بسیار کم است. هنر نوعی تلاش حواس است‌که مانند حالات نفسانی عشق،کینه یا ترس، ابتدایی است و در انحصار یك یا چند نژاد خاص نیست، موهبتی است‌که جهانیان همه از آن برخوردارند. اما از نظر آفرینندگی هنرفعالیتی محدود است. به این معنی که محدود به افراد معدودی است که به کمك استعدادهای خاص در احساس ومهارتهای ویژه در بیان برهیجانهای گنگ همنوعان خود جاذبه اعمال می‌کنند. هنرمند بدوی‌کسی است که به‌بهترین

وجه قادر به‌تفسیر یا تصویر جهان عـرفانی است. جـامعه پیشوایـی او را می‌پذیرد ومهارتش را می‌ستاید. هنر با مهارت خویشاوندی نزدیك دارد و این نه‌تنها به‌سبب آنست کـه پاره‌ای از انـواع هنر زائیده فرآیندهای فنی هستند، بلکه همچنین به علت آنکه نمایاندن هر شکل درك هنری بیمهارت فنی ممکن نیست. اما تنها مهارت نیست، زیرا مهارت، خاص امور کاربردی است و حال آنکه هنر در اصل از کاربرد مبراست. هنر آزاد از قید کاربرد، همیشه در معرض خطر پدید آوردن خودآگاهی است. با وجود این هنر از آنجا آغاز می‌شود که قیدمنظور پایان می‌یابد. آنجاکه شکلهای ـ کاربردی از نظر کارآیی عملی باهم یکسان باشند، قریحهٔ زیبایی‌شناسی هنوز فرصت انتخاب دارد وتشخیص‌می‌دهدکه مثلاً این‌سرنیزه زیباتر ازآن دیگری‌است، این تبرخوش ترکیبتر ازآن یکی است و اگر به‌عصر خـودمان پیش آییم این هواپیما یا آن اتومبیل از آنهای دیگر زیباتر است.

درکلیهٔ مسائل زیبایی‌شناسی سرانجام به راه حلی روانی هدایت می‌شویم. بخصوص باید بین روانشناسی اجتماعی وروانشناسی فردی به تمایز قائل بود. اولی ما را در تعبیر وبیان ارزشهای جمعی هنر یاری می‌کند وبه کمك دومی قریحه وتوانایی شکل‌دهندهٔ هنرمند را تعبیر می‌کنیم.

حال‌بیاییم نتایجی‌راکه دراین بررسی‌خودازهنر درانواع بدوی‌اجتماع به‌دست آورده‌ایم، به‌طور خلاصه بیان کنیم. برای هنر از نظر رابطه‌اش با اجتماع سه‌جنبهٔ مختلف تشخیص دادیم.

۱ـ هنری‌که زادهٔ جامعه‌است، زیرا ناشی‌از اعمال فنی است که‌برای ساختن وپرداختن اشیاء لازم و مفید، ضرور است. عادات و آداب اجتماعی، نیاز به‌این اشیا را به وجود می‌آورد. روشهای ساخت و کیفیتهای جنس، شکل وتاحدودی تزئینهای شیء‌را مشخص می‌کند. احتیاجات‌کنشی وروانی اشکال را انتخاب می‌کند و تزئین را سازمان می‌دهد.

این‌نوع هنر، لذت‌گرا وتابع حکمت التذاذ است . **مسأله فقط بهره‌مندی حواس است وماهیت آن اصولاً انتزاعی (هندسی) است.**

۲ـ هنرجمعی،که چون بیان‌کنندهٔ اندیشه‌های عرفانی است، بطورکلی مورداعتقاد عموم‌است، یابه‌سبب‌آنکه‌درخدمت‌مراسمی‌است‌که‌باچنین‌عقایدی

همراه است، اجتماعی تلقی می‌شود. این‌جانیز می‌توان گفت که آداب‌ورسوم اجتماعی است که‌خواهان‌شیء است وشکل شیءنیزهمچنان‌تابع کیفیت ابزارها ومصالح مورد استفاده است ولی‌اصل‌انتخاب دیگر تابع احساس نیست،بلکه ایدئولوژیکی است.

این نوع ازهنر غایی است (منظوری تربیتی، تشریفاتی یاتجربی دارد) وماهیت آن اصولا نمادی است.

۳ـ هنری که‌فردگراست وبیان‌کنندهٔ احساسها وهیجانهای‌هنرمنداست. اگر رابطهٔ هماهنگی‌بین انسان‌ودنیای خارج برقرار شده باشد هنرمندناگزیر پدیده‌های طبیعی راباتمام جانداری وزنده‌گونگی اساسی‌شان تصویرمی‌کند. به این شکل هنرمندنمایشگر است وتا این‌حد هم هنر همچنان امری‌اجتماعی است. **چنین هنری بیانی یا (عاطفی) است و اساساً انداموار و نمایشی است .**

این سه‌جنبه ازهنرکه ازهمان مرحلهٔ بدوی تحول بشر تشخیص داده می‌شود، درتمام طول تاریخ اجتماعی انسان به‌عنوان شکلهای‌کلی تجلی‌هنر باقی می‌ماند. انسان از تاریکی مغشوش ماقبل‌تاریخ ظاهر می‌شود.آگاهیش از درون ترس، تنهایی و اشتیاق تحول می‌یابد، قبائل و اجتماعاتی تشکیل می‌دهد و راههای‌گوناگون تولید اقتصادی را اختیار می‌کند وروحش در این مسیر درحالات پی در پی خرافات و شادی، عشق وکینه، اعتماد خردمندانه و ایمان‌کورکورانه،گویی دستخوش طوفانی است‌که شکـل زندگـی او را تغییر می‌دهد و سلسله‌های پادشاهان و ملتها و تمدنها را پدید می‌آورد و معدوم می‌کند. اما طی تمام این اغتشاش نیروهـا و تضاد هـدفهـا انگیزهٔ زیبایی‌شناسی همچون غریزهٔ جنسی اساساً ثابت می‌ماند. این انگیزه دارای سه جنبهٔ‌گوناگون التذاذی، هدفگرا و بیانی است‌که گاه این و زمـانـی‌آن دیگر در طول دوره‌ای غالب است و آن دوره را تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد. اما همهٔ این جنبه‌ها به یك واقعیت مربوط است. زیرا ماهیت اساسی هنر از یك تمدن یا یك مذهب ناشی نیست. بلکه از استعدادهای ذاتی خود انسان است، آمادگی خاصی برای احساس و دریافت الهام است‌کـه او را مجبور می‌کندکه اشیاء را به اشکال یا نمادهایی بنمایاند. اشکال و نمادهایی‌که به

میزانی که در نسبتها و اوزان هماهنگ تجلی می‌کنند زیبایند[۱]. در فصول آینده، درخصوص ماهیت این انگیزه توضیحاتی خواهم داد، اما درحال باید ازخواننده بخواهم که واقعیت وجود آن را بپذیرد.

۱ـ به قول مارکس دشواری در فهم این اندیشه نیست که هنر و حماسهٔ یونانی با شکل خاصی از تحول اجتماعی وابسته است بلکه دشواری در درک این مسأله است که چرا تا به امروز هم برای ما منبع لذت زیبایی‌است و درپاره‌ای جهات غالباً به عنوان معیار و نمونه‌ای ورای دسترس تلقی می‌شود. از مقدمهٔ نقد اقتصاد سیاسی.

فصل سوم
هنر و مذهب

به‌بیان‌کلی، لازمهٔ ذوق ونیزآفرینش‌هنری، نوعی توان حیاتی است‌که درآن کل بـه صورت قانون یـا اندرز نهفته نیست، بلکه در راه اتحاد با جان و هیجانها در تلاش است.

زیبایی‌شناسی هگل

همین‌طورکه از دوران قبل ازتاریخ و انـواع غیرمتمدن جامعه بـه انواعی می‌رسیم‌که بنا به‌قاعده، باید متمدن نامیده شوند، برپیچیدگی مسأله عظیم افزوده می‌شود. اما هنوزقرنها می‌توان‌آن رابه‌صورت رابطه‌ای میان هنر و مذهب بررسی‌کرد. زندگی روحانی و عاطفی جامعه یکسر در پرتـو سلسله مراتب رایج مذهبی زمان سازمان یافته است و اگرچه بیان زیبایی، به‌میزان بسیار در اشکال مفید هنر نهفته‌است، این اشکال برای بررسی مـا دارای اهمیت فراوان نیست. البته آنها را نادیده نخواهم‌گرفت، زیـرا چه بساکه محکی برای حساسیت زیبایی‌شناسی بارز عصر است، اما اینقدرهست که بخش عمدهٔ جریان توان زیبایی‌شناسی درمسیرهای مذهبی سرازیر بـوده است.

درعین حال باید روشن‌کنم‌که مذهب از دیدگاه این‌کتاب، فقط یکی ازچند جلوهٔ اجتماع است ونباید توجه مارا به انحصار به‌خودمشغول‌کند و از پرداختن به دیگر جلوه‌ها باز دارد. به این سبب است‌که رابطهٔ هنر را با مذهب و نه با مذاهب بررسی می‌کنم. البته ادیان بسیارند و دورتریـن صور آنها ممکن است بی وجه تشابهی به نظر آیند. با وجود این پیشنهاد می‌کنم‌که مذاهب را بجز مذهب بدوی‌که هم‌اکنون بررسی‌کردیم، به‌چهار نوع کلی تقسیم‌کنیم و به این شکل به‌گمان مـن خواهیم توانست‌آن گـروه ازجنبه‌های اجتماعی مذهب را،که در هنر بیان می‌شوند به‌وضع شایسته‌ای مورد مطالعه قرار دهیم.

مذهب و تمدن

نخست ببینیم چه فرقی میان مذهب جوامع متمدن و مذهب جوامع بدوی موجود است. البته هیچ‌گونه گسستگی مطلق یا تاریخی درسیر تحول مذهب رخ نداده است. مذهب هم مثل همهٔ نهاده‌های[۱] انسانی بتدریج تحول یافته‌است. اما وقتی مدت به قدرکفایت طولانی باشد مشاهده می‌کنیم که تفاوت درجهٔ تحول درپاره‌ای نکات به اختلاف ماهیت انجامیده است. این‌گونه تفاوت ماهیت مربوط به‌زمانی است‌که ذهن انسان رفته رفته، ضمن درك واقعیت میان نظام‌طبیعی وفوق‌طبیعی فرق می‌گذارد. دیدیم‌که چگونه بنا به عقیدهٔ لوی‌برول در انسان بدوی «خصوصیات عرفانی‌که اشیاء و موجودات‌را دربرگرفته است، جزء لاینفك پندار است...» انسان‌بدوی‌شیء وخصوصیات‌آن راکلی‌ترکیبی[۲] می‌داند. «درمرحله‌ای بعدی‌ازتحول اجتماعی است‌که آنچه ما پدیدهٔ طبیعی می‌نامیم، رفته رفته عناصر دیگر که صورت معتقدات را به خود می‌گیرند و سرانجام خرافات می‌نمایند کنار می‌زند و خود تنها محتوای ادراك می‌شود.» اما در مرحلهٔ بعدی تحول مذهب‌که اکنون‌موضوع بررسی ماست، «انسان خرافی، وحتی اغلب انسان مذهبی، درمیان مابه نظام دوگانه‌ای ازواقعیت معتقد است‌که یکی مرئی و ملموس وتابع قوانین‌اصلی حرکت‌است، ودیگری‌نامرئی وناملموس و«روحانی»است و قلمروی عرفانی را تشکیل می‌دهدکه جهان اول را دربر می‌گیرد.»

لوی برول بعد در همان‌کتاب این تحول را باپیدا شدن فکرآگاهانه یا منطقی یکی می‌داند. (وبه‌همین سبب است‌که نظام فکری انسان بدوی‌را «فوق‌منطقی»[۳] یاعلم غیب پسند اصطلاح می‌کند.) این تمایز برای منظور ما به قدری مهم است‌که باید عین جملات اورا نقل‌کنم»:

«... بازنمایی جمعی، بنابرقاعده جزئی از مجموعه‌ای عرفانی را تشکیل می‌دهدکه در آن عامل عاطفی و شهوانی کمتر به فکرمجال می‌دهدکه به‌صورت فکر نیروگیرد و حاکم شود. برای ذهن انسان بدوی، واقعیت عریان وشیء واقعی

۱- institutions ۲- synthetic whole ۳- prelogical

وجود ندارد. هیچ چیز مگر به صورتی پوشیده از اسرار بـه ذهن او عرضه نمی‌شود. هرچیزکه او مشاهده مـی‌کند، خـواه عادی باشد یا نه،کم و بیش وبه‌طریقی‌کـه خود توسط سنتها معین شده است ذهن او را تحریك می‌کند، زیرا برای انسان بدوی بجز هیجانهایی‌که به‌کلی فردی و با عکس‌العمل فوری انداموارهٔ[۱] وابسته‌اند ، هیچ‌چیز بیش از عوامل عاطفی جنبهٔ اجتماعی‌ندارد. به‌این‌ترتیب طبیعتی‌که‌توسط اعضای جامعه‌ای بدوی‌درك واحساس وتجربه‌می‌شود الزاماً ازپیش‌مشخص، وتا آنجاکه نهاده‌های جامعه تغییر نکند تا حدودی لایتغیر است. این نظام ذهنی‌عرفانی وفوق منطقی، فقط زمانی تحول می‌یابد که ترکیبهای بدوی و وابستگیهای قبلی بازنماییهـای جمعی، رفته رفته محو وتجزیه شده باشد. به‌بیان دیگرزمانی‌که‌تجربه و حکمهای منطقی دربرابرقانون دخالت پیروز شونـد. آنگاه «فکر» به معنی اخص، با تسلیم شدن به این حکمها رفته رفته ویژگی می‌یابد و راه آزادی پیش می‌گیرد. اعمال فکـری از نوعی‌که اندکی پیچیده‌تر است امکان ظهور می‌یابد و فـرآیند تحلیل منطقی‌که فکر بتدریج بـه آن دست می‌یابد، شرطلازم برای آزادی و درعین‌حال وسیله‌ای ضرور بـرای پیشرفت آن می‌شود.»

همانطورکه درپیش اقرارکردم نظریه‌های لوی‌برول بخصوص‌ازطرف انسانشناسان مورد انتقاد بسیار قرارگرفته است. اما این نظریه به‌خصوص به قلمرو زیستشناسی وسیعتری تعلق دارد و احتمال صحت فی‌نفسهٔ آن غیرقابل انکار است.

به‌هرحال مسلم این‌است‌که عمل مشاهده درمرحله‌ای ازتحول انسانی شروع‌کردکه به اصطلاح به‌سوی خود متوجه شود و به این ترتیب فرآیند مشاهده را از اشیایی که از این فرآیند خارجند تمیز دهد و این آغـاز آن

۱- organism

نوع فکری است که درهمهٔ اقوام متمدن مشترك است و نیز حجتی است در توجیه ادعای آنها به متمدن بودن. مهمترین ویژگی این نوع فکر، تقسیم واقعیت است به نظامی از رویدادهای طبیعی که درپیش چشم حادث می‌شود و «رخ می‌دهد» ونظامی از رویدادهای روحانی که از قلمرو رؤیت و درك انسان خارج است اما برای علت وچگونگی وقوع پیچیده وجبری زندگی توجیه وتفسیری قابل قبول عرضه می‌کند.

عرفان ممکن است تا این دوران جدید ازسیرآگاهی بشر همچنان‌باقی بماند و به دست افرادی نادرپالایش یابد و متعالی شود. اما مذهب برای اکثریت بزرگ مردم‌که اکنون دارای این استعداد فکری هستند توضیحی‌و حتی تفسیری عقلانی برای ساختمان جهان و سرنوشت انسانست.

هنر در مقام واسطه

آشکارا ملاحظه می‌شودکه این تحول آگاهی آدمی، مفهوم هنررا تا چه پایه از ریشه دگرگون می‌کند. به طوری که دیدیم هنر در مرحلهٔ فوق منطقی نمی‌توانست به‌وضوح ازطبیعت منتزع شود.قطعه‌سنگی‌دست‌نخورده ممکن بود مثل قطعه سنگی‌حجاری شده، به صورت اثری هنری به‌کاررود. تصویر جانوری به‌همان اندازهٔ خودجانور واقعی بود، وطرحی واحد ممکن بودچیزهایی یکسر مختلف رابنمایاند. اما اکنون، اثرهنری‌که اسیر فرآیند اندیشهٔ منطقی است، به‌صورت واسطه‌ای بین‌جهان پدیده‌های طبیعی وجهان اشکال روحانی ظاهر می‌شود. خواه نمادی برای بیان حالتی ذهنی یاعاطفی باشد وخواه بازنمایی یاتقلیدی از شیئی طبیعی، درهردوحال واسطه‌ای است که پیامی را منتقل می‌کند، ووسیله‌ای برای ارتباط است. درپاره‌ای‌کشورها تصویر هنوز به‌صورت تنها راه ارتباط نوشته‌ای‌است. مثلاً خط چینی هنوز در صور ریشه‌ای‌کلمات عناصری را به‌کار می‌بردکه نمایندهٔ تصویری مربی و نوعی نقش‌نویسی است.

همین‌که تصور دونظام‌وجودی، یکی دیدنی و دیگری نادیدنی‌پذیرفته شد، مسلم است‌که هر اقدامی در راه نمایاندن نادیدنی صورت پذیرد، حائز نهایت‌اهمیت ومورد علاقه‌وتوجه‌بسیارخواهدبود. وبه‌راستی، امتیازی‌چنان

خواستنی وخطرناك خواهد بود،که باید ازطرف کسانی که مسؤول همبستگی واحد اجتماعی هستند، به دقت در اختیار آید و چون این همبستگی همیشه تابع عوامل روحانی است (زیرا حتی واحدی اقتصادی چون اتحاد شوروی نیز بی‌وجود ایدئولوژی کمونیسم قابل دوام نمی‌بود) خواه ناخواه تمایلی به‌وجود خواهد آمد،که هنر بنابه‌مصالح نظام مذهبی رایج در اختیار درآید. مسأله درست همین است که تعیین کنیم چنین لجام زدنی چه اثرهایی روی هنر که تلاشی مستقل است خواهد داشت. فرض وجود انگیزهٔ زیبایی‌شناسی را می‌پذیریم. (ودلایل کافی درصحت این فرض موجود است) می‌خواهیم بدانیم که این انگیزه تحت سلطهٔ مذهب چه سرنوشتی داشته است.

انواع مذهب متمدن

نخست باید چهارگروه مذهب متمدنی راکه پیش از این به‌آنها اشاره رفت بازشناسیم. دیویدهیوم،[1] بین موهومپرستی و اشتیاق (یا تعصب) به تمایزی کلی قائل شده‌است. این تمایز شاید برمبنایی بسیارعلمی استوارنباشد. او معتقد است که «ضعف، ترس و اندوه، همراه با نادانی منابع راستین موهومپرستی هستند... و امید، غرور، گستاخی و تخیلی نیرومند به اتفاق نادانی منشاءهای راستین ایمان». هیوم نظری کاملاً عینی و عقلانی اختیار می‌کند و مذاهب را از جنبه‌های خارجی آنها مورد قضاوت قرار می‌دهد. اما تمایز واقعی که بطور یقین به تمایزمیان موهومپرستی وتعصب می‌انجامد از مقولهٔ روانشناسی است. تمایزی است‌میان رفتارهای برونگرا و درونگرا، میان نیروی روحانی که رو به بیرون، به سوی مناسك و تشریفات وهمهٔ نمادهای عینی جهانی نامرئی متوجه است، ونیرویی روحانی‌معطوف‌به‌درون که ناظر برمکاشفه و خودآزمایی و نوعی ارتباط مستقیم شخصی با همین جهان نامرئی است. حال هرچندکه چنین تمایزی در وهلهٔ اول فقط درقلمرو روانشناسی فردی معتبر است، غلبهٔ هریك از این دونوع رفتارگری ممکن است تابع عوامل آب و هوایی ونژادی باشد و درحقیقت تمایز درجنبه‌های

۱- David Hume

اجتماعی مذاهب اعتبار می‌یابد. می‌توان گفت که این دو گرایش روانی منشاء پیداشدن کلیهٔ انواع مذهبی است که در دنیای متمدن می‌شناسیم، اما چنین تعمیمی ارزش بسیار نخواهد داشت. زیرا که این گرایشهای روانی کلی است و به این دلیل، ظاهراً نتیجه این خواهد بود که می‌بایست درهمهٔ کشورها و در کلیهٔ ازمنه بتوان انواع مذاهب برونگرا و درونگرا یعنی مذاهبی که ناظر بر آداب و تشریفات ظاهرند یا آن گروه که براساس مراقبه و درون‌نگری استوارند، یافت. اما هرچندکه چنین وضعی درجهان جدید به‌خصوص در کشورهایی نظیر انگلستان، که ازچند قرن‌پیش آزادی مذهب در آن، عرف غالب است پیش آمده است، مذاهب طی قسمت اعظم تاریخ، بوضوح به گروههایی متفاوت وحتی متضاد تحول یافته‌اند. راستی آن است که‌مقولات روانی ما به عامل زمان، یعنی به سیرتدریجی تحول مذهب و تغییراتی که در میزان آن تحول در مناطق مختلف عالم به وجود آمده است، اعتنایی ندارد. این سیر به طورکلی ممکن است‌بسادگی و با صحت تاریخی آشکار به صورت تمایل به‌سوی تعقل‌گرایی در نظر گرفته شود و به قول پروفسور- وایت‌هد[1]:

«مذهب تا آنجاکه در تاریخ بشر بیانی خارجی می‌یابد چهار عامل یا جنبه ازخود ظاهر می‌سازد. این عوامل عبارتند از: جلوهٔ بدوی منسکی، جلوهٔ هیجانی، جلوهٔ ایمانی و سرانجام جلوهٔ تعقلی. اعمال معینی می‌شناسیم که به شکل وترتیب خاصی به‌جای آورده می‌شود و انواع مشخصی ازبیان هیجانها می‌شناسیم. باورهایی را می‌بینیم که به نحو مشخصی بیان شده‌اند و سرانجام بجایی می‌رسیم که این اعتقادها در نظامی منطقی که دارای همگرایی درونی است و خود با باورهای‌دیگر درهمآهنگی است، جا می‌گیرد.

«اما همهٔ این چهار عامل طی‌کلیهٔ دوره‌های تاریخی‌دارای نفوذیکسان نبوده است. پندار مذهبی به تدریج و در آغاز به‌کلی جدا از دیگر علایق انسانی در زندگی بشر ظاهر شد. تسلسل زمانی ظهور این عوامل‌به‌ترتیب

۱- Whitehead

عکس عمق اهمیت مذهبی آنهاست.

نخست منسکی، سپس هیجانی، بعد ایمان جـزمی و سرانجـام تعقل منطقی.[۱]»

به‌نظر من می‌توان ملاحظه‌کردکه این‌چهارعامل با انواع هنرمذهبی مقارنه دارد. هنر انسان بدوی‌که از سراسر زندگی عملی وهیجانی اومتمایز نبود، ازهمان آغاز، منسکی بود. این هنر تشریفاتی و اجتماعی و از نظر فردی غیر اندیشه‌ای است وبه‌این ترتیب تاآنجاکه می‌توانیم قضاوت‌کنیم، هنر قدیمیترین دوره‌های تمدن درمصر، بین‌النهرین و چین از این‌نوع بوده است.

باستانشناسان ازهمان عهدنوسنگی اشیایی را که دیگـر صرفاً سودمند نبوده، بلکه در وهلهٔ اول زیبا بوده است مربوط به مناسك مذهبی می‌دانند. همین مسأله درموردکهنترین هنر شرق در خصوص اشیای مفرغی و یشمی دوره‌های هان[۲] وپیش ازهان صادق است.

مناسك مذهبی مولد هیجانند. انسان دریافت‌که آنچه برای نرم‌کردن قهرطبیعت یا تأمین فراوانی نعمت به‌ناچار می‌کرده است ممکن است‌بی‌لزوم فوری تکرار شود وایجاد لذت‌کند.دریافت‌که آداب شکار، شعایرحاصلخیزی و مناسك باران اعمالی فی‌نفسه ارزمندند و ممکن است بی‌هیچ غایت عاجل انجام‌شوند. این اعمال، فی‌نفسه هیجانهای لذتبخشی ایجاد می‌کردند. بازبه قول‌پروفسورروایت‌هد: «به‌این‌طریق هیجانها متعاقب مناسکند. امابعدمناسك به‌سبب هیجانهایی‌که به‌همراه‌دارند تکرار وپالوده می‌شوند. انسان ازطریق مناسك خود هنرمند شد و این‌کشف بزرگی بودکه چگونه می‌توان هیجانها و عواطف را صرفاً برای نفس خودشان و جدا از ضـرورت مبرم زیستیشان تحریك کرد. اما هیجانها به اندامواره حساسیت می‌بخشند و به این ترتیب عمل ناخواستهٔ حساسیت بخشیدن به‌اندامواره‌ٔ انسانی به‌راههای‌گوناگونی غیر ازآنچه در اثر اعمال ضروری زندگی به‌وجود می‌آید صورت‌گرفت.

«نوع بشر با ماجراهای‌کنجکاوی واحساس خود آغاز شد.» ازدیدگاه

۱ـ رجوع شودبه‌کتاب Religion in the Making تألیف A. N. Whitehead

۲ـ Han

کنونیمان می‌توانیم بگوییم‌که نوع انسان زمانی آغاز شدکه تولید آثار هنری را همچون تلاشی مستقل پیش‌گرفت. هرچند هنرها ـ نه تنهانقاشی، پیکرتراشی، معماری و دیگر هنرهای تجسمی، بلکه همچنین تئاتر، شعر و رقص‌ـممکن بود هنوز ارتباط لازمی بامذهب داشته باشند، ولی از این‌بعد فعالیتهای مستقلی بودند و برملاکهای زیبایی‌شناسی خود وقوف داشتند و بنا به سنتهای خود توسعه می‌یافتند.

مذهب هم بر این جدایی واقف بود و رفته رفته خود را مستقل از تشریفات و اشیای تشریفاتی، ازنظرمفهوم سازمان داد. این مرحلهٔ اعتقاد و و مرحلهٔ شکل‌گرفتن و پیراسته شدن افسانه‌ها و اساطیر است. باز به‌پیروی ازعقیدهٔ وایت‌هد می‌توان گفت:

«مذهب در این مرحلهٔ اعتقاد مشخص عامل جدید شکل دهنده‌ای در راه تعالی انسان است. زیرا درست همانگونه‌که مناسك، گذشته ازاینکه‌فقط پاسخی به نیازمندیهای عملی باشد ایجاد هیجانها را تسهیل‌کرد، مذهب هم دراین مرحلهٔ بعدی، **اندیشه‌ها** را از نبرد علیه فشار حوادث آزاد ساخت. همین‌که مرحلهٔ اندیشه فرا رسید سیرآرام رویت[۱]، قیاس[۲]، همآهنگی آغاز شد و به تعقل و دلیل‌جویی[۳] انجامید.»

حال اگر این چهار مرحلهٔ تحول مذهب ـ یعنی مراحل منسکی، هیجانی، ایمانی و تعقلی ـ به منزلهٔ افزایش فاصله بین هنر ومذهب‌نباشد، اینقدر هست‌که برحالت خرده‌گیرانهٔ مذهب نسبت به هنر افزوده است.

مرحلهٔ اول‌که مرحلهٔ منسکی است، هنر رادربر می‌گیرد. برای‌ساختن اشیای خاص منسکی خود به هنر نیازمند است. هیجان مذهبی نیز ناچار متمایل است به‌اینکه خود را درشکل عینی سازد وبه‌نظرآید. تااینجابین‌هنر و مذهب وابستگی دوجانبه‌ای موجود است. اما همین‌که به مرحلهٔ تقریر و بیان اعتقاد می‌رسیم، مذهب ممکن است به هنرنیازمند باشد یا نباشد. به هرحال هنر در این مرحله برای وضع وپرداختن نمادهاکه‌نشانهای‌تندنویسی گونهٔ بیان اعتقادند ونیز بخصوص به اعتبار این‌که‌به‌عنوان زبانی‌تصویری

۱ـ reflexion ۲ـ comparison ۳ـ rationalization

برای بیسوادان دارای اهمیت آموزشی خاصی استمفید است. اما درمرحلهٔ عقل‌گرایی و دلیل‌جویی، یعنی زمانی‌که مذهب بیش‌ازهرچیز مسألهٔ مفاهیم فلسفی و تفکر روحانی فردی است، ناگزیر این احساس پدید می‌آید و رشد می‌کند؛ که مذهب می‌تواند خود را از نمایشهای ماده‌گرا مانند آثار هنری بی‌نیازکند و به راستی نیز این قبیل اشیا رفته رفته با زندگی روحانی‌متضاد دانسته می‌شوند.

اگر برتری زندگی روحانی را بپذیریم، ناگزیر باید با هگل همصدا شویم و نتیجه بگیریم کـه «هنر برای ما از نظر والاترین امکاناتش چیزی است کـه بـه گذشته تعلق دارد و در آینده نیز چنین خواهـد بـود» هگل می‌گوید:

« عصر طـلایـی هنـریـونـان و نیز دوران درخشان اواخـر قرون وسطی سپری شده است. فرهنگ اندیشه‌گرای امروز ما به نسبت هم نیروی اراده وهم قضاوت ما را برآن می‌داردکه‌صرفاًبه نظرات و بینشهای‌کلی روی‌کنیم ومسائل خاصی را در هماهنگی و توافق با آنها نظم دهیم، تا اینکه اشکال‌کلی، قوانین، وظایف حقوق و اندرزها به صورت اساس مشخص‌کنندهٔ زندگی ومهمترین نیروی درونی ما اعتبار یابند.» به بیان‌کلی لازمـهٔ ذوق و نیـز آفرینش هنری نوعی انرژی حیاتی است‌که درآن‌کل بـه صـورت قانون یا اندرز نمایان نیست بلکه در راه اتحاد با روح وهیجانها در تلاش است، همچنان‌که درزمینهٔ تخیل فقط چیزهایی عقلانی و کلی می‌نمایدکه از طریق پدیده‌ای حسی و انضمامی اتحاد یـافته است.»

و این به خوبی نشان می‌دهدکه چگونه هگل درمیان فلاسفهٔ جدید، تقریباً تنها کسی است‌که ماهیت هنر را به درستی درک‌کرده است و نیز به خوبی نشانهٔ آن‌است‌که اگر بخواهیم ازنتایج بدبینانهٔ او برکنار باشیم، چقدرلازم خواهد بودکه استقلال ارزشهای زیبایی‌شناسی را تأییدکنیم.

درنتیجه نه تنها این فرض رایج راکه بنابرآن هنر ساختهٔدست‌مذهب است و حتی وجود و بقای خود را مدیون آن است رد می‌کنیم، بلکه باید

آماده باشیم که بپذیریم که مذهب درتظاهرات تاریخی بعدی خود باقاطعیت دربرابر هنر صف‌آرایی کرده است و این نتیجه‌ای است که پاره‌ای ازجنبه‌های هنر بدوی ما را برای رسیدن به‌آن‌آماده کرده بود[۱].

با این همه خطاست که سیر عقل‌گرایی مذهب را به‌هر معنی یکسان بدانیم. به‌تعدادمذاهب، اشکال عقل‌گرایی‌موجود است. امادرواقع‌می‌توان آنها را به‌سه‌گروه مهم تقسیم‌کردکه واکنش هر یك در قبال هنر با دیگران به‌کلی متفاوت است و در واقع هر یك ازاین سه نوع عقل‌گرایی نمایندهٔ یك نوع ادراك نظام عالم یا به‌عبارت دیگر تصور خداست که با دیگران متفاوت است.

عقل‌گرایی مذهب

نخست نوعی است که از آسیای شرقی سرچشمه‌گرفته و منشاء بودایی‌گری شده است. این تحول را به‌پیروی ازقول پروفسور وایت‌هد تحول عقل‌گرا نامیدم. اما بودایی‌گری بر توانی استوار است که با استلزام[۲] معمولی‌عقل‌گرایی سخت مغایر است. بودایی‌گری نه‌تنها بر خرد و وابستگیهایش با حواس استوار نیست بلکه این طریق شناسایی را دانسته طرد و راه درك شهودی یا غریزی را تجویز، و به‌بیان دیگر طریق شناسایی بدوی را اختیار می‌کند. «همان ترس از دنیا و همان نیاز به‌رستگاری‌که در انسان نخستین مرحلهٔ تحول وجود داشت، در انسان شرقی نیز هست. بااین‌تفاوت که این ترس در انسان شرقی چیزی ابتدایی نیست که آن‌طورکه نزد انسان بدوی صورت‌گرفت، با افزایش دانش عقلانی ضعیف شود و زوال‌یابد، بلکه

۱ــ رجوع شود به‌کتاب «Art and Reformation» نوشتهٔ G. C. Coulton (Oxford) «صفحهٔ ۲۲» هر چند درست است که هنر و مذهب از هزار سال پیش ازمیلاد مسیح تا قرن هفدهم و بعد ازآن سیر تحول مشابهی را طی‌کرده‌اند، اما نباید تصورکردکه سیر تحول مذهب بر تحول هنر تسلط داشته و سیرآن را مشخص‌کرده است. هیچ دلیل یا بهانه‌ای در دست نداریم که مذهب را به‌عنوان بستری بدانیم که جریان هنر را درخود جاری ساخته است. هر یك از این دو تحت تأثیر نیروهای اجتماعی وسیعتری تحول و توسعه یافته‌اند.

۲ــ Implication

پدیده‌ای است پایدار که مافوق هرگونه تحولی است و **ماقبل** دانش نیست بلکه **در ورای** آنست[۱]». دراین نحوه درك شهودی عالم، جهان نظامی‌غیر شخصی و لایتغیر است و ازاین‌گذشته جزئی از نظامی‌کلی است‌که‌نظام‌ذاتی است[۲]. در بودایی‌گری دوگانگی خالق و مخلوق وجـود ندارد. خدا ذات حلولی یا درون‌ـبود[۳] است و تمامی عالم وجود از جمله زندگی انسانی، تابع‌فرآیند غیرقابل درك وجود است.

دومین‌نوع عقل‌گرایی‌آن است‌که ازمذهب سامی شاخه‌گرفته‌وتحول یافته است. و آن مفهوم «موجودی[۴] معین و متشخص[۵] و واحد است. که وجودش تنها واقعیت نهایی متافیزیکی است. مطلق است و بسیط و وجود مشتق‌که آن را جهان واقعیات می‌نامیم به‌خواست و فرمـان او ایجاد شده است. این تصور سامی حاصل معقول شدن خدایان قبیله‌ای مذاهب قدیمی است و بیان‌کنندهٔ شریعت تعالی افراطی است.

و سوم تصور وحدانی افراطی از خداست‌که همه خدایی یـا وحـدت وجود[۶] اصطلاح شده است. جهان جلوه‌ای از الوهیت و یا شاید مرحله‌ای از وجودی درفرآیند تحول است و با این همه، همانطورکه درمذهب سامی بود، ذاتی است‌که وجودش تنها واقعیت نهایی متافیزیکی است. این‌مفهوم درحد یك نوع مذهب برای ما دارای اهمیت انواع درون‌ـبودی و متعالی نیست. نخست به‌سبب این‌که منشاء مذهبی مشخص و جهانی نشده است و ثانیاً به‌آن‌سبب‌که به‌شهادت تاریخ به‌نفوذ و امتزاج با نوع سامی‌ومشتقات آن از جملـه مسیحیت‌گـرایش دارد. اما نوع سامی و نوع‌آسیای خاوری مستقیماً دربرابرهم قرارگرفته واثرات بسیارمتفاوتی برتحول هنرداشته‌اند.

بودایی‌گری

بودایی‌گری که طبیعت را به نیروی ذاتی در جنبش و در تحول می‌داند ـ

۱ـ نقل ازکتاب شکل درشیوهٔ‌گوتیك Form in Gothic نوشتهٔ ورینگر W. Worringer ترجمهٔ انگلیسی لندن ۱۹۲۷ صفحهٔ ۳۶.

۲ـ self-ordering ۳ـ immanent ۴ـ entity

۵ـ personal ۶ـ pantheism

نیرویی که تنها نظامی است که سراسر کائنات باآن در هماهنگی است ـ ناگزیر باید بر اساس هنر اثر گذارد. زیراکه هنر بازنمایی واقعیت یا فوق واقعیتی است که در پس پردهٔ تظاهرات طبیعی است. کیفیتی کـه بیش از همه چیز در بودایی گری جلب توجـه می کند تسلیم است. تسلیم فرد به‌این روح جهان که به‌همه چیزشکل بخشیده است و به‌این سرنوشت. هنرمند در این تسلیم و خضوع سهیم است و تنها آرزویش رسیدن به‌مرحلهٔ اتحاد باآن روح کل است. این آرزونتایج گوناگون دارد. ومثلاً به‌ترجیح‌ترسیم منظره‌به‌صورت نگاری‌انجامیده است. یك‌نقاش جدیدچینی می‌نویسد: «به‌نظرماتوانایی‌انسان به‌انجام اعمال و داشتن رفتار حساب شده و سنجیده منجر به‌همه‌گونه‌تباهی شده است. کالبد انسانی به سبب افکار پلید و پر تزویری که به خود راه می‌دهد به‌فساد می گراید و به‌این سبب تمایلی به‌تصویرآن نداریم[۱]. طبیعت والاتر و ازانسانیت به‌جوهر عالم نزدیکتر است. اماآنچه هنرمند ازطبیعتی که تجربه می کند می‌بیند، ظاهر خارجی و فریب دهندهٔ اشیا است. بنابراین نخواهدکوشیدکه ظواهررا به‌دقت تقلیدکند بلکه تلاش خود رابیشتردربیان روح‌جهان مصروف خواهد داشت واین ناچار مستلزم نوعی انتزاع، ونوعی تصنیع وصفی‌باظرافت وتهذیب وپالایشی‌بیحد است که باکیفیتهای مشابهی که در هنر بدوی دیدیم شباهتی بس اندك دارد.

تعقیب اثری که مذهبی چون بودایی گـری بر صور هنر مشرق زمین داشته است از مجـال این مجمل بیرون است. منظـور من اینجا فقط بیان استفاده‌هایی است که اجتماع از هنر می کند و بودایی گری را فقط به‌عنوان نمونه‌ای از استفادهٔ مذهبی هنرمورد بررسی قرار می‌دهم. اما نفوذاین‌آیین روی هنرچینی دارای ویژگی جالبی است که در بررسی ما حائز اهمیت‌کلی است. کیش بودا بین قرن چهارم و پنجم میلادی به‌چین‌آورده‌شد. اماپاره‌ای از اساسیترین‌کیفیات هنرچینی بسیار قدیمیتر از ورود این‌آیین به‌آن سرزمین است و اگر هنر چینی در خدمت‌کیش‌جدیدآمده و به‌بیان حالات‌آن‌پرداخته، به‌سبب‌آن است که‌آیین بودابارسوم وشکل بارز زندگی هماهنگ شده‌است. به‌راستی بودایی گری چینی مذهبی است که دربسیاری وجوه بابودایی گری

۱ــ نقل از کتاب چشم چینی The Chinese Eye نوشتهٔ چیانگ یـی Chiang yee (لندن. ۱۹۳۵) صفحهٔ ۱۰.

هند اختلاف دارد. و حتی بـه اسم دیگری خوانـده می‌شود. (آمی‌دیسم *Amidism*) همچنانکه مذاهب با هم متفاوتند تظاهرآنها در هنر و حتی‌در ادبیات نیزبا هم‌شبیه‌نیست. رنه‌گروسه[۱] که در زمینهٔ هنر شرقی‌ازصاحبنظران نامدار فرانسوی است مقایسهٔ جالبی بین شعر بودایی در چین و هند به‌عمل آورده است.

«کافی است‌که یك شعر بودایی هندی... را باشعرگویندگان بودایی عصر تانگ[۲] مقایسه‌کنیم...»

از یك سو بیشك در اشعار هندی‌سرودی دلپذیر و سرشار ازهمه‌گونه ظرایف احساس و لـذات شهوانی می‌یابیم. امـا در هر یك از این زمینه‌ها تمایلی به‌شکل‌گرایی درآن است‌که هند را برای ما همچون یونانی وسیعتر جلوه می‌دهد... از سوی دیگـر در نزد چینیان شعری می‌یابیم‌که ضبطی از تأثرات لطیف است‌وگویی نه تنها از افراط واتلاف، بلکه از مادیگری‌زیاده از حد عینی پرهیز دارد. سرودی است از تأثرات که به‌توانایی، اما اغلب به‌ایجاز ثبت شده و پیش ازآنکه در ابهام و ظلمت محو شوند، به‌اشاره‌ضبط شده‌اند. شعری‌که نه بدان‌گونه که در هند با فرودآمدن از الهام آسمانـی به جهان مادی صورتها در پی بیان عینی بود،گویی پیوسته در راه تعالـی جو، از نقطهٔ‌آغاز خود در جهان واقعیت، به‌سوی هدف خوددرجهان‌اثیری و بیان‌ناپذیر صاعد است».

آقای‌گروسه به‌بحث خود ادامه می‌دهد و اشاره می‌کندکه حتی می‌توانیم این برداشت ذهنی را یکـی از عوامل پایندهٔ فکر چینی تلقی کنیم. «درهمان سرچشمه‌های اندیشهٔ چینی، مثلاً دراشیای مفرغی‌عهد چو-نوعی غـایت وکمـال مطلوب هنر و نظامـی همه جایی یافتیم که عبارت بـود از احساس رازی پـراکنده در میـان اشیا و احساس نیروهـای پنهان‌کیهـانی»

این واقعیت برای بررسی ما دارای اهمیت بسیار است، زیرامتضمن این معنی است‌که در ورای هنر و در ورای مذهب، عـواملی بـا مـاهیتی اساسیتر وپاینده‌تر وجود دارد و درتعیین اشکال مذهب،کمتر مؤثر نیست‌که

۱ــ René Grousset ۲ــ Chou Táng

درتعیین شکل هنر. اما توصیف این عوامل دشوار است ویابه عبارت بهتر توضیح بدیهی آن بیش ازحد ساده می‌نماید، زیرا آن توضیح دست آخر بـه وضع آب و هـوا وعوامل اقتصادی کـه خود تا حدودی تابع شرایط آب وهوا است منجر می‌شود. طی هردوران به‌نسبت طولانی شرایط آب و هوا است که محل ونحوهٔ سکونت و ساختمان جسمانی و زنـدگـی اقتصادی و سرانجام دستگاه اخلاقی‌یاروحی هرقوم رامعین می‌کند وقوام می‌بخشد[1] وتا زمانی‌که این عوامل مهم تغییر نکند هرگونه فکرمذهبی یا شیوهٔ هنری‌که از خارج به سرزمینی وارد شود آنقدر اصلاح می‌شود و تغییرشکل‌می‌یابد تا با روحیات اساسی ساکنان آن سرزمین هماهنگ‌گردد. برای اثبات ایـن معنی مجبور نیستیم‌که به‌نمونهٔ بی‌مشابه بودایی‌گری درچین‌تکیه‌کنیم. کافی است‌که تغییراتی راکه مسیحیت طی نشو وگسترش ازمرکز وکانون سامیش متحمل شده است تعقیب‌کنیم.

کلیسای یونانی درشرق وکلیسای رومی درغرب وکلیسای‌پروتستان در شمال را نباید چندان به منزلهٔ یك مذهب بـرای تبلیغ و اشاعـهٔ کلام مسیح دانست. بلکه آنها سه مذهب مجزایندکه دارای مبدایی مشترکند و مسیرهای‌به‌کلی متمایزتحول راطی‌کرده‌اند. مسیرهایی‌که‌هریك تابع موجبات اصلی آب وهوایی وسکونتی بوده‌اند.

بنابراین وابستگی مذهب با بحث ما ضمنی است. مذهب ذات هنر نیست وهنرنیز درمذهب چنین نقشی ندارد. انگیزهٔ آفرینش زیبایی در نهاد بشر است ومسأله تنها این‌است‌که یك مذهب معین تاچه پایه این انگیزه را پرورش می‌دهد یاسرکوب می‌کند.

مذهب سامی

درست به همان تحقیق‌که بودایی‌گری از هنرسود می‌جوید وآن رابه‌صورت حامل مطلوب ارتباط باربوبیت اشیا درمی‌آورد، دومین‌نوع مذهب‌تاریخی

۱ــ برای نظری افراطی دربارهٔ تأثیر عوامل اقلیمی درتحول بشر رجوع شود به‌کتاب Race ـ Sex and Environment: A Study of Mineral Deficiency in Human Evolution تألیف J.D. de la H. Marett (لندن ۱۹۳۶).

عمده، یعنی مذهب سامی ازهنر روی‌می‌گرداند و آن را مردود می‌شمارد. این برداشت بی‌تردید باتصور شخصیت برای خدا، که ازویژگیهای ریشه‌دار این نوع مذهب است مربوط می‌شود. همین که تصور الهیت با تصور شخصیت آمیخته شد ناچار پیچیدگیهای تشبیه[1] و انسان‌انگاری خدا پدید می‌آید. خدا به‌صورت انسانی با مقیاسی بزرگتر نموده خواهد شد ودشوار است که پاره‌ای ازضعفها ونیز صفات پسندیدهٔ انسان به‌آن نسبت داده‌نشود. ازهمه مهمتر آن است که چنین خدایی حسود خواهد بود و تاب تحمل رقیبان را ندارد و نمی‌خواهدکه در وفاداری بندگانش‌با خدای دیگری‌شریك باشد. بنابراین کوشش دربازنمودن چنین خدایی به شکل مادی نه تنهاکفر است بلکه ستایش و حتی‌گرامی داشتن هرنوع تصویری بت‌پرستی شمرده می‌شود. به‌این شکل است‌که به پدیدهٔ مذهبی جهانی می‌رسیم‌که به‌کلی از هنرتجسمی خاص خود عاری است و وقتی باگذشت زمان مذهب بزرگ دیگری از اسراییل شاخه می‌گیرد، این جلوه از دین یهود را نیز همراه بسیاری از ویژگیهای دیگر می‌پذیرد و ساختن و آراستن تصاویر راگناه می‌شمارد و آن آیین محمد است وهرچندکه بعضی از شاخه‌های آن در ایران وهندترسیم صور دوبعدی را روامی‌داشت، این‌نهی بطورکلی‌درسراسر جهان اسلام عمومیت داشت ومجری‌بود. البته این حال، سرکوب‌شدن‌کامل انگیزهٔ آفرینش زیبایی را همراه نداشت. این انگیزه در زمینهٔ معماری و بطورکلی‌کارهای دستی، یعنی آنجاکه نوع انتزاعی هنرفرصت‌تظاهرمی‌یابد، آزادی جولان یافت و به غایت شکوفا شد و به راستی اهمیت بسیار هنر اسلامی درست درهمین است‌که انگیزه زیبایی‌شناسی که‌درمسیرانسانی باسدی بزرگ روبه‌رو می‌شودبرای یافتن مفری درتکاپو می‌افتد. مفری‌که به‌شکل هنز تزیینی وغیرصوری‌که نظیرش درهیچ‌نقطهٔ‌دیگر دنیا دیده نمی‌شودتظاهر می‌کند زیراکه انگیزهٔ هنری هم مثل جنایت پنهان داشته نمی‌شود وآشکار می‌گردد.

۱- anthropomorphy

مذهب یونان

اگر اکنون به طور خلاصه به مذهب یونان و روابط آن باهنر اشاره می‌کنم برای آن است‌که به این طریق راه برای بررسی وسیعتر هنر مسیحی هموار می‌شود. به‌نظر می‌رسدکه هنر ومذهب دریونان باستان‌به‌حال‌اعتدال و هماهنگی کاملی رسیده است و ممکن است تصور شودکه به همین سبب شایسته می‌بود،که این دوره رامورد توجه‌بسیارقرار می‌دادیم. اما به‌راستی برداشت یونان باستان از مذهب با فرضهای مقدماتی ماکه درپس آن‌نهفته است به‌خوبی تطبیق نمی‌کند، یا به بیان بهتر، شکل تکامل یافته و شاخص مذهب یونان باستان در راه عقل‌گرایی چنان پیش رفته است‌که به قلمرو حکمت داخل شده است و مسأله‌ای‌که مورد بحث ماست مطرح نمی‌شود.

اینجا می‌خواهم چند عبارت مجزا راکه از اثرلوس‌دکینسن[1] گلچین‌شده است نقل‌کنم: این اثر خلاصه‌ای است از دید مذهبی یونان.

«یونانیها از برکت این طرز درك غیر فکورانه و غیر انتقادی... در دنیا آسوده شدند. آئین مذهبیشان شیوع می‌یافت و واقعیتهای طبیعت و اجتماع هردو را دیگرگون می‌ساخت. زیرا آنچه راکه نامفهوم و غیرقابل درك می‌یافتند به‌کمك تصور تلاشی‌که چون خودپیوسته به‌آن‌اشتغال‌داشتند برایشان قابل درك بود، تعبیروتفسیر می‌کردند وچون‌به این شکل‌توضیحی کلی برای دنیا در اختیار داشتند، می‌توانستند مسألهٔ منشأ و عاقبت آن را نادیده انگارند وبی‌آنکه اندیشه‌ای یا تردیدی مانع راهشان باشد خود رابه آزادی و بی‌هیچ‌ملاحظه وقف هنرزندگی‌کنند.»

«... آنها ازهیچ‌گونه رابطهٔ روحانی با خدا آگاهی نداشتند وازگناه به‌صورت نوعی جدایی وبیگانگی ازقدرت الهی، ونیز از پشیمانی به عنوان راهی برای دستیابی مجدد به لطف الهی بیخبر بودند. فشارهای وجدان، بیمها و امیدها و پیروزی یا ناامیدی روح‌که پرهیزگران[2] مسیحی را به‌خود مشغول می‌داشت‌پدیده‌هایی‌بودکه‌بریونانی باستان شناخته‌نبود. درون‌نگری دقیق و وسواس‌آمیز به هیچ‌روی مخل زندگی‌وکردار یونانی باستان نبود.

۱- Lowes Dickinson ۲- puritain

وظیفهٔ مذهب برای او بیشتر آرام‌کردن وجدان از طریق مراسم و مناسك خاص بود تا تحریك آن از راه تذکر وتنبیه[۱].

پروفسور وایت‌هد مذهب را به‌صورت‌کردار انسان با تنهایی خود تعریف‌کرده است. یونانی باستان تنها نبود، خود را در دنیا آسوده وگویی درخانهٔ خود احساس می‌کرد. به‌قول ورینگر[۲]: «با ظهور انسان‌کلاسیك دوگانگی مطلق انسان وجهان خارجی‌و در نتیجه همچنین تعالی‌گرایی‌مطلق مذهب وهنر ازمیان می‌رود. الوهیت رنگ‌آن‌جهانی خودرا از دست‌می‌دهد و از آسمان به‌جهان خاکی می‌آید و درتلاشهای این جهانی غرقه می‌شود. برای یونانی باستان، الوهیت دیگر به‌صورت جهانی خارجی نیست. دیگر اندیشه‌ای متعالی نیست بلکه درهمین جهان و جزئی از آن است»[۳] فرآیند اندیشه تابدانجا تحول یافته است‌که نه مذهب، بلکه علم، حکمت و به‌طور خلاصه هومانیسم باهنردرهمبستگی‌است. به‌این‌صورت هنریونانی به‌مرحله‌ای بعدی ازاین بحث مربوط است.

مسیحیت

سرانجام به مسیحیت می‌رسیم و آن مذهبی است که تعمیم دربارهٔ آن بسیار دشوار است. هرچندکه در اصل مذهبی سامی است، از همان آغاز برای پذیرفتن مفهوم حلول و درون ـ بودی[۴] به غایت آماده بوده و در پاره‌ای از مراحل گرایشهایی به سوی همه خدایی[۵] داشته است. و چنانکه در پیش نیزبیان داشتم برحسب شرایط مادی محیط خود تحول یافته است. اما رابطهٔ آن باهنر دوبار در طی تاریخ عامل مؤثری برای از هم‌گسیختگی‌و زوال‌آن بوده‌است.یکی به‌طوراخص درنهضت شمایل‌سوزی[۶] و بار دیگر به وضع‌کلیتری طی جنبش اصلاح دین یارفورماسیون[۷]. درهردو مورد اشتقاق وگسستگی حاصل شده منشاء جغرافیایی داشته و حتی ناشی از شرایط آب هوا بوده است. و این خود دلیل دیگری‌است برعدم‌کفایت

۱ـ نقل‌ازکتاب The Greek View of Life صفحات ۶۶-۶۵ ۲ـ Worringer
۳ـ رجوع شودبه‌کتاب .Form in Grthic ۴ـ Immanance ۵ـ pantheism
۶ـ Tconoclastic Controversy ۷ـ Reformation

احکام جزمی درپیروزی برموانع طبیعی.

از ابتدای مسیحیت‌دو سنت برای‌آیینهای استفاده ازهنرموجود بوده است. یکی سنت سوریه‌ای و دیگری سنت رومی.

تردیدی نیست‌که مسیحیت رومی در آغاز به سنت سامی پابند بود و هرنوع تصویروبازنمایی چهره‌های مقدس راتحریم می‌کرد. کلمنت‌اسکندری[۱] درقرن دوم میلادی نظری قاطع بیان می‌دارد وچنین می‌گوید:

پرداختن به‌هنرفریبکاربه‌وضوح نهی شده است. زیرا کلام خداست‌که: «نبایدبه‌ساختن شبیه‌آنچه درآسمان یاروی‌زمین است‌دست بیازی» اماانحراف از این حکم قاطع به‌پایه‌ای رسیدکه هنر نمادی[۲] مجاز دانسته شد و درقرن اول میلادی نمایشهای تصویری‌کبوتر وماهی ولنگر و کشتی و چنگ و ماهیگیر وچوپان به‌کار برده شد. مسیحیان اولیه برای باقی آرایشها و زینتهاشان مضمونهای هنری کفار[۳] یعنی هنر خاکی یونانیان را اقتباس کردند. واز تصویرکیوپید[۴] با حلقه‌های گل وپرندگان ودرخت موو گلها و همه‌گونه‌مضمونهای منحصراً تزیینی‌ازآن‌نوع که‌دردخمه‌های زیرزمینی‌رومی فراوان است پروا نداشتند. هرچند به‌قول معروف هنرمندانی‌که این دخمه‌ها را ساخته‌اند از شرق آمده‌اند، هنر اوایل مسیحیت در سوریه وآسیای صغیر اصیلتر و واقعگراتربه‌نظرمی‌رسد. می‌توان ثابت‌کردکه منشای شمایل‌سازی معمولی مسیحیت، (رویه‌های سنتی‌تصویر مسیح وحواریون) شرقی‌است. اما اینها مسائلی بسیط ودشوار است‌که در واقع به‌بحث ما مربوط نیست. محقق آن است که‌کلیسا در رم رفته رفته سیاست خود را اصلاح کرد ودر حدود قرن پنجم میلادی مسیح نگاری ـ وبه طریق اولی تصویر صورت حواریون وقدیسان ـ را مجازدانست. اماپاره‌ای از فرق مسیحی، بخصوص فرقهٔ نسطوری متقاعد نشدند ودرحفظ روش قدیم اصرار ورزیدند، وباظهور اسلام سنت سامی جانی تازه‌گرفت‌که برمسیحیت بی‌اثر نبود وتردیدی‌نیست که شمایل سوزانی‌که در قرن هشتم به اوج نفوذ خود رسیدند، بسیاری از اصول آئین خود را ازکفار وبدعتگذاران شرقی‌کسب کرده بودند.

۱ـ Clement of Alexandria ۲ـ symbolic art ۳ـ Pagan
۴ـ Cupid رجوع شود به زیرنویس صفحهٔ ۸۷

نهضت شمایل سوزی[1]

تعقیب جزئیات سیر تحول این جنبش در ایـن مختصر مقدور نیست، امـا بررسی بعضی جنبه‌هـای کلی آن دارای اهمیت فـراوان است. آنچه در واقع طی این چند قرن اول مسیحیت روی داد به راستی جز تکرار همان تحولاتی نیست که در گذشته در تاریخ جهان، بخصوص در مصر به‌وقوع پیوسته است. از یك‌سو مفهومی جزمی و رسمی ازهنرشکل می‌گرفت و متمایل بود به اینکه هنر فعالیتی سری و پنهانـی و بیشتر نمادی بماند و از سوی دیگر مفهومی عامیانه و واقعیتگرا نضج می‌گرفت که بنابرآن هنر برای آموزش والتذاذ خرافی مردم ضرور بود. امادراین بحران بخصوص مسیحیت، به‌منزلهٔ مسألهٔ مشخصی بین جامعهٔ روحانیت مسیحی و مردم نبود زیرا که جامعهٔ روحانیت ازیك‌سو از حمایت تمام قدرت ونفوذ امپراتوران شرقی برخوردار بود واز سوی دیگر صومعه‌ها با مردم عادی تماسی مستقیم ونزدیك‌داشتند.

تردیدی نیست که‌نهضت‌شمایل‌سوزی فقط یك مسألهٔ انتزاعی درزمینهٔ الهیات نبود. دکتر مارتین[2] درکتابی‌که هم اکنون به‌آن اشاره شد می‌گوید که تشخیص انگیزه‌ها وهدفهای امپراتور لئو[3] که این‌نهضت اصلاح طلبانه را اندیشید وبرپاکرد «معمای تاریخی جالبی» است. «اینکه انگیزه‌های لئو تا حدودی مذهبی بوده‌است انکارناپذیر می‌نماید. محیط آسیایی‌که اومدتی چنین دراز در آن زیسته بود... از اندیشه‌های ضد صورت‌نگاری سرشار بود. تمام سنتهای امپراتوران مسیحی، آنها را با الهیات درگیرمی‌داشت. رابطهٔ بین کلیسا ودولت در قسطنطنیه طوری بودکه امپراتور در مقام‌خود یك صاحبمنصب کلیسا محسوب می‌شد... در عین‌حال نمی‌توان مدعی شد کـه انگیزه‌های لئو منحصراً مذهبی بوده است... بلکه باید در میان آنها انگیزه‌های سیاسی واجتماعـی نیز جستجو کرد... بـه‌نظر می‌آیدکـه غایت مطلوب سیاسی لئو این بوده است‌کـه بـا سودجستن از نظرات مـذهبی، برنامه‌های کلی خود راکه پالایش‌وتعالی موازین پست اخلاقی جامعه بوده

۱ـ «جنبش شمایل‌سوزی نهضتی‌آسیایی بودکه موردحمایت امپراتوران آسیایی واسقفهای‌آسیایی وقوای نظامی‌آسیایی بود.» نقل از تاریخ جنبش شمایل‌سوزی نوشتهٔ ادوارد جیمس‌مارتین Edward James Martin ۲ـ Martin ۳ـ Léo

است عملی کند. البته نه‌طرح مقدماتی لئو، بلکه عکس‌العملهایی که اجرای آنها ایجادکرد شکل روحانی این جنبش راقوام بخشید.» همچنان‌که درمورد هنر جدید شاهد بوده‌ایم در این مورد نیز تصاویر به‌صورت جزئی‌ازتحولی کلی دراغتشاش فرهنگی یابقول آلمانیها *Kulturbolschevismus* ـ مطرح شد. اما این وضع فقط از یك دیدگاه، در این مورد دیدگاه دستگاه سلطنت اغتشاش تلقی می‌شد. سرانجام امپراتوران دریافتند کـه تصاویر نه چندان نمایندهٔ انحطاط یك‌شکل مذهب، بلکه‌بیشتر به‌منزلهٔ پیدا شدن روح‌نیرومند مذهبی جدید بودند و آن مسیحیت مردم بود که سرانجام بر سراسر جهان غرب پیروز شد.[۱]

درك نظر این جنبش به‌هیچ روی دشوارنیست. گذشته از احکام‌صریح تورات برنهی بت‌پرستی، تعلیمات مسیحیت خود سراسر بـه‌طرد و نکوهش تصاویر وبتها که ریشهٔ سامی دارد آمیخته است . اما هـرچندکه حمله‌بـر بت‌پرستی و طرد آن چندان ناروا نبود به‌طورکلی به این اقامه دعوی علیه تصاویر، شکلی‌ظریفتر ورنگی روحانیتر بخشید. شمایل‌سوزان معتقد بودند که تصاویر «روح انسان را ازپرستیدن متعالی ومنزه خداوند به‌سطح‌ستایش پست ومادی مخلوق مصنوع تنزل می‌دهد». وبه قول دکترمارتین : «آنها بت‌پرستی را حالتی ذهنی می‌دانستندکه ستاینده را به‌جایگزین‌کردن مخلوق به‌جای خالق‌رهبری می‌کرد.» اما البته این دیدمتعالی واندیشهٔ والابه‌زودی در زدوخوردهای خونین و کشمکشهای تلخی که به دنبال داشت فراموش شد .

دفاع ازشمایل مثلاً بنا به بیان یحیی دمشقی[۲] سنجیده ومنطقی‌است. اوجنبه‌های منحصراً روحانی تصاویررا سهل‌می‌انگارد وازآن درمقام نماد و

۱ـ رجوع شود بمقالهٔ ویکتورلازارف، Victos Lasareff تحت عنوان «پرتوی جدید برمسألهٔ مکتب پیزایی». منتدرج درنشریهٔ Burlington Magazine شمارهٔ فوریه ۱۹۳۶. مصنف در مشرق زمین دو سنت هنری متضاد را از هم تمیز می‌دهد ، یکی سنت شهری قسطنطنیه که‌به روح هلنیستی آمیخته است ودیگر سنت مسیحی که به بیانگری خاصی ممتاز است ومستقیماً از سرچشمه‌های توده‌ای منشعب گردیده است‌که بیشتر در شهرستانها قرار داشتند وبخصوص در حاك آسیا نیرومند بودند و سپس بیان می‌دارد چگونه سنت دوم در آغاز قرن سیزدهم، از طریق پیزا Piza به اروپا گسترش یـافت و بـه این ترتیب بر سراسر تحول نقاشی در ایتالیا اثر گذاشت.

۲ـ Saint John of Damascus

وسیلهٔ آموزش هردو دفاع مـی‌کند. واین دعوی مسکینی است. امـا چون اسقفها درسال۷۸۷ میلادی گردهم آمدند وبرای حل قطعی وهمیشگی مسأله به‌کنگاش نشستند، مخلص آرائشان وسعتی خـارق‌العاده و شمولی‌بی‌اندازه داشت : «در نتیجه به‌پیروی از راه شاهانه و سنتهای کلیسای کاتولیك که منشای الهامشان خدایی است... با کمال اطمینان ودقت معین می‌داریم که تصاویر مقدس وقابل ستایش، خواه به صورت نقاشی وموزائیك یا به صورت مصالح مناسب دیگر، باید همانند نقش صلیب ارجمند و زندگی بخش ، به منظور تذکار چهرهٔ خداوند ومنجی ما عیسی مسیح و بانوی پاکیزه دامن ما وفرشتگان مقرب وهمهٔ قدیسان وپرهیزگاران درکلیساهای پاك خدا ونیزبر روی ظروف مقدس ولباسها وآویزه‌ها وهمچنین روی شمایلها، در خانه‌ها یا کنار جاده‌ها به نمایش گذارده شود. زیراکه هرقدر بیشتر بـه‌صورت تصاویر هنری دیده شوند، انسانها به همان درجه آسانتر به یادسرمشقهای آنها می‌افتند و با اشتیاق به‌سوی آنها متعالی می‌گردند.

این تصاویر وبازنماییها باید مورد ستایش و احترام والا قرارگیرند. البته نه‌آن احترام عمیق وراستین‌که خاص ذات الهی است، بلکه بنابه‌سنت وآئین پارسایانهٔ قدیم به‌تصاویرنیز همچنان‌که به‌تصویر صلیب زندگی‌بخش وکتاب آسمانی واشیای مقدس‌دیگر، باید عطرخوش‌وبخور ونور نثارگردد. زیرا حرمتی‌که نسبت به‌تصاویر ابراز می‌شود به‌واقعیتی که تصویر نمایندهٔ آن است منتقل می‌گردد. ومؤمن باستایش تصویر، حقیقتی را که پشت آن است‌گرامی می‌دارد. زیرا از این راه‌است‌که تعالیم پدران مقدس مـا یعنی سنت‌کلیسای کاتولیك... نیرومند و استوار می‌شود...»

اما هرچندکه‌این طرزبیان پذیرفته شد وجبههٔ عقیدتی واحدی‌به‌وجود آمد درواقع شرق وغرب عملاً هریك به‌راه‌خود رفتند. به‌قول دکترمارتین: «احتمال داردکه برقراری دوبارهٔ شمایل درسراسر خاور زمین عملاً چندان مؤثرنبوده باشد». مسیحیت سوریه‌ای ـ سامی ازاین به‌بعد، فقط ازدیدگاه مسیحیت اورتدوکس به جنگی مغلوبه ادامه می‌داد. حال‌آنکه از دیدگـاه خودش به سنتهای عمیقتر تمدن خود وفادار می‌ماند. سنتهایی‌کـه چنان‌که اشاره رفت بر واقعیتهایی استوار بودکه به سبب ماهیت مـادیشان خشنتر

وابتدایتر بودند.

اینجا با نتایج این‌جنبش ازنظر الهیات‌کاری نداریم. درخاور زمین هنرکلیسایی‌که ازنظرعقیدتی‌ناچاردرجهت عکس غریزه‌های بومی‌پیش‌می‌رفت صوری وسطحی شد وکلیشه‌ای و مکرر گردید. «وبه‌این طریق صورت‌بیروح و عاری از ویژگی و قراردادی شمایل کلیسای اورتدوکس شرقی به وجود آمد» درعین حال دوگانگی بین هنرکلیسایی وهنرغیرمذهبی‌که هم‌اکنون به آن اشاره رفت تقویت شد و از آن به‌بعد، این دونوع هنربه استقلال وجدا ازهم تحول یافت.کلیسای شرقی درکنار تصویرهای رسمی خود، هنری غیرمسیحی پدید آوردکه‌ازمضمونهای یونانی، بارنگی ازهنراسکندری مایه می‌گرفت. صورتهای‌افلاطون،ارسطو، پلوتارك وسوفوکل‌کنارشمایل‌قدیسان وحواریون ظاهر شد.کوپیدوپسیشه[1] برفراز صحنه‌های تصلیب و شهادت به پرواز آمدند. اما درکنار و به موازات این هنر رسمی، هنرمردم‌بودکه‌هنور از طرف صومعه‌ها پشتیبانی می‌شد وهرگونه سازش و دادوستد با بت‌پرستی و موهومپرستی یونان را طرد می‌کرد، و از سنت واقعیتگرای صومعه‌گری سوریه‌ای مشتق می‌شد. این هنر، همانطورکه‌با آزادی و نیروی نمایشگرانه وهومانیسم خود، مردم آن زمان را به سوی خود می‌کشانید هنوز ما را شیفته می‌دارد.

دربالاگفتم‌که‌ستیز شمایل‌سوزی به‌طور قطع و برای همیشه در شورای‌نیقه[2] فیصله یافت ولیکن عملاً باردیگر درقرن نهم شعله‌ورگردید.

۱ـ کوپیدها cupids فرشتگان خردسال بالداری هستندکه دراطراف سرونوس واروسEros (پسر ونوس) در پروازند.
و Psyche پسیشه صورت مجسم روح است و آپول Apule داستان آن را در متامورفوز سروده است. در این داستان پسیشه دختر زیبایی است و اروس به او دل می‌بازد و او را به‌کاخی سحرآمیز می‌برد و همه شب به ملاقاتش می‌رود و به او سعادتی جاودانی نویدمی‌دهد به شرط آنکه اوهرگز درصدد شناختن ودیدن چهرهٔ اوبرنیاید. اما اوشبی‌شمعی روشن‌می‌کند تا صورت معشوق را ببیند. قطره‌ای از اشك‌شمع برچهرهٔ اروس می‌چکد و اوبیدارمی‌شود. اروس نام خود را برزبان می‌آورد و با قصر سحرآمیزش ناپدید می‌شود. ونوس مادر او به پسیشه حسادت می‌ورزد و او را به عذابهای سخت محکوم می‌کند و به جهنم می‌فرستد.اما اروس‌که با وجود دوری جستن ازمحبوب هنوز به او عشق می‌ورزد با خوابی جادویی اورا از آتش نجات می‌دهد.

۲ـ Counciv of Nicaea شورای‌کاردینالها و اسقفهای کاتولیك که درنیقه جهت‌کنکاش در مسائل مهم مسیحیت تشکیل شد.

این‌بار اصول فکری جدیدی در کار نبود و شمایل سوزان درهدفشان‌شکست کلی خوردند. این‌جنبش‌برجهان غرب‌تأثیرچندانی‌نداشت. اما طی امپراتوری فرانکها، درزمان سلطنت شارلمانی شیوع‌وطغیانی داشت وقضیهٔ‌کلودیوس‌تورینی[۱] راکه درقرن‌نهم رخ‌داد نباید فراموش‌کرد. اما اینها تمام درتحول مسیحیت رویدادهایی مجزا و تك افتاده بود و با جنبش بزرگ ضد هنری بعدی‌که توسط مسیحیان برپا شد، یعنی با جنبش اصلاح دین وبه خصوص پوریتانیزم[۲] (پرهیزگری) رابطه‌ای نداشت.

هنر مسیحی درشمال.

بـه تدریج کـه مسیحیت از مهد مدیترانـه‌ای خود به سوی شمال گسترش یافت دوعنصرمهم هنری راهمراه خودبرد. یکی نمادگرایی‌که خاص صورت رسمی آن بود و دیگری واقعگرایی که از مشخصات صورت عامیانهٔ آن به شمار می‌آمد. نفوذ عامل اول سریعتر و عمیقتر بود. مضمونهای سوریه‌ای در شمالیترین نقطهٔ دنیای آن زمان یعنی در نورت امبریا وهبرایدز[۳] بـرده شد. در عین حال صورت عامیانهٔ آن، بسیاری ازویژگیهای پاگانیزم یا هنر غیر مسیحیان ـ یعنی طبیعتگرایی و لطف و ظـرافـت هنر یونان را اختیار می‌کـرد. ایـن آیینهای روحـانی که ایـن عناصر بازنمای آنها بودند، وقتی به شمال رسیدند همانند بودایی‌گری درچین، ناچار با روح بارز مکان به تعارض در آمدند و این روح بارزمکان با زمینه‌ای‌که مسیحیت تاآن‌زمان درآن تحول و بسط یافته بود تفاوت بسیار داشت. به جای روشنی‌تاریکی و درعوض حـرارت سردی و درقبال شادی، اندوه بود و هنری بومی‌نیزکه به این صفات ممتاز بود وجود داشت. این هنر،که بهتر است آن‌را هنرسلتی بنامیم باقیماندهٔ مستقیم هنرعهد نوسنگی بودکه بحث آن‌گذشت. هنری‌بود که طبیعتگـرایی را انکارمی‌کرد، هنری‌بودکه متمایل‌به انتزاع وآرایشهایی کاملاً هندسی بود. از آئین مذهبی این زمان اطلاع بسیار در دست نیست. اما به شهادت قراین موجود می‌توان فرض‌کردکه این آیین با مذهب‌انسان

۱ـ Claudius of Turin ۲ـ Puritanism ۳ـ North Umbria،Hebrides

بدوی چندان تفاوتی نداشته است. به عقیدهٔ ورینگر: «این آیین ازستایش زاهدانه و تسلیم به خدا بسیار دور بود و فقط‌به‌خواندن افسونهای وحشت وانجام قربانیهای بسیار، برای‌آرام داشتن خشم قدرتهای خودکام فوق طبیعی تمام می‌شد.» واین‌گونه‌روح مذهبی است‌که صفت اغتشاش وهراس‌آلودگی هنرشمالی را توجیه می‌کند.

اینجا نمی‌خواهم درتأکید براهمیت عامل آب‌وهوایی راه مبالغه پیش گیرم. امـا این نکته به‌جای خود معتبراست‌که هرگاه جنبشی ایدئولوژیکی ـخواه فقط مربوط به شیوه و سبك و یا عمیقاً مذهبی و روحانی باشد ـ به منطقه‌ای منتقل شودکه ازنظر شرایط آب وهوایی ومادی بـا ناحیهٔ پیشین متفاوت باشد، بکلی تغییرشکل می‌یابد وخود رابا روحیات ممیزوبارز محل، یعنی با آن دسته از تجلیات مربوط به خاك و آب وهـواکـه روح مشخص جامعه را تشکیل می‌دهد هماهنگ می‌کند. این فـرآیند درست در مـورد انتشار دومذهب بزرگ ـ یعنی بودایی‌گری‌درچین و مسیحیت در اروپا ـ به روشنی بسیار مشاهده می‌شود.

شاخهٔ شمالی مسیحیت به درونگرایی آن انجامید. مسیحیت‌ازصورت ابتدایی خودکه مذهبی خارجی‌ومنسکی بود و رابطهٔ انسان با خدا ازطریق و با واسطهٔ‌کشیش برقرارمی‌شد به‌تدریج به‌صورت مذهب ایمان‌فردی‌تحول یافت‌که همیشه درون‌نگر وگاهی حتی مرض‌آلود وتعصب‌آمیز است. ایـن فرآیند مستلزم ترك تدریجی استعمال اشیا و وسایل عینی ستایش است. طی دوران بزرگ پیروزی و اشاعهٔ مسیحیت، یعنی از قرن دهم تا نوزدهم، هر وسیله برای آموزش بصری والقای احترام هراس‌آلود به اقوامی‌که تازه از وحشیگری به در آمده بودند، مفید و ارزمند بود و طی ایـن دوران‌کـلیسا هنوز به‌میزان بسیار از جنوب رهبری و اداره می‌شد. معماران و هنرمندان کلیسا هنوز درخاورزمین به‌مکتب می‌رفتند. اما رفته رفته اندیشه جایگزین تصویر می‌شد وبه‌راستی همین‌که یك‌کلیسای جامع گوتیك برفردیت ومسیر جدید خودآگاه‌گردید، ازآن جزصورتی سنگی از غریزه‌ای مبهم و رفعت‌جو که به بهترین شکل با مفهوم انتزاعی وتعالی‌گرا قابل تـوصیف است چـه می‌ماند؟ درست است که طی سراسر دوران گـوتیك، این انتزاع بزرگ و

پاك (یعنی بنای کلیسا)، می‌بایست که مانند درخت کاج جشن تولد مسیح با مجسمه‌های مجلل ونقاشیهاوپنجره‌های مصور رنگین (ویترای)آراسته گردد، اما اغلب میان این دونوع‌هنر ـ یعنی‌معماری‌که با مفهوم مرموز وپوشیدهٔ خود جز به ابهام در دسترس درك مردم نبود و هنرهای ساده‌ترکه هنرعوام نیزبود و درعمل اغلب نمایندهٔ آیینهای خرافی تلقی می‌شد ـ اشتقاقی‌واضح وحتی تضادی آشکار موجود بود. اما خواه باپروفسور وایتهد همصداشویم وهنر را درمسیر عادی تحول تاریخیش ازمرحلهٔ منسکی و از طریق مراحل عاطفی و ایمانی به مرحلهٔ عقلانی متحول بدانیم و خواه آن را فقط تابع روح محل و با روحیه وخوی انسان شمالی که‌خود تابع شرایط آب‌وهوایی است منطبق وهمآهنگ‌انگاریم، درهمه حال مسیحیت‌به‌اشتقاق وشاخهٔ‌شمالی آن به‌طرد وترك عناصر زیبایی به‌میزان بسیارمحکوم‌بوده است. هنراروپای شمالی را پس ازجنبش اصلاح دین دیگر نمی‌توان هنری بالاخص مذهبی دانست. کیش پروتستان، اگرنگوییم که‌ستیزه جویانه‌باهرنوع تظاهرارزشهای حسی مخالف بود، لااقل نسبت به آنها بدگمان بود وسر مساعدت نداشت[1].

اماسیرتحول درجنوب اروپا به‌کلی غیرازاین بود. آنجا تضاد، نه‌بین مسیحیت وهنر بلکه میان دومفهوم هنری بودکه یکی دنباله‌رو و در خدمت

۱ـ منباب مثال نمونه‌ای از تاریخ هنر انگلیس را ذکر می‌کنم. در ۱۷۷۳ بود که سرجوشوا رینولدز Sir Joshua Reynolds و بنجامین وست Benjamin West بیهوده کوشیدند که طرحی رابرای آرایش و تزئین‌کلیسای سن‌پل به‌کمك تصاویر اجراکنند. اما این‌کوشش آنها توسط دکتر تریك Terrick که درآن زمان اسقف لندن بودبا شکست روبه‌روشد. تردیدی نیست‌که همین تجربه رینولدز را به بیان این جمله هدایت‌کرده است: «لااقل برای‌نقاشان واقعیتی سخت غم‌انگیز است‌که کشورهای پروتستان شایسته دیده‌اندکه مانع نفوذ تصاویر به کلیساها شوند. این‌که تاکجا این واقعیت موجب شده است‌که هیچ‌کشور پروتستانی تاکنون موفق به ارائهٔ نقاشی تاریخی نشود، مسأله‌ای است درخورتأمل وبررسی». اظهارنظر رینولدز ازنظرکلی حائز اهمیت است. اقتصادیون طرفدار جبراقتصادی، پدیده‌ای نظیر تفوق‌صورت‌ـ نگاری در هنر قرن هجدهم انگلیس را معلول پاسخ مستقیم به تقاضای طبقات ثروتمندزمان می‌دانند. اما این جزئیی از حقیقت نیست. افراد همین طبقات ثروتمندکلیسا را نیزتحت اختیار ونفوذ خود داشتند و مگر به‌سبب منعی ایدئولوژیکی می‌توانستند بنا به رسم‌گذشته، از هنرمندان خود در ترسیم ونمایش مضمونهای مذهبی وتاریخی استفاده‌کنند.
این‌که ایدئولوزی پرهیزگری نیز به نوبهٔ خود تابع شرایط اقتصادی بوده است ممکن است تا حدودی صحت داشته باشد اما با این‌همه فعلا مایلم‌که برسطحی بودن هرنوع رابطهٔ‌مستقیم بین هنر و اقتصاد یك دورهٔ تاریخی تأکیدکنم.

مذهب و دیگری آزاد بود. رنسانس را نباید به سادگی تجدید حیات هنر دانست. هنر درهیچ زمان نیرومندتر یا ارجمندتر از قرون قبل از رنسانس نبوده است. رنسانس را باید بیشتر به منزلهٔ گرایش هنر به سوی هنر غیر مسیحی یونان باستان و آزادی ازقید مذهب دانست. زیراکه هنر حیاتیتر و والاتر از آن بودکه در اختیار مذهب آید. همچنانکه در زمینهٔ حکمت این دوران با آزادی تدریجی خرد ازجزم فوق‌طبیعی مقارن بوده است هنر نیز از نظارت کلیسا آزاد شد. البته ممکن بود که هنوز برای بیان یك احساس مذهبی هنرمند، به‌کار برده شود. اما این تنها وظیفهٔ آن نبود. سراسرقلمرو طبیعت دربرابر هنرمندگشوده می‌شود و او می‌تواند به‌آزادی درآن سیر کند و هرآنچه بخواهد برگزیند وبرابر با غایت مطلوب بنگارد. اما نباید نتیجه بگیریم‌که این‌آزادی به‌طورکلی برای هنرمند مفید بود. درفصل‌آینده به هنگام بررسی این مسأله خواهیم دیدکه به راستی این‌آزادی به طورکلی به زیان او بوده است.

فصل چهارم
هنر غیر مذهبی

کلیهٔ انواع اساطیر درعالم خیال و به‌نیروی تخیل، قدرتهای طبیعت را در اختیارمی‌گیرند، و برآنها مسلط می‌شوند وآنها را شکل می‌بخشند. به‌همین سبب همین‌که انسان براین نیروها دست یافت جایی برای اسطوره و افسانه باقی نمی‌ماند.

کارل‌مارکس، نقد اقتصاد سیاسی

بیشترتاریخ‌نگاران رنسانس شاید به‌پیروی از نظرات بورکارت[1]، این دیگرگونی‌قطعی فرهنگ اروپا را به‌تعبیری تحول ارزشهای اجتماعی‌به‌سوی فردگرایی‌دانسته‌اند. چنانکه دیدیم دلائلی دردست داریم‌که واقعیت‌هرگونه تصور اجتماعی هنر را به‌دیدهٔ تردید بنگریم. درست است‌که درقرون‌وسطی بسیاری از مراحل فکر و احساس به‌سبب نظارت ونفوذ قدرت مرکزی‌کلیسا شکل اجتماعی به‌خودگرفت،اما این نکته نیزدرست‌است‌که تحت چنین‌قدرت قانونگذاری، ارزشهای فردی مورد توجه نبود و خریداری نداشت وآثار هنری در وهلهٔ اول به‌سبب موضوع مورد وصف و نه به‌ازای نحوهٔ توصیف ارزیابی می‌شد. امـا ارزش جاویدکنندهٔ آثـار هنری را ـ یعنی کیفیتهایی کـه اندیشه‌ها و اشتیاقهای یـك دوران خاص را می‌گذراند و باقی می‌مـاند تـا تواناییهای درك زیبایی دورانهای بعدرا به‌خود جلب‌کند ـ بایددروهلهٔ‌اول آفریدهٔ افرادی دانست‌که به‌داشتن‌مهارت وقریحه‌ای استثنایی‌ممتازبوده‌اند. در نتیجه نباید تصورکردکه رنسانس باعث ایجاددیگرگونی اساسی درماهیت هنرگردید، بلکه فقط شرایط‌کار وآفرینندگـی هنرمند را تغییر داد و او را از قید فشار نظامها و منعها آزاد ساخت، و نوعی‌آزادی عمل ظاهری به‌او بخشید. می‌گویم **ظاهری** زیرا سرانجام هنرمند خود دریافت‌که فقط‌یك‌نوع وابستگی را با نوعی دیگر معاوضه‌کرده است. او از این به‌بعد می‌توانست

۱ــ Burckhardt

در بیان احساس خود آزاد باشد. اما بـه‌شرطی‌که خودی‌کـه بیان می‌شود متاعی قابل عـرضه در بازار باشد. و این نوعی بندگی اقتصادی بود که تا امروز باقی است ودرجهٔ حقارت‌آن به‌هیچ روی‌کمتر ازبندگی‌روحانی‌دوران پیشین نیست.

هنرمند در مقام فرد

ورینگر[۱] اصلاحیه‌ای بر نظر بورکارت پیشنهاد کرده است که مساعد ترین تعبیر ممکن‌برای این‌دگرگونی است وآن جایگزین‌کردن «شخصیت»به‌جای «فرد» در نظر بورکارت است. این اصلاح لااقل در مورد رنسانس درجنوب اروپا ضروراست. زیرا «اینجا» تحول به‌تقسیم‌شدن جمع‌مردم‌به‌اجزای‌بیشمار منفرد نامتجانس‌نمی‌انجامد، بلکه‌به‌سوی اندامواره[۲] اجتماعی وسیعی گرایش داردکه رفته رفته به‌اجزای منفرد خود،آگاه می‌شود وتودهٔ فشردهٔ خود را به‌صورت هزاران عضومنفرد ظریف وپیچیده به‌تکامل می‌آورد که‌هریك**حیاتی** راکه تمام دستگاه اجتماع را باهم درپیوند می‌دارد به‌مقیاس‌کوچکتر وبه‌نحو ظریفتری تجربه‌کرده است.» اینکه‌آیا رنسانس شمالی ـ که بهتر است به‌نام رفرم ونهضت اصلاح دین نامیده شود ـ دارای ماهیتی اساساً متفاوت بوده است، مسأله‌ای‌است‌که به‌زودی‌به‌بررسی‌آن می‌پردازیم. بااین همه به‌تحقیق بایدگفت‌که این تحول در ایتالیا تحولی مثبت بوده است‌که پیوسته درجهت افزایش تأیید خود و نظارت و تأکید بر خود پیش رفته است.

برگردیم به‌جملهٔ پروفسور وایتهد. زیرا این تحول در جهت افزایش آگاهی فرد بر تنهایی و بیگانگی خود از جمع نیزگام برداشته است. امادر جنوب اعتماد به‌نفس فرد در این وضع طوری بودکه نتیجهٔ این تحول دیگر در اساس مذهبی نبود. بلکه پاگانی بود و مراد از پاگانیزم[۳] در اینجا حتی نظام نیم خدایی اولمپ نیست؛ بلکه فقط لذت‌پرستی بی‌تفکری است‌که حتی زیر فشار شرایط محیط مجبور به‌عقلانی‌کردن تجربهٔ خود نشده است. چنین تغییر شکل احساس،کـه رنسانس نمایندهٔ‌آن است هرگـز به‌استقلال صورت

۱ـ Worringer ۲ـ organism ۳ـ Paganism

نمی‌گیرد. موضوع، توسعه و گسترش آزاد و بیهدف آیین یا اندیشه‌ای نیست. بلکه بیشتر بیان مستقیم فرآیندهای اقتصادی است. دیدیم که چگونه جنبش شمایل‌سوزی که به‌حکم همهٔ ظواهر امر ماهیتی انتزاعی داشت جز بازتابی از تعارض قدرت و ثروت و منافع دربار امپراتوری از یک‌سو وصومعه‌ها از سوی دیگر نبود. به‌همین قیاس در این تحول جدید، تغییرات ایدئولوژیکی فقط به‌منزلهٔ جابه‌جاشدن تملك قدرت اقتصادی‌است. طی قرنهای چهاردهم‌و پانزدهم میلادی کلیسا مرتکب خطای جبران‌ناپذیر سست‌کردن قوانین منع رباخواری و به‌تعبیر دیگر رشد نظامی شدکه ثروت را از تولید جداکرد. یعنی موجب شدکه پول،که تاآن زمان‌فقط وسیله‌ای برای مبادلهٔ کالابود، خود فی‌نفسه کالایی بشود. به‌نظر می‌رسدکه این امر عامل اساسی فرآیند تاریخی پیچیده‌ای باشدکه جنگ وصنعت درآن نقش‌مهمی‌داشته‌اند. جزئیات این فرآیندوتغییرهرچه باشددرمورد نتیجهٔ غایی نباید دچاراشتباه بود. همچنان که با زوال قدرت مرکزی سلطنت،کلیسا به‌تدریج به‌علت مستملکات وسیع و نیز به‌سبب نظارت مؤثری‌که بر ثروت داشت بزرگترین نفوذ را به‌دست آورده بود، اینجا نیز اشخاص یاگروههایی‌پیدا شدندکه خودثروتمندبودند. ومنشاء ثروتشان‌کوشش خودشان بود و به‌زودی خود را باکلیسا درمعارضه یافتند. جایی‌یك جمهوری با نفوذپاپ سرجنگ داشت ودرجای دیگرپادشاهی ازصومعه‌های ثروتمند سلب مالکیت می‌کرد واینها وقایعی بودکه‌شرحشان درکتابهای تاریخ ما جای بسیارگرفته است. معهذا ازاین مهمتر تغییر خلق وخواست‌که قاطبهٔ مردم‌را فراگرفت. اینجا نمی‌خواهم به‌بررسی‌این‌موضوع بپردازم‌که تغییرات اقتصادی از چه راه باعث تغییرخوی مردم‌شد. به‌عقیدهٔ من این فرآیند عبارت بوده است از سلسلهٔ بینهایت درازی از انحرافها وضد انحرافهایی‌که اول در اثر یك نیرو و سپس تحت تاثیر نیرویی دیگر به‌وجود آمد و دل انسانها در نتیجهٔ این انحرافهای پیاپی، مسیری شکن شکن[1]، شبیه به‌مسیرکشتی بادبانی دردل باد مخالف طی‌کرده است. باپیشرفت‌تحول تاریخی،این فرآیند به‌صورت‌جدایی ازکل یابه‌بیان‌بهتربه‌صورت‌گونه‌گونگی

۱ــ zig-zag

تظاهر کرده است. درست است که یك‌نواختی وتجانس قرون وسطایی تاحدود بسیاردراثر بعد زمان است. زیرا نمی‌توانیم جزئیاتی راکه بابررسی‌نزدیکتر معلوم می‌شد در میان توده تشخیص دهیم. معهذا این حقیقت درجای خود معتبر است که ازپایان‌تمدن کلاسیك رم تاآغاز رنسانس درایتالیا،فردکوششی در بیان و تـوصیف شخصیت خود نمی‌کـرد و یا اگر می‌کرد در این‌کوشش توفیقی نمی‌یافت. او قریحهٔ خود را در مقام هنرمند بیان می‌کرد، امـا این حساسیت برای‌آشکارکـردن نکته‌ای یا نظری‌که خاص شخص او باشد و یـا به‌منظور مجسم‌کردن ویژگیهای شخصی دیگران به‌کارگرفته نمی‌شد. امـا اینها همه به‌تدریج عوض شد. هنرمند عرض وجود کرد. به‌انسانیت خود اعتراف‌کرد و انسانیت همنوعان خود را بزرگ داشت.

رواج صورت‌نگاری

رونق صورت‌نگاری را می‌توان رازگشای عجیبی برای این تحول دانست. هنر رومی بخصوص در زمینهٔ پیکرتراشی با تب تند واقعگرایی-یعنی رسم دقیق صورتها بامهارتی‌اعجاب‌انگیز- به‌خاموشی‌گرایید. هرچندمیل به«بر- جاگذاشتن نقش خود» در اوایل مسیحیت و دوران بیزانس به‌کلی از میان نرفت- ومثلاً پاره‌ای مدالها وآویزه‌ها ازورقه‌های طلای حکاکی‌شده‌که‌نشان از شبیه‌نگاری شگفت‌انگیزی دارد، ونیزبعضی صورتها ومجسمه‌های نیمتنه و تمام قدی از امپراتوران متأخرتر پیدا شده است- با این‌همه چهره عموماً به‌نحوی دراستتاراست وتا رنسانس هم در استتار باقی می‌ماند وبعد به‌وضوح هویدا می‌گردد.

گاهی در اثری هنری مربوط به‌قرون وسطی-مثلا درگوشهٔ یك‌پنجرهٔ منقوش رنگین (ویترای) و یـا در حاشیهٔ نسخه‌ای خطی- به صورت ریزی برمی‌خوریم که‌پس ازبررسی معلوم می‌شود طرحی اختصاری‌ازصورت‌هنرمند یا به‌احتمال بیشتر چهرهٔ واقف اثر به‌کلیساست. در قرن چهاردهم‌این‌صورت فضای بیشتری را غصب می‌کند و بیشتر در نظر می‌آید تا جایی که حدود نیمهٔ قرن پانزدهم صورت واقف با صور متن مقدس از نظر اندازه و اهمیت برابری می‌کند. سپس در قرن شانزدهم تصویر واقف اثر یا صورت هنرمند

از متن اثـر خـارج می‌شود و به‌استقلال نقش می‌گردد. به‌نظـر می‌رسدکه طی بیش از یك قـرن هدف هنر بسط و تکمیل بیانگری روانی و شباهت و واقعیت بازنمایی شخصیت انسانی بوده است و در ایـن راه بودکـه‌کوشش رافائـل به اوج‌کمال رسید وگروه بسیاری از نقاشان و پیکرتراشان قبل و بعد از او به‌همین انگیزه در تلاش بوده‌اند.

بیان و توصیف خود

هنرمند پس از بیان و نمایش شخصیت، کـوشش خود را موقوف نمایاندن دید و خیالبازی خودکرد و هنرمندان همین‌که درمجسم‌کردن صـورتهـا و صحنه‌های فوق طبیعی با واقعیتگرایی خاکی و این جهانی تردیدی به‌خود راه ندادند، با هم به رقابت برخاستند و موضوعهای خود را به هرگونـه شگفتی وگزاف‌نگاری‌که به تصور می‌گنجید آراستند وقصدشان پیوسته این بودکه مهارت ونیروی تخیل خود را به نمایش‌گذارند. در این‌کاوش جهان خیال، افسانه‌های مقدس را رهاکردند وبه میدان غنی و سرشار اساطیر غیر مذهبی روی آوردند حتی‌گاهگاه این دو شیوه را با هم آمیختند؛ همچنان‌که مسیحیان اولیه، البته نه‌چنین آگاهانه،کرده بـودند. سرانجام افسانه را به‌کلی رهاکردند و به واپسین مرحلهٔ درون‌نگری یعنی بیان ونمایاندن رؤیاها وصور خیال خود روی آوردند. نقاش با پرداختن ازنقل داستان یا تصویر صورتی، و روی آوردن به‌ترسیم موضوعهای بیجان چون منظره یا طبیعت بیجان‌گامی بسیار مهم در راه تحول برداشت. منظور او ازتلاش خود دیگر این نبودکه «این تابلو را رسم می‌کنم زیرا معتقدم‌که این واقعه یا آن‌چهره برای بیننده جالب است.» بلکه می‌گفت: «این صحنه یا ایـن اشیا را رسم می‌کنم زیراکه نحوهٔ ترسیم وکمال هنر من درنمایاندن‌آنهابرای‌بیننده‌جالب خواهد بود.» نقاشانی چون جوتو[۱] یا رافائل به‌سبب مهارت معجزآساشان درنمایاندن طبیعت ستوده می‌شدند اما عامل اصلی‌که ماآن‌را علاقهٔ انسانی می‌نامیم پیوسته در این میان نقشی داشته است. اکنون هنرمند بی‌توجه به

۱ـ Giotto

این علاقهٔ انسانی به‌کار می‌پرداخت وهرچندکه بینندهٔ نادان‌شاید هنوزنتیجهٔ کار را به اعتبار شباهتش با اصل تحسین می‌کرد، اما هنرمندازبینندگانی‌که اثر را به راستی به‌قصد آنها تهیه‌کرده بود انتظار داشت‌که شخصیتی راکه در هماهنگی رنگها و تجانس شکل بیان شده است تحسین‌کنند. هر قدر این گرایش درهنرمندان بسط می‌یافت درك و تحسین‌آثارشان توسط مردم عادی دشوارتر می‌شد.

اکنون مدارك کافی در دست داریم ومی‌توانیم پاره‌ای روابط موجود بین هنر واجتماع راکه درتمام دورانهای گذشته به‌حکم دلایلی حدس زده بودیم در این دوره به‌تحقیق تشخیص دهیم. دریك طرف تودهٔ‌پیچیده و درهم قرار داردکه ما اجتماع یا مردم می‌خوانیم و خواهان طبیعتگرایی یا واقعیتگرایی هستند ـ وتصویری را می‌پسندندکه داستانی نقل‌کند. در سوی دیگر هنرمند را می‌بینیم‌که فردی یا عضوی از جماعت معدود برگزیدگان و خواهان بیان خویش است. بیان احساسها، یا اندیشه‌های خود. به این ترتیب تمددی یا تعارض و تضادی بین هنرمند و اجتماع برقرارکردیم‌که می‌تواند همهٔ دیگرگونیهایی راکه از قرون وسطی به این طرف درتاریخ هنر روی داده است توجیه‌کند.

هنر برگزیدگان

بی‌آنکه به دنبال جامعه شناسی چون پارتو[۱]، در جزئیات تحلیل تفصیلی و دقیق او از اجتماع وارد شویم، می‌توانیم دریافت او را دربارهٔ گروه فشردهٔ به نسبت‌کوچکی ازمردم‌که در فرآیندی «گردشی»[۲] درگیرند برای سراسر دوران جدید صحیح بدانیم و بپذیریم. صرفنظر ازجوامع انگارگرا[۳] که پیوستگی تاریخی ندارند، در جامعهٔ متمدن همیشه این تقسیم به یك طبقهٔ به‌نسبت‌کوچك وبسته وحاکم از یك سو و تودهٔ وسیع بیشکل «مردم عامی» از سوی دیگر به چشم می‌خورد. امابه‌موقع خود برگزیدگان‌جدیدی از این تودهٔ وسیع برمی‌خیزند و جایگزین طبقهٔ حاکمی‌که به تدریج منحط

۱ـ Pareto ۲ـ circulation ۳ـ idealistic

و ناتوان شده است می‌شوند. درهمه‌حال در موردجوامع اروپایی، ازرنسانس به بعد این روال کلی بوده است. (البته منظورم این نیست که این قاعده در جوامع قبل از رنسانس صادق نیست). به‌همین قیاس شایدبتوان درمورد هنر نیز تقسیم وشاید فرآیندگردش مشابهی سراغ کرد. برگزیدگان بـرقدرت و ثروت و فراغت خود می‌افزایند وبرای موقع وپایهٔ اجتماعی خود نشانهای خارجی مناسب، خاصه از آن دست کـه شکوه و افتخار آن را منعکس کند می‌جویند. بخصوص هنرمعماری، وبیشتر هنرهای دیگر به‌تبع آن، خواهان بسیار می‌یابند. مدرسه‌ها وآکادمیها تأسیس‌می‌شود وچیزی‌که به‌تفاوت،سنت یا سلیقهٔ خاص طبقه شناخته شده است به‌وجود می‌آید و رشد می‌کند. یعنی نوعی هنرپدید می‌آیدکه متضمن خوش‌آمد حساسیتهای پالایش یافتهٔ طبقه‌ای خاص است. «سلیقهٔ» یك دوره برهنرآن حاکم نیست و آن را معین نمی‌کند همچنان که مذهب آن دوره نیز چنین تسلطی بر هنر آن ندارد. این تحولی است موازی با آن، یا به‌عبارت بهتر وبه‌مفهومی‌که درگذشته بیان داشتم تحولی دیالکتیکی ازتألیفی[1] است که فرهنگ یك دوره نامیده‌می‌شود. هنرمند اثر خود را در محدودهٔ قیود سنت خاصـی‌کـه در آن زاده شده است پدیـد می‌آورد اما شرایط «عظمت» یا «نبوغ» ـ یا هرکلمه‌ای کـه صفت استثنایی او را به آن می‌نامیم ـ آن است که سنت را به‌وجهی تعالی‌بخشد و ازاین راه آن را متکامل سازد. به این‌ترتیب سلیقهٔ هردوره دراثراعمال وتجربیاتی به غایت‌کوچك، شکل می‌گیرد وپیش می‌رود. هر قدرگروهی‌که این فرآیند درون آن واقع می‌شود بسته‌تر و خاصتر باشد، نتیجه پالوده‌تر و مرموزتر خواهد بود، تا آنجاکه صفت انحطاط آن دیگر قـابـل استتار نباشد. دراین هنگام آن‌گروه خود به احتمال قوی به سرحـد تجزیه نـزدیك شده است و هنر و مبانی اجتماعیش با هم از میان خواهد رفت و جای خود را به‌گروه برگزیدگان دیگری خواهد دادکه ازمیان تودهٔ مردم بـرمی‌خیزند و هنری خام اما نیرومند به‌همراه می‌آورند ـ هنری‌که به نوبـهٔ خود تسلیم جریان فرآیند پالودگی می‌شود.

۱ـ synthesis

هنر مردم[۱]

هنر مردم نیز مانند هنر برگزیدگان همیشه وجود داشته و همانطور که در دورانهای مشخص دیگر مثل عهد مصریها یا صدر مسیحیت بود، در قرون وسطی و رنسانس نیز موجود بوده است. حتی امروز هم هنوز اغلب آنجاکه کمتر انتظار می‌رود (مثلاً درهواپیماهاواتومبیلها، درفیلمهاو وسایل ورزشی) یافت می‌شود. وسعت انتشار این هنر همیشه بسیار است و مورد اقبال جمعی وسیع و یك‌نواخت است ومعمولاً به **هنگام پدید آمدن** به صورت هنر تشخیص داده نمی‌شود و مورد تأیید قرار نمی‌گیرد. اما پاره‌ای نظرسازان (تئوریسینها) با بررسی تاریخ هنر ومشاهدهٔ پیدا شدن و رونق یافتن ناگزیراین‌گونه هنر درکلیهٔ ازمنه به قضاوتی‌کیفی متمایلندومی‌گویند هر چیزکه مورد پسند عامهٔ مردم باشد به همان دلیل بهترین است. این قضاوت متضمن خطری قطعی است. درهرزمان معین نوعی هنر مورد اقبال مردم است و شاید دارای پاره‌ای ویژگیها باشدکه همیشگی و درهمهٔ انواع آن مشترك است. ازجمله این هنر معمولاً واقعیتگرا است اما اینکه قدمی فراترگذاریم و ادعاکنیم‌که هنر مشخص دوران خاصی باید عامه‌پسند باشد غیرمنطقی و ازنظر ماهیت دیالکتیکی پدیدهٔ متحول تاریخ‌خطا است. هنر نمونه ونمایندهٔ هردوره، هنر برگزیدگان آن است و تأکید بر اینکه‌هنر برگزیده‌ای می‌تواند یا باید دارای خصوصیات هنر مردم باشددوگانه‌گویی است. چنین انتظاری فقط درمورد یك حالت فرضی جامعه، یعنی جامعهٔ بی‌طبقات،که از برگزیدگان خالی است رواست.

ضمناً باید توجه‌داشت‌که‌حالت‌بی‌طبقات‌بودن جامعه‌که مارکس‌وانگلس فرض‌کرده‌اند ولنین درکتاب «دولت وانقلاب» به‌روشنترین وجه بیان داشته است به هیچ‌روی متضمن‌حذف والغای برگزیدگان‌نیست. وجودبرگزیدگان انعکاسی از نابرابری طبیعی در ذوق و تواناییهای انسانهاست وکوشش در سرکوب‌کردن تظاهرات این نابرابری درهنر یا در هر زمینهٔ خلاقهٔ دیگر به منزلهٔ مخالفت با واقعیتهای تغییرناپذیر طبیعت انسان است. برگزیدگان

۱ـ popular art

زمانی به‌صورت کاست یا طبقهٔ اجتماعی درخواهند آمدکه قدرت رابه‌توانایی توصیف وبیان بیفزایند و اعمال زوررا جایگزین اقناع مستدل سازند، و آن طورکه‌اغلب پیش‌می‌آید اساس اخلاقی‌یا زیبایی‌شناسی تلاش خود را ازدست بدهند.

حتی درهمان جامعهٔ بی‌طبقات فرضی باید پرسیدکه آیا هنر مردم بـه آن صورت‌که درگذشته شناخته شده است وامروز شناخته می‌شود،می‌تواند حساسیت زیبایی‌شناسی کاملی را ازهرنظر سیراب‌کند؟ این نکته به دلایل‌زیر محل تردید است:

هنرمند، یعنی فردی‌که به قریحه و استعدادهای درك استثنایی ممتاز است.ازنظرروانی‌دربرابرجمع، یعنی دربرابرمردم‌باکلیهٔ‌جنبه‌های‌عرف‌عامیانه و اعمال دسته‌جمعی آنها قرار دارد. همان تیزحسی وعمق درك،که هنرمند را از دیگران ممتازمی‌کند به‌قیمت ناسازی وناهمرنگی وعصیان به‌دست‌آمده است. این‌جا قصد ندارم‌که روانشناسی هنرمند را بررسی‌کنم، اما کافی است که نگاهی به روزنامه‌های طنزنگار و به راستی به تمام نشریات وتصاویری که هنرمند را موضوع اختیارکرده‌اند بیفکنیم، تامشاهده‌کنیم‌که هنرمندهمه جا به مهر دمدمی بودن وتلون نشان شده است. درپس این پردهٔ تمسخر و تحقیرمردم باید تأیید حقیقتی رایافت‌که افلاطون‌درسطح عالیتری به‌آن‌قائل بوده است، وآن این‌که هنرمند در هراجتماع نظام یافته،که مساوات درآن حاکم‌باشد، عنصری غیرعادی است. او وجودی استثنایی‌و به‌همین سبب به تعبیری نوعی انگل است. اما نه انگل تودهٔ مردم بلکه انگل‌برگزیدگانی که می‌تواند مدحشان را بگوید یا سرگرمشان بدارد ودرعوض زندگی‌خود را ازآنها تأمین‌کند. این مسأله هیچ‌جا مثل روسیهٔ شوروی‌که موجـودیت هنرمند درگرو تأیید اقلیتی سیاسی است بـه ایـن روشنی نشان داده نشده است.

بدگمانان وبیفرهنگان می‌توانند به‌همین بسنده‌کنند، زیرا ایـن‌نکته را نادیده می‌گیرندکه استعدادهای استثنایی هنرمند تنها مهـارت وچیره‌دستی و ظرافت وپالودگی حسی نیست بلکه علاوه بر اینها تـوانایـی درك شهودی ماهیت واقعیت است. وهمین عامل است‌که به ما حق می‌دهدکه هنررا نوعی

دانش واجب بدانیم. این دو جنبه درکار همهٔ هنرمندان دیده می‌شود. یکی ظواهر فنی وچیره‌دستی و دیگری حقیقت درونی یاگویایی و توانایی افادهٔ معنی. هنرستایان افراطی وکم فرهنگ دریك طرف و تودهٔ مردم بیفرهنگ درطرف دیگر، جز به جلوه‌های ظاهری اثر سرگرم نمی‌دارند و ازآن فراتر نمی‌روند. یکی درظرافتها و پالودگیهای شگردکار هنرمند باریك می‌شود و دیگری اسیر مهارت نماییهای چشمگیر وچیره دستیهای او می‌ماند که منظور از آنها همیشه پدیدآوردن توهم واقعیت است. اما هنرمند به نسبت نبوغ خود باید از این وسوسه‌ها و تمجیدها و وجهه‌ای‌که نتیجهٔ آن است احترازکند وهمچنانکه سزان[۱] دریافته است[۲] هنرمند فقط ممکن است مورد استقبال وتحسین عدهٔ بسیار محدودی از مردم قرارگیرد. این نقاش بزرگ درنامه‌ای به‌مادرش‌می‌نویسدکه به‌وضوح پی‌برده است به‌این‌که‌باید فداکاری کند. او درآن زمان سی وپنج‌سال داشت و هنوز به‌کلی‌گمنام بود: «رفته‌رفته خود را ازهمهٔ اطرافیانم نیرومندتر می‌بینم و تو می‌دانی‌که رضایتی‌که از خود دارم بیدلیل نیست. باید همچنان به‌کار ادامه دهم، اما نه برای‌نیل به‌کمال ظاهری‌که احمقان سخت درپی تحصیل‌آنند. این صفت‌که به روال معمول مورد تحسین بسیار است جزکمال صنعتگر نیست و هر اثری‌که ازاین راه پدید آید، ازهنرخالی و با ابتذال قرین است. نباید درتکمیل هیچ‌چیز کوشا باشم مگر به سبب لذتی‌که از نزدیکترکردن آن چیز به حقیقت و حکمت می‌برم.» وباز در اواخرعمرخود برکیفیتی اساسی‌که‌ضامن مصونیت هنرمند از ابتذال است اشاره می‌کند و می‌نویسد: « فقط نیروی اولیه یعنی منش و خوی آدمی است‌که می‌تواند انسان را به سوی هدفی‌که می‌جوید راهبر باشد.» ومرادش ازمنش وخو، البته همان خصوصیات‌ذوق برانگیخته و درك تخیلی و دیگر استعدادهای متحدی است‌که با هم یگانگی هنرمند را پدید می‌آورند.

۱ـ Cèzanne

۲ـ رجوع شود به «نامه به برنارد Bernard» که جرسلمك Gerstle Mack درکتاب خود به عنوان پل‌سزان (لندن ۱۹۳۵) نقل‌کرده است.

معمای هنرمند

اگر هنرمند به‌تنهایی و گوشه‌گیری محکوم می‌شد، کارش به‌بلاهت‌می‌کشید. نیت هنرمندآن است که گروه به غایت محدود و معدود اشخاصی که او امیدوار است بتواند مستقیماً در دلشان راه یابد، به نوبهٔ خود در دایرهٔ وسیعتری از مردم نفوذکنند و به این شکل به‌مرور زمان حقیقت وحکمت‌او درمردم نقش بندد وجزئی ازفرهنگ زمان‌گردد. و این همان فرآیند نفوذ درجمع است‌که مورد بحث انسانشناسان است.

اما هنرمند برای انجام همان نخستین وظیفهٔ خودکه جلب‌نظر گروهی معدودازمردم است باید به‌انتخاب نوعی روش القا وانتقال بپردازد. هیجانها و احساسهای او، خاص خود او ـ یعنی همیشه در اصل، آگاهی حسی یك دستگاه عصبی خاص ـ هستند. او می‌تواند خود رابه‌کمك آنها کاملاً راضی کند، یا بیان دارد. اما اگربخواهد به خارج ازخود دست یابد، باید درحیطهٔ واحد عاطفی اجتماعی‌کم وبیش محدود عمل‌کند و اثر بگذارد که حاوی بازنماییهای جمعی اجتماع است و همان دارایی مشترك طبیعی اقوام بدوی وگروههایی است‌که واحد مذهبی یکسانی را تشکیل می‌دهند. خودآگاهی جهان امروز، این‌گونه روحانیتهای جمعی را ازمیان برده است. در نتیجه هنرمند ناچار باید درجستجوی جانشینی برای‌آن برآید و ممکن است آن را درباقیمانده‌ای از خرافات مذهبی وبه احتمال بیشتر درنوعی ایدآلیسم‌بیابد. تاریخ هنر، از رنسانس به این طرف بیشتر شرح وقت‌گذرانی هنر با انواع مختلف ایدآلیسم بوده است.

هنر، نخست به‌ایدآلیسمی‌گرایید‌که درگذشته بسیار بارور بود وآن ایدآلیسم غیرمذهبی یونان باستان بود. این ایدآلیسم دوباره زنده شده در فاصلهٔ قرنهای پانزدهم تا نوزدهم به‌کرات مورد حك واصلاح‌قرارگرفت اما دراصل، پایه ومبنای اصلی همان چیزی است‌که به حق سنت‌کلاسیك نامیده می‌شود. اما درهمان قرن هجدهم هم شاهد رونق غایت مطلوب دیگری هستیم‌که درآغاز کاملاً ازسنت‌کلاسیك جدا نیست و به مورالیسم[۱] معروف

۱ـ moralism

است وسرانجام در قرنهای نوزدهم‌وبیستم به‌یك‌رشته تغییرات وبرگشتهایی برمی‌خوریم‌که بیشترآنها درمفهوم رومانتیسم خلاصه می‌شود ـ همان‌شکل افراطی فردگرایی[۱] که هرنوع سازشی را با ایدآلیسم دفع می‌کند و برای جلب دلها جز تأثیرحسی شکل و رنگ وسیله‌ای در اختیار ندارد.

هنرمند درسراسر این فرآیند نه‌فقط با مسألهٔ فنی خود، یعنی آشتی دادن احساسهای زیبایی‌شناسی خویش با یك مضمون ایدئولوژیکی خارجی روبه‌روست بلکه همچنین با مشکل دیگری دست به‌گریبان است‌که از اولی کم اهمیت‌تر نیست و آن امرار معاش در جهانی است‌که درآن هرتلاشی به معیار پول سنجیده می‌شود. به‌عبارت دیگر اثر هنری به صورت متاعی در آمده است‌که هنرمند باید دربازار آزاد به‌فروش برساند و یا در تنگدستی هلاك شود. شرایط کار او طوری است که پرداختن بهایی که او ناگزیر برای متاعش تعیین می‌کند فقط در توانایی ثروتمندان است. به‌این ترتیب هنر، نه فقط به‌صورت یك متاع، بلکه به بیان صحیحتر به‌شکل متاعی تجملی درمی‌آید. امکان سفارش یا خرید اشیای تجملی فقط دراختیار کسانی است‌که غرایز تحصیل مال و قدرتشان در میدان رقابت با دیگران پیروز شده است ونیز به‌طور استثناء کسانی‌که ثروت این گروه را به‌ارث برده‌اندو یاکسانی‌که اعتبارات دولتی را دراختیار دارند. البته باید اذعان داشت که همیشه موارد استثنایی براین قاعده‌بوده است، اما به‌طورکلی این قبیل‌افراد درمسائل ذوق وسلیقه،هم‌عامیند وهم‌احمق. آنها بنابه‌تعریف مردان‌عملند، یعنی مردانی‌که رشد استعدادهای تماشا، که برای آفرینندگی تخیلی ضرور است در آنها متوقف شده است. تاریخ هنرطی دورهٔ رنسانس واز آن به بعد تاکنون، پراست ازموارد عدم تفاهمهای غم‌انگیزی‌که بین هنرمندان وکار-فرمایانشان موجود بوده است.

مورد رمبرانت

اتفاقی‌راکه به‌منزلهٔ نقطهٔ‌عطفی‌درزندگی رمبرانت تلقی‌شد، می‌توان به‌منظور

۱ـ individualism

بیان نمونه‌ای کلی ذکرکرد . در آن زمـان در هلند عادتی به وجود آمده و رواج یافته بـود که همانطور که ما امروز عکسهای دسته جمعی از گروههای فوتبال یا مجالس عروسی تهیه می‌کنیم ، تصاویر دسته جمعی به نقاشان سفارش دهند وشأن رمبرانت بالاتر ازآن نبودکه این گونه سفارشها را قبول کند. در۱۶۴۲ قبول‌کردکه تصویری دسته‌جمعی ازگروهی‌افسران گارد مخصوص، به‌فرماندهی شخصی به‌نام‌کاپتن فرانتس بانینگ‌کوك[۱] تهیه کند ودر مقابل ۱۶۰۰ گولدن دستمزد بگیرد وقرار بودکه هریك‌از اعضای گروه سهم خود را از این مبلغ به تساوی بپردازد. رمبرانت به اوج تسلط برشگردهای هنر وابداع خود رسیده بود و در رأس موعد پرده‌ای را پدید آورد که به‌نام «پاس شب»[۲] معروف است. اما این اثرباتصویـرهای دسته‌جمعی متعارف‌که کارفرمایانش به‌آنها خوگرفته بودند وطبیعتاً انتظارداشتند رمبرانت هم‌چیزی درهمان ردیف عرضه‌کند، تفاوت بسیارداشت. زیرا اودر گذشته نیز آثاری طبق معیارهای معمول پدید آورده ومورد توجه ورضایت بسیار قرارگرفته بود. مثلاً پردهٔ «درس تشریح پروفسورتولپ»[۳]که ده‌سال پیش آن را ترسیم کرده بود تصویری دسته جمعی است که در آن هریك از چهره‌ها با دقت یکسان و مقیاس نسبی بـرابر رسم شده است. اما نتیجه به نظر رمبرانت بی‌درخشش وخالی از الهام بـود. این بارتحت هدایت الهام، ترکیبی[۴] به‌وجود آوردکه سراپا جانداری وتنوع است. بازی پر تحرکی از نور وسایه واجرام جانداورورنگهای‌پرآشوب‌است. این اثر درحد یك ترکیب به‌منزلهٔ پیروزی هنرنقاش است، اما هرچندکه کاپتن‌کوك ومعاون اولش در آن در مرکز صحنه وبه‌قدرکفایت درمعرض توجهند، پانزده افسر دیگر که سهم خود را ازهزینهٔ تابلو پرداخته‌بودند ساکت ننشستند ودرحال اعتراض کردندکه چرا به‌سبب ضرورتهای ترکیب موردنظر هنرمند، سیمایشان‌تاریك وصلابتشان‌تباه شده است واندامشان جزبه نیم پیدا نیست. درچگونگی‌حکم جای تردید نبود. رمبرانت به‌گناه خامدستی همچون کارگری ناقابل طردشد واز همان وقت شهرت نقاشیش روبه‌زوال رفت تا بیست وشش سال بعد در

۱- Frantz Banning Cocq ۲- Night Watch
۳- The Anatomy Lesson of Prof. Tulp ۴- composition

تنگدستی وفراموشی جان سپرد.

این است سرنوشت هنرمندی که در برابر نخوت و نادانی شهرنشینان ثروتمند در دفاع از معیارهای هنری خود پافشاری‌کند. کارفرمایان دیگر ممکن‌است به‌این پایه نادان‌نباشند، اما نخوت وبادسریشان‌کمتر ازاین‌نیست وسرنوشت هرهنرمند از این دست، که گذران زندگیش در گرو حمایت طبقهٔ حاکم، اشراف یا غیر آن باشد بهتر از عاقبت کار رمبرانت نخواهد بود. مرگ یا ناخوشنودی کارفرمایی ممکن است هنرمند را به‌سیه‌روزی بیندازد. چنانکه زندگی نقاش بزرگی چون پوسن[۱] داستان غم‌انگیزی‌است‌از ناامنیها و دسیسه‌کاریها. اما سرنوشت خود هنرمند در این‌گونه نظامها آنقدر مورد نظرما نیست‌که تأثیر نظام روی‌کار او. چه علیرغم نظامها، جهان‌هنرمندان بزرگی به‌خود دیده است. پوسن در وفادار ماندن به معیارهای هنری خود کمتر از رمبرانت‌پافشاری‌نکرد، اما اقبال مردم نسبت به‌او کاستی‌نپذیرفت. با این حال آرمانخواهی او با تمایلات خود نمایانه و روشنفکرانه و سلیقه‌های تجمل‌آمیز کارفرمایانش سازگار بود و با گذشت زمان بود که حلقهٔ محدودکسانی‌که‌پوسن را به‌سبب‌کیفیتهای زیبایی‌شناسی‌آثارش درزمان حیاتش می‌ستودند رفته رفته تا حدود عامهٔ مردم‌گسترش یافت. در سراسر این مرحله از تاریخ به‌ندرت می‌توان هنرمند بزرگی یافت‌که به‌سبب عامل سازش، که معلول زیردستی او در اجتماع بوده است ، قابل نکوهش نبوده باشد.

البته موارد استثنا نیز وجود دارد. اما این موارد الزاماً هنرمندان طراز اول نیستند. شاید بتوان این موارد را به دوگروه تقسیم‌کرد. یکی هنرمندانی‌که علیه نظام موجود طغیان می‌کنند ودیگری آنهاکه از درگیری با آن طفره می‌روند. طغیان شامل عاملی‌است که در اصل اعتراض اخلاقی است. برداشت نقاشانی نظیر هاگارث[۲] و دومیه[۳] از این شمار است. درمورد دوم فرار به‌درون جهانی خصوصی است‌که ما رومانتیسم می‌نامیم. در همه حال هنرمند باید از بازار داد و ستد امرار معاش کند و به این دلیل چه

۱- Poussin ۲- Hogarth ۳- Daumier

عصیانگر باشد و چه به‌دامن رمانتیسم پناه برد ، ناچار از انتخاب یکی از دوراه است. یا باید ازگرسنگی‌بمیرد، یابه هنرخود رنگ وجلایی‌مردم‌پسند ببخشد و ما محدودیتهای آن را بررسی‌کردیم. اینك یك هنرمند نمونه ازهر یك‌از دوگروه، مثلاً هاگارث ودولاکروا[۱] را دقیقتر بررسی‌می‌کنیم.

مورد هاگارث

قصد من از انتخاب هاگارث به‌عنوان نمونهٔ یك هنرمند انقلابی این نیست‌که تجدیدنظری اساسی درمفهوم هنر یا اجتماع را به او نسبت دهم[۲]. درست‌ترآن است‌که بگوییم هاگارث نخستین نقاشی بودکه به‌مزایای «تولید به مقدار زیاد» درهنرپی برد. اونمایندهٔ نمونه‌ای ازطبقهٔ متوسط جدیدبوده و شاید به دو راهه‌ای‌که درپیش داشته آگاه بوده است. و این دو راه یکی وابستگی حقیرانه به‌پشتیبانی طبقات بالای ثروتمند، یعنی همان راهی بود که هلباین[۳] و فان‌دایك[۴] پیش‌گرفته بودند و دیگری روشی‌که به دستیابی بر بازاری‌کم بضاعت اما وسیعتر منجر می‌شد. هاگارث خواه به تصادف و یا ازطریق عمد، راه دوم را اختیارکرد و پرده‌های خود را به‌عنوان نمونه یا نسخهٔ اصلی‌به‌کارمی‌برد که باسمه‌های متعددی ممکن‌بود ازآنهاتهیه شود و او این باسمه‌ها را صدصد یا هزار هزار هریك به‌چند شیلینگ می‌فروخت و به‌قدری دراین تجارتی‌کردن هنر مصمم بودکه تلاش بسیارکرد تا قانون مخصوصی درمورد حق مؤلف وضع شود وبه این ترتیب ازمتاع اوحراست به‌عمل‌آید.

هاگارث برای تأمین این راه جدید امرار معاش نه فقط می‌بایست روشهای تولید و توزیع را عوض‌کند بلکه ناگزیربودکه درموضوع هنر نیز اصلاحاتی به‌عمل‌آورد. موضوع شناخته شده‌تر از آن است‌که نیازی به

۱- Delacroix

۲- هاگارث در نقاشی همچنانکه پوپ Pope در ادبیات، به منزلهٔ نقطهٔ عطفی در تاریخ روابط هنرمند و مردم است. مقالهٔ جداگانه‌ای راکه اول‌بار در سمپوزیومی تحت عنوان «از آن تاویکتوریا From Anne to Victoria» منتشر شده و در این‌کتاب به صورت ضمیمه آورده‌ام، به این موضوع تخصیص داده‌ام.

۳- Holbein ۴- Van Dyck

توضیح آن باشد. این‌جا فقط به اهمیت آن در بحث حاضر اشاره می‌کنم. هاگارث سنت کلاسیك رنسانس و قراردادها و ایدآلیسم قدیمی را با شکوه کهنه‌اش یکسر رد کرد. همچنانکه ازهرهنرمند عصیانگری می‌توان انتظار داشت، هاگارث نیزمدعی بودکه به سادگی وراستی طبیعت بازگشته است ودر واقع به آن نوع از بازنگاری طنزآمیز و واقعیتگرای طبیعت روی آوردکه در داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی عصر او هویداست وحتی اعتراف کرده‌است که مایل است تصاویر را روی بوم همچون صحنه‌های نمایش ترکیب کند. و درجای دیگر می‌گوید: «کوشش کرده‌ام که همچون نمایشنامه‌نویسی روی موضوعم کار کنم. تصویر را صحنه ومردان و زنان را بازیگران خودمی‌دانم که به‌کمك بعضی اعمال و شکلکها نوعی **نمایش صامت** اجرا می‌کنند.» می‌توان گفت که‌هاگارث این‌هدف رابیش‌ازحد جدی گرفت‌وترکیب‌تصویرهایش، در اکثر موارد به قیود و حالتهای قراردادی خاص صحنهٔ واقعی نمایش مقیدند. از این مهمتر آن‌که هاگارث هدف هجایی و شیوهٔ روایی‌نویسندگان همعصر خود را اقتباس‌کرد. شاید این‌جا ذکر چند تاریخ مهم نابجا نباشد. اولین‌کمدی فیلدینگ[۱] به‌نام «عشق در زیر چند صورتك» در۱۷۲۸ به‌وجود آمد و این همان سالی است‌که «اپرای‌گدایان»[۲] با موفقیت عظیمی روبه‌رو شد. نخستین رشته‌کارهای‌روایی هاگارث، پیشرفت روسبی[۳]در ۱۷۳۱ چند ماه پس ازموفقیت فوق‌العادهٔ نمایشنامهٔ اخلاقی لیلو[۴] به‌نام «سوداگر لندنی» به پایان رسید. طی بیست سال بعد هاگارث پا به پای شیوهٔ ادبی روز پیش می‌رفت. وقتی‌فیلدینگ در۱۷۴۲ به اتفاق جوزف‌آندروز[۵] به‌کشف «یك شهر جدید شعر» نایل شد، هاگارث هم به حق می‌توانست خود را کاشف شهرجدید درنقاشی بداند وکیفیتهای عمومی مضحك وهجایی واحدی درکار این دو مشترك است اما تفاوتی اساسی نیزبین‌آنها موجود است وآن اینکه فیلدینگ شکلی از ادبیات راکه تا آن زمان خام‌ونارسیده بود موضوع تلاش آفرینندگی خود قرار داده بود و به آن وسعت و ژرفا می‌بخشید و آن را به آذینهای گوناگون سبك وبیان می‌آراست. به‌عکس هاگارث‌به‌هنری

۱- Fielding ۲- Beggar's Opera ۳- Harlot's Progress
۴- Lillo ۵- Joseph Andrews

می‌پرداخت که در صلابت شکل ومهارت فنی هم‌اکنون به‌پایه‌ای بلند تحول یافته بود و او از این نظر نمی‌توانست چیزی بر آن بیفزاید. و به راستی هم باید گفت که هاگارث از این نظر درخششی نداشته است. زیرا هرچندکه اورا بسیارگرامی می‌داریم اما ارجی که براو می‌نهیم، نمی‌تواند بر اساس ارزشهای او در طرح و اجرا باشد. حرمتی که برای او داریم به سبب مضمون کارها ونه طریق اجرای آنهاست. اورا به‌سبب نحوهٔ بازنمایی‌زندگی عصرش وبرای دلسوزیهای انسانی وتاختن بی‌زنهارش علیه عادات زشت و نادانی می‌ستاییم. شواهد بسیار دردست است که‌در زمان‌زندگیش نیزبه‌سبب همین‌کیفیات مورد تکریم بوده است. ولی دیدهٔ انتقاد همعصرانش نیز بر نارساییهای او درحد یك نقاش بسته نبوده است.

مسأله‌ای‌که در بحث حاضر باید مطرح شود این است‌که آیاهیچ‌گونه رابطهٔ علی بین راستایی‌که هاگارث برای هنرش اختیارکرده و معایب فنی آن موجود هست یانه؟ وبه بیان دیگرمسأله آن است‌که بدانیم‌آیا هاگارث استعدادهای خاصی راکه طبیعت به او بخشیده بود در راه خطا به‌کار برده است؟ پردهٔ **دخترمیگو فروش**، این اعجاز تك افتادهٔ او، شاهدی است بر این‌که با چه قلم چیره وچالاك و الهام گرفته‌ای می‌توانسته است جانداری اساسی موضوع خود را نمایش دهد وبه عکس حاصل‌کوشش سنجیده‌وآزمودهٔ او چون سی‌جیسماندا[1] که به‌شیوهٔ مجلل قدیمی به‌وجود آمده است حاکی از آن است‌که قلم او،آنجاکه نیروی تخیل، خود می‌نماید وبه‌بارمی‌آید، تاچه پایه خام وخالی از الهام است. قسمت اعظم‌آثار اوبین این دو حالت‌افراطی است‌که همیشه نیرومند، جاندار،گستاخ وسرشارازعلاقه‌مندی است اما هجو او زیاده‌نمایان، و نمادگرائیش تاحد ابتذال عادی ونکات اخلاقی درآثارش ازظرافت عاری است. ناگزیر نتیجه می‌گیریم‌که خواه هاگارث این‌کیفیات را به‌قصد و سنجیده پدید آورده و یا حاصل عصبی خام و ناهنجار در مغز اوباشد، درهمه حال بهایی است‌که اودرقبال محبوبیت‌کم‌نظیرش درمیان عامه پرداخته است.

۱ـ Sigismunda

مورد دومیه

بـرای اثبات مدعـای اساسی خود، یعنی وجود تضادی ذاتـی بین هنروپسند عامه ـ و اگرخود را به‌بیان زیبایی‌شناسی‌محدودکنیم ـ بین هنر و واقعیت‌گرایی، لازم است‌که وضع هنرمند بازشناخته‌ای راکه همان هدفهای اخلاقی هاگارث را دنبال و در عین‌حال معیارهای هنری خود را حفظ‌کرد ودر نتیجه شکست خورد و نزد عامهٔ مردم محبوبیتی‌کسب نکرد بررسی‌کنیم. بـرای این منظور دومیه نمونهٔ مناسبی است. درست است‌که دومیه در زمان‌حیاتش طرفداران و ستایشگرانی داشت وحتی می‌توان او را در مقام طنزنگـار از هنرمندان خوش وجهه وپرطرفدار به شمارآورد، اما محبوبیت‌او نه ازنوع محبوبیت هاگارث بود و نه به پایهٔ آن. هزل زهرآگین وگستاخانهٔ او هیچ طبقه‌ای وبخصوص‌بورژوازی را ازنیش خود معاف نمی‌داشت، یعنی‌طبقه‌ای که صد سال پیش ازاو هاگارث را می‌ستایید. فشارنیازمندیهای روزانه براو پی‌گیرتر وشدیدتر ازآن بودکه به اومجال پدیدآوردن اثری بدهدکه بتوان آن را به‌تعبیری شاهکار خواند. با این همه به هیچ روی نمی‌توان آنها را مبتذل و بی‌ارزش دانست. در هرطرح حتی در هرخط‌آثار اونشان از روحی حساس و اندیشه‌ای تیزبین وموشکاف پیداست. مورالیسم، چه درنزد دومیه وچه درمورد هاگارث به‌صورت مفری ازتنگنای تحمل ناپذیری‌تظاهرمی‌کند که‌هنرمند را در جامعه‌ای سرمایه‌دارگرفتار می‌دارد. جاذبهٔ اخلاقی‌کـه بر بیواسطه‌ترین‌علایق‌ما اعمال‌می‌شود،نزد دومیه‌بینهایت دامنه‌دارتر ازجاذبهٔ زیبایی است. اما جاذبهٔ اخلاقی‌شامل دوعامل است‌که باهنر درستیزند: یکی قضاوت‌عقلانی‌ومنطقی‌ودیگری‌بازنمایی‌واقعیتگرا.هیجانهایی‌که‌به‌هزل‌نگاری چون هاگارث الهام می‌بخشند، ممکن است به‌صرافت طبع وناشی ازنبوغـی باشند، اما چون هیجانند با استعدادهای‌زیبایی‌شناسی‌که اساسیتر وابتداییترند الزاماً رابطه‌ای ندارند. ونیز به همین دلیل عمل سنجیده وعمدی مشاهده و تقلید که درشیوهٔ رآلیسم مطرح است باروشهای اساسی هنرمندکه شهودی و احساسی است مغایر است.

گریز به سوی رمانتیسم

تعبیر روانی این تضاد چندان دشوار نیست، اما درحال حاضر به‌بیان آن نمی‌پردازیم. آن‌چه اکنون باید مورد توجه باشد این‌است‌که بسیاری از هنرمندان دوقرن‌اخیر، شایدبه‌طورناخودآگاه به‌این تضاد پنهانی پی‌برده‌اند وعکس‌العملشان علیه رآلیسم‌به‌حدی بوده است‌که‌آن را رمانتیسم می‌نامیم. دولاکروا نمونه‌ای شاخص از این‌گروه است. دولا کروا شاید با حدتی بیش از همهٔ همعصران خود دریافت‌که هنر باید به چیزی وراء تمایلات وعلایق بیواسطه وروزمرهٔ انسان متوجه باشد وچون این «وراء» دیگر نمی‌توانست ازنوع مذهبی فوق طبیعی باشد، ناچار می‌بایست ماهیتی تخیلی کسب‌کند: دنیایی از خیالبازیها. درهشتم اوت ۱۸۵۶ دریادداشتهای روزانه‌اش می‌نویسد: «زیباترین‌آثارهنری‌آنهاهستندکه‌تخیلات‌صافی هنرمندرا بیان‌می‌کنند. کهتری وکمپایگی مکتب پیکرتراشی فرانسوی که پیوسته کار روی مدل را به‌احساسی‌که بردل نقاش یا پیکرتراش مستولی است مقدم دانسته است ازهمین جاست ـ فرانسویها درهمهٔ اعصار پیوسته با مسائل شیوه وروش‌که به‌گمانشان تنها مسائل حقیقی هستند و حال آن‌که ازهمه‌گمراه کننده‌ترند، سرگرم داشته‌اند. وعلت‌این‌کیفیت، دلبستگی آنها به عقل و روابط منطقی است...» اما حتی نزد هنرمندی نظیر دولاکروا نیز عوامل ذهن و عقل مداخله می‌کند. زیرا هرقدرهم‌که استعدادهای هنرمند به‌مفاهیم وراءاحساس و وراء فن و وراء ماده نیازمند باشد تا به هنر خود وظیفه‌ای بیش از لذتجویی ببخشد، بین مفاهیم جستجو شده و مفاهیم‌یافته شده تفاوتی حیاتی موجود است. این ممکن است مرموز به‌نظر آید. اما تا زمانی‌که آن گروه از فرآیندهای ذهن راکه عمل سنجیده و حساب شدهٔ اراده‌ای آگاهنداز آن دسته که معمولا در زیرسطح خود آگاهی در جریانند وفقط گاهگاه وآن‌هم درست به‌هنگام الهام هنرمند درسطح خود آگاهی ظاهرمی‌شوند وبه‌صورت شکل بیان می‌گردند، تمیزندهیم، هرگز موفق به‌کشف رازهنر و چگونگی منشأ وزندگی آن نخواهیم شد. واین نتیجه‌ای است‌که ازطریق بررسی‌تاریخ هنرحاصل می‌شود. فرض‌کردیم‌که هنرمند واحدی‌ازیك سازمان لازم‌اجتماعی است وبی‌شرایطی که فرهنگ به‌او ارائه می‌کند، حتی به‌آستانهٔ امکانات و

تواناییهای خود نیز نخواهد رسید. اما همین‌که به‌آن آستانه رسید بایدآزاد گذاشته شود تابه‌تنهایی پیش‌رود. زیرا عبور از این مرز فقط در درون‌خود او میسر است. درآن‌سوی این آستانه، «خود» غیرآگاه وجود داردکه والاتر ازخود آگاه ضمیر است ومثل آن به‌قیود وقراردادهای سازشی که ما تمدن می‌خوانیم محدود نیست. خودی‌که ردیف‌دیگری از واقعیت است وعمیقتر وپردامنه‌تر ازکلیهٔ ادراکات روزانهٔ ماست و هنرمند درست به سبب آنکه می‌تواند از این آستانه عبورکند وبه‌آن قلمرو وسیعتر دست یابد ودانشی از معنای آن با خود بیاورد در میان سایر مردم مقامی عالیتر کسب می‌کند.

هنرمند رمانتیکی چون دولاکروا ازهر هنرمنددیگرعصر عقل به‌دست‌یافتن براین حقیقت نزدیکتراست. پیوسته از این‌آستانه فرا می‌لغزد اما برای گذشتن ازرمانتیسم به سوپررآلیسم، خودیك قرن‌زمان لازم‌بود. این‌جابرای بیان مقصودکلمه‌ای دوپهلو برگزیده‌ام. سوپررآلیسم بر چسب گروهی شده است‌که تعصب وافراطشان درطرد عقل ومنطق‌گاه باتعصب وافراط پیروان وفادار الههٔ خرد برابری می‌کند. سوپررآلیسم درمعنای وسیعتر خود باید بیان واقعیتی دانسته شودکه نه‌تنها محتوای حواس ما و دانشی است‌که به استناد این حواس‌گردکرده‌ایم وآن را علم‌می‌خوانیم، بلکه همچنین محتوای غرایز و الهامهای ماست‌که معرفت برآنها درقلمرو هنر است و مراد من از هنر البته فقط هنرهای تجسمی‌که در این فصل بیشتر مورد بحث مابودنیست بلکه هنرهای دیگر ازقبیل شعر و موسیقی و رقص نیز مشمول این بیانند.

فصل پنجم
هنر و ضمیر نابخود

به‌طورخلاصه ناگزیرم نتایج بسیاری راکه از ضابطهٔ اصلی نـاشی می‌شود نادیده بگیرم. و این اصل کـه حاوی همهٔ اصول زیبایی شناسی حقیقی است به‌طریق زیر قابل بیان است: سراسرجهان مرئی جز خزانه‌ای از صورتها و علائم نیست کـه تخیل انسان بـه‌هریك جایی وارزشی مـی‌بخشد و نوعی چراگاه است که تخیل انسان درآن به‌چرا می‌رود و باید آن را هضم‌کند و تغییر شکل دهد. کلیهٔ استعداد های روح انسانی باید تـابع تخیل باشند، تخیلی که به‌طورهمزمان خواستار همهٔ آنهاست. بودلر[1]

لزوم بـررسی جنبه‌هـای روانی هنر در بحثی که بـه‌هنر و اجتماع اختصاص دارد باید تا به‌حال آشکار شده باشد. در صفحات پیش به‌کرات به‌عواملی برخورده‌ایم که منشاء روانی داشته و بیشتر بیان ناشده باقی مانده است. گذشته از انگیزهٔ زیبایی شناسی که حکم بروجودآن تنها فرضیه‌ای است کـه به‌کلیهٔ واقعیتهای تاریخ‌هنروحدت می‌بخشد، پدیده‌های بسیاری ازقبیل سحر، عرفان، نمادگرایی، عاطفهٔ مذهبی و مذاهب اصالت اخلاق واصالت عقل هست، کـه برای تعریف آنها نـاگزیریم با روانشناسی فرد و ارتباطش بـا روانشناسی جمعیت‌آشنا شویم.

هرنوع بررسی کافی روانشناسی هنر از مجال بحث این کتاب خارج است. قصد من این‌جا فقط آن‌است که به‌زبانی ساده وبا تفصیلی بسنده نشان دهم که هنر، صرفنظر از کاربردهای اجتماعی و جذبهٔ عینی‌آن، عاملی است که درهرنوع برخورد با مسائل اجتماع انسانی ازنظرروانی دارای اهمیتی بسیار عمیق است. این‌کوشش را بابیان اصول کلی روانکاوی آغاز می‌کنم. فرض من‌اینست که دیگرنیازی نیست که به توجیه برخوردبامسأله ازدیدگاه

۱- Baudelaire

روانکاوی بپردازیم. نظریه‌های فرویدهرچندکه بااقبال همگانی روبه‌روشده است و اگرچه هنوز درخور انتقادهایی جدی است و ممکن است ازبسیاری جهات نیازمند به تقویت باشد، اما دیگر هیچ دلیل معتبری برای تردید در ارتباط‌آن بامسألهٔ موردبحث ما موجود نیست. اصول‌کلی آن درزمینه‌هایی چون انسانشناسی واساتیربه‌کار برده شده ونتایج نیکوبه‌بار آورده است وبه اعتقاد من برای بیشترمعضلات هنرنیزکلیدی‌کارگشاست.

همان طورکه دیدیم منشاء بیواسطهٔ اثرهنری خودآگاهی فرد است. با این همه هر قدر بیشتر با فرهنگ عمومی ملتی یاعصری آمیخته و با آن یگانـه شده بـاشد اهمیت بیشتری‌کسب می‌کند. در هرکار هنری دو عامل مطرح‌است. یکی‌خواست‌وارادهٔ فرد، ودیگرنیازمندیهای‌جامعه. فردمی‌تواند آثار هنری برای‌خود پدیدآورد؛ اما رضایت وخوشنودی‌کاملی‌که هنرمند از آفریدن اثرهنری احساس می‌کند زمانی حاصل می‌شودکه موفق شودجامعه را راضی به پذیرفتن آفرینش خود سازد. اما جامعه معمولاً آگاهانه برآثار هنری قضاوت نمی‌کند بلکه‌آنها را درجریان فعالیتهای فرهنگی معمول خود می‌پذیرد یا رد می‌کند. آنها را می‌پذیرد زیرا به‌صورت چیزهایی‌که به‌کاری می‌آیند یا تماشایشان خوشایند است او را به خود جلب می‌کنند. این‌کشش جـزارتباطی سطحی بین هنرمند و تماشاگـرنیست. نوعی احساس یـاهیجان عمومی طوری برجامعه عمل می‌کندکه آن چه هنرمند می‌آفریند و چیزی‌که جامعه می‌پسندد درهر زمان به صفتی **شاخص** ممتاز است‌که در وحدت شیوه و سنتی‌که ازمختصات یك دوره یا ناحیهٔ خاص (یابه‌عبارت دیگرازمتعلقات یـك مرحلهٔ اقتصادی ویژه) شناخته می‌شود منعکس است. به‌این معنی‌کـه ماگویی بادوحالت روانی‌سروکار داریم! یکی‌حالت روانی‌که در ذهن‌هنرمند است وتعیین‌کنندهٔ تلاش‌آفرینندگی‌اوست و دیگری درون جامعه به‌طورکلی، که مشخص‌کنندهٔ‌خصوصیات‌کلی هنر، مثل شیوهٔ‌آن است وموضوع هنررانیز که ازکشش زیبایی وهنری‌آن متمایزاست جزء همین خصوصیات‌کلی به‌شمار می‌آوریم.

روانشناسی فرد و جمعیت

فروید وبه‌طورکلی روانکاوان جدیدبرسرامکان وجود روانشناسی جمعیت در مقابل روانشناسی فرداختلافی ندارند. بنابراین‌جای تردید نیست که‌می‌توان این تمایز را در زمینهٔ هنرنیزمعتبردانست.

این تمایزدرجریان عمل سازش‌فرد بامحیطش‌به‌وجود می‌آید ومی‌توان آن را به‌طریق زیر خلاصه کرد: نوزاد آدمی در آغاز فقط بروجود مادرش آگاهست زیراکه از درون او بیرون آمـده است و ادامهٔ زندگیش مستقیماً وابسته به وجـود اوست. اما به‌زودی برجهانی خارج از رحم و بیگانه از پستان وگرمی آغوش مادر نیزآگاه می‌شود و باید خود را به طریقی بااین عنصرخارجی سازش دهد. بنابه‌نظریهٔ تحلیل روانی، شخصیت فرد به میزان بسیار از طریق همین عمل سازش با محیط مشخص می‌شود. نظریـهٔ تحلیل روانی به‌هیچ روی منکراین نیست‌که افراد به‌هنگام تولد صاحب‌خصوصیات ذاتی هستندکه از چگـونگی یاخته‌های اولیهٔ جنین ناشی می‌شود اما ایـن ویژگیهای اولیه ـ البته باتوجه به‌حدود وجهات تمایل خاص خود ـ دراثر تجربه‌های دوران‌کودکی تغییرات بسیارمی‌یابند.

این تجربه‌ها ماهیتی شهوانی دارند. به‌این معنی‌که طفل، که‌هنوزقادر نیست خود را باهیچ نوع ارادهٔ منطقی وعقلانی اداره‌کند، فقط تحت‌هدایت غریزه‌های‌کور جنسی و گرسنگی و ارضای تمایلات وایجاد لذت قرار دارد.

این غریزه‌ها درآغاز در وجـود مادر متمرکزاست و هـرموجودی‌که وابستگی مادر و طفل را بامداخلهٔ خود به‌گسستن تهدید کند، دشمنی طفل را برمی‌انگیزد. پدرنخستین هدف این‌گونه احساسهااست وفشاری‌که دراثر این تضاد منافع به وجود می‌آید به عقدهٔ اودیپ معروف است وممکن است تا سنین بلوغ و بعد ازآن نیزبه‌صورت انگیزه‌ای‌ناخودآگاه ادامه یابد. اما به‌زودی تمام جهان خارج، حصار سحرآمیزمادروطفل را بسیاربیش از آنچه پدرکرده است تهدید می‌کند. دراین هنگام دوامکان برای طفل موجوداست. ممکن است تمایلات شهوانی خود را متوجه چیزی‌کندکه بیش از همه مورد توجه‌مادرش بوده وآن بدن خود اوست واین شاید صورتی است که همیشه

درآغاز کارپیش می‌آید. این حال‌منجر به‌خود شیفتگی یا نارسیسیزم[۱] می‌شود وتثبیت دراین مرحلهٔ‌تحول به‌صورت هم‌جنس خواهی تظاهرمی‌کند. اما این حالت معمولا سرکوب می‌شود وفرد امیال خود را بازهم بیشتر به‌سوی‌جهان خارج ـ وطبیعتاً به‌طرف‌کسی‌کـه بتواند جایگزین مادرش‌بشود و بتواندو را باهمان شدت انحصاری دوست بدارد ـ متوجه می‌سازد. همینکه زندگی شهوانی از این‌راه سیراب شد، فرد می‌تواند به‌آزادی به‌اطراف خود بنگرد و همهٔ علایق عینی راکه زندگی روزانهٔ هرفردی را تشکیل‌می‌دهدارضاکند.

کامل شدن فرآیند سازش به عادی شدن شخص می‌انجامد. کسانی‌که نتوانند خود راکاملا بـا دنیای خارج سازگار سازند دریك مـرحلهٔ میانـی تثبیت می‌شوند ودرنتیجه‌ازنظراکثریت عادی افراد جامعه، افرادی غیرعادی یا به‌اصطلاح روانشناسی‌سایکوتیك[۲] تلقی می‌شوند.

روانشناسی هنرمند ـ نظریهٔ فروید

تردیدی نیست‌کـه هنرمند راهمیشه بایدبه‌تعبیری فردی سایکوتیك به‌حساب آورد. ممکن است حالت روانی غیرعادی اوآشکار نباشد. چه بساکه نوعی سایکوتیك‌باشدکه برای‌پنهان داشتن یا جبران عارضهٔ خودراهی یافته است. و به راستی هم این نظری است‌که فروید در آغاز اختیارکرده بود و قسمتی ازسخنرانیش را که درآن به تعریف طبیعت هنرمند پرداخته است، می‌توان سرآغاز این‌بحث قرارداد. فرویدعلائم‌مرضی‌نوروزهارابه‌طورکلی‌نوعی‌زندگی درخیال[۳]تعریف‌می‌کردکه شخص مبتلا به نوروز، یا شخص سایکوتیك ناچار تحت‌فشار غریزه‌های‌سرکوب‌شده‌اش‌می‌گذراند. فروید درپایان‌همین سخنرانی دربارهٔ هنرمند چنین می‌گوید:

« پیش از آنکه امروز این جا را ترك‌کنید می‌خـواهم تـوجه شما را لحظه‌ای به‌جنبه‌ای از زندگی درخیال‌که موضوع توجه عمومی است جلب کنم. در واقع راهی‌برای بازگشتن ازخیال به‌واقعیت هست وآن هنراست. هنرمندنیزتمایل‌وآمادگی طبیعی‌خاصی‌به‌درونگرایی‌دارد وازابتلای به‌نوروز

۱ـ narcissism ۲ـ psychotic ۳ـ phantasy life

چندان دور نیست. هنرمند فردی است که تحت فشار احتیاجات غریزی بسیار شدید و پرشوری قرار دارد. مشتاق تحصیل افتخارات و قدرت و ثروت و شهرت وعشق زنان است. اما وسیلهٔ رسیدن به‌این لذات را دراختیار ندارد. در نتیجه مثل هرفردی که از اشتیاقهای ارضا نشده در رنج است از واقعیت روی می‌گرداند و تمام علاقه وهمهٔ شهواتش رابه‌خلق آرزوهایش در زندگی خیال منتقل می‌کند و این راهی است که ممکن است به‌سادگی به‌نوروزمنجر شود. ترکیب عوامل بسیاری لازم‌است تا ازکشیدن کار به نوروز جلوگیری شود، و به‌خوبی می‌دانیم که بخصوص چه بسیارند هنرمندانی کـه شکوفایی استعدادهاشان دراثرنوروزبه‌طورجزئی منع شده است. شایدکه سرشت آنها ازتوانی نیرومند برای تعالی و نیزنوعی انعطاف‌پذیری نسبت به‌سرکوفتگیهای به‌وجود آورندهٔ تعارض برخوردار است. اما هنرمند راهی که او را به سوی واقعیت بازمی‌گرداند به‌این طریق می‌یابد : تنها اونیست که ازیـك زندگی خیالـی برخوردار است. جهان واسطهٔ خیال بارضایت‌عمومی انسانی‌پذیرفته شده است وهرروح گرسنه‌ای ازآن امیدراحت وتسلی دارد. امالذت ورضایتی که ممکن‌است ازچشمه‌های خیال‌حاصل شودبرای غیرهنرمندان‌بسیارمحدود است. سرکوفتگیهای علاج ناپذیرآنها، جزلذت ناچیزخیالپردازیهای روزانه راکه ممکن‌است آگاهانه باشد دردسترسشان نمی‌گذارد . حال آنکه هنرمند حقیقی منابع لذت وسیعتر و عمیقتری دراختیار دارد. نخست به‌آن سبب که می‌تـواند بازیهای خیال و رؤیاهای بیداری خود را بپالاید ولحـن و زنگ شخصی آنها راکـه ممکن است برای گوشهای بیگانه ناهنجار باشد از آنها بـزداید و آنها را برای دیگـران لذتبخش کند ونیزمی‌داند چگونه آنها را به‌قدرکفایت تغییرشکل دهد تامنشاء آنهاکه درمنابع منع شده است به‌آسانی قابل تشخیص‌نباشد. ازاین گذشته دارای‌توانی مرموزاست ومی‌تواندمطالب خاص خود را چنان شکل دهدکه نمایشگروفاداری ازتصاویرخیال او باشد وسرانجام قادر است جریانی چنان نیرومند از لذت را با این بازتاب زندگی خیالی خودهمراه سازدکه دست کم به‌طور موقت سرکوفتگیها جبران شوند وتوسط‌آن دفع گردند. هنرمندباتوفیق خود دراین کار دیگران را به‌بازگشت به راحت و تسلی منابع ناخودآگاه لذت ضمیرشان راه می‌گشاید و به این

ترتیب ازحقشناسی وستایش‌آنها بهره‌مند می‌شود و از این راه به‌کمك خیال آن‌چه را درگذشته فقط در خیال می‌چشید، یعنی افتخار و قدرت و ثروت و عشق زنان را، درعالم‌واقعیت تحصیل می‌کند.»[۱]

این نظریهٔ بسیار خلاصه شده‌ای‌است درخصوص ماهیت روانی تلاش زیبایی شناسی وباید بااحتیاط مورد بررسی قرارگیرد. فروید ابتدا با بیانی کلی می‌گوید که هنر راه بازگشتی است ازخیال به واقعیت. به نظرمی‌آید که منظور فروید ازواقعیت حالت اعتدال روانی است. زیرا واقعیت امری نسبی‌است ومبنای‌علمی یافلسفی معینی ندارد. مفهوم واقعیت فقط می‌تواند جهان عینی به‌صورتی باشد که در حواس فردی که دارای فعالیت وجنب‌و جوش جسمی وفکری متوسط است منعکس می‌شود. فرض این‌است که‌چنین فردی به‌غریزه درجستجوی افتخارات وقدرت وثروت وشهرت وعشق زنان است‌ومعمولاً می‌تواند به‌کمك نیروی بدنی‌وجاذبهٔ شخصی، این نیازمندیهارا سیراب‌کند. اما شخص نوروزی برای نیل به این هدفها ازاین‌وسایل محروم است و در نتیجه می‌کوشد که این ضعف خود را در زندگی خیال جبران، و اشتیاقهای خویش را ارضا کند و خویشتن فریبی و اوهامبینی و دیوانگی‌که حالتهای‌نوروزی‌وپسیکوزی هستندمنزلهای‌مختلف‌این‌راهند. امابه‌عقیدهٔ‌فروید پاره‌ای‌افراد می‌توانند ازنتایج چنین‌زندگی خیالی بپرهیزند. آنها استعدادی خارق‌العاده برای رفعت‌جویی دارند ومی‌توانند ازتخیلات‌خود بهره‌ای‌عینی بگیرند. تخیلات یك شخص‌نوروزی‌یاپسیکوزی معمولی‌سرپوشیده ومحبوس می‌ماند واین‌سرکوفتگی نیروهایی است‌که احیاناً به هنگام انفجاربه‌دیوانگی منجرمی‌شود. اما چنین شخصی اگر هنرمند باشد می‌تواند تخیلات خود را طوری منعکس کند که نسبت به ذهنش خارجی شوند. او آنها را طوری می‌پالاید وبه‌شکلی در می‌آوردکه نه تنها منشاء منحصراً شخصی‌آنها بلکه به عبارت دقیقتر سرچشمهٔ آنها که در امیال و غرایز نهی شده و سرکوفته

۱ـ نقل از سخنرانیهای مقدماتی در خصوص روانکاوی. هرچندکه فروید در این سخنرانی‌ها کلمهٔ نوروز را کـه معمولا یك نـارسایی‌کنشی سیستم اعصاب است به‌کار می‌بـرد، کلمهٔ سایکوز یا پسیکوز psychose که هیچ رابطه‌ای با نارسایی‌های عضوی ندارد مناسب‌تر به نظر می‌رسد.

قرار دارد پنهان داشته می‌شود . به‌عبارت دیگر هنرمند توانایی دارد که حیات ذهنی خود را جنبه‌ای همگانی دهد. از این گذشته هنرمند صاحب قدرتی است که فروید اسرارآمیز می‌خواند و آن توانایی اوست دراین‌که شکل را ضمن فراگرد تجسم طوری بپردازدکه اثر هنری حاصل درباننده لذتی مثبت القاکند. لذتی‌که به ظاهر رابطه‌ای با منشاء اثر هنری درضمیر نابخود هنرمند ندارد، بلکه در نسبتهای فیزیکی، نسج، و رنگ وهماهنگی ودیگر کیفیتهای ویژه که ما کیفیتهای زیبایی‌شناسی می‌نامیم نهفته‌می‌نمایدو این را باید مهمترین گام هنرمند در این راه دانست. هنرمند از این راه‌که می‌تواند موجب لذت تعداد بسیاری‌ازمردم شود، سرانجام‌به‌چیزهایی دست می‌یابد (یعنی‌افتخار ، قدرت، ثروت ، شهرت وعشق زنان) که اگر هنرمند نمی‌بود با حالت‌روانی غیرعادیش، ازآنها محروم‌می‌ماند.

اصلاح نظریهٔ فروید

این‌نظریه‌ای بودکه فروید تا ۱۹۱۷ بیان داشته بود واز آن‌پس در نظریهٔ خود در خصوص ماهیت هنرمند چندان تغییری‌نداده است. معهذادرپاره‌ای رساله‌های قدیمیتراو توضیحاتی دیده می‌شودکه موضوع را روشنترمی‌کند. فروید هم مانند سایرروانکاوان قسمت اعظم توجه خود را به‌**مباحث** هنری معطوف می‌دارد و یك مسألهٔ جالب هنری را از یك اثر گرانبهای هنری‌مهمترمی‌داندواتلاف وقت‌ظاهری‌اوروی‌اثری‌ازینسن[۱] به نام گراویدا[۲]، به‌همین سبب است. اما فروید با انصافترو واقع‌بینتر ازآن‌است‌که‌مشکلاتی راکه حاصل مربوط کردن واقعیات با نظریهٔ اوست نادیده بگیرد وبه‌تجاهل برگذارکند. در رساله‌ای که تحت عنوان **آفرینش ادبی ورؤیای بیداری** برای بارنخست در ۱۹۰۸ منتشرشد، اشاره می‌کندکه باید بین نویسندگانی چون حماسه‌سرایان‌بزرگ وشاعران‌تراژدی‌نویس‌که دراطراف مضامین‌آماده وپرداخته‌قلم می‌زنند ونویسندگانی‌که صورخیال شخصی‌خود رامی‌پرورانند به تمایزی قایل شد. فروید به وجود رؤیاها و خیالبازیهای **جمعی** که

۱- Jensen ۲- Gravida

جزئی از فولکلورملتی است، وشاعربه آنها دسترسی دارد وفقط آنها را به شکلی مناسبتر و خوشایندتر بیان می‌کند معتقد است [۱] امـا این که شاعر یا هنرمند از چه راه می‌تواند این لذت صوری را القاکند، رازی‌است‌که فروید عجز خود را درگشودن آن اعلام می‌دارد.

شاید نحوهٔ القای لذتی که از مشاهـدهٔ یك اثر هنری حاصل می‌شود بسیار غامض باشد اما فروید یك نکته را محقق می‌داند: شگردی که شاعر یا هنرمند به‌کار می‌برد به‌طریقی وسیله‌ای‌است برای شکستن سد وبرداشتن مرزهایی‌که بین «خود»های افراد موجود است. زیرا آنها را دریك «خود» جمعی متحد می‌سازد. همان خودی‌که چنانکه دیـدیم خاص زندگی یکسان وبی‌تغایر [۲] اقوام‌بدوی بود. یعنی‌زمانی‌که جهان تخیل‌هنوز جهانی مجازی وغیرواقعی‌نشده است. فرویدنتیجه می‌گیردکه‌عوامل‌صوری و عناصرزیبایی‌شناسی دریك اثر هنری عبارت‌است ازنوعی پاداش به صورت لذت یا اغوا وفریفتنی ابتدایی‌که‌همینکه برحساسیت‌ماااثرکردنوعی‌لذت‌ثانوی‌ازنوعی‌برتر پدید می‌آوردکه منشاءآن در سطوح عمیقتر روان است. فرویـد می‌گوید: «به‌گمان‌من‌لذت‌اززیبایی‌که‌یك‌هنرمندآفریننده درماپدید می‌آورددارای‌کیفیتی ابتدایی است ولذت حقیقی حاصل از یك اثرهنری به علت تسکینی است‌کـه برای پاره‌ای از فشارهای روانی ما همراه دارد.

فروید خود به‌کرات اعتراف‌کرده است‌که مشاهدات اودراین‌خصوص به هیچ روی همهٔ مشکلات را حل نکرده است. آیا ماهیت واقعی لذتی‌که

۱ـ رجوع شود به روانشناسی جمعیت وتحلیل خود «...بنابراین استوره قدمی است‌که به وسیلهٔ آن‌فرداز درون روانشناسی‌جمعیت ظاهرمی‌شود. شك نیست‌که‌اولین‌استوره یعنی‌استورهٔ پهلوان، ماهیتی روانی داشته‌است. افسانه‌های وصفی طبیعت می‌بایست بعدها پدید آمده‌باشد. گوینده‌ای که این نخستین‌گام را برداشته و خود را درعالم تخیل از جمع آزادکرده قادر است درعالم واقع راه بازگشت خود را باز بیابد زیرا اعمال قهرمانانش راکه خود آفریده و ابداع‌کرده است برای جمع بازگو می‌کند. قهرمان او دراصل جز خود او نیست. به این ترتیب است‌که او خود را تا سطح واقعیتها پایین و شنوندگان خود را تا سطح تخیل بـالا می‌آورد. امـا شنوندگان شاعر را درك می‌کنند و به علت اینکه همه با یك رابطهٔ مشتـرك اشتیاق با پـدر اولیه مربوطند می‌توانند خود را در نقش قهرمان افسانه تصورکنند.» بـه این طـریق است که فروید منشاء اساتیر را بیان می‌کند اما هیچ اشاره‌ای نمی‌کندکه شاعر چگونه شنوندگان خود را تا سطح تخیل متعالی می‌کند.

۲ـ undifferentiated

از مشاهدهٔ یك اثر هنری درما ایجاد می‌شود، فقط یك واکنش محرك‌اعصاب ما نسبت به بعضی تناسبها وکیفیتهای یك موضوع است؟ یا انعکاس کاملتر و مأنوستری از احساس ما نسبت به‌درون شکل یا صورت آن موضوع ؟ یا شکل و صورت خود بـا عوامل غریزی قشرهـای عمیقتر ذهن ما مربوط است و نه فقط با احساسهای حرکتی دستگاه عصبی ما؟ این مسائل همه‌باید از طریق کاوشهای روانی‌حل شود تا بتوانیم مطمئن باشیم‌که ماهیت‌تجربهٔ تلذذ از زیبایی مورد توجه قرارگرفته است.

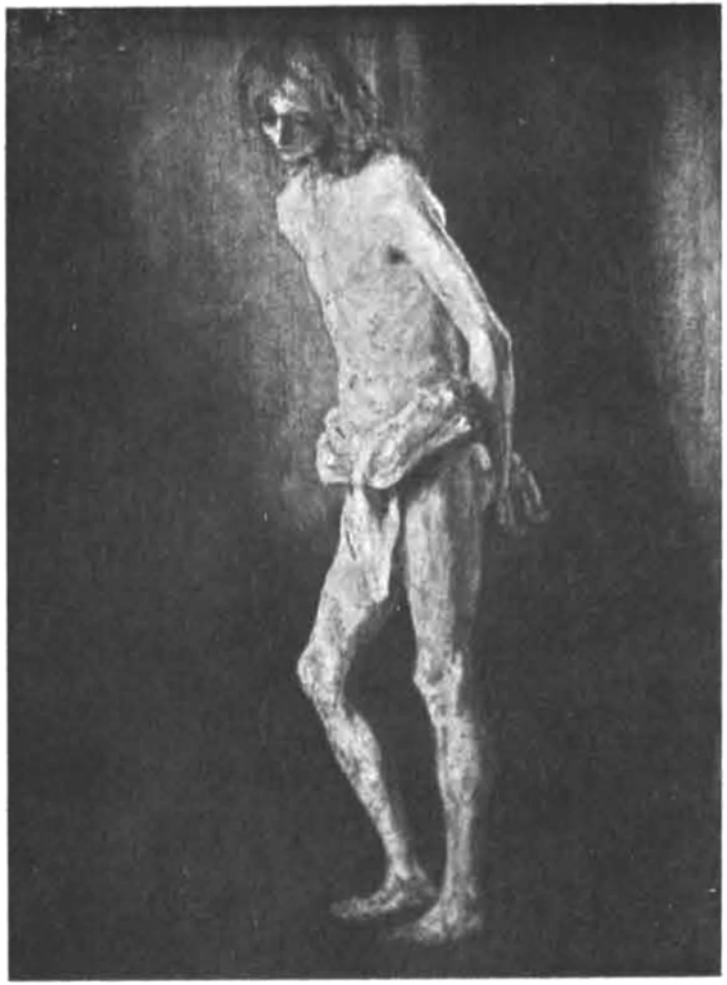
نهاد

فروید بعدها تشریح خود را از شخصیت ذهنی تکمیل‌کرد وهرچندکه دراین بخش ازآثارش اشارهٔ مستقیمی به‌مسألهٔ زیبایی‌شناسی نمی‌کند اما پاره‌ای از توضیحاتش حاوی‌اشارات وراهنماییهایی است. همچنان‌که درکتابش به‌عنوان **سخنرانیهای مقدماتی جدید** بـه اختصار بیان کـرده است، شخصیت فـرد انسانی را بایـد به سه درجه یا سطح آگاهی منقسم دانست . این سه سطح عبارتند از«خود»[۱]، «فراخود»[۲] و«نهاد»[۳]. این تقسیمات فقط‌به‌منظور سهولت تجسم، محدود به‌حدود مشخصی نمایانده‌می‌شوند ودرواقع دردرون یکدیگر محومی‌گردند. به ویژه نباید فراخود را طوری تصورکرد که توسط خوداز نهاد جدا شده باشد. نهاد «بخش تاریك وغیرقابل دسترس شخصیت مـاست. مختصری که ما از آن می‌شناسیم نتیجهٔ تحلیل وبـررسی خوابها وتشخیص عوارض بیماریهای روانـی است وبیشتر آن دارای مـاهیتی منفی است. به این معنی‌که آن را فقط با خصوصیاتی می‌توانیم‌تعریف‌کنیم‌که «خود» فاقد آنهاست. ما می‌توانیم نهاد را به‌کمك تصاویر وتمثیلها به نحو شایسته‌تری مجسم‌سازیم وآن را به‌صورت نوعی اغتشاش ودیگی جوشان از آمیختگیها وهیجانها تصورکنیم. فرض می‌کنیم‌که جایی با فرآیندهای جسمانی درتماس مستقیم است واحتیاجـات غریزی را ازآنها می‌گیرد وبه‌صورت ذهنی بیان می‌دارد. اما نمی‌توانیم بگوییم‌که این تماس در کدام‌یك از قشرهای فرعی

۱ـ ego ۲ـ superego ۳ـ id

۲۷- سبوی سفالی که با خط کوفی تزیین شده است. از ایران، قرن سیزدهم. این نمونهٔ دیگری است از کاربرد مضمونهای غیرطبیعت‌گرا درهنر اسلامی.

۲۸- مجسمهٔ معروف به ورزشکار وستماکوت Westmacott که احتمالا تقلیدی است از کی‌نیسکوس Kyniskos اثر پولی‌کلیتوس Polykleitos، پسر مشت‌زن مانتی‌نیا Mantineia، (مربوط به حدود ۴۵۰ تا ۴۴۰ قبل از میلاد)



۲۹- اتودی است برای شکنجهٔ مسیح اثر رمبرانت. (حدود ۱۶۴۶)

۳۰- شمایل سوزان در حال سوزاندن شمایل. به شیوهٔ معمول قسطنطنیه (۱۰۶۶)

۳۱- جبروت مسیح از زبور ایدواین **Eadwine** ، که درقرن دوازدهم درکانتر- بوری اجرا شده است. نمایشی است از رواج شیوه‌ای عامه پسند زیرپوشش نظامی صومعه‌ای

۳۲- شمایل معجزآسای بانوی پاکیزهٔ تیکوین Tikhvin که در ۱۳۸۳ پدید آمده است. نمونهٔ مربوط به نوگوراد Novgorad ازشمایل یونانی-ایتالیایی. ازصومعهٔ نوگوراد

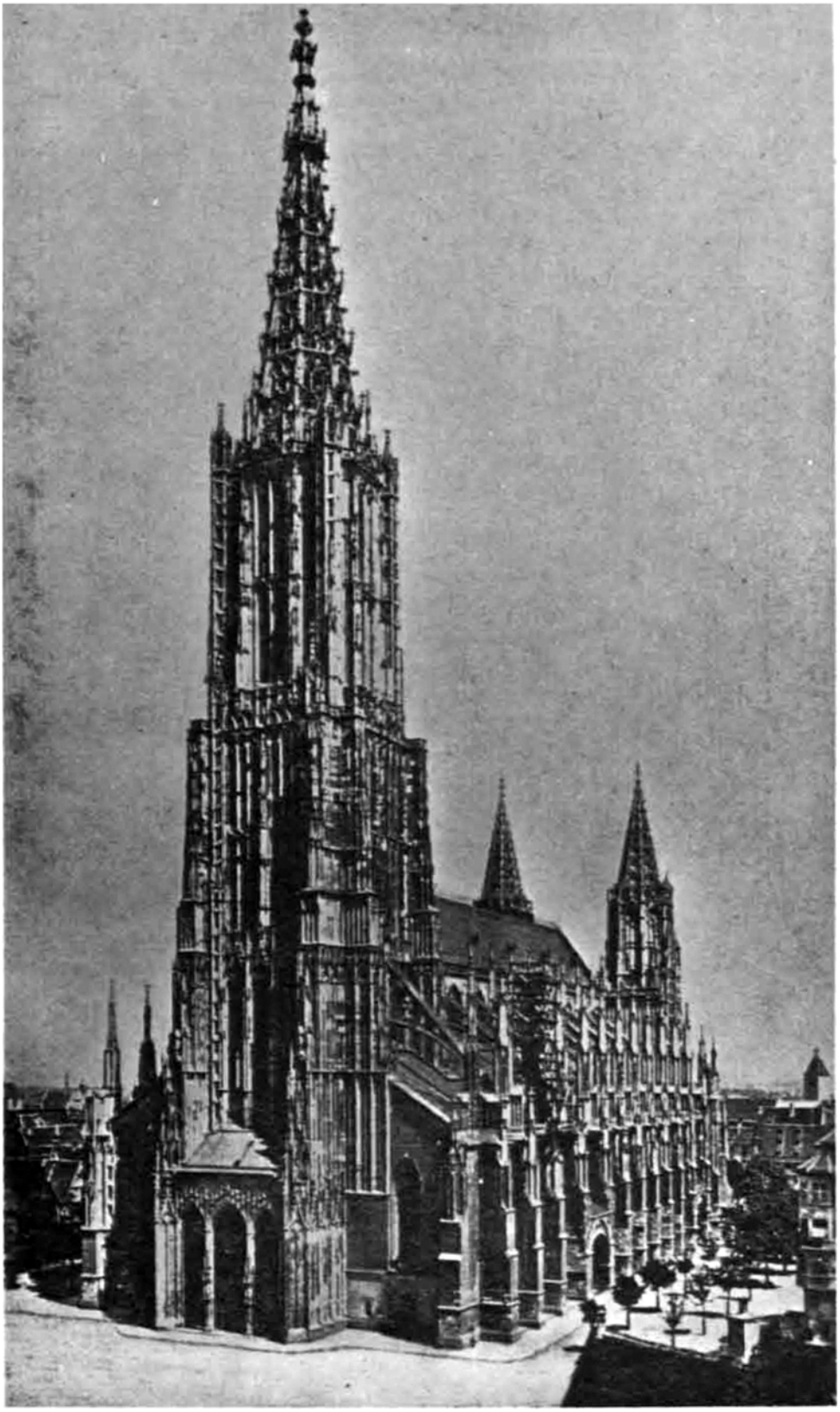
۳۳- مریم وطفل. اثراستاد می‌کیل Michiel. ازهلند. (حدود ۱۵۲۰)

۳۴- نقش برجستهٔ سنگی قسمتی از پایهٔ صلیب . از کلیسای ایزبی Easby ،
یورکشایر. مربوط به قرن هشتم میلادی

۳۵- پشت آینه‌ای برنزی که در دزبورو Desborough یافته شده است. مربوط به اوایل عصرآهن. قرن اول قبل ازمیلاد.

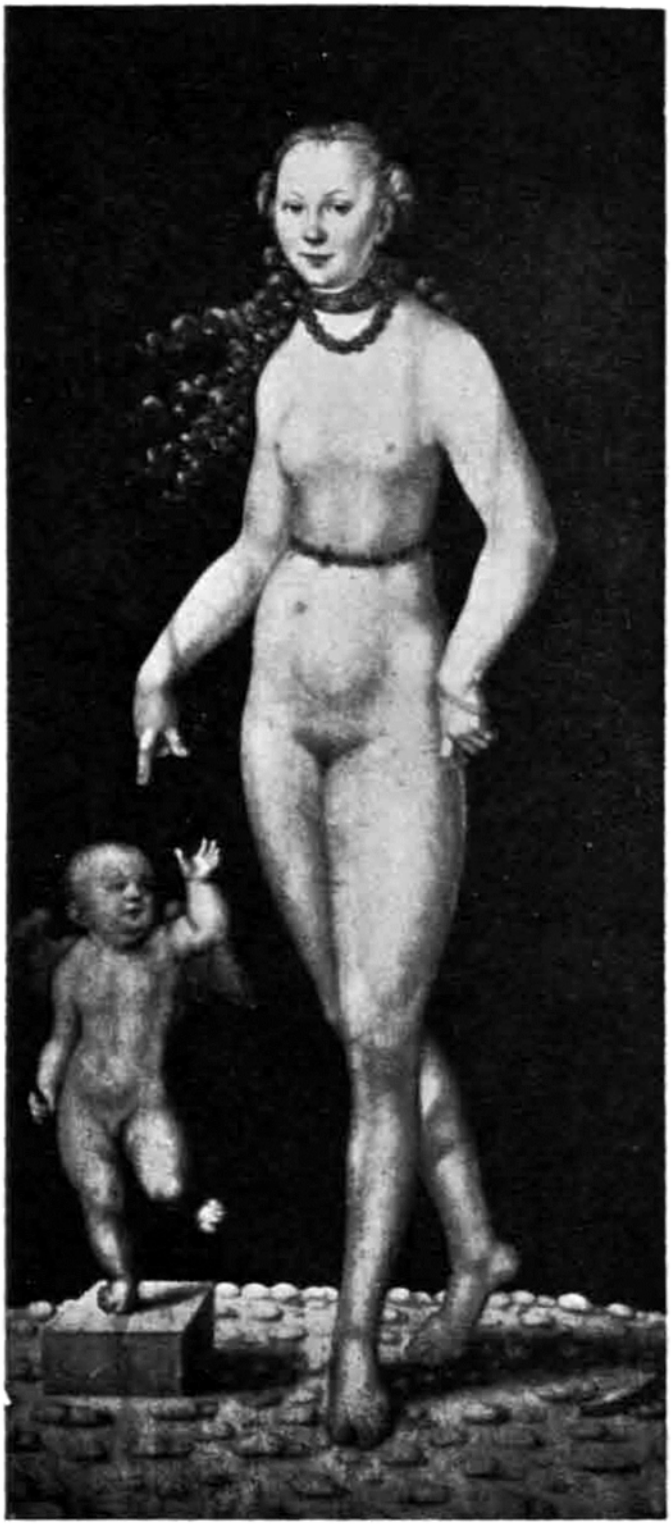
۳۶ـ La Virgin de los Dolores . مجسمهٔ نیم تنه ازچوب‌نقاشی‌شده‌که احتمالا اثر مارتینز خوان مونتانز Martinez Juan Montanez است. قرن هفدهم اسپانیا.

۳۷- صورت تصلیب درنوی مونستر Neumünster و ورتزبورگ Würzburg.
(حدود ۱۰۰۰ میلادی)



۳۸- کلیسای جامع اولم Ulm که ساختمان آن در ۱۳۷۷ شروع شد. برج ناقوس آن که طبق نقشه‌های اولیه در ۱۸۹۰ پایان یافته است بلندترین برج‌ناقوس دنیاست.

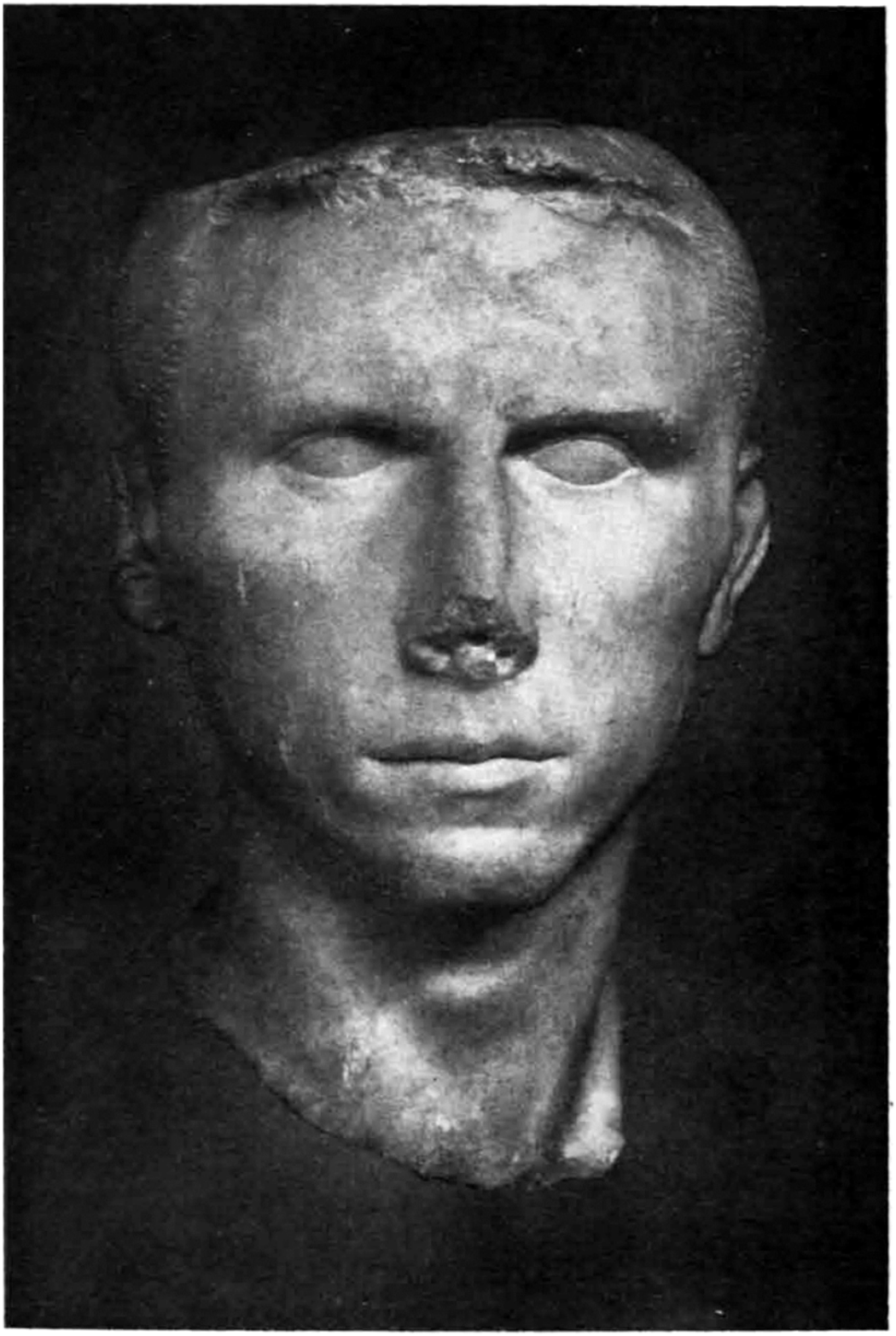
۳۹- ربوده‌شدن‌هلن، اثربنوتسوگوتسولی Benozzo Gozzoli. (۱۴۲۰-۱۴۹۸)



۴۰- ونوس و کوپید اثر لوکاس کراناخ Lucas Cranach
(۱۵۱۵-۱۵۸۶)

۴۱- تصلیب. مینیاتوری ازمزامیراوشام Evesham (نسخهٔ خطی که در صومعهٔ اوشام در ورسترشایر Worcestershire نوشته شده‌است). انگلستان. نیمهٔ قرن سیزدهم. صورت زانو زده در زیرتصویراحتمالا ازکشیشی است که آن را سفارش داده است.

۴۲- مریم و طفل همراه با شهردار میر Meyer وخانواده‌اش. اثرهانس‌هولباین
Hans Holbein (۱۵۲۶)



۴۳- مجسمهٔ نیم تنه پیدا شده درجزیرهٔ قبرس مربوط به قرن اول قبل از میلاد مسیح.

۴۴- مجسمهٔ نیم تنهٔ نیکولودا اوتسانو Niccolo da Uzzano اثر دو ناتلو Donatello (۱۳۸۶-۱۴۶۶)

۴۵- صورت مارتین فان نویونهوفه Nieuwenhove . اثر هانس مملینگ
Hans Memling (۱۴۳۰-۱۴۹۴)

رخ می‌دهد. این غرایز آن را توان می‌بخشند امـا از هرنوع سازمان یـا ارادهٔ یکدستی عاری است وفقط به انگیزه‌ای برای ارضای احتیاجات‌غریزی بنابراصل لذت مجهزاست قوانین منطق بخصوص قانون‌تضاد درفراگردهای نهاد صادق‌نیست... درنهاد چیزی‌نیست‌که بتوان آن را با انکار مقایسه‌کرد وعجب این‌است‌که مورد استثنایی در حکم فلاسفه مبنی براینکه زمان وفضا ازاشکال لازم‌اعمال‌ذهنی‌هستند، درآن‌می‌یابیم. درنهاد هیچ‌چیزنیست‌که‌بتوان باتصور زمان مقایسه‌کرد. گذشت زمان درنهاد شناخته نیست وهیچ تغییری دراعمال ذهنی پدید نمی‌آورد. وایـن نکته‌ای‌است بسیار جالب و در زمینهٔ اندیشهٔ فلسفی‌مستحق‌توجه بسیار... و پیوسته دراین اعتقاد راسخترمی‌شوم که ما در نظریهٔ خود از این واقعیت غیرقابل انکارکه‌گذشت زمـان بر سر-کوفتگیها اثری ندارد، بسیارکم سود جسته‌ایم و این ظاهراً نشان‌آن است‌که می‌توان به‌پاره‌ای حقایق به‌راستی‌عمیق‌نزدیك‌شد... طبیعی است‌که‌ارزشهای گوناگون‌مانند خوبی وبدی، یامفاهیم اخلاقی درنهاد راه ندارند وبه‌عکس عامل اقتصادی یا عامل‌کمی‌که با اصل لذت چنین به نزدیکی مربوط است بر تمام اعمال آن حاکم است...»

واما دربارهٔ «خود»، فروید معتقد است‌کـه اگرآن را قسمتی از نهاد بدانیم‌که در اثر نزدیکیش با جهان‌خارج ونفوذی‌که این‌محیط برآن داشته، تغییراتی یافته است واکنون وظیفه‌اش دریافت تحریکات وحفاظت انداموارە در برابر آنهاست، (مثل پوستهٔ سختی‌که یك مادهٔ زنده به دور خود تشکیل می‌دهد) به راه خطـا نرفته‌ایم... دربـارهٔ نهاد می‌توان‌گفت‌کـه «خود»... عامل واسطهٔ اندیشه راکه وظیفه‌اش به عقب انداختن اقدام است میان میل واقدام حایل می‌کند و ضمن آن از بقایای تجربه‌ای‌که در حافظه ذخیره شده است سود می‌جوید. به‌این صورت اصل لذت راکه فشاری‌انکارناپذیر براعمال نهاد اعمال می‌کند، از حاکمیت خلع واصل واقعیت راکه مصونیتی بیشتر وموفقیتی بزرگتر را نوید می‌دهد جایگزین‌آن می‌سازد.

... بااین‌همه آنچه «خود» را بیش‌ازهمه درتضاد با نهاد متمایزمی‌کند تمایلی است که «خود» به ترکیب و تـألیف محتویات، و فراهم‌آوردن و وحدت بخشیدن به فرایندهای ذهنی خود دارد و این چیزی است‌که نهاد به

کلی فاقد آن‌است... و فقط همین است که موجب سازمانداری بسیار «خود» است و برای بالاترین اعمال آن سخت ضرور است.

فراخود

بیان فراخود شاید به سهولت بیشتری میسر باشد. فروید تلاشهای خود-نگری[1]، وجدان-وبرقرارداشتن آرمانها را به‌این قسمت ازحیات فکری‌انسان منسوب می‌کند. « فراخود نمایندهٔ کلیهٔ قیدهای اخلاقی ومدافع انگیزه‌های کمال‌گرا وبه‌طور خلاصه تا آن‌جاکه می‌توانیم ازنظر روانشناسی درک‌کنیم نمایندهٔ چیزهایی‌است‌که درزندگی انسانی عالی خوانده می‌شود.»

درک مفهوم فراخود به هیچ روی دشوار نیست. بیشتر ما به‌روشنی می‌دانیم که منظورمان‌از واژهٔ «وجدان» چیست ومفهوم مورد نظر فرویداز فراخود، وجدان وسیعتری است‌که کلیهٔ اعمال خودنگری وتأدیب آگاهانه خود و هدایت خود را در برمی‌گیرد. اما انجام این وظایف چنان عادی می‌شودکه به‌میزان‌بسیارناآگاهانه صورت می‌گیرد.فراخود دراصل براساس دو واقعیت مهم‌استواراست: یکی واقعیتی‌اززمینهٔ زیستشناسی یعنی وابستگی ممتد طفل به والدینش و دیگری روانی، یعنی عقدهٔ اودیپ. فروید بربیان معروف کانت که می‌گوید «هیچ چیز، عظمت خدا را مجاب‌کننده‌تر از آسمان پرستارهٔ بالای سر و وجدان اخلاقی در درون ما به من ثابت نمی‌کند»، خرده می‌گیرد ومی‌گوید: «شکی نیست‌که وجدان دردرون ماست اما هرگز ازآغاز وجودنداشته است، برخلاف تمایلات جنسی، که به‌تحقیق و بیتردید از ابتدای زندگی درماست وچیزی نیست که بعد پیدا شده باشد. بیگانگی‌کودکان خردسال ازاصول اخلاقی معروف است. انگیزه‌های کسب لذت اطفال را هیچ منع درونی در راه نیست. نقشی که فراخود بعدها در زندگی به عهده می‌گیرد در آغاز توسط نیرویی خارجی یعنی قدرت والدین ایفا می‌شود. نفوذ والدین برکودک به کمک شواهد علاقهٔ آنها و تهدید تنبیه‌که برای کودک به‌منزلهٔ محروم ماندن از عشق ایشانست وباید ازآن

۱- self-observation

ترسید برطفل حاکم است. این نگرانی عینی، پیش درآمد وسلف نگرانی اخلاقی است که بعدها پیدا می‌شود. تا وقتی که اولی حاکم است صحبت از فراخود یا وجدان بی معنی است. بعدها است که شرایط ثانوی که ما بیش از حد آماده‌ایم که آن را وضع عادی امر تلقی کنیم پیش می‌آید و قیود خارجی اعمال می‌شودبه‌طوری که فراخودنقش والدین را به‌عهده می‌گیرد و ازآن به‌بعد وظیفهٔ آنهارا درنظارت بر «خود» وهدایت وتهدیدآن درست به همان‌نحو که والدین درگذشته نسبت به‌طفل انجام می‌دادند به‌عهده‌می‌گیرد.»

بیان نظریهٔ فروید دربارهٔ تشریح شخصیت ذهنی که ارائه شد الزاماً فشرده‌وخلاصه‌بود، اما به‌عمدکوشش کرده‌ام که درحدودامکان کلام‌خودفروید رانقل‌کنم. اینك تصویری که ازطرح کلی به‌دست آورده‌ایم شاید آنقدرروشن باشد که بتوانیم کاربرد آن را بررسی کنیم ودر مسائلی که مورد نظر ماست تشخیص دهیم. زیرا بدیهی است که **اثر هنری** با هریك از قلمروهای ذهنی ما روابطی دارد. **نیرو وبیگانگی ازمنطق و قدرت اسرارآمیزش را ازنهاد می‌گیرد و همین نهاد است که باید سرچشمهٔ آنچه ما معمولاً الهام می‌خوانیم تلقی شود. اما ترکیب و تألیف صوری و همبستگی ووحدت آن از «خود» است وسرانجام ممکن است آن را از ایدئولوژیها و گرایشهای روحی که از آفرینشهای خاص فراخود است متداعی دانست.**

پرتوی که این فرضیهٔ فروید برسراسر تاریخ هنر و تحول آن ـ چه در نوع انسان وچه در فرد ـ می‌افکند چنان‌گویا و آشکار ساز است که شخصاً آن را نیرومندترین شاهد براعتبارکلی نظریهٔ روانکاوی می‌دانم. یگانگی و وحدت هنر همیشه برای هر شخص صاحب قریحه‌ای واقعیتی بدیهی و تجربه شده بوده است. چنین شخصی دربرابر نقشی بردیوار غاری ازماقبل تاریخ یا طلسمی از قبایل زنگی یا در مقابل موزاییکی از دوران بیزانس و یا در پیشگاه کلیسایی به‌سبك گوتیك یا صورتی از عهد رنسانس، همیشه در عناصر اساسی که اعتبار زیبایی‌شناسی اثر هنری از آنهاست، پدیده‌ای یکسان یافته است. حال چگونه می‌توان بسیار چهرگی ظاهری چنین اشیایی را در یك نظریهٔ کلی دربارهٔ هنربه‌توافق‌آورد؟ نظریهٔ روانکاوی راه را ـ هرچند نه بطورقطع ـ نشان داده است. امروز می‌دانیم که هراثر هنری ممکن است‌از

تجربیات تغییر ناپذیر و به‌نسبت غیر شخصی که درون نهاد است ناشی شده باشد. می‌دانیم که این الهامهای ابتدایی که در هراثر هنری‌نمایان است در انتهای دیگر فراگردپالایش وتعالی، در پوششی از ایدئولوژیهای مربوط به‌فراخودپنهان است که به‌نوبهٔ خود سنتهای گذشتهٔ نژادی وقومی را تکرار می‌کند و جاویدان می‌سازد و به‌کندی بسیار به‌نفوذ حال و تحولات جدید تسلیم می‌شود. «خود» واسطه‌ای‌است بین نیروی‌ابتدایی و هدف نهایی. به تراوشهای نیرومند وبیشکل واحیاناً موحش نهاد شکل وهماهنگی می‌بخشد و آنگاه در فراخود به‌این اشکال و هماهنگیها ، گرایشهای ایدئولوژیکی و مذهبی می‌دهد. و آنها را به رنگهای اخلاق وایدآلیسم اجتماعی می‌آراید.

محدودیتهای نظریهٔ فروید

نظریهٔ فرویدما را به‌درك ماهیت انگیزه‌ای که یك‌فردآدمی‌راهنرمند می‌سازد یاری می‌کند و به سر چشمهٔ انگیزه‌هایی که منشاء اثر هنری است هدایت می‌کند و به‌ما نشان می‌دهدکه چرا این انگیزه باید پالایش یابد ودر پشت نقابی پنهان شود و وحدتی ترکیبی که با ماهیت اصلی آن به کلی بیگانه است به آن داده شود[1] و سرانجام بیان می‌کند که چرا هنرمند

۱ـ هنر وتمایلات جنسی: پرهیزگران پیوسته به وجود رابطه‌ای بین هنر وتمایلات جنسی ظنین بوده‌اند و هنرمند در دورانهای غلبهٔ پرهیزگری، ازطریق واکنشی تعرضی علیه این‌گرایش به عمد به آثارخودکشش جنسی بخشیده است. اما این‌گونه هنر ازنوع ممتازنیست و قبیح‌نگاری pornography به طورکلی نوعی اخلاقگرایی معکوس است و مستقیماً با نیروهای غریزی اصلی نهاد رابطه‌ای ندارد.
باید عوامل پنهان و آشکار جنسی را در هنر ازهم تمیز داد. محتوای پنهان، همچنان که در رؤیاها می‌بینیم بی‌استثنا همه‌جا حاضر است ومی‌توان‌آن را به‌روشهای معمول روانکاوی آشکار ساخت. اما همانطورکه در نقل یا یادآوری خوابها متمایلیم به اینکه ماهیت جنسی آنها را از خود پنهان داریم و به تجاهل برگذارکنیم، درآفرینش اصیل هنری نیزمحتوی جنسی الهام اصلی تغییرشکل می‌یابد. هنری‌که صحنه‌های جنسی را به وضوح و ناپوشیده می‌نمایاند بسیار نادر است. البته وقیح‌نگاری همیشه در ممالك متمدن وجود داشته است اما اگر دورانهای بزرگ تاریخی بخصوص هنرمصری، چینی، ایرانی بیزانسی یاگوتیك را بررسی‌کنیم، جستجویمان دربی یافتن صحنه‌های عشقبازی، در میان آثار مهم هنری بیفایده می‌ماند. هند شاید تنهاکشوری‌است‌که از این قاعدهٔ کلی‌مستثنی است. حتی در میان قبایل و نژادهای بدوی تمایل طبیعی برآنست‌که منشاء جنسی هنر را پنهان دارند. مثلا به شاهدی که توسط دکتر زلیگمن ارائه شده است توجه کنید : «هرچندکه هنر و بخصوص هنرتزیینی در زندگی اکثریت افراد قبایل پاپوملانزی Papuo ـ Melanesian اهمیتی بسیار بیش ←

موظف است آفرینشهای خود را با ایدئولوژیهایی که وجدان دینی، اخلاقی و اجتماعی نژاد را تشکیل می‌دهد وفق دهد. اما نوع خاصی از قریحه را که به‌هنرمند توانایی می‌بخشد که تخیلات خود را به‌صورت شکلی مجسم درآورد وما را به‌شرکت در نحوهٔ آفرینش او برمی‌انگیزد، همچنان بیان ناشده باقی می‌گذارد.

فروید به‌همین اکتفا کرد که این فراگرد را بصورت رازی ناگشوده رها کند. اما در پایان فصل مربوط به‌تشریح شخصیت‌ذهنی، پیشنهادی ضمنی دارد که شاید بتوان آن را اشاره‌ای به راه‌حل مسأله دانست. او به‌ما زنهار داده است که کیفیت موقتی حوزه‌هایی را که اوروان مارا به‌آنها تقسیم کرده‌است ـ واینکه وظایف آنها ممکن است بخصوص در اثر بیماریهای روانی در اشخاص مختلف متفاوت‌باشد ـ فراموش نکنیم ومی‌گوید: «... همچنین به

→ از اهمیت آن در زندگی ما دارد، پاره‌ای از مضامین ونقوش به‌طور غیرقابل توجیهی نایاب است. اولا عامل تمایل جنسی در این آثار بسیار به ندرت دیده می‌شود ونه تنهاصور قبیحه با نقل جزئیات در آثار هنری دیده نمی‌شود بلکه حتی اعضای تناسلی زن بسیار به‌ندرت‌نقش می‌شود. واگر توجه داشته باشیم که قبایل پاپوبه‌هیچ روی‌درمکالمه چنین پرهیزی را رعایت نمی‌کنند و از آزادی‌کامل معاشرت جنسی قبل از ازدواج برخوردارند، این خودداری در نمایش اعمال جنسی در آثار هنری اعجاب‌انگیزترخواهد بود. (نقل ازکتاب ملانزیاییهای‌گینهٔ جدید انگلیسی. صفحهٔ ۳۸) ونیز ازقول فروید:

«... می توانیم ادامه دهیم و مورد جالب توجهی را بررسی کنیم که درآن خوشبختی در زندگی در درجهٔ اول وبیش ازهمه چیز در لذت‌بردن از زیبایی هرجاکه‌با حواس و نیروی قضاوت ما قابل تشخیص باشد جستجو می‌شود؛ مثل زیبایی اشکال و حرکات آدمی، زیبایی اشیای طبیعی، منظره‌ها و یا آفرینشهای هنری یا حتی علمی. این لذتجویی از زیبایی اگر هدف زندگی باشد ما را دربرابر تهدید رنج و تلخکامی چندان مصون نمی‌دارد. ولی می‌تواند قسمت زیادی ازتلخیهای زندگی را جبران‌کند. تلذذ از زیبایی نوعی احساس‌ملایم ومطبوع ومخدرایجاد می‌کند. برای زیبایی‌کاربرد مسلمی‌نمی‌شناسیم. ضرورت‌آن برای‌مقاصد فرهنگی بدیهی نیست با اینهمه تمدن نتوانسته است از آن بی‌نیازباشد. علم زیبایی شناسی شرایطی راکه اشیا در آنها زیبا شناخته می‌شوند بررسی می‌کند اما نمی‌تواند دربارهٔماهیت یا منشاء زیبایی توضیحی بدهد. طبق معمول بی‌نتیجگی آن زیر مقادیر بسیاری‌کلمات پر صدا وبی‌معنی پنهان می‌ماند. افسوس توضیح روانکاوی نیز درخصوص زیبایی‌کمتر از اکثر زمینه‌های دیگر است. تنها نکته‌ای‌که محقق به‌نظر می‌رسد منشاء آن‌است‌که درقلمروهای احساس جنسی است. عشق به زیبایی نمونهٔ‌کاملی است‌برای احساسی‌که دارای هدفی ممنوع است .«زیبایی» و «جاذبه» نخستین ومهمترین صفات موضوع جنسی هستند وعجب اینجاست که اندامهای تناسلی‌که رؤیتشان همیشه تحریک‌آمیز است هرگز زیبا دانسته‌نشده است. از سوی دیگر به‌نظر می‌رسدکه‌کیفیت زیبایی به پاره‌ای خصوصیات جنسی ثانوی مربوط باشد (نقل ازکتاب Civilisation and its Discontents).

آسانی ممکن است تصور شودکه پاره‌ای اعمال عرفانی ممکن است منجر به اختلال روابط موجود بین نواحی مختلف ذهن شود؛ چنانکـه مثلاً دستگاه ادراك قادربه‌اخذروابط موجود درقشرهای عمیقتر «خود» ونهادکه معمولاً در دسترس آن نیست بشود»[۱] به نظرمن این بیان ضمنی ممکن است حاوی مفتاحی‌باشدکه مادرجستجویش هستیم. اگربخشهای مختلف روان‌رابه‌صورت سه قشر جداگانه‌که روی‌هم قرارگرفته است تصورکنیم، (در پیش گفتیم‌که چنین تصویری تا چه حد نارسا و ناقص است) واگر به‌عمل تشبیه خودادامه دهیم، می‌توانیم در بعضی موارد بسیار نادر پدیده‌ای نظیر برش یا عارضهٔ زمین شناسی مشابهی پیش خـود تصور کنیم که بـاعث شده است قشرهای قسمتی از روان پیوستگی خود را از دست بدهند وسطوحی‌که به هم مربوط نیستند در برابر هم قرار گیرند. به‌این معنی‌که آگاهی حسی «خود» با نهاد در تماس آید و از این دیگ جوشان پاره‌ای شکلهای اصلی وکلی، پاره‌ای ارتباطها و هماهنگیهای کلمات و تصویرها واصوات راکه اساس اثری هنری را تشکیل می‌دهند بـه‌دست آورد. چنین فرضیه‌ای بـرای بیان و تفسیر این دستیابی به سرچشمهٔ زیبایی واین شهود غنایی‌که الهام می‌نامیم و در تمام اعصار به‌صورت اکسیری دراختیار هنرمندان نابغه بوده است ضرور خواهد بود.

وظیفهٔ اجتماعی هنرمند

به یـاری این فرضیه مـی‌توانیم راه خود را ادامـه دهیم و به‌توضیح نقش اجتماعی‌هنرمند بپردازیم. اولین وظیفه وتنها نقشی‌که استعدادها وتواناییهای یگانهٔ اوبرای‌اوتعیین می‌کند همین تجسم وشکل بخشیدن به‌زندگی غریزی عمیقترین سطح روان است. فرض ما این‌است‌کـه تجلیات روان آدمی دراین اعماق دارای ماهیتی کلی است و چون هنرمند قادر است بـه این خیالهای نامرئی‌شکلی‌مرئی ببخشد، می‌تواندمارا به‌ژرفی برانگیزد. اما هنرمندبرای تجسم‌تخیلات‌خود باید مهارتی بکاربرد وگرنه‌حقیقت عریان‌اوکریه وموجب

۱- New Inrtoductory Lectures

نفرت بیننده خواهد بود. به این سبب است که آفریدهٔ خود را به‌زیباییها و فریبندگیهای ظاهری، به‌وحدت‌وکمال، وتناسب‌وهماهنگی‌وروشنی می‌آراید و اینها تمام از ذهن آگاه یا «خود» او سرچشمه می‌گیرد و به‌گمان من این‌جاست‌که نقش اساسی هنرپایان می‌یابد. این‌جاست‌که هنرپیکاسو، سزان و پوسن[۱] و همهٔ هنرمندان شاخص شرق و نیز کلیهٔ هنرمندان بدوی پایان می‌پذیرد. اما در بعضی از اعصار، اجتماع هنرمند را نمایشگر و بیان‌کنندهٔ تجلیات اخلاقی وآرمانی «فراخود» قرار داده است و به این شکل هنر در خدمت دین یا اخلاق و ایدئولوژی جامعه وارد شده است. ضمن این فرایند، هنر در مقام هنر،همیشه بارسنگینی‌را تحمل‌کرده است. زیرا در این حال پیامی که‌منتقل می‌شود همیشه مهمتر از نحوهٔ انتقال پیام‌به‌نظر می‌آید واغلب فراموش می‌شودکه در زمینهٔ هنر، نحوهٔ بیان‌است‌که دارای اهمیت است. اما مراد از نحوهٔ بیان چیزی بیش ازجنبه‌های ظاهری زیبایی است. منظور قبل از همه چیز توان محرك و زندگی و غلیان نیروهایی است‌که از ضمیرناخوآدگاه بیرون می‌جوشد.

معانی و روبنای منطقی ذهن به کمك ابزارهای فکر و علم منتقل می‌شوند. اما شهودهای عمیقتر نفس که نه منطقی و نه اقتصادی است اما بااینهمه برنسلهای‌پیاپی انسانها نفوذی لایتغیر وابدی اعمال‌می‌کند فقط در دسترس هنرمند یاعارف است. زیرا که عارف خود هنرمندی‌است. چه، هیچ عارف حقیقی نمی‌تواند به این حقایق معنوی و متعالی واقف وآ گاه شود مگرآنکه درعین حال به‌بیان شاعرانهٔ آنها ملهم باشد.

۱- Poussin

فصل ششم
هنر و تربیت

وقتی‌که‌کودك درون مابالغ شود، دیگرمرده‌ای بیش نیستیم. برانکوزی[1]

طی مدت کوتاهی که در یکی از دانشگاههامان، استاد کرسی هنرهای زیبا بودم، با مشکلات مبتلابه این درس به‌وضعی بسیار عملی آشنا شدم. کار من آن بودکه یك دوره «تاریخ و سنجش هنر» رااداره کنم، و در پایان، از دانشجویانی‌که این موضوع را جزو یکی از چند درس اصلی انتخاب‌کرده بودند، آزمایشی به‌عمل آورم. در کلیهٔ دروس دیگر ـ مثل زبانهای کهنه و نو، ادبیات انگلیسی، تاریخ، ریاضیات و فلسفه ـ اساس سنجش آمادگی و تبحر دانشجویان، تواناییهای فکری است. هر چند ممکن بود که شیوهٔ نگارش ادبی، یا حتی خوانا بودن خط دانشجویان در قضاوت استاد بی‌تأثیر نباشد، ولی دانشجویی بهتر می‌توانست رضایت ممتحن را جلب کند، که حافظه‌ای نیرومند، ذهنی منطقی و پشتکاری فراوان داشته باشد. اما هرقدر روی معیارهای آزمایش دردرس‌خودم بیشترتعمق می‌کردم، متقاعدترمی‌شدم که‌به‌هیچ روی این کیفیات قابل‌تحسین مطرح نیست. بلکه کیفیتی‌بسیارروشن و دقیق مورد نظر است‌که ممکن است «حساسیت» یا ذوق و قریحه خوانده شود. مثلاً ممکن بودکه دانشجویی‌کلیهٔ وقایع و نکات تاریخ‌هنررا (ازقبیل تاریخ تولد و مرگ هنرمندان، تعریف اصطلاحات و فرآیندها و حتی روانشناسی هنر) به خوبی بداند اما در برابر یك اثر هنری به‌هیچ روی نتواندآن را بازشناسد چه رسد به‌اینکه بتواند ارزشهای زیبایی شناسی چند اثرهنری را از هم تمیز دهد.

شاید بتوان‌گفت که درس هنرهای زیبا، از این راه عامل اصلاح‌کننده و تعادل بخش مؤثری برای افراطهای عقلی موجود در نظام تربیتی

۱ـ Brancusi

ما بوده‌است. اما می‌بینیم که درعمل‌چنین‌اثری نداشته است. اگردانشجویی درکلیهٔ دروس به‌جز هنر های زیبا مرتکب خطا هـای نابخشودنی مـی‌شد، درخشش او در این درس ونمرهٔ ممتازی‌که به‌دست می‌آورد او را بـه‌کاری نمی‌آمد. اما به‌عکس هرکوششی در استدلال به‌اینکه دانشجویی‌که درتاریخ یا ادبیات‌کلاسیك‌درخشیده است، بایدبه‌علت بی‌بهرگی کامل ازقریحهٔ زیبایی‌شناسی مردود شناخته شود، جدی تلقی نمی‌شد. شاید وقوفی مبهم به‌همین تعارضها ، بهانه‌ای برای سهل‌انگاری عمومی درآموزش هنردردانشگاههای بریتانیاست و در موردکشورهای دیگر شاید بتوان‌گفت‌که دانشگاهها به‌این راضی بوده‌اندکه هم خود را فقط به‌جنبه‌های عقلی موضوع مصروف دارند.

دوران بیگناهی

بررسی روی عـوامل روانی که در فصل گذشته مـورد بحث قرار گرفت نشان می‌دهدکه هرآنچه درزمینهٔ تربیت وآموزش به‌طوراعم، صادق بدانیم، در زمینهٔ تربیت هنری باید به‌معنی اخص‌کلمه بازگردیم وبکوشیم آنچه را که در فرد سرکوب شده یا نهان مانده است **بیرون آوریم** و همهٔ کسانی‌که با تربیت کودکان سروکار دارند معتقدند کـه انگیزهٔ زیبایی شناسی تـا سن یازده یادوازده سالگی‌درکودکان‌طبیعی‌است. به‌این‌معنی‌که‌کودکان‌تااین‌سن‌در هماهنگی رنگها وترکیب ساختمانهای خیالی، دارای احساسی غریزی‌هستند و عموماً چنین فرض می‌شودکـه در شروع دوران بلوغ، این استعدادهـای غریزی جا را بـرای جولان استعداد های منطقیتر و فعـالیتهـای مربوط به‌آنها آزاد می‌کنند واین فعالیتها خود به‌تدریج جایگزین تلاشهای زیبایی‌شناسی می‌شوند و آنها را از میدان خارج مـی‌کنند. اما گذشته از اینکه، لااقل در موردکودکان مناطق شمالی اروپا، به‌هیچ روی نمی‌توان گفت‌که دوران بلوغ در یـازده سالگی شروع می‌شود، ایـن تعبیر زیاده ازحد ساده است. آنچه روی می‌دهد تحولی تدریجی است‌که ممکن است دراثرگسستگی یا وقفه‌ای ناگهانی در سیر تربیتی کـودك تسریع شود. اما به‌کمك فرضیهٔ روانشناسی‌که درفصل‌گذشته ارائه شدبه‌طورطبیعی توجیه می‌شود. فراخود آگاه و نقادکه ازهمه نظرودرتمام وجوه به‌صورت‌عاملی‌کنترل‌کننده وکوبندهٔ

غرایزعمل می‌کند، به‌تدریج و به‌آهستگی در طفل رشد می‌کند. غریزه‌هایی که در فعالیت زیبایی شناسی تظاهرمی‌کنند و بیان می‌شوند، ممکن است بی‌ضرر بنمایند. اما باید به‌خاطر داشت‌که دراین مرحله از رشد، تمایل کلی دراین جهت است‌که آنچه فروید اصل واقعیت می‌خواند- وچیزی جزتصور کلی والدین و معلم ازرفتار عادی نیست - جایگزین اصل لذت‌که تاآن‌زمان تنها اصل هادی زندگی طفل بوده است می‌شود. فروید می‌گوید: «فراخود نمایندهٔ تمام قیود اخلاقی و حامی انگیزهٔ‌کمال وبه‌طور خلاصه - و تا آنجا که ما قادربه‌درك روانی‌آن بوده‌ایم - عامل راهبربه‌سوی‌کیفیتهای «والاتر» درزندگی انسان است. ازآنجاکه منشاء فراخود رانیز می‌توان نفوذوالدین و معلمان و دیگران دانست، اگر توجه خود را به‌این منابع معطوف داریم بیشتر به‌اهمیت آن پی خواهیم برد. معمولاً والدین و قدرتهای مشابه‌آنها درامر تربیت‌کودکان تابع فرمانهای فراخود خویشند. مناسبات خودآنها با فراخودشان هرچه‌باشددرزمینهٔ تربیت‌کودکان همیشه‌سخت‌گیرند. مشکلات دوران‌کودکی خود را ازیاد برده‌اند و خرسندندکه خود را عاقبت در مقام والدین خود ببینند. والدینی که در روزگار خود، برآنها سخت می‌گرفتند و اغماض روا نمی‌داشتند. نتیجه این است‌که فراخود طفل در حقیقت نه بنا بـه‌سرمشق والـدین بلکه مطابق بـا فراخود آنها شکل می‌گیرد، و همان محتویات‌آن را کسب می‌کند وحامل وعامل انتقال سنت و ارزشهای پایایی می‌شودکه نسل به‌نسل به‌این شکل منتقل شده‌است[۱].»

می‌توانیم بگوییم که فراخود طفل، درحدود سن یازده سالگی شروع به شکل‌گرفتن قطعی می‌کند و این نه تنها سنی است که درآن انگیزه‌هـای غـریزی زیبایـی شناسی طفل رفته رفته ضعیف مـی‌شود و سرانجام از بین می‌رود، بلکه همچنین سنی است که خودآگاهی اخلاقی‌کودك ظاهرمی‌شود.

کودك نابغه

در مورد معدودی ازکودکان (یعنی‌آنهاکه از نظر ذوق زیبایی شناسی، در

۱- نقل ازکتاب New Introductory Lectures صفحهٔ ۹۰

شمار اطفال نابغه واستثنایی تلقی می‌شوند) این عمل سرکوبی غرایزصورت نمی‌گیرد. به‌این‌دلیل‌ازنظر تربیت هنری دومسألهٔ جالب‌توجه مطرح‌است:

۱ـ به‌چه سبب این استثناها پیش می‌آید؟

۲ـ درصورتی‌که افزایش تعداد این موارد استثنا به هرمیزان مطلوب باشد، به‌چه راه می‌توان آن را افزایش داد؟

مسأله‌پیچیده‌تر از آن‌است کـه بتوان آن را در ایـن مختصر به‌نحو شایسته‌ای بررسی‌کرد. اما بی‌شك می‌توان‌آن را چه از نظر جسمانی و چه ازلحاظ روانی تفسیر و توجیه‌کرد. به‌طورکلی می‌توان‌گفت‌که بنا به‌اصول روانکاوی، این موارد نـادر، به‌همان طریقی ظاهرمـی‌شودکه تمام خوارق عادات روانی به‌وجود می‌آیند: به‌این معنی که به‌یکی ازعلل بسیاری‌که در روانکاوی روشن شده است، شخص مـوفق نمی‌شود عمل عینی سازی کامل ـیعنی جانشین‌کردن اصل لذت‌با اصل واقعیتـ را عملی سازد. چنین‌شخصی ممکن است درطول راههای متعدد پسیکوز، حتی تامرحلهٔ جنون پیش رود. اما در پاره‌ای موارد، این سازش باواقعیت انجام می‌شود و به‌صورت فعالیت هنری تظاهر می‌کند.

گاهی چنین فرض می‌شود که افراد ایـن اقلیت، به داشتن کیفیتهایی از نوع‌فیزیولوژیکی متمایزند ـبه‌این معنی‌که دارای ساختمان بدنی خاصی هستند که نسبت به‌محرکهای خارجی مثل نـور، رنگ، صدا و جرم دارای حساسیتی بیش از معمولند. اگرلذتی‌که از ایـن‌کیفیات مادی‌کسب می‌کنند به‌قدرکفایت عمیق باشد، ناچارند در برابرعواملی‌که نیروی آنها را به‌سوی فعالیتهای مورد پسند اجتماع منحرف می‌سازد، بـه نحو مؤثرتری مقاومت کنند. شواهد و قراین بسیاری در دست است که این «خوی هنرمندانه» در این شرایط دارای ماهیتی سرکش و خودسر است. گوته را نه فقط شاعری بزرگ بلکه شخصی «متعادل» واساساً منطقی‌می‌شناسیم. معهذاحتی درمورد او، شواهدی دردست هست‌که برحالت غیر طبیعی روانی او دلالت می‌کند. او خود در کتاب **شعـر وحقیقت**[۱] نقل‌می‌کندکه چگونه دردوران‌کودکیش

۱ـ Dichtung und Wahrheir

یك‌بار نتوانسته است در برابر سرسامی تخریبی مقاومت کند و بیشتر وسایل خانهٔ پدرومادرش را خردکرده است.

به‌گمان من می‌توانیم قبول کنیم کـه همهٔ کودکان درآغاز زندگی، به تمام تواناییهای احساسی یا جسمانی کـه بـرای هنرمند شدن لازم است مجهزند. ممکن است اقلیتی از کودکان را که دارای خصوصیات جسمانی ناهنجارند، به‌کلی از این حساسیت عـاری دانست ـ یعنی افرادی که چنان در برابرالحان،کر و درمقابل رنگها نابینایندکه ازهرواکنش هنری عاجزند. ولی حتی این فرضی است که باید به‌طریق علمی تأییدگردد. اکثریت قابل ملاحظهٔ اطفال، در هنگام تولد دارای حساسیت هنری هستند وتجربیات‌آنها طی نخستین سالهای زندگی معین می‌کند که آیا طفل قدرت بیان زیبایی را خواهد داشت وبه‌انتقال آزادانه وشایسته ومؤثراحساسهای خود به‌دیگران توانا خواهد بود یا نه.

بنابراین مـا همه در هنگام تولد هنرمندیم و در اجتماعی بورژوازی به‌افرادی کند قریحه و غیرحساس مبدل می‌شویم و این به‌سبب آن‌است که خواه در جریان اعمال وتجربیاتی‌که تربیت می‌نامیم از نظر **جسمانی** عاجز می‌شویم به‌طوری‌که اندامهان دیگر قادر به‌بیان خود ازطریق انجام حرکات و پدید آوردن الحان طبیعی و هماهنگ نیست و خواه از نظر **روانی** ناقص می‌شویم، زیرا مجبوریم که مفهومی اجتماعی از «عادی بودن» را بپذیریم که با بیان آزاد انگیزه‌های هنـری و زیبایی به‌کلی بیگانه است.

مسأله برسر ارزشهاست

بنابراین مسألهٔ تـربیت هنری حل می‌شود ـ یا به‌بیان صحیحتـر معمایی‌که این‌مسأله پیش می‌نهدگشوده‌می‌گردد. چه‌ممکن است تصور شودکه پرورش انگیزه‌های هنری فقط به‌قیمت مبارزه با آن گروه از گرایشها و نفوذهایی امکان پذیراست‌که هدفشان ساختن «شهروندان خوب» یعنی افرادی‌است‌که نمایندهٔ فراخود ما وحامل سنت وارزشهای قدیمی هستند،که به‌همین شکل، نسل به‌نسل منتقل شده است.

بنابراین‌مسأله برسرارزشهاست وبه‌همین صورت‌یعنی به‌صورت مسألهٔ

ارزشها، توسط افلاطون مطرح شده است و معما به‌نحوی که افلاطون پیش نهاده است، تنها از این راه گشوده شده است که بکوشیم تا هنر را به‌صورت نمایندهٔ فراخود، وحامل ارزشهای اخلاقی و آرمانی درآوریم. اما همانطور که دیدیم کلیهٔ شواهد تاریخ هنر مؤید این حقیقتند کـه همینکه هنر به‌ارزشهای اخلاقی و عقلانی مقید شد در سراشیب انحطاط مـی‌افتد. زیرا بین ارزشهای غریزی و ارزشهایی کـه می‌توانیم به‌اختصار عرفی یـا قراردادی بنامیم؛ یعنی بین نیروهای نهاد و قدرت فراخود، تضادی اساسی موجود است.

نظر افلاطون دربارهٔ هنر وتربیت

نظریهٔ افلاطون درخصوص هنر، باعث ایجاد بدفهمیهای بسیارشده است. و این نه به‌سبب آن است که مفسران و نقادان افلاطون او را به‌درستی نمی‌فهمیده‌اند، بلکه بیشتر به‌علت آن است که در کار هنر کاردان نبوده وآن را به‌درستی درك نمی‌کرده‌اند. ادعا نمی‌کنم کـه افلاطون را بهتر از دیگران می‌شناسم امـا معتقدم که پذیرفتن نظری که در خصوص هنر در این کتاب ارائه شده، کمکی برای روشن شدن این نکته است کـه چرا افلاطون، هنر تقلیدی را پیوسته نکوهش کرده است و نیز بنابر آن، آنچه افلاطون به‌راستی خوار می‌داشته نه کیفیت حسی وغریزی هنر، ـ این کیفیتی است که وی همیشه بازشناخته وتأیید کرده ـ بلکه تمیز ندادن ارزشهای زیبایی واخلاقی ازهم بوده‌است. البته نمی‌توان گفت که افلاطون هنررا فقط به مقامی پست می‌پذیرفته است. اومانند دیگر همعصرانش برای ارزشهای زیبایی، مقولهٔ جدا ومستقلی نمی‌شناخته است. برای اومفهومی کلی برای هنروجود نداشته بلکه فقط هنرهای مختلف بوده که بیشتر به صورت انحاء زیبا و خوشایند فعالیتهای عملی تلقی می‌شده است تا طرق بیان تجربیات ذهنی. افلاطون با تعریف ما ازهنر، یعنی (زبانی برای انتقال دانشی شهودی ازواقعیت) به‌شدت مخالف می‌بود ودرواقع مخالفت او با هنر درست به اعتبار این است که هنر هیچگونه حقیقت قابل اعتمادی را منتقل نمی‌کند و در نتیجه نمی‌تواند انسان را در اعمال اخلاقیش هادی و راهنما باشد.

نظر افلاطون درباب هنر، برپایهٔ تصوری سه‌گانه ازواقعیت استواراست

و به‌طوری‌که دیدیم نظر فروید نیز چنین است. البته شاید مقایسهٔ این دو دستگاه فکری قدری خیالپردازانه باشد ولی آزمون آن خالی ازفایده نیست[۱]. افلاطون به سه گروه یا طبقه از اشیا قایل است.

اول شکل مطلق و ابدی، که کاملاً واقعی و قابل فهم است. دوم اشیای قابل رؤیت و احساس که بدلی ازشکل مطلقند و سوم آثار هنری که بدلی از اشیای گروه دومند. به‌همین ترتیب سه‌درجه ازدانش را به‌این سه درجه یا گروه واقعیت نسبت می‌دهد. به‌طوری‌که‌نوع دانشی‌که دریك اثرهنری نهفته است، فقط انعکاسی ازدانش حسی است، که درتصورخام ماازواقعیت ـ که حاصل تجربیات روزانهٔ ماست ـ نهفته است. فقط کسانی‌که به‌کمك نظام فلسفی می‌توانند به‌بالاترین‌پایه ازوجود دست یابند، می‌توانند تصوری کافی ومناسب از واقعیت مطلق کسب کنند و در نتیجه همانها به‌شناختن خوبی و حقیقت توانایند.

به‌وضوح ملاحظه می‌شود که بالاترین درجه از واقعیت و دانش، با مفهوم فراخود فروید، مقارنه دارد ونیزواقعیت ودانش درجهٔ دوم افلاطون را می‌توان با زندگی آگاه «خود» فروید مربوط دانست ولی قبل از آنکه بتوانیم مفهوم واقعیت و دانش درجهٔ سوم افلاطون یعنی هنر را با مفهوم نهاد فروید بسنجیم، باید نظر افلاطون را با دقت بیشتری بررسی کنیم.

درست است که افلاطون، هنر را به‌منزلهٔ شبیه سازی ازروی شبیه و یا صورت ظاهری از ظاهری دیگر می‌داند و بیانی که معمولاً از این نکته ارائه کرده باعث شده است که نظریهٔ او از هنر، به‌غلط تقلید وتعبیر شود، ولی‌باید دانست که‌افلاطون‌هرگزاثرهنری‌را فقط تصویری ازتصویر یاسواد، تعریف نکرده است. بلکه‌آن‌را رویدادی ازسطح دیگری ازواقعیت می‌داند. درکتاب مکالمات، در مواردبسیار می‌بینیم که افلاطون به‌وضوح به‌ماهیت غیرمنطقی این درجه از واقعیت واقف بوده است. شاید بهترین نمونه برای نقل در این‌جا، توصیفی باشدکه سقراط در ایون[۲]، از شاعر می‌کند:

«زیرا شاعران خوب، همه خواه حماسی یا غزلسرا، اشعار زیبای

۱ـ اینجا مدیون بهترین بیانی ازفلسفهٔ هنر افلاطون هستم‌که در مقاله‌ای در مجلهٔ مایند Mind جلد سی‌وهشتم، شمارهٔ۱۳۴، نوشتهٔ‌کالینگوود R.G. Collingwood دیده‌ام.

۲ـ Ion

خود را، نه به‌یاری هنر، بلکه‌ازراه الهام‌ودرحال بیخودی‌و خلسه می‌سرایند و همچنانکه عیاشان و باده‌گساران کوریبانتی[۱]، به هنگام رقص، از عقل، آزاد و از خرد بیگانه‌اند، غزلسرایان نیز وقتی نغمه‌های زیبای خویش را می‌سازند، در فرمان عقل و ارادهٔ خود نیستند، بلکه‌تحت تأثیر موسیقی‌و وزن، ازخود بیخود میشوند والهام می‌گیرند. همچنانکه دوشیزگان‌باکوسی فقط‌تحت نفوذ دیونیزوس[۲](باکوس)[۳]، ونه درحال‌هوشیاری، به‌کشیدن شیر وعسل ازرودخانه‌توانایند، روح غزلسرایان‌هم، به‌طوری‌که خود می‌گویند، جز این نمی‌کند زیرا آنها در اشعارشان به ما می‌گویند که ترانه‌های خود را از چشمه‌های عسل می‌گیرند و چون شکوفه‌هایی از باغها و دره‌های سبزموزها[۴] می‌چینند، ومثل زنبوران عسل ازگلی به‌گل دیگر می‌روند. و این درست است زیرا شاعر، موجودی سبکبال و مقدس است وقادر به‌یافتن اندیشهٔ بدیعی نیست، مگر زمانی که‌ملهم باشد وازهوشیاری بیرون‌آید و از عقل بری بشود. تا زمانی‌که به‌این حال دست نیافته است ناتوان است و قادربه بیان مکاشفه‌های خودنیست.»

این بیان، شاید به‌قدرکفایت روشن وقاطع باشد، امابیان نظرافلاطون در باب هنر را آن‌طورکه پروفسور کالینگ وود در مقاله‌ای که ذکر آن رفت ارائه‌کرده است، ممکن است به‌تقریری‌امروزی‌تر، به‌صورت اشاره‌ای مستقیم‌به‌ضمیر نابخود نقل‌کرد. «هنر را نمی‌توان دانش دانست، زیراحاوی حقیقتی نیست وموضوع آن مفهوم یا صورتی عقلی نیست. عقیده‌ای نیست، زیرا فایده‌ای برآن متصور نیست وهدف‌آن ادراك نیست... آن‌را بایدتخیل نامید و موضوعهای آن را اوهام یا صورتهای خیال دانست‌که نمودهایی ظاهریندکه دریافته می‌شوند و سرانجام آفریده می‌گردند... و این آفرینش تلاشی است‌که اگر با خواب یکی نباشد، لااقل با آن شباهت بسیار دارد. این تلاش تخیلی، برهیچ چیز دلالت نمی‌کند وبه این دلیل، هنرمند نه تنها ازدانش، بلکه حتی ازداشتن عقیده‌ای محروم است وآثارش حاوی حقایقی یا

۱- Corybantian ۲- Dionysus ۳- Bacchus
۴- موز Muses؛ الهگان نه‌گانهٔ اساطیری، که دختران زئوس ومنه موزین Mnemosyne بودند وبرهنرها نظارت می‌کردند ودرکوه هلیکون Helicon منزل داشتند.

حتی ادعاهایی نیست که احتمالاً درست باشد، بلکه فقط حاوی جلایی است که در پشت آن هیچ نیست. این جلا همان است که ما زیبایی می‌نامیم.»

مخالفتهای افلاطون را با هنر و با حضور هنرمند در جمهور آرمانیش، می‌توان به دو نوع خلاصه کرد: یکی ایراد منطقی و دیگری زاهدانه. درسراسرحکمت افلاطون«فرض» ونیزدرحقیقت «تأکید» براین‌است و ثابت می‌شود که عقل والاترین جزء طبیعت ماست و فقط زندگی زمانی ممکن است با سعادت و رستگاری همراه باشد، که تحت هدایت و رهبری خرد قرار گیرد. در نتیجه به نوعی از بیان که در درجهٔ اول به عواطف و هیجانها متوجه است ومنشاء وشکل‌آن غیرمنطقی‌است بابدگمانی می‌نگرد. درست‌است که درجایی‌ازکتابش رسالهٔ **فیلبوس**[۱] امکان وجود هنری مطلق و انتزاعی‌را می‌پذیرد. امابه‌طورکلی‌به‌نظرافلاطون، هنربرلذات‌نفسانی متکی است وفریبنده‌است. همین‌که براحساسات وتخیل‌آدمیان نیرویی چنین‌بزرگ اعمال‌می‌کند، بهترین‌دلیل‌است برای‌آنکه‌به‌شدت مهارشود. این‌نکته، ازمقام و وظیفه‌ای‌که برای موسیقی به‌صورت وسیله‌ای تربیتی قایل‌است، به‌روشنی آشکار می‌شود (مراجعه شود به‌کتاب سوم‌جمهور وکتاب‌دوم‌قوانین) مثلاً:

«تربیت عاملی است که جوانان را به‌سوی عقل سالم‌که مورد تأیید قانون است وتجربهٔ سالخوردگان وصالحان دردرستی‌آن توافق‌دارد می‌کشاند و راهبری می‌کند. بنابراین برای آنکه روح‌کودك عادت نکندکه از طریقی غیر از آنچه قانون مجاز می‌داند، و از راهی غیر از راه پیروان قانون، احساس غم یا لذت‌کند، بلکه به‌عکس از قانون پیروی کند و غم یا لذتش با غم و لذت سالخوردگان مقارن و هماهنگ باشد... سرودها به وجود آمده‌اندکه به‌راستی مسحور می‌کنند و چنان پدید آمده‌اندکه هماهنگی را که موضوع صحبت ماست بیافرینند. و از آنجاکه‌ذهن کودك تاب تحمل آموزش سنگین را ندارد، این سرودها به صورت نمایشنامه و ترانه تهیه شده‌اند و توسط بازیگران‌اجرا می‌شوند. همچنانکه وقتی آدمی بیمار است و جسمش رنجور، پرستاران داروها و چیزهای خوب و شفابخش راهمراه

۱- Philebus

بـا اغذیـه و اشربهٔ گوارا و مطبوع و چیزهـای مضر را در اغذیهٔ بدمزه به‌او می‌دهند تا آنطورکـه شایسته است بیاموزد و یکی را دوست بدارد و از دیگری بپرهیزد. به‌همین شکل نیز قانونگذار حقیقی شاعررا قانع، واگر نتواند او را وادار می‌کندکه آن‌طورکه شایسته است بابه‌کار بردن کلمات زیبا و اصیل دراشعار خود چهره‌ها، و درآهنگ سرودهـایش الحان مردان دلیر و پرهیزگار و از هرحیث نیکو را بیان دارد.»

اینجا نیز، مثل همه جا در حکمت افلاطون، برای هنر نقشی به تمام معنی کاربردی در زمینهٔ تربیت معین شده است. هنر راگذشتی تلقی می‌کند که می‌توان با رعایت احتیاط لازم، در مرحله‌ای از تربیت کـه بیم عصیان کودکان علیه سختی وخشکی نظام منطقی می‌رود، درحق‌آنهـا روا داشت، قندی است کـه تلخی داروی واجب‌را همچون رویـهٔ شیرین حب، گوارا می‌کند. درست‌است که‌پاره‌ای ازفضایل‌وحقایق ممکن‌است در شعروترانه‌ها و به‌طورکلی درهنر قابل ستایش باشد؛ ولی فضیلتها معین وشکلها محدودند. بنابراین دلیلی نیست که صورتهای هنری یکباره وبـرای همیشه، مشخص، منظم، وبه‌صورت قوانینی لایتغیرکه انحراف ازآنها غیرمجاز باشد، پذیرفته نشوند. به‌همین دلیل‌است که‌افلاطون،هنرمصریان‌را به‌دیدهٔتحسین می‌نگرد: «به‌نظرمی‌رسدکه مصریان ازدیرباز همین‌اصلی‌راکه اینك موردبحث وبررسی ماست می‌شناختند و شهروندان‌جوانشان، می‌بایست‌که با شیوه‌ها و اشکال فضیلت آشنا بوده باشند.آنها این اشکال را مشخص می‌کردند و الگوی‌آنها را در معبدهای خود به‌نمایش می‌گذاشتند و هیچ نقاش یا هنرمندی اجـازهٔ بدعت برآنها یا ترك آنها و اختیار وابداع صورتهای نو را نـداشت. تابه امروز هیچ‌گونه تغییری، چه دراین هنرها، یادرموسیقی، مجاز شمرده نشده است و می‌بینیم‌که آثار هنری آنها به‌همان اشکال ده هـزار سال پیش نقاشی و قالب‌گیری می‌شود ونقاشیها و حجاریهای کهن آنها، بی‌کمترین گزافه و اغراق، ذره‌ای زیباتر یا زشت‌تر از آثار امروزشان نیست و درست به‌همان پایه ازمهارت وآبدستی تهیه می‌شود.»[1]

۱ــ ازکتاب قوانین افلاطون.

هر چند که قرنهای بسیار از زمان افلاطون گذشته است، ولی ما می‌توانیم ادعا کنیم که دانش ما ازهنر مصری، بسیار بیش از آن است که افلاطون می‌دانست و می‌دانیم‌که نظر او در این خصوص زیاده خام وساده شده است. طی ده‌هزارسالی‌که افلاطون اشاره‌کرده است، هنر مصری دوره‌های بسیار تحول راگذرانده است وحتی اگر ثبات قابل ملاحظه‌ای درشیوهٔ هنری آن به‌چشم می‌خورد، محدود به‌فقط یك نوع‌هنر، یعنی‌هنر روحانی معبدهاست و شامل هنر زنده و مبتنی برلذات نفسانی‌مردم نمی‌شود. اما ایراد اصلی افلاطون بر هنر، نیازی به توجیه تاریخی و ارائهٔ شواهدی از این قبیل ندارد. او هنر را به‌طورکلی بیانی از جزء عاطفی و نظام ناپذیر طبیعت ما می‌داند و معتقد است‌که به‌همین علت باید بنا به‌مصلحت آرمانها و فضایل منطقی تقبیح شود. به بیان فروید که کاملاً وارد می‌نماید، افلاطون هنررا فورانی ازدرون‌ضمیرنابه‌خود می‌داند وخطرآن هست‌که نظم روبنایی ایده‌آلیستی‌راکه فراخود می‌دانیم مختل سازد.

بنابراین اگر قرار باشدکه در نظام کلی تربیتی، مقام ارجمندتری برای هنر منظورکنیم، واگر قرار باشد هنرها را به‌طور سنجیده وبرای نفس هنر رونق بخشیم وتوسعه دهیم، باید با حکمت منطقی ومستدل زندگی، که افلاطون چنین به‌فصاحت تبلیغ می‌کند مبارزه کنیم وتنها حکمت افلاطون نیست‌که مورد گفتگوست، زیرا دیدیم که هر نیرویی، خواه فکری و یا مذهبی،که برای مقاصد خود درکنترل‌هنرکوشاست، فقط به خاموش کردن آتش زندگی وغلیان آن می‌انجامد.

وسیلهٔ نیکوفرجام

نظری‌که من در ارائه‌اش خواهم‌کوشید آن‌است‌که هرتصور راستین از عقل باید برای عواطف انسانی و تمام اموری‌که ازعواطف متأثرند وبا آنها معین می‌شوند، جایی و مقامی قایل شود. تاریخ جهان به طورکلی وهریك از جهانیان به‌ویژه،حاکی‌ازآن‌است که‌هرگونه‌سرکوبی‌بی‌استثنایا کامل‌جزءعاطفی وغریزی وجودما، نتیجه‌ای جزتلخکامی نخواهد داشت. از سوی دیگرقبول کنیم که هر تلخکامی دیگری که با آن قابل قیاس باشد، از تظاهر لجام

گسیختهٔ همین عواطف وغرایز ناشی‌می‌شود. فروید خود به‌بیان زیر به این معنی اعتراف‌کرده است: «نقش تربیت... منع ونهی وسرکوبی‌است وتربیت این‌وظیفهٔ خود را در تمام اعصاربه‌نحو قابل ستایشی ایفاکرده است. تحلیل روانی به‌مـا آموخته است که همین سرکوبی غرایز است کـه متضمن خطر بیماریهای روانی است.... لذا نقش تربیت‌آن‌است‌که قایق زندگی را بین‌دو خطر غرق شدن در طوفان، و درهم شکسته شدن برسینهٔصخره‌ها، یعنی بین رها کردن عنان غرایز و سرکوب کردن آنها ، در راه صواب هدایت کند. اگر مسأله یکسر حل ناشدنی نباشد ، باید بتوان بهترین و مناسبترین نحوهٔ تربیت راکه متضمن‌حداکثر خوبی وحداقل زیان بـاشدکشف‌کرد. مسأله بر سرآن‌است‌که بدانیم تا چه حد وبه‌چه وقت وازچه راه باید منع‌کرد.»[1] ونیز مسأله برسر آن‌است‌که دریابیم‌کـه به‌چه میزان و در چه هنگام واز چه راه باید تشویق‌کرد. پرورش وتربیت هنری در جهت تشویق غرایز و به‌عنوان تـأمین داروی مصونیت دهنده علیه سخت‌گیریهای صورت معمول تربیت، اهمیت خاص می‌یابد وبـاید درآینده نقشی بلندپایه‌تر ازآنچه تا به‌حال بـه عهدهٔ آن گذاشته شده بازی کند.

تولیدکننده و مصرف‌کننده

اینك هنگام آن رسیده است‌که دو جنبه از تربیت هنری را ازهم تمیزدهیم: یکی تربیت هنرمند و دیگری تربیت هنرسنج. و این خود به منزلهٔ تمیز-دادن بین تربیت تولیدکننده ومصرف‌کننده است. ازآنجاکه مواهب احساسی افراد ذاتاً متفاوت است یا به‌طور غیر متساوی هماهنگ‌گشته است، مسیر-هایی‌که باید طی شود در مرحلهٔ خاصی از هم جدا مـی‌گردد و با توجه به اشاره‌هایی‌که‌گذشت به‌نظر می‌آیدکـه این اشتقاق باید درسن یـازده سالگی آشکار شود. لااقل، معلم مهربان وعلاقه‌مند باید از راه مشاهده، بین یازده و پانزده سالگی، در هرموردخاص، وجودآمادگیهای ذوقی‌را من جمله‌آنچه در اصطلاح «استعداد هنری» نامیده می‌شود بـه آسانی تشخیص دهد. امـا

۱ــ نقل ازکتاب .New Introductory Lectursos صفحهٔ ۲-۱۹۱

در این مرحله، تشخیص افرادی‌که نسبت بـه زیبایی دارای حساسیتی کلی هستند، وتمیز آنها از آن‌گروه کمیابتری که قادرند محسوسات و تجـربیات زیبایی‌شناسی خود را در شکلی تجسم بخشند، دارای اهمیت بسیار است. گروه یکسانی از کودکان‌که بابهبود روشهای تربیتی بر تعدادشان افـزوده می‌شود، دارای حساسیتی آشکار خواهند بود واین گروه یکسان را می‌توان طعمه‌ای لذیذ در چنگال معلمان هنر تلقی کرد. از میان این گروه معمولاً عده‌ای موفق خـواهند شدکه از طریق جلب نظر والدین خود به برتری ارزشهای خود نمایانهٔ هنر، در سلسله ارزشهای اجتماعی، نسبت به‌مشاغل ممکن دیگر، برپیش داوریهای‌آنها غالب شوند (پرداختن به‌هنر، ازماشین‌نویسی و تندنویسی و کارهای دفتری دیگر اندکی معتبرتر است و تقریباً می‌توان آن را درردیف‌یك‌تخصص دانست). درحال‌حاضر، این‌افرادنخبه با روان حساسشان به‌مدرسه‌های هنری تحویل داده مـی‌شوند تا برابـر روش متقدمان، طراحی و بازنگاری ودیگرانواع تمرینهای آکادمی را بیاموزند. ولی در حقیقت، این افراد حساس، جزیکـی در هزار، از هرگونه توانایـی آفرینندگی عارینند؛ پذیرا هستند، اما بی‌برند. گاهی ممکن‌است درمرحله‌ای قدمهایی برداشته شده باشد کـه خلاقیت طبیعی و خود به خـود طفولیت، در کـودك حفظ شود، امـا امروز ، پدر و مـادر یا معلم، وقتی بـه فکر هنرمند کـردن طفل می‌افتند که سرنوشت کـودك، از این جهت معین شده است.

بحث روی اینکه آیا روانشناسی، زمانی موفق خواهد شدکه رشد و تکامل فرد را درابتدای طفولیت تابه‌حدی دراختیارگیردکه‌خصوصیت معینی ـمثلاً استعداد هنری ـ را به طور آگاه انتخاب وهدایت کند، یا نه ، بحثی بیهوده است. درحال حاضرچنین امکانی به هیچوجه مطرح نیست و چاره‌ای جزاین نیست‌که ازامکاناتی‌که در اثروراثت و محیط اتفاقی به وجود آمده است نهایت بهره را برگیریم. پیشرفتی‌بزرگ درحالتی صورت خواهدگرفت که انتخاب حـرفه، درنتیجهٔ‌تشخیص دقیق استعداد ذاتـی و خصال‌کـودك صورت‌گیرد. آنچه‌برای انتخاب شاگردانی‌که باید نقاش یاپیکرتراش‌تربیت شوندلازم است، آن‌است‌که‌طی یازده سال اول عمرکودك، بود یانبود آنچه

(برای اجتناب از به‌کار بردن واژهٔ گنگ « آفرینندگی ») استعداد تجسم می‌نامیم معین شود . منظور من از استعداد تجسم ، توانایی انتقال الهام شکل یا رنگی است که از قشر ناخودآگاه یا غریزی ذهن سرچشمه می‌گیرد، به‌مواد اثرپذیرمثل سنگ، گل‌یا بوم ـ حتی می‌توان کلمات و الحان را هم دراین شمار به حساب آورد ـ وتنها همین استعداد است که یك‌هنرمند حرفه‌ای را از هرانسان رشید وبااحساس دیگر متمایز می‌سازد . اما عجالتاً اهمیت این‌الهامها را نادیده می‌گیریم. همین قدر کافی است که به‌خاطر داشته باشیم که از آغاز جهان تاکنون ، هیچ هنر بزرگی ـ هیچ هنری که عموماً و غریزتاً به‌عنوان هنری بزرگ شناخته شده باشد ـ از این مشخصات خاص، عاری نبوده‌است.

ممکن است **زمانی که** وسیله‌ای برای آزمایش وجود چنین استعدادی درفردی کشف شود، جامعه به وفور بیش ازحد نقاش ومجسمه ساز تهدید گردد. در این صورت جمهوری آن عصرمعین خواهد کرد که برای اقتصاد اجتماعی خود به چه تعداد هنرمند نیازمند است و براساس این رقم گروهی ازطریق مسابقه برگزیده وبه‌آموزش گذارده خواهند شد. ولی نیازی نیست که احتمال‌چنین امکانی را جدی بگیریم. شعار «هنرمند نوع خاصی ازانسان نیست بلکه هرانسان نوع خاصی هنرمند است » بسیار تکرار شده و بیان حقیقتی بنیادی است. ولی اگراختلاف‌سرشت افراد ازنظر احساس را نادیده انگاریم ، از واقعیت دوری جسته‌ایم . تفاوتهای موجود بین نقاش و موسیقیدان، یاشاعرو پیکرتراش مطلق است وباحساسیت نسبت به‌وسیله‌ای خاص مربوط است که نوعی خاص انسان را به‌آفرینندگی در نوعی خاص هنر توانا می‌سازد. امیدواریم که هر فرد انسانی، در صورتی که از طریق تربیت ناصحیح ، سرکوفته و ناقص نشده باشد، بتواند به صورت نوعی هنرمند، احساس واندیشهٔ خود رابیان‌کند.ولی فقط نوع بخصوصی ازانسان است که می‌تواند شاعر، نقاش، پیکر تراش یا موسیقیدانی بشود که ما «بزرگ» می‌خوانیم.

تربیت غریزه‌ها

اگرآرمان آن است‌که تعدادکسانی‌که باید برای پرداختن به‌نقاشی، پیکر-تراشی‌و به‌طورکلی هنرهای «خلاقه»، تربیت شوند، محدود باشد؛ به عکس شایسته است‌که شمارهٔ‌کسانی‌که بایدبرای‌شناختن ولذت‌بردن ازهنرها تربیت می‌شوندبه‌میزان‌بسیارگسترش‌یابد. درحقیقت‌هیچکس، مگرکسانی‌که به‌علت بلاهت یانقص مغزی به‌کلی ازتوانایی درك هنری محرومند، نباید ازچنین تـربیتی معاف باشند. بنا به اصول روانشناسی و نیز به حکـم عقل سلیم ، انگیزه‌های زیبایی‌شناسی‌که طبیعت درنهادکودکان‌گذاشته وکلیهٔ‌کودکان در سراسردنیا و درتمام اعصار، به یکسانی عجیبی از آن بهره‌مند بوده‌اند، در مردم به اصطلاح تربیت شده و تحصیلکرده به‌خواب رفته است. در نتیجه نباید از حدود مهارت وتوانایی ما خارج باشدکه طریقه‌ای پیداکنیم و این انگیزه‌ها را در قشری نزدیکتر به سطح خودآگاهی حفظ کنیم و ازاین راه مغزرا قادر سازیم تا واکنشهای عاطفیش‌را نسبت به‌زیبایی ـ‌که نفوذ وتأثیر پالاینده‌و تعالی‌دهنده‌اش امروزبه‌معدود ناچیزی ازانسانها محدود شده‌است- به‌میزان وسیعتری توسعه وگسترش دهد. همچنانکه درجای دیگرو به‌کرات مدلل داشته‌ام، تمایز موجود بین هنرهای زیبا و هنرهای کار بردی، فقط درتفاوت درجه‌ونحوهٔ برداشت‌است ونه‌درماهیت. درهراجتماع طبیعی، ازهر سطح ورده‌که باشد، **کلیهٔ**فعالیتهای اجتماعی‌ازنوع زیبایی‌شناسی‌می‌بود. وزن و هماهنگی، برتمام‌آنچه‌کرده‌وساخته‌می‌شود سایه می‌افکند؛ به‌این مفهوم، هـرانسان نوعی‌هنرمند می‌بود وهیچ نوع هنری به‌گناه اینکه مفید فایده‌ای است، تحقیرنمی‌شد.

معهذا اگردربررسی این‌مسأله، ازتعارضی‌که بین‌ارزشهای‌موردبررسی پیش می‌آید پرهیزکنیم، نتیجه‌ای نخواهیم‌گرفت. هیچ‌چیز بیهوده‌تراز تغییر معیار سنجش‌کلیهٔ ارزشهانیست. باید بیاموزیم‌که ازاهمیت واعتبار ارزشهای اجتماعی‌وفکری که‌هدف‌غرورآمیزسراسرسنت‌کلاسیك‌بوده‌است‌به‌میزان بسیار بکاهیم.تاریخ‌خونین‌وتلخ‌جهانی‌راکه بیش‌ازدوهزارسال‌براساس برتری واعتبار نوعی ارزشهای ایدئولوژیکی استوار بوده است، نمی‌توان ضامـن معتبری برای‌تأمین وپیشبرد سعادت بشردانست. بهتراست دست‌کم بکوشیم به‌جای

سرکوبی غـریزه‌ها تربیت آنها را به تجربه بیازماییم. بهای شکست چنین آزمایشی ازآنچه جهان تاکنون پرداخته است وهنوز هم می‌پردازد، گرانتر نخواهد بود.

فراگرد تربیت

اینجا هنوز لازم است‌که ببینیم درفراگرد « تربیت غریزه‌ها »[1] بخصوص در زمینهٔ هنر، چه عواملی مطرح است، دیدیم که فروید، نهاد را به‌صورت « دیگ جوشانی از تحریکها » تعریف‌کرده است. ولـی اثرهنری همیشه به تعبیری حاوی نوعی نظم است. البته لازم نیست‌که خـود را حتی درمورد مفهوم کلاسیك نظم، به ارزشهایی از قبیل تقارن و نسبتهای منظم و خط پیرامون‌مشخص، محدودکنیم. شیوهٔ باروك‌که درهمهٔ این‌کیفیات‌راه مخالف را می‌رود همچنان هنراست و ثابت می‌کندکـه نظم و انسجام [2] ممکن است مفاهیمی‌آزاد وبیقاعده وپویا [3] باشد. درحقیقت وجه مشترك‌کلیهٔ انواع‌هنر، نوعی نیرومندی وجانداری است؛ چیزی است‌که «دستخط هنرمند» خواندیم اما دستخطی کـه ـ البته برای تکمیل تشبیه ـ واحد بـزرگتر صفحه را در برمی‌گیرد. به عبارت دیگریك « اثر » هنری متضمن‌کمیت و درعین حـال کیفیت‌کار است ونیرومندی، باید همراه باکمیت‌اثر گسترش داشته باشد.

فروید همچنین، وظاهراً برخلاف تـوصیفی که از نهادکرده و آن را مغشوش خوانده است، همانطورکه اشاره شد می‌گوید : «درنهاد، چیزی‌که بتوان باتصور زمان مربوط ساخت وجودندارد وگذشت زمان درآن شناخته نیست وتغییری درفرایندهای ذهن‌پدید نمی‌آورد (واین نکته‌ای بسیارجالب

۱ـ شاید بهترباشدکه غریزه را نیزتعریف کنیم. « وجه تمایزغریزه ازمحرك آن‌است‌که غریزه از منابع تحریك داخل دستگاه بدن سرچشمه می‌گیرد و به صورت نیروی پـایدار عمل می‌کند وطوری است‌که فرد نمی‌تواند، آنطورکه در رابطه بایك محرك خارجی صادق‌است، ازطـریق دوری جستن، ازآن فرارکند. غریزه را می‌توان به‌داشتن یك‌منشاء، موضوع و هدف، ازمحرك متمایزدانست. منشاء آن،حالت برانگیختگی است‌که درداخل‌بدن است‌وهدف غریزه‌عبارت‌است ازبرطرف‌کردن این‌تحریك. غریزه درطی این مسیر، ازمنشاء به‌سوی هدف صورت ذهنی فعالی پیدا می‌کند. می‌توانیم آن را به‌صورت مقداری انرژی مجسم‌کنیم‌که‌راه خود را به زور به‌سوی هدفی بازمی‌کند. نقل ازکتاب New Introductory Lectures فروید. صفحهٔ ۱۲۵.

۲ـ coherence ۳ـ dynamic

و از نظر اندیشهٔ فلسفی‌مستحق‌توجه بسیار است)... و پیوسته‌دراین اعتقاد راسخترمی‌شوم‌که بانظریهٔ خودازاین واقعیت غیرقابل انکار ـ که گذشت زمان برسرکوفتگیها اثری‌ندارد ـ بسیارکم‌سودجسته‌ایم، واین‌ظاهرآنشان‌آن‌است که می‌توان به پاره‌ای حقایق به راستی عمیق نزدیك‌شد.» شایدکـه مفتاح معمای هنررا بتوان درمیان‌این حقایق جستجوکرد. به خاطرداشته باشیم‌که فرض ما براین بوده است‌که ساختمان خاص جسمانی و حسی هنرمند، او را به « دریافت روابطی درقشرهای عمیقترخود ونهادکه در دسترس افرادعادی نیست » قادرمی‌کند. اگر درنظرآوریم‌که این منطقه، این دیگ جوشانی‌که هنرمند می‌تواند به‌درون آن‌نگاه‌کند، ناحیه‌ای‌است‌که عنصرزمان را در آن راهی نیست به‌نظرمی‌رسدکه‌بتوانیم توضیحی دربارهٔ سرچشمهٔ این‌توان‌حیاتی کـه به انگیزه‌های خلاقهٔ هنرمند منتقل می‌شود به دست آوریم و یا لااقل دربارهٔ‌کشش‌کلی‌که هنرمند را به بیان مقصود خود ملهم می‌سازد، اشاره‌ای گویا و راهبربیابیم. زیرا هرچیز که از گذشت زمان آزاد باشد، به همان دلیل،کلی و همه جایی نیز هست.

آنگاه هنرمند را درحالی پیش نظرمی‌آوریم‌که به‌درون دیگ جوشان، آزاد ازگذشت زمان وسرشار ازنیروهایی سخت زنده فرومی‌رود وبه‌طریقی، مقداری از این نیروها را در سطح دیگ ظاهرمی‌سازد. گاه ممکن است چنین تماس مستقیمی بااعماق ذهن برتحمل ماباری سنگین باشد. چنین هنری را غریب و اسرارآمیزمی‌خوانیم. ممکن است پـاره‌ای از این موارد را ، در بعضی ازآثاردوران «جنون» بوش[۱] وال‌گرکو[۲] یاگویا[۳] که درراه خیالبازی افراط‌کرده‌اند، بپذیریم. ولی‌به‌طورکلی، هنرمندباید صورتهای غریب خیال خود را مهارکند وبعدآنها را درپیش چشمان‌کم‌بصیرت تماشاگران بگسترد. واین وظیفهٔ آن بخش ازذهن‌هنرمند است‌که ما «خود» می‌نامیم. خود است که بین نهاد هنرمند و جـهان خارج نقش واسطه را دارد و او را به‌صورت یك فردآگاه جلوه‌گر می‌سازد. فروید می‌گوید : «خود ، عضو حسی تمام دستگاه بدن انسان است کـه علاوه بر آن نه فقط تحریکات جهان خـارج،

۱ـ Bosch ۲ـ El Greco ۳ـ Goya

بلکه همچنین تحریکاتی راکـه ازدرون ذهن سرچشمه می‌گیرند پذیرا است. اگرخود را به‌عنوان بخشی ازنهاد تلقی کنیم که در اثر نزدیکی و تماس با جهان خارج و اثراتی که آن جهان روی آن داشته تغییر شکل داده است، راه خطا نـرفته‌ایم... خود، باید بـرای اجرای این وظیفه، جهان خارج را مورد مشاهده قرار دهد و به کمك آثاری که به صورت خطوط حافظه ، از مشاهدات و دریـافتهای حسی بـرآن بـاقی مانده است ، تصویری درست حفظ کند و بـه کمك آزمـایش واقعیت ، **هرعنصری ازاین تصویردنیای بیرون راکه ازمنابع تحریکات درونی ناشی شده‌است ازآن حذف‌کند.** خود ، در برابرنهاد، راههای اقدام وحرکت را ازطرف وبرای نهاد زیرنظر و دراختیار دارد، **و اندیشه راکه عامل تعلل وطفره است** بین میل وعمل حایل می‌کند ودراین فرصت، از بقایای تجربه‌ای‌که درحافظه انبارشده است سود می‌جوید. به‌این‌طریق، اصل لذت راکه نیرویی انکارناپذیربراعمال‌نهاد اعمال می‌کند ازحاکمیت خلع‌واصل واقعیت راکه مصونیتی بیشتروموفقیتی بزرگتر را نوید می‌دهد، جایگزین‌آن می‌کند.»[1]

اینها تمام درمورد شکل‌گرفتن افرادعادی صحیح است اما هنرمند از این‌قاعده مستثنی است. **هنرمند** هیچ‌عاملی راکه ناشی‌ازمنابع تحریك‌درونی است ازتصویری‌که ازجهان‌خارج‌داردحذف‌نمی‌کند. برعکس‌قصداوهمان‌وارد کردن این‌گونه عناصراست و باواردکردن نیروهایی ازسطوح عمقی وجـود که مانهاد می‌خوانیم، سطح هموار ومنظم تصور قـراردادی از واقعیت را مختل می‌سازد. **هنرمند** میل داردکه ازعامل تعلل‌وسنجیدهٔ اندیشه فرارکند وتمام اصالت وحرارت زندگی الهام و دریافتهای خود را از اعمال غریزی ذهن، به‌جهان خارج منعکس‌کند.

تـوجه هنرمند باید در جهت سازش باشد و به ایـن ترتیب فـوران انـرژیهای غریـزی را طوری کنترل کند کـه بیهوده بـاعث وحشت فرد عادی نگردد . هنرمند این‌کار را با تغییر شکل دادن تصویرهای خیال خود که قانونی نمی‌شناسند، و از راه شکل وتناسب بخشیدن به‌آنها وباپوشاندن

۱ـ نقل ازکتاب New Introductory Lectures

آنها به‌پوشش نماد و اسطوره انجام می‌دهد تاآنها را برای‌مردم عادی‌قابل هضم وقبول‌کند. به‌این شکل‌می‌توان گفت‌که کارهنرمند ازدو فراگردتشکیل شده است : یکی عمل اولی‌کـه اصلی است وهمیشه به اسم شهود و الهام شناخته بـوده است و به زبان روانشناسی آن را به صورت دست یـافتن به قشرهـای عمیقترضمیر ناخودآگاه تعبیرکردیـم، ویکی عمل بعدی سنجش و پالایش است‌که درضمن‌آن مشاهدات والهامات هنرمند درنسجی بافته می‌شود که درزندگی سازماندار جهان واقعیات، می‌تواند جای خود را اشغال‌کند.

نماد واسطوره، همیشه، درهمین سطح سادهٔ حسی باقی می‌ماند: آنها، به‌همان صورت‌که در افسانه‌ها وفرهنگ عامه هستند، چیزی جزآفریده‌های تخیل ما نیستند. فقط زمانی‌که نژادی صاحب وجدانی و الهیاتی و اخلاقی شد، نماد و اسطوره ، باتیغ خرد تباه می‌شود و آرایشی منطقی می‌یـابد و متحجرمی‌گردد. آن‌وقت هنرمی‌میرد. زیرا دراین‌گونه مباحث، انسان‌باید کودك باقی بماند و تربیت نباید هدفی جز حفظ تیزبینی و لذت چشم بیگناه کودك در درون ما داشته باشد.

فصل هفتم
هنر در گذار

ایکاش وقایع سحرآسای علم و جنبش‌های برادری اجتماعی همچون برقراری تدریجی صداقت بدوی گرامی داشته می‌شد. آرتوررمبو[1]

تا اینجا دراین کتاب هنر و اجتماع را ازنظرگاه تاریخی بررسی کردیم. البته دربارهٔ ماهیت هنر به پاره‌ای اصول کلی قایل شدیم که به‌نسبت نظری ولمی بود. به‌این معنی که هرچند این اصول کلی برعلم هنر واستدلال از یك رشته مدارك مستند تاریخی استوار است، واقعیتهای مورد بحث تابع حساسیت زیبایی‌شناسی است وفرض کردیم که‌این حساسیت اگرنه کمیتی ثابت ووابسته به شخص، دست‌کم استعدادی روانی است که هرقدرهم برحسب اشخاص و دورانها متفاوت باشد، بیان یك نیازمندی بنیادی انسانی است؛ نیازمندی‌به اینکه‌هیجانهاوالهامهای‌درونی‌خودرابه‌صورت‌شکل‌ظاهری‌وقابل‌درك باحواس بیان‌کنیم. شاید آگاهی ما به ابدی بودن این انگیزه است که باعث می‌شود در جستجوی انواعی از هنر باشیم که می‌توان آنها را همه‌جایی و همیشگی دانست، چنانکه تا انسان درجهان است براوکششی اعمال‌کند. کارل‌مارکس ازدرك این مسأله عاجزبودکه چرا «هنریونانی باید هنوز برای ما منبع‌لذت زیبایی باشد ودرپاره‌ای موارد معیاروسرمشقی‌ورای دسترس تلقی شود». در واقع هیچگونه توجیه تاریخی مطلقی حتی برای این عقیده وجود ندارد. آرمانهای هنری یونان تا چند قرن‌تغییرناپذیر دانسته‌می‌شد. اما طی‌این‌مدت معنی «هنریونان» خود به میزان بسیار تغییرکرد. از آغاز رنسانس تا قرن هفدهم مفهوم‌کلی هنریونان باید بسیار مبهم بوده باشد وبه احتمال بسیار وجه تمایزروشنی بین انواع هنریونان یا حتی بین‌هنریونان وهنر رم وجود

۱- Arthur Rimbaud

نداشته‌است. بررسی منظم وبا برنامهٔ هنر یونان با سفرهای سپون[۱] ووهلر[۲] در۶-۱۶۷۵ شروع شد. اما باکشف پومپی[۳] در سال ۱۷۴۸ بودکه مدارك وشواهدکافی برای تکوین روشی تاریخی برای بررسی تاریخ هنریونان به دست‌آمد. ازآن‌تاریخ تاکنون، همراه با افزایش‌دانش وتفاهم ما، ارزیابیمان از هنر یونان تغییر کرده است . شاید هنوز کسانی باشند که اوج هنر یونان را در اطراف سال۴۰۰ قبل ازمیلاد بدانندامّا تمایل عمومی‌منتقدان‌و صاحبنظران، این اوج را به قرن ششم قبل از میلاد وشاید بیشتر ازاینها به عقب برده است. هرچندکه ناپایداری وتغییرپذیری نحوهٔ قضاوت هنری‌محل انکار نیست، می‌توان قبول‌کردکه تمایل جدید ازیك نظر اساساً صحیح‌است. زیرا متضمن طرد معیارهای منحصراً عقلی هنری‌است واین معیارها چنانکه دیدیم حتی با اصل وجود هنرمغایرند واز طرفی براساس تأیید عناصر غیر منطقی و شهودی که می‌توانیم آنها را عناصر اصلی هنر بدانیم استوارند.

در موردآینده، مسأله این خواهد بودکه‌آیا می‌توانیم در الگوی فرهنگ خود برای هنرجایی باز کنیم و از این طریق ماهیت اساسی آن را حفظ‌کنیم؟ دیدیم‌که آگاهی بیش از حد اجتماع نسبت به هنرخطرناك است. با این‌همه‌لازم است‌که اجتماع ازهنرمند حمایت‌کند. هنرباید مثل نان وآب از لوازم اولیهٔ زندگی به‌حساب‌آید. اما مثل‌آب و نان باید جزو بدیهیات زندگی پذیرفته نیزبشود. باید جزء لایتجزای زندگی روزانهٔ ما باشدامانباید موضوع‌هیاهووجنجال‌قرارگیرد. هنررانبایدکنار سفرهٔ خانوادهٔاجتماع ،میهمان انگاشت، حتی نبایدآن را میهمانی پنداشت‌که غذای خود را با خود آورده است؛ بلکه هنررا باید برسراین خوان یکی‌از اعضای خانواده دانست. پیش از این‌هم ازکتاب پرارزش وحکیمانهٔدکتر بندیکت[۴] در تأیید وپشتیبانی‌عقاید خود سود جستم اما نمی‌توانم از نقل این واپسین نکته از کتاب او در توضیح فرآیند کلی یگانه شدن[۵] که راه درست و طبیعی رشد و توسعهٔ یك فرهنگ‌است خودداری‌کنم. این‌توضیح‌خاصه‌به‌آن‌سبب مناسب‌است‌که‌هنر را همچون مثال ونمونه به‌کار می‌برد. «این عمل یگانه شدن فرهنگها به

۱- Spon ۲- Wheler ۳- Pompei ۴- Benedict
۵- integration

هیچ روی امری عرفانی نیست. همان فرایندی است که بر اثر آن یك شیوهٔ هنری پدید می‌آید وباقی می‌ماند. شیوهٔ گوتیك درمعماری که در آغاز به زحمت چیزی بیش از ترجیح ارتفاع و روشنایی بود تحت تأثیر یك قانون کلی ذوق که در دل آن پدید آمد و پرورش یافت، به‌صورت هنر انحصاری و همگن قرن سیزدهم درآمد. عناصری راکه نابجا ونامتوافق بودند به‌دور انداخت وعناصر دیگر را متوافق با منظورهای خود تغییرشکل داد واصلاح کرد وعناصر دیگری که باگرایشها ومشرب آن درهماهنگی بود پدید آورد. وقتی که سیر آن را ازنظر تاریخی وصف می‌کنیم ناچار اشکال آنیمیستی بیان را به‌کار می‌بریم چنانکه گویی در تحول ورشد این شکل بزرگ هنری انتخاب وعمد دخالت داشته است. اما این به‌سبب مشکلی است که دراشکال زبان ما نهفته است. حال آنکه به راستی **نه انتخاب آگاهانه‌ای درکاربوده است ونه منظور و هدفی.** آنچه در آغاز چیزی غیر از تمایلی جزئی در اشکال و روشهای محلی نبود به‌اجبار و بیشتر وبیشتر به بیان آمد و بیشتر و بیشتر با معیارهای معین یگانه شد و سرانجام به صورت هنر گوتیك تظاهر کرد.

«آنچه‌در زمینهٔ شیوه‌های بزرگ هنری رخ داده است در فرهنگها نیز بطورکلی به وقوع می‌پیوندد. همهٔ تلاشهای گوناگون و رفتار متنوع که به‌تحصیل روزی ، آمیزش ، جنگ وستایش خدایان متوجه بوده است، طبق قوانین کلی انتخاب، که از پدیده‌های ناخودآگاه فرهنگ است به‌صورت الگوهای پایای فرهنگی درمی‌آید. پاره‌ای از فرهنگها، همچنانکه بعضی از دورانهای هنری، دراین فرایند یگانه کردن موفق نبوده‌اند. ودانش مادرخصوص بسیاری ازفرهنگهای دیگر بسیار کمتر ازآن است که ازانگیزه‌ها وعوامل مسبب آن چیزی بفهمیم. اما فرهنگهای مختلف با درجات پیچیدگی متفاوت، حتی ساده‌ترین آنها موفق به‌انجام آن شده‌اند. این گونه فرهنگها نتیجهٔ کم وبیش موفق این فرآیند یگانه شدن هستند و عجیب آنست که تعداد وتنوع اشکال ممکن تا به این درجه بسیار است.»[۱]

۱ـ نقل ازکتاب **الگوهای فرهنگ** تألیف روت بندیکت، صفحات ۸ـ۴۷

دربالا، آنچه به‌گمانم به‌احتمال‌زیادفراموش می‌شود، باحروف‌سیاهتر چاپ‌شده است. فرآیندیگانگی درفرهنگ غریزی‌است ومی‌توان تردیدداشت که هیچ تمدن بزرگی با برنامه‌ریزی آگاهانه به‌وجود آمده باشد. این عمل تحولی‌ناخودآگاه است واگربخواهیم اصول منطق‌را برآن تحمیل‌کنیم عقیم می‌ماند ومتوقف می‌شود. تمدن‌امروز ما به‌چنین سرنوشتی دچار شده است. مااینك دربن‌بست یك فرآیند منطقی‌سازی بسرمی‌بریم وباکوشش عظیم‌خود-آگاهیمان سعی می‌کنیم‌که این واقعیت را باز شناسیم. نتیجه آنکه ما اکنون درعصرگذاری زندگی می‌کنیم‌که درآن یك راه زندگی واندیشهٔ سراسر در حال انحطاط و انهدامی بیفرجام است و اگر قرار است‌که تمدن ما ادامه یابد باید راه جدیدی برای زندگی پیداکنیم. آنچه می‌خواهم در این واپسین قسمت‌کتاب خودبررسی‌کنم‌عبارت‌است‌از: الف) نقش‌هنردرمرحلهٔ فعلی‌تحول، ب) مقام هنردر اجتماع فردا. هدف‌ما برقراری دیدگاهی است که از آن بتوانیم‌گرایشهای اجتماعی‌گوناگون موجود را بررسی‌کنیم و ازآن‌میان‌یکی را برگزینیم‌که شایدتمدنی راکه هنردرآن باردیگر مقام ووظیفهٔ خاص خود را داشته باشد نوید دهد.

عصرگذار[۱]

امروز درزمینهٔ هنرجنبشهای‌گذاری بسیاری‌به‌چشم می‌خورد. والبته‌گروهی از هنرمندان نیز هستندکه با هرگونه جنبشی مخالفند. اما برای ساده‌کردن بررسی بهتراست همهٔ این جنبشهای مختلف را به سه‌گروه‌کلی به‌قرار زیر تقسیم‌کنیم:

۱ ـ هنرآکادمیك بورژوایی

۲ ـ هنرانقلابی

۳ ـ هنرکنشی.

گروه دوم را خود می‌توان به‌سه گروه فرعی هنر **اکسپرسیونیست، سوپررآلیست وانتزاعی** یا غیرنمایشی تقسیم‌کرد. این تقسیم‌گروه میانی به

۱ـ transition

گروههای فرعی عمل تداعی ازمفاهیم یك گروه به مفاهیم گروههای دیگر را آسانترمی کند.

منظور از هنـر آکادمیك بورژوا، هنری است که سنت کلی رنسانس را چه به‌صورت ایدآلیسم آکادمیایی (مذهبی وغیرمذهبی) وچه به‌صورت رآلیسم عامه همچنان حفظ ودنبال می کند. ایـن همان هنری است کـه تظاهرات آن همه‌ساله دیوارهای آکادمی سلطنتی انگلیس ومؤسسات مشابه کشورهای دیگر را می‌پوشاند. این هنر که احیاناً ازنظر فنی آبرویی دارد معمولاً احساسات گرا وهمیشه به غایت توخالی است. باید آن را نوعی کالای بازرگانی دانست که نه به ابتذال خود آگاه‌است ونه هنوز از سرنوشت خود بیخبر. در صدسال اخیر ضربه‌های شدیدی تحمل کرده است. نخستین و مهلکترین این ضربه‌ها اختراع عکاسی بودکه این هنر را که وسیله‌ای برای ثبت واقعیتها واجزای طبیعت‌بود به‌کلی‌غیرضرورساخت. البته‌نمی‌توان یك تصویرعکاسی‌رانمایشگر دقیق **واقعیت** دانست؛ همچنانـکه بیشترکسانی کـه عکسهایی از خود تهیه کرده‌اند می‌دانند، هیچ چیز اختیاریتر از یك تصویر عکاسی نیست. بنابراین نقاش هنوز مـی‌تواند بـی‌آنکه به هیچ روی اتهام ایـدآلیست بودن را به پیشباز برودکوشش کند وبه یك روش واحدنمایاندن واقعیت عینی اشخاص‌و اشیا دست یابد؛ هرچند ازنظر روانشناسی جای تردید است که اوهرگزبتواند چیزی بیش از واکنشی ذهنی و شخصی بنمایـاند. اگـر چنین واقعیت عینی موجودمی‌بود، می‌بایست که‌هنرمندان‌هرقدر دررسیدن به‌مقصود خودموفقتر باشند،آثارشان به‌هم‌شبیه‌تر بشود. حال‌آنکه درواقع‌هرگز کوچکترین گرایشی به سوی چنین همشکلی دیـد وبیان وجـود نداشته است. همینکه ذهنیت و نسبیت دید هنرمند را پذیرفتیم هدف‌آشکارهنرآکادمیك هدفی موهوم خواهد شد. هیچ دلیلی به نظرنمی‌رسدکه هنرمند خود را به‌چنین راهی کـه مجالی برای بازی خیال‌اوباقی نمی گذارد محدودکند. به‌عبارت دیگر دلیلی به نظر نمی‌رسدکه هنرمند سراسر میدان ادراك درونـی خود را جزو قلمرو قانونی خود نداند واین چنانکه خواهیم دید درست مـدعای یکی ازمکتبهای هنر

۱- Sentimental

جدید است .

ضربهٔ دوم که شاید نتیجه‌ای ازضربـهٔ اول باشد، به‌منزلهٔ عصیان کلی عملاً همهٔ هنرمندان ومنتقدان هوشمنـد بود. جای‌خوشحالی است یا محل افسوس که جریان اصلی تحول هنر ازاواسط قرن نوزدهم به‌این‌طرف، هم از رآلیسم و هم ازایـدآلیسم دوری گرفت وبه سوی بیـان بی‌تعلق ارزشهای زیبایی روی‌آورد. حقیقت‌آن‌است که این هنرطی‌این جریان، دیگرمورد پسند عامه نبوده است وحتی اقبال همهٔ برگزیدگان به آن نیز محل تردید است. اما بیشتر هنرمنـدان صاحب ذوق ترجیـح می‌دهند ازگرسنگی بمیرند و با قراردادهای تصویرگری نقـاشی و پیکرتراشی آکادمیك سازش نکنند.

ضربهٔسوم شایدهدفی‌وسیعتراز هنرآکادمیك بورژوا داشته است. وآن افول کلی‌چیزی است که شاید بتوان آن‌را مفهوم سالنی هنر خواند. یك‌پردهٔ نقاشی‌یا یك‌پیکره ممکن‌است‌هنوزبه‌منظورتزیین به‌کاربرده شود اما به‌ندرت کسی آن را به علت نفس‌آن وبا نیت «هرچه بیشتر بهتر» جمع‌آوری‌می‌کند. به صورت جزئی ازیك‌طرح تزیینی تهیه می‌شودکه مثلاً تابلودرآن‌عنصری بیش نیست، آن‌هم‌عنصری‌که می‌توان به‌کلی ازآن چشم‌پوشید. این گرایش، هرچندکه درنفس امرنشانی از افزایش آگاهی زیبایی‌شناسی است، اما برای مفهوم فردگرای اثر هنری خطری مهلك به‌حساب می‌آید. زیرا اگرتابلوی نقاشی نه به سبب چیزی‌که درآن بیان شده است (واین‌است‌که به‌اثرنقاشی وسعت نامحدود می‌بخشد) بلکه برای عملی جمع‌آوری شودکه ازآن انتظار می‌رود ـ یعنی مثلاً نقش تزیینی‌آن‌ـ، دست‌کم‌درکشورهایی‌که جمعیت آنها ثابت مانده یاحتی روبه تنزل است به‌زودی به‌نقطهٔ اشباعی خواهیم رسید. ارباب آکادمی ممکن است به‌این دل خوش دارندکه هنوز خانه‌های بسیاری هست‌که از تابلوهای آکادمی در آنها اثری نیست. اما ضربهٔ نیرومندتری در انتظار آنهاست که برای از میان بردن هرگونه امید تازه‌ای کافی است و آن افزایش و کارآیی روشهای جدید تکثیرآنهاست . امروز می‌توان به جای یك نسخهٔ اصلی از یك تابلوی آکادمی، باسمه‌ای از بهترین تابلوی سال‌رابه‌بهای بسیار ناچیزی خریداری‌کرد. اماازاین‌بدترآنکه می‌بینیم‌بعضی ازنمونه‌های‌هنرجدید (مثلاً تابلوهای **وان‌گوگ** یا**گوگن**) اگرچه‌ممکن‌است

از نظرآنچه می‌نمایانند چندان رضایتبخش نباشند، اما بخصوص به سبب رنگهای درخشانشان، دارای اثر«تزیینی» بسیارند وهمه‌ساله هزاران نسخه باسمهٔ این آثار به اشخاصی فروخته می‌شودکه درگذشته خریداران بالقوهٔ تابلوهای‌آکادمی یا نمایشگاههای محلی‌بودند.

پاره‌ای از این‌گرایشها ممکن است برهنرمندان انقلابی ونوآوربیشتر مؤثر باشد تابراصحاب‌آکادمی. اما اختلاف دراین‌است‌که اولا هنرمندانقلابی دراقلیت است وممکن است به بیانی نسبی متاعی عرضه‌کندکه ازنظرکمیابی دارای ارزشی باشد ومهمتر آنکه (ثانیاً) شاید او خود علیه اساس فردگرای بازار هنرطاغی وبه فداکاریهای‌لازم برای‌گذار به اساسی دیگر آماده باشد. اوانسان است وطبیعی است‌که بخواهد مردم آثارش را بخرند وشکی نیست که رابطهٔ بین خریدار وهنـرمند از ارزش احساس خالی نیست اما هنرمند ترجیح می‌دهدکه بی‌آنکه برای امرارمعاش خود درتشویش باشد به‌آنچه‌کار خودمی‌نامدادامه دهد. میل داردکه‌عضوجامعه‌ای‌باشدکه تأمین‌نیازمندیهای زندگی‌اورا تضمین‌کند، مایل است‌که جامعه‌اورا بقدرخدمهٔ تخریب ودفاع خود- یعنی نظامیان و نیروی پلیس- برای اقتصاد کلی خود شایسته ولازم بداند وهرچندکه درخورپذیرایی‌استثنایی‌است، ادعایی‌برآن‌ندارد. فقطاصرار داردکه یکی‌ازعناصر اساسی‌شالودهٔ یك اجتماع مستقل شناخته شود.

هنرمند امروزی‌که ازحمایت استـوارکارفرمایان دیروز محروم مانده است عصیان خود را در یـکی‌از سه‌راهی‌کـه دربالا به‌آنها اشاره شد ظاهر می‌کند. حال این سه‌راه را به‌نوبت بررسی‌می‌کنیم.

اکسپرسیونیسم

هرچندکه این‌کلمه درکشورهای دیگر واژه‌ای آشناست اما درزبان انگلیسی درمباحث نقد هنری چندان به‌کار نرفته است. معهذا دراصل مثل ایدآلیسم ورآلیسم‌کلمه‌ای‌است دارای ضرورتی اساسی، نه‌مانندامپرسیونیسم‌که وسعت شمول آن از درجهٔ دوم است. اکسپرسیونیسم یـکی از طرق درك ونمایش جهان اطراف ماست. درواقـع بیش ازسه‌طریـق اساسی درك ونمایش، وجود ندارد- که عبارتند از رآلیسم، ایدآلیسم، و اکسپرسیونیسم. هرچند چنانکه

بزودی خواهیم دید طریق چهارمی نیزهست که ادعای درگذشتن ازرآلیسم را دارد. طریق رآلیستی نیازی به‌توضیح‌ندارد. این شیوه درهنرهای تجسمی عبارتست از تلاش در نمایاندن جهان به‌همان صورتی که به حواس ما عرضه می‌شود؛ بی‌کوششی در تضعیف و حذف، وبی‌هیچ گونه تکلف. البته جنبش امپرسیونیسم حاکی از آن‌است که‌چنین‌کوششی چندان‌که به‌نظر می‌آید ساده نیست. وامپرسیونیسم جنبشی بودکه اساس علمی دید طبیعی یـا قراردادی را انکارکرد وکوشید تا طبیعت را به‌نحوی وفادارانه‌تر ودقیقتر از آنچه در شیوهٔ رآلیسم معمول‌است بازنماید.

اساس ایدآلیسم ازدید رآلیستی آغاز می‌شود؛ بااین تفاوت‌که پاره‌ای ازعناصر طبیعت را پس ازسنجش برمی‌گزیند وباقی را به‌دور می‌ریزد. بنابه تعریف رینولدز[۱] «هنر نقاشی، در ورای آنچه به بیان معمول، تقلید طبیعت خوانده می‌شود، چشم اندازهایی متعالی عرضه می‌کند...

...کلیهٔ هنرها کمال خـود را از جمالی آرمانـی‌کسب می‌کنندکه از آنچه در طبیعت فردی یافته می‌شود برتراست.» در همان‌کتاب، گفتار سوم می‌گوید: «چشم هنرمندکه قادر است نقایص اتفاقی وزواید غیرعادی و بد- شکلیهای اشیا را از شکل کلـی آنها تمیز دهـد ازهیئت‌آنها تصوری مجرد منتزع می‌کند، که‌کاملتر ازهرشکل واقعی‌است.»

خواهیم دید که ایدآلیسم براساسی‌عقلانی استوار است و تنها همین ارزمندی و عیار فکری است‌که بنا به‌قول رینولدز، هنرمند را از یك کارگر ماهر ممتاز می‌سازد. می‌توان‌گفت‌که رآلیسم براساس حواس‌برقرار است و آنچه را حواس درك مـی‌کنند، تا جایی‌که ممکن است مطابق با واقع ثبت می‌کند. اما بخش دیگری‌ازخود آگاه انسان هست‌که ما هیجانها و عواطف می‌نامیم و سومین نوع اساسی هنر با آن مربوط است. اکسپرسیونیسم آن شیوه ازهنراست‌که هدفش‌نه‌تصویر وبیان‌واقعیتهای عینی‌طبیعت‌ونه‌هیچ‌گونه تصوری است‌که براساس‌آن‌واقعیتها استوارباشد. بلکه‌می‌کوشد تااحساسهای ذهنی‌هنرمندرا بازنماید. این شیوه بنا به‌تعریف شیوه‌ای فردگراست وبه‌هیچ

۱- Reynolds، نقل‌ازکتاب‌گفتارها Discourses

روی‌ازپدیده‌های ویژهٔ‌جدید هنرنیست. می‌توان گفت که تاحدی‌خاص‌نژادهای شمالی‌است‌زیرا نژادهای‌شمالی‌بیشتردرون نگرند[۱]. امااز‌سوی‌دیگرال‌گرکو[۲] که از جنوب اروپاست، یکی از نمایندگان این شیوه است. و نیزهیچ هنری را نمی‌شناسیم‌که بیش از انواع عرفانی‌ـ‌که در فصل‌دوم بررسی‌کردیم و در تمام دنیا پـراکنده است‌ـ به‌ایـن شیوه نـزدیك بـاشد. نمونـه‌هـای شیوهٔ اکسپرسیونیست در اسپانیا فـراوان است. (مثلاً آثار مونتانز[۳] پیکرتراش معروف) و یـافتن نمونه‌هـایی از آن در ایتالیا دشوار نیست. اینکه آثـار هنرمندان شمالی را نمونـهٔ هنر اکسپرسیونیستی ذکـر کردیم (مثلاً پیکرهٔ قربانگاه‌کلیسای‌ایزنهایم[۴]درکلمار[۵]اثر گرونه والد[۶]همیشه مثال‌آورده‌می‌شود) شاید فقط به‌سبب‌آن‌است‌که این‌آثار ازنظرکیفیت عاطفی احساسات بیان شده درآنها، ازآثار دیگر به‌این شیوه نزدیکترند.

اکسپرسیونیسم جدید طی تحول خود به‌صورت جنبشی متمایزدرآمده است ووان‌گوگ[۷] را می‌توان بیش از هرکس دیگر بنیان‌گذار ایـن مکتب شناخت، هرچند درحقیقت ادوارد مونش[۸]نقاش نروژی‌که موجب پدیدآمدن مکتب بارورآلمانی شد، آگاهترین وبا نفوذترین نمایندهٔ آن‌است؛ ومکتب آلمانی امروز سخت مورد بیمهری است هرچند نام هنرمندان بزرگی چون امیل‌نولده[۹]، کارل هوفر[۱۰] و کارل‌شمیت ـ روتلوف[۱۱] برپیشانی‌آن می‌درخشد. اماکشورفرانسه نیز در این زمینه بیکار ننشسته و هنرمندان اکسپرسیونیست بزرگی‌چون ژرژ روئو[۱۲] ومارسل گرومر[۱۳]را ارائه‌کرده است. ونیزدربلژیك اکسپرسیونیسم پررونق‌تـرین مکتب نقاشی جدید است و هنرمندانی چون کنستانت پرمکه[۱۴] وگوستاو دو سمت[۱۵] وفریتس فان دن برگه[۱۶] و فلوریس یسپرس[۱۷] در این شیوه آثار بسیار آفریده‌اند.

اکسپرسیونیسم شیوه‌ای‌است که با اسمش تـوافق بسیار دارد؛ به‌این

۱ـ introspective ۲ـ El Greco ۳ـ Montanez
۴ـ Isenheim ۵ـ Colmar ۶ـ Grünewald ۷ـ Van Gogh
۸ـ Edvard Munch ۹ـ Emile Nolde ۱۰ـ Carl Hofer
۱۱ـ Karl Schmidt ـ Rottluff ۱۲ـ Georges Rouault
۱۳ـ Marcel Gromaire ۱۴ـ Constant Permeke ۱۵ـ Gustave de Smet
۱۶ـ Fritz Van den Berghe ۱۷ـ Floris Jespers

معنی‌که در این سبك هنرمند هیجانها و عـواطف خود را بـه‌هرقیمت شده بیان می‌کند، و «هرقیمت»، معمولاً مبالغه یا تغییر شکل دادن ظاهر طبیعی موضوع تاسرحد بیگانگی با هیئت مأنوس وعادی آن‌است. کاریکاتور یکی از شاخه‌های اکسپرسیونیسم است‌که مردم در فهمیدن و لذت بـردن ازآن با مشکلی روبرونیستند. اما زمانی‌که کاریکاتوربه‌پایه‌وسازمان یك‌کمپوزیسیون[۱] یا ترکیب رنگ و روغنی برسد و یا به‌صورت پیکره‌ای عرضه شود مـردم شروع به‌اعتراض می‌کنند. هنرمند دیگرقادربه«جذب»آنهانیست، خودپسندی آنها را پیشباز نمی‌رود و به هیچ روی ایدآلیسم بیش از حد خودبینانهٔ آنها را ارضا نمی‌کند. آشکارا علیه قراردادهـای درك عادی واقعیت، علم طغیان برمی‌دارد و در صدد است که دیدی از واقعیت را کـه با دقت بیشتری بـا عکس‌العملهای عاطفی خود او ـ به‌نسبت تجربه‌اش ـ متوافق باشد، بیافریند.

سوپررآلیسم

همانطورکه در پیش اشاره شد و روانشناسی نیز در تأیید آن تردید نخواهد داشت، تصور اکسپرسیونیست از واقعیت، محدود به‌سطح خود آگاه تجربه است وحتی به‌نوعی ایدآلیسم تمایل دارد؛ (زیـرا دلیلی نیست‌که «رآلیسم هیجانها»را واقعیتر از «رآلیسم عقل»بدانیم). هرگونه تقسیم شخصیت کلی انسانی، اختیاری است و هر شکل از هنر کـه بربخش برگزیده‌ای از این شخصیت کلی استوار بـاشد، نیز اختیاری و بـه‌آن سبب نمایندهٔ رجحانـی ایدآلیستی خواهد بود. اگر قرار است کـه هدف ما واقعیت باشد باید همهٔ جنبه‌ها و صور تجربهٔ انسانی را در نظر بگیریم و عناصری از زندگی غیر خودآگاه را که در خوابها یا خیالبازیها و خلسه‌ها وکابوسها بر ما آشکار می‌شودکنار نگذاریم. ادعای منطقی سورآلیسم یا سوپـررآلیسم نیز جزاین نیست. وآن جنبشی هنری است که به‌نقاشی یا پیکرتراشی محدود نمی‌شود بلکه شعر ونثر وحتی فلسفه و سیاست را نیز در برمی‌گیرد.

هنرمند سوپـررآلیست از نبودن ارتباط انـداموار بین هنر و اجتماع

۱ـ composition

کـه خاص جهـان امـروز ماست بـه ژرفـی آگاه است. او مـی بیند کـه گنـاه، در اصل از شالـودهٔ اقتصادی جـامعه است و معتقـد است کـه در شکل فعلی اجتمـاع هیچ اساس رضایتبخشی بـرای هنر نمی تـوان یـافت. در نتیجـه او فـردی انقلابـی است، اما نـه فقط در زمینـهٔ هنـر. او راه خودرا با اختیار رفتاری انقلابی درفلسفه پیش می‌گیرد؛ آنهم به‌بیان دقیق با آنگونه تصور انقلابی‌که مارکس مبدع آن بود و شاید بتوان‌آن را دردو حکم زیر خلاصه‌کرد. آن دو حکم این‌است: ۱ـ نظریه‌ای‌که برفعالیت عملی ناشی ازآن نظریه نـاظر نباشد معتبر نیست ۲ـ وظیفهٔ فلسفه نه‌تعبیر جهان بلکه تغییرشکل‌آن‌است. هنرمند سورآلیست‌که بااین دید به‌جهان می‌نگرد، ناگزیر یك سوسیالیست مارکسیست است ومعمولاً مدعی است‌که ازبسیاری کسانی‌که بـه همه‌گونه سازش با فـرهنگ هنری و قراردادهای اخلاقی این واپسین مـرحلهٔ تمدن سرمایـه داری تسلیم مـی‌شوند بـه‌اصول کمونیسم وفادارتر است. جنبش سورآلیسم به‌صورتی‌که توسط پدیدآورنده وگردانندهٔ آن آندره برتون[۱] بیان می‌شود به‌ژرفی از ماتریالیسم دیالکتیك مارکس تأثیر پذیرفته است؛ بخصوص «منطق جامعیت»[۲]راکه مارکس‌خود ازهگل گرفته و در عین حال دیالکتیك هگل را از عرفان لاینفك آن آزاد کرده است، از او می‌پذیرد. امابرای سورآلیستها نیز ـ همچنانکه برای هگل ومارکس ـ سیستم اجتماعی یك‌کل غیرقابل تفکیك است وهیچ‌یك ازاجزای آن ـ مثلاً اقتصاد سیاسی، مـذهب یـا هنرآن ـ را نمی‌توان به‌صورت جـدا ازکل درك کرد. بنابراین هنر را نمی‌توان بـازتابی از بخشی از تجربـهٔ ذهنی انسان ـ یعنی بخشی که‌ما«بخش‌آگاه» می‌خوانیم ـ تلقی‌کرد؛ بلکه‌ترکیبی‌است‌ازکلیهٔ‌جنبه‌های وجود ما (و درواقع بخصوص)، جنبه‌هایی‌که بیش از همه باهم در تضادند. برتون در بیانیهٔ اول خود در ۱۹۲۴ اعلام می‌کند: «من بـه‌اتحاد دوحالت به‌ظاهر متضاد رؤیا وواقعیت درنوعی واقعیت مطلق، یابه‌بیان دیگر در یك واقعیت برتر درآینده‌ایمان دارم.» وبعد به‌بیان دقیقتری دربیانیهٔ دوم خود چنین می‌گوید:

۱ـ André Breton ۲ـ logic of totality

«درحالی‌که سورآلیسم بخصوص بـررسی انتقادی مفاهیم واقعیت یا موهوم، وخرد یا بیخردی، اندیشه یاانگیزه، دانش یا جهل «کشنده»، وفایده یا بیهودگی را برعهده می‌گیرد، ایـن تشابه گرایش بین آن و ماتریالیسم تاریخی موجود است‌که از دستگاه حکمت هگل مشتق می‌شود. نمی‌تـوانم پیش خـود مجسم کنم‌کـه چگونـه می‌توان حدودی (مثلاً قیود چهارچوب اقتصادی) را براندیشه‌ای‌که بطور قطع و یقین با نفی و انکار نفی سازگار شده است تحمیل کرد. چطور می‌توان اجازه داد کـه روش دیالکتیکی فقط درحل‌مسائل‌اجتماعی‌معتبر باشد؟ هدف بلندپایهٔ سورآلیسم همه درآن‌است‌که اطلاقش در بیواسطه‌ترین قلمروآگاهی هیچگونه امکان تعارض باقی‌نگذارد. علیرغم معدودی انقلابیون‌کورذهن به‌راستی نمی‌فهمم‌چرا باید از پرداختن به‌مسائل عشق، رؤیا، دیوانگی، هنر ومذهب خودداری‌کنیم، حال‌آنکه ما این مسائل را ازهمان دیدگاهی می‌نگریم‌که‌آنها وخودما، **انقلاب** را بررسی می‌کنیم‌وبه‌جرأت می‌توانم ادعاکنم‌که قبل‌ازسورآلیسم هیچ کارمنظمی دراین جهت صورت نگرفته است وبرای ما نیز «روش دیالکتیکی به‌صورت هگلی قابل‌اعمال نبود.» بـرای ما هم‌مسألهٔ بسیارمهم وضروری آن بود که‌به‌کلی با ایـدآلیسم وداع کنیم وابداع واژهٔ سورآلیسم شاهدی‌کافـی است براین مدعا.»[۱]

از آنچه‌گذشت مشاهده می‌شودکه سورآلیسم دارای خصوصیت دوم دیالکتیك مارکس است ـ وآن توانایی‌گذار ازایستایی به پویایی،و ازحالت دستگاهی منطقی، به‌طریق عمل است. وقتی عباراتی نظیر «تمامی یك‌سیستم اجتماعی» یا «الگوی یگانهٔ فرهنگ» را به‌کارمی‌بریم درمعرض این خطربریم که خود راگول بزنیم و منطق خود را با تصور ساختمان انتزاعی پایایی به راه خطا ببریم. این واحد، همچون اندامواره‌ای‌زنده، در واقعیت انضمامی خود از مجموعه‌ای تلاشهای هماهنگ ـ مثل تلاش اندامهـا و عضلات و یاخته‌ها ـ تشکیل شده است‌که همه‌درحرکتند وهیچ‌یك‌ازآنها حرکتی نمی‌کند مگرآنکه بلافاصله درکنارخود یاجایی درطول خط حرکات متعاقب،برباقی

۱ـ نقل ازکتاب سورآلیسم چیست، تألیف‌آندره برتون.

انداموارہ اثر گذارد. بنابراین تصور هنری جدا ازفرایندکلی تحول جامعه، تصوری موهوم است وچون هنرمند نمی‌تواند ازتغییر شکل زندگی که‌دائماً در جریان است فرارکند بهتر است موقع را غنیمت شمارد ونقش خود را در تحول بازی‌کند. اگر به‌واقعیت واهمیت فعالیت هنری فی‌نفسه معتقد است ناچار پی می‌برد به اینکه این فعالیت با دیگرفعالیتهای اجتماعی که‌کل فعال تحول اجتماعی را تشکیل می‌دهند در یگانگی است.

هیچگونه شهبه‌ای در خصوص جهتی که این فعالیتها باید اختیارکنند متصور نیست. بطوری‌که برتون باوضوح کافی بیان داشته است، آزادی ذهنی که نخستین‌شرط فعالیت‌انقلابی سورآلیستی‌است، مستلزم‌آزادی انسان است: «یعنی ما باید علیه زنجیرهایی که اسیرمان می‌دارد با تمام نیروی ناامیدی بجنگیم. یعنی سورآلیستها برای تحقق بخشیدن به آزادی بشر، امروز بیش از همه وقت، فقط به‌انقلاب زحمتکشان متکی هستند.»

اما آزادی بشر فی‌نفسه هدف نیست وباید در جستجوی منظورغایی وهدف نهایی سورآلیسم بود. باز سخن را به‌آندره‌برتون می‌سپاریم:

«نوعی ابهام ظاهری که در واژهٔ سورآلیسم نهفته است ممکن است این شبهه را پیش آوردکه دارای رنگی روحانی‌است؛ حال آنکه سورآلیسم بعکس بیان‌کنندهٔ میلی در ژرف کردن بنیان واقعیات و پدید آوردن نوعی آگاهی از جهان محسوس است. میلی که پیوسته روشنتر و مشتاقانه تر می‌شود و برای ما نیز هرگز جزاین نبوده است. تحول سورآلیسم سراسر، از آغازتا به‌امروز... حاکی از آن‌است‌که آرزوی پیوستهٔ ماکه روز به روز برحدت آن افزوده می‌شود این بوده است‌که به هر قیمت شده از تلقی یك سیستم فکری به‌عنوان پناهگاه بپرهیزیم وجستجوهای خود را باچشمان باز و تیزبین به‌سوی نتایج خارجی آنها ادامه دهیم و اطمینان بیابیم که حاصل این جستجوها به‌تحمل مقابله با نسیم واقعیت «ونفس خیابان» توانا خواهد بود. در موارد مرزی... کوشش‌کرده‌ایم‌که واقعیتهای درونی و بیرونی را به‌صورت دو عنصر تلقی‌کنیم‌که درفراگرداتحاد درگیرند تاسرانجام یکی شوند. این اتحاد نهایی، هدف‌غایی و عالی سورآلیسم است. از آنجاکه در شکل فعلی جامعه، واقعیتهای درونی و بیرونی با هم در تضادند (و این

تضاد را علت تلخکامی ونهز سرچشمهٔ جنبشهای او می‌دانیم) مقابلهٔ این دو واقعیت را بایکدیگر، در هرمورد ممکن، و رد رجحان یکی را بردیگری، وظیفهٔ خود قرار داده‌ایم بی‌آنکه بر **هر دو آنها درعین حال** عمل کنیم. زیرا این‌عمل به‌منزلهٔ آن می‌بودکه آن دورا کمتراز آنچه هستند ازهم جدا بدانیم. (وبه‌گمان من آنهاکه مدعی هستندکه بطور همزمان بر هردو عمل می‌کنند یادرصدد فریب‌دادن‌مایند ویاقربانی توهمی شدید). بنابراین وظیفهٔ خود می‌دانیم‌که روی هردوی این واقعیتها، نه در عین حال، بلکه یکی پس از دیگری بطور منظم و براساس قاعده‌ای‌کارکنیم وبه‌خود فرصت دهیم که کشش متقابل و نفوذ دوجانبهٔ آنها را در نظرآوریم وگسترشی را که برای گـرایش این دو واقعیت مجاور به‌سوی وحدت لازم است به‌این‌بازی نیروها ببخشیم.»[۱]

باید به همان نخستین نظر روشن شده باشدکه بخش مهمی از نظریهٔ سورآلیسم باواقعیتهای اساسی هنرـکه از راه بررسی تحول تاریخی آن برما روشن شده استـ مقارنه دارد. شاید نخستین بار در تاریخ است که هنرمند بر سرچشمه‌های الهام خود آگاه مـی‌شود و دانسته این الهام را در اختیار می‌گیرد[۲] و توانایی می‌یابد کـه آن را در مسیر خاص هنر، یعنی در عمیق کردن احساس ما از واقعیت‌کلی وجود و ادامهٔ تکامل خـود آگاهی انسانی هدایت‌کند. تا پیش از ظهور سورآلیسم، هنرمند خود را در قید آن‌گروه از قراردادهای ناتورالیسم مورالیسم وایده‌آلیسم(که‌آزادی عمل را ازنیروهای ناخودآگـاه زندگی ـ **که زنده بودن هنر تنها وابسته به‌آن است** ـ سلب یا آن را محدود می‌کند) اسیر می‌یافت. اوگهگاه این بندها را از خود دور کرده و به‌عاملی‌که تخیل نام‌گرفته اجازه داده است‌که واقعیت را تغییرشکل دهد وهرچندکه پیش داوریهای عقلی‌علاقه‌مندان به‌شرایط‌ایستای بهنجاری[۳]، این‌گونه هنر را به‌نام رومانتیك طرد کرده است با این وجود، این هنر که نمونهٔ بارز آن هنرشکسپیراست، هرگزاز زندگی خالی نبوده است وحکیمان

۱ـ ازکتاب سورآلیسم چیست، تألیف آندره برتون.
۲ـ تضادی که دراین «کنترل آگاهانه» به نظر می‌آید در این‌است‌که هدف آن پیش‌گرفتن از فکر یعنی وسیلهٔ عادی کنترل آگاهانه است. ۳ـ normality

تیزبینی چون افلاطون‌خود را ناگزیر دیده‌اندکه نامعقولی آن‌را کیفیت بارز و ممیز آن بدانند. با این‌همه بطوری‌که برتون دربخشی‌که دربالا نقل‌شد، به‌وضوح بیان‌کرده است؛ هنرفقط فرار از عقل نیست بلکه بیشتر تأثیر دو جانبه و نفـوذ متقابل معقول و نامعقول است. یك‌بازی متقابل دیالکتیکی است. تصاعدی منطقی است‌که به‌جهانی دیگرگونه می‌انجامد- به سرزمین رؤیا- اما بااین‌کیفیت جالب، دیگرافسانه‌گونه نیست وفقط واقعی‌است.

می‌توان نشان دادکه تئوری‌شعررمانتیك‌به‌صورتی‌که منتقدگرانقدری چون‌کالریج[۱] یاحتی حکیم راست‌اندیشی‌ازعهد ویکتوریا چون‌ا.سی. برادلی[۲] بیان‌کرده‌اند تا چه حد با نظریهٔ سورآلیسم نزدیك است. اما شاید بهتر آن باشد که این کار را به نسلهای آینده واگذاریم.[۳] اینك باید به بررسی تنها جنبش هنر جدید که بطور مستقیم سر برابری با سورآلیسم دارد بپردازیم، و آن جنبشی است که پاره‌ای آبستراکسیونیسم[۴] (مجرد گـرایی) و برخی کنستروکتیویسم[۵] یا هنر غیر بازنما نامیده‌اند.

هنر شکل محض

همین‌که نقاشی وپیکرتراشی ازهدفی‌که طی دورهٔ رنسانس برای آنها برقرار و شناخته شده بود- یعنی نمایاندن دقیق و برابر واقعیت تظاهـرات طبیعی جهان خارج- روی‌گرداندند ناگزیر یکسر به‌سوی هنر شکل محض‌شتافتند. بعضی ازهنرمندان هدف خود رانمایاندن واقعیت ذهنی احساسها یاهیجانهای خـویش قـرار دادند و از این راه نوعی از هنر را که هم اکنون تحت نام اکسپرسیونیسم بیان داشتیم پـدید آوردند. امـا هنرمندان دیگری ترجیح می‌دادندکه واقعیت ذهنی را نـه در طبع هوسباز و سرکش خود، بلکـه در آگاهی حسی از عناصر انضمامی ومحسوس هنر خویش، یعنی شکل و رنگ بیابند. و این ممکن است که استقراری ایمنتر به‌نظر رسد. مشکلی که تنها معدودی برآن آگاه بوده‌اند اجتناب از تحصیل نتیجه‌ای فقط تزیینی است.

۱- Coleridge ۲- A. C. Bradley
۳- من خود درمقدمه‌ای برکتابی تحت عنوان سورآلیسم در این راه کوشیده‌ام.
۴- abstractionism ۵- constructivism

ترکیب شکل و رنگ در نقشی جذاب بی‌شك مستلزم اعمال قـریحهٔ جمال آفرینی پالوده ایست. اما همینکه نتیجه به‌دست‌آمد از هرنظر که هنر برای بشریت ارزش داشته‌است، به‌هیچ روی باوالاترین‌آثار هنرنمایشی قابل قیاس نبود. زیرا این‌آثار، علاوه‌برجاذبهٔ تزیینی خودکه درنیرومندی ازهیچ‌یك از ترکیبهای انتزاعی چیزی‌کم نداشت، دارای ارزشهای اضافی روانی وخیال‌ـ پردازی ایده‌آلیستی بود. نیازی‌نبودکه به‌هنرمندان مجردنگار ژرف اندیشتر یادآوری شود که «کار به تزیین تمام نیست.» اگر نگوییم هوش انتقادی، لااقل توانایی الهام پذیریشان، آنها را برعناصری از هنرشان که عمیقتر از نوازش مطبوع حواس است‌آگاه‌کرده بود. می‌دانستندکه این عناصرپیوسته حتی در هنر نمایشی، موجود و در هنرهای معماری و مـوسیقی از عوامل اصلی بوده است. حال اگـر چه هرمقدار از چیزی‌که مـا «گویش کیهانی» اصطلاح می‌کنیم، از زمانهای بسیار دور درنقد ونمایش این هنرها(موسیقی و معماری) روا داشته شده ، در زمینـهٔ پیکر تراشی ونقاشی نابجا شناخته شده‌بود. اما درنفس‌وماهیت عناصرمطرح شده چیزی نیست‌که مانع برخورد مشابهی با بیان انتزاعی این هنرهاکه زمانی نمایشی بودند بشود.

بنابراین ادعای هنرمند مجردنگار این‌است‌که اشکال آفریدهٔ اودارای ارزشی بیش ازارزش تزیینی است. زیرا این‌اشکال‌ـ درمواد خاصی‌که آنهارا مجسم می‌کند و به‌میزان خاص خود ـ پاره‌ای نسبتها و اوزان را که جزء لاینفك ساختمان عالمند (و برروشد انداموار و من جمله بر رشد بدن انسان حاکمند) تکرار می‌کنند. هنرمند مجردنگارکه بااین اوزان ونسبتها هماهنگ شده است می‌تواند عالمهای‌کوچکی[1] پدید آوردکه عالم بزرگ[2] را منعکس می‌کنند. او می‌تواند عالم بزرگ را اگر نه در یك دانهٔ شن دست‌کـم در یك قطعه سنگ یا درنقشی رنگین بگنجاند ونیازی به‌صور ظاهر طبیعی‌ـ به اشکال اتفاقی‌که تحت‌فشار و بنا به ضرورتهای تحول جهان بـه وجود آمده استـ ندارد. زیرا اوبه‌صورتهای‌نوعی[3] دسترسی داردکه درباطن‌کلیهٔ اشکال جوربه‌جور اتفاقی جهان طبیعی نهفته است.

۱ـ microcosm ۲ـ macrocosm ۳ـ Archetype

خود تردیدی ندارم که هنرمند مجردنگار در این ادعای خود صادق است و در حدود خطاها ولغزشهایی که هیچ انسانی را ازآنها گریزی نیست، آنچه را در انجامش کوشاست پدید می‌آورد. تنها نکته ای که در آن تردید دارم ارزش اجتماعی تلاش اوست.

بسیاری از منتقدان هنر تجریدی بخصوص سورآلیستها، این هنر را به‌عنوان آشکارترین نوع بیزانتی‌نیسم[۱]، مطلق‌گرایی[۲] و گریزگرایی[۳] وتعالی‌گرایی و بطور خلاصه بعنوان چیزی بکلی خالی از واقعیت اجتماعی طرد می‌کنند. البته در بسیاری از حالات براین ایراد توجیهی روانی موجود است. و وضع فعلی اجتماع ـ بیخبری و ناآگاهی آن از اهمیت نقش هنرمند ـ انگیزه‌ای کافی است. ولی من خودگمان نمی‌کنم که ارزش‌اجتماعی هنر تجریدی آنقدرکه منتقدانش می‌پندارندکم باشد. ممکن است که نقش اجتماعی آن به‌صورت آثار نقاشی یا پیکرتراشی خاص بدیهی نباشد وکشش آن برای همیشه به‌نخبهٔ بسیار معدودی محدود بماند. اما همین ایراد را می‌توان به‌ریاضیات عالی گرفت وهیچ کوتاه‌بینی ادعا نخواهدکردکه‌ریاضیات عالی فعالیتی بیهوده و ضد اجتماعی است. به‌عکس همه می‌دانندکه بسیاری از بزرگترین پیشرفتهای تمدن (مثلاً تلگراف بی‌سیم و هوانوردی) نتیجهٔ خدمات‌ریاضیدانهااست. وظیفهٔ هنرتجریدی را نیزباید به‌همین منوال درنظر گرفت و معماری وهنرهای صنعتی را میدان‌کاربرد عملی آن دانست. برای سنجش ودرك زیبایی این‌گونه هنرهای عملی حساسیتی فوق‌العاده نسبت به اصالت شکل، و نحوهٔ به‌کار بردن مصالح و ارتباط و همآهنگی رنگها لازم است‌که از طریق ایجاد وسنجش و درك آثار هنری غیرنمایشی القا می‌شود و پالوده می‌گردد.

هنرکنشی

هنرفعالیتی عملی است ودراین حد درقیدروشهای تولیدگرفتار است.تازمانی که هنرمند پاره‌ای ابزار ومصالح به‌کارمی‌برد ـ ازقبیل قلم حجاری وسنگ‌و

۱ – Byzantinism ۲ – absolutism ۳ – escapism

قلم‌مو ورنگ ـ آثار هنری‌که ازاین راه پدیدآیند دارای نوعی تشابه اساسی هستند که توسط این روشهای تولیـد معین می‌گردد. از حقایق پیش‌پا افتادهٔ تاریخ‌معماری یکی این‌است‌که سبکها لااقل ازنظرخصوصیات‌کلی تابع‌مصالح دردسترس ـ مثل‌چوب، سنگ،آجر، سیمان وفولاد ـ وابزارها وماشینهایی بوده است‌که به این مصالح شکل‌می‌داده‌اند.

هرگاه اثرهنری، مثل آثارمعماری، به‌کار مفیدی نیز بیاید، شکل آن از وظیفه‌ای‌که به‌عهده دارد نیزتأثیر خواهد پذیرفت.

واضح است‌که انجام یك وظیفهٔ واحد ـ مثلاً تهیهٔ پناهگاهی مناسب برای یك خانوادهٔ انسانی ـ ممکن‌است ازطرق مختلف به یکسان‌میسر باشد (وتصور اینکه فقط یك راه‌آرمانی برای حل‌یك مسألهٔ اساسی وجود دارد، افسانه‌ای‌ایده‌آلیستی‌است)؛ باوجود این، قید وظیفه، آزادی آفرینش هنرمند را محدود می‌کند. وهرچندکه وظیفهٔ هنررا می‌توان جنبه‌ای از خرد، تفکر، فایده وغیره دانست‌که اضـداد دیالکتیکی آنها بی‌منطقی و هوس و تخیل و امثال‌اینهاست، این قید وظیفه عامل دیگری به دیالکتیك آن‌هنر خاص وارد می‌کند وهنری‌مثل‌معماری، **تاآنجا که بتوان‌آن را هنربشمارآورد**، حاصل ترکیب ایـن اضداد می‌شود. درست است که یـك مکتب افراطی مهندسان غایت‌گراهست‌که برابرنهادی‌برای‌خردنمی‌شناسد، امااین‌مهندسان‌ساخته‌های خودرا اثرهنری نمی‌دانند. ازطرف دیگرمعماران‌جدید نیزهستند ـ وبزرگترین معماران درمیان این‌گروهند ـ که لزوم رعایت مجالی را برای بازی عوامل انگیزه‌ای وغیر عقلانی تأیید می‌کنند. والترگروپیوس[1] از این قبیل است:

«با پیشرفت مبارزهٔ ما علیه افکار غالب، باوهاوس[2] توانست هدفهای خودرا ضمن‌کشمکش با مسألهٔ طرح ودرگیری با آن ازجهات مختلف روشن

۱ـ Walter Gropius ۲ـ Bauhaus ـ مؤسسهٔ آموزش معماری وهنرهای کاربردی است که در سال ۱۹۱۹ توسط والتر گروپیوس در وایمار Weimar تأسیس شد و هدف استادان آن (کاندینسکی Kandinsky، کله Klee، اسکارشلمر Oskar Schlemmer، و دیگران) این بود که اتحاد و تلفیق همهٔ انواع هنر را درچهارچوب معماری‌کنشی‌عملی کنند و این منشاءنخستین تحقیقات عملی زیبایی شناسی بود. پس از برقراری نظام نازی در آلمان، گردانندگان اصلی ایـن مکتب به امریکا مهاجرت کردند و بر تحول هنر در دنیای جدید تأثیر بسیار گذاشتند. سراسر هنر معاصر و بخصوص هنر التزاعی از تحقیقات باوهاوس متأثراست. (مترجم)

کند وکشفها و یافته‌های مکررخود را بیان دارد. اصل هدایت‌کنندهٔ ما این بودکه طرح هنری، نه‌یک‌مسألهٔ عقلانی است ونه‌یك مسألهٔ مادی بلکه‌بخش لایتجزای زندگی است. دیگر اینکه انقلابی‌که در زیبایی شناسی پدید آمده، به‌مابینشی‌به‌درون‌مفهوم طرح‌داده است؛ همانطورکه ماشینی‌شدن وصنعت، ابزارهای جدیدی برای تحقق‌بخشیدن به‌آن به‌وجود آورده است. هدف ما این بودکه هنرمند خلاق را ازخواب آنجهانیش بیدارکنیم واو را دوباره با جهـان واقعیات یگانـه سازیـم. و در عین حـال ذهن نرمی نـاپذیر و فقط مادی‌اندیش مرد بازرگان را وسعت دهیم وآن را به‌رنگ آدمیت بیاراییم. به این شکل تصورآگاهی دهندهٔ ما ازوحدت اساسی هرنوع طرح دررابطهٔ بـا زندگی، با تصور «هنربرای هنر»، وبا فلسفهٔ خطرناکتر «بازرگانی بـه عنوان‌هدف»که منشاءآن‌است، درتضادکامل‌بود.»[1]

مبحثی‌که نقل شد به‌روشنی حاکی ازتضاد بین‌فعالیت فکری (تخیلی، آفرینشی) و تلاش عملی ومکانیکی واتحاد ویگانگی آنها درواحدی است‌که درست همان هنرمعماری‌است. معهذا معنیش این نیست‌که این تقابل همانند، درهراثر هنری موجود است. شاید پروفسورگروپیوس نخستین‌کسی می‌بود که تأیید کندکه هرهنر هدفی خاص خود دارد وهرچندکه چیزی به نام «هنر برای هنر» نمی‌تواند وجود داشته باشد، اما عامل دیـگر هنر، به‌ضرورت، عاملی‌عملی نیست. آنچه به‌گمان‌من‌باید عاقبت بپذیریم تمایزی است‌درجهت دوگانگی‌قدیمی‌بین هنرهای‌زیبا وهنرهای‌کاربردی؛تمایزی‌که به‌علت‌استعمال نا صحیح وتعبیر غلط، اغلب موجب خشم شدید بسیاری از منتقدان هنری من‌جمله خود من بوده است. خطایـی‌که‌در این مورد پیش آمده است شاید کوچکتر ازآن باشدکه جدی‌گرفته شود وآن این تصور است‌که هنر نوعی رویهٔ تزیینی‌است‌که بایدروی‌هرشیء سودمندی‌کشیده شود؛ فقط برای‌اینکه غایت و هدف عریان آن را بپوشاند. این مسألـه را در کتاب دیگری تحت عنوان **هنر و صنعت** بـه تفصیل مورد بحث قرار داده‌ام. و قصد ندارم که اکنون به آن باز گردم. اما همین کـه این ابهام قدیمی برطرف شد،

۱ـ نقل ازکتاب معماری جدید و باوهاوس، نوشتهٔ والترگروپیوس.

شاید بتوانیم به بحث روی تمایز معتبری باز گردیم که بین هنری که دارای نقشی ایدئولوژیکی است (یعنی نقش بیان ادراکات ذهنی ما به‌صورت شکل مجسم) و هنری‌که دارای نقشی انتفاعی است (یعنی وظیفهٔ ساختن ابزارهایی برای پاسخگویی به‌نیازمندیهای عملی‌ما) موجوداست. درست‌است که‌این نیازمندیها به‌درستی جزراه حلی عملی لازم ندارند اما چنین راه‌حلی، اگر درعین حال عطش زیبایی‌جویی ما راهم سیراب نکند با دیگرغریزه‌های اصلی درمعارضه خواهدبود. فرضیهٔ اصلی من این‌است‌که: کل وجود انسانی، همراه با انگیزه‌های عملی‌گوناگون شامل‌یك انگیزهٔ زیبایی‌جویی نیزهست. یعنی نه‌تنها کارآیی ابزار تولید منظور نظراوست بلکه برشکل آنها نیزنظر دارد. مگردرصورتی‌که این‌غریزهٔ شکل‌پرستی همزمان بااحتیاجات‌کنشی‌ارضا شود؛ اختلالی دردل اجتماع‌پدیدارخواهدشد والگوی فرهنگ، یگانگی‌خود را از دست خواهدداد.

شاید دنیا تا به‌حال هرگز تا به‌این پایه ـ یعنی‌آنقدرکه امروزدرشکل جامعهٔ جدید سرمایه‌داری مشاهده می‌کنیم ـ در زمینهٔ یگانگی فرهنگی دچار دست‌تنگی‌نبوده است. گاهی ـ مثلاً وقتی توسعهٔ‌نمونهٔ حومهٔ شهری‌رامشاهده می‌کنیم ـ به نظرمی‌آیدکه خود غریزهٔ زیبایی‌جویی ناقص ومعیوب‌شده‌است وانسانها دیگرنسبت‌به‌شکل، حساسیتی ندارند. واززندگی درمیان اغتشاش سبکها یا به عبارت صحیحتر از بسربردن در محیطی به‌کلی عاری ازکیفیات زیبایی راضی هستند. اما پس از تحلیل معلوم می‌شودکه این شکل توسعه از مختصات ذاتی روشهای تولید است. این نحو توسعه نه حاصل انتخاب آزادانه بلکه نتیجهٔ ضرورت اقتصادی است ـ یعنی ضرورت صریح‌سودجویی که در روشهای تولید وتوزیع نهفته است ودر همه‌حال حاصل فقدان نهایی وحدت فرهنگی است‌که در ساختمان اجتماعی موجود است،که نه براساس تعاون، بلکه براساس رقابت سازمان یافته است. این واقعیت آشکار را نمی‌توان‌نادیده‌گرفت‌که زوال وتباهی هنر، طی دوقرن‌اخیرباتوسعهٔ سرمایه‌داری رابطهٔ مستقیم دارد.

رآلیسم سوسیالیستی

چون چنین است طبیعی است که انتظار داشته باشیم که دربخشی از جهان که نظام سرمایه‌داری در آن برانداخته شده است، آرمانهای منحط هنری سرمایه‌داری‌رها شده وبازگشتی به سوی واقعیتهای خلاقه مشهود باشد. اما در عمل به هیچ روی چنین گرایشی مشاهده نمی شود. نزدیك چهل سال از تأسیس اتحاد شوروی سوسیالیستی می گذرد ودرست است که‌سی‌سال برای ایجاد فرهنگی جدید کافی نیست. اما اگرضمن این فرآیند، هنر آزادگذاشته شده بود تابه‌روال‌طبیعی واندامـوار به‌صورت یك همنهاد دیالکتیکی تخیل و واقعیت تحول یابد، همه‌چیز نیکو می‌بود. اما در عمل دیدیم که مهلکترین راه پیش گرفته شد و آن تحمیل مفهوم از پیش معین شدهٔ روشنفکرانهٔ کیفیت هنر در جامعهٔ سوسیالیستی‌است. بسیار طبیعی است که این مفهوم از ماهیت کلی هنرعامه در دوره‌های مختلف مشتق شده باشد. اما همانطورکه دیدیم این هنر هرگز دارای اهمیت فرهنگی یا زیبایی‌شناسی بزرگی نبوده است. و دلیل آن را درماهیت واقعیتگرای آن دانستیم و این درست همان کیفیتی است که درروسیه همچون عالیترین هدف هنرمورد ستایش وموضوع تجلیل است.

تا آنجاکه آیین «رآلیسم‌سوسیالیستی» نظریه‌ای همگرا است، به‌نظر می‌آیدکه درزمینهٔ هنر، همان‌اصول کلی‌ناتورالیسم را به‌شکلی که گویندگان، داستانسرایان و نقاشان بورژوای نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اعمال می‌کردند، با افزودن هدف‌غایی یا جزمی به‌آن، تأیید می‌کنند. می‌توان نظراتی را که اعضای اولین‌کنگرهٔ نویسندگان سراسر شوروی در ۱۹۳۴ بیان داشتند[۱]، نمونه‌ای‌گویا ومعتبر تلقی‌کرد. کارل‌رادك[۲] که درآن‌زمان متنفذترین منتقد روسی بود موقع هم‌مسلکان خود را به‌این شکل بیان داشت:

«تلاش هنرشوروی درجستجوی روشهای آفرینش خاص خود، تلاشی طولانی بوده است، زیرا ناگزیر بوده است که بر سنتهای دیرین فایق آید و راه جدیدی را ـ که به تصویر راستین زندگی ما می‌انجامد ـ بیازماید

۱ـ رجوع شود به مسائل ادبیات شوروی (لندن. مارتین لاورنس) ۲ـ Carl Radek

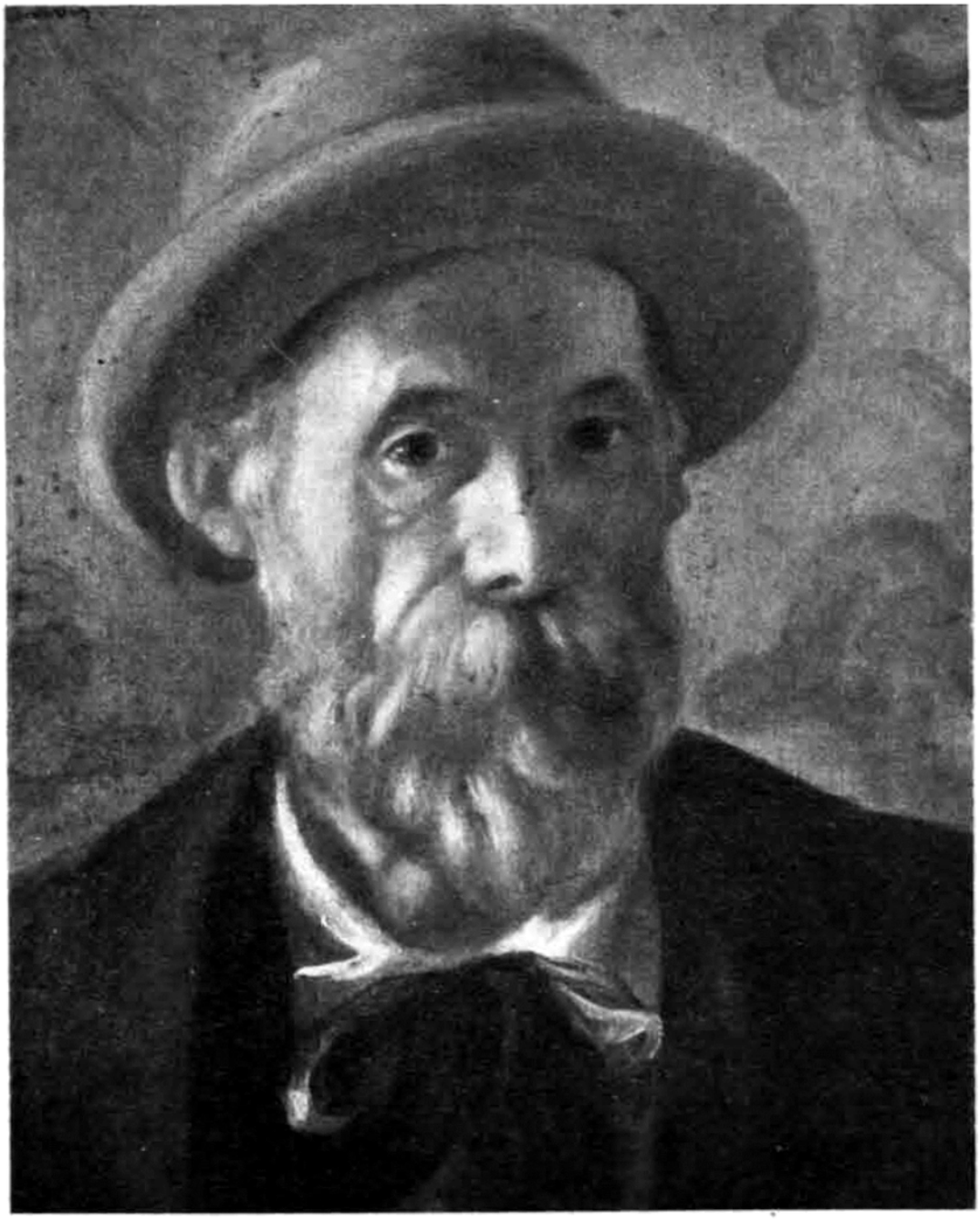
و بکاود. این راه، یافته شده است. روشهای هنر شوروی شناخته شده‌اند و با وظایفی که ادبیات انقلابی بـرای خود معین کرده متناسب وهمپاست.... رآلیسم فقط آن نیست که تباهی و زوال سرمایـه‌داری و مرگ فرهنگ آن را تصویر کند، بلکه تولد طبقه و نیرویی را نیز که قادر به ساختن جامعه‌ای جدیدوفرهنگی نواست بایدجلوه گرسازد. رآلیسم، زیبانمایی یاانتخاب اختیاری پدیده‌های انقلابی نیست بلکه **بازتاباندن واقعیت است آن‌چنانکه‌هست، با تمام پیچیدگی ومعضلات آن**، و نه تنها واقعیت سرمایه‌داری بلکه همچنین آن دیگر، واقعیت جدید، واقعیت سوسیالیستی.»

تا همین جا، در کاربـرد کلمهٔ «واقعیت» شاهد نوعی دو پهلوگویی هستیم. واقعیت اگر معنایی داشته باشد، همان نمایندهٔ کلیهٔ پدیده‌هایی است که به‌حواس عرضه می‌شود و نمی‌توان آن را به صفت «سوسیالیستی» یـا «سرمایه‌داری» موصوف کرد. واقعیت، «زندگی است، آنچنانکه هست» واگر وظیفهٔ هنرمند را منعکس کردن این گونه‌زندگی بدانیم اورا آلتی بی‌اراده ویا لااقل بی‌اعتنا به‌حساب آورده‌ایم. اما کارل رادك گویی به‌پیشباز این ایراد رفته‌است ومی‌گوید: «چیزی به‌اسم **رآلیسم‌ایستا** یا رآلیسمی که فقط آنچه‌را هست بنمایاند وجود ندارد. اگر همهٔ رآلیستهای بزرگ گـذشته اصحاب دیالکتیك می‌بودند جریان تحول را ازورای تعارض تضادها رسم می‌کردند به‌این‌دلیل‌است که صفت دیالکتیکی‌رآلیسم‌ما، زمانی که‌ازرآلیسم‌سوسیالیستی سخن می‌گوییم، مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرد.

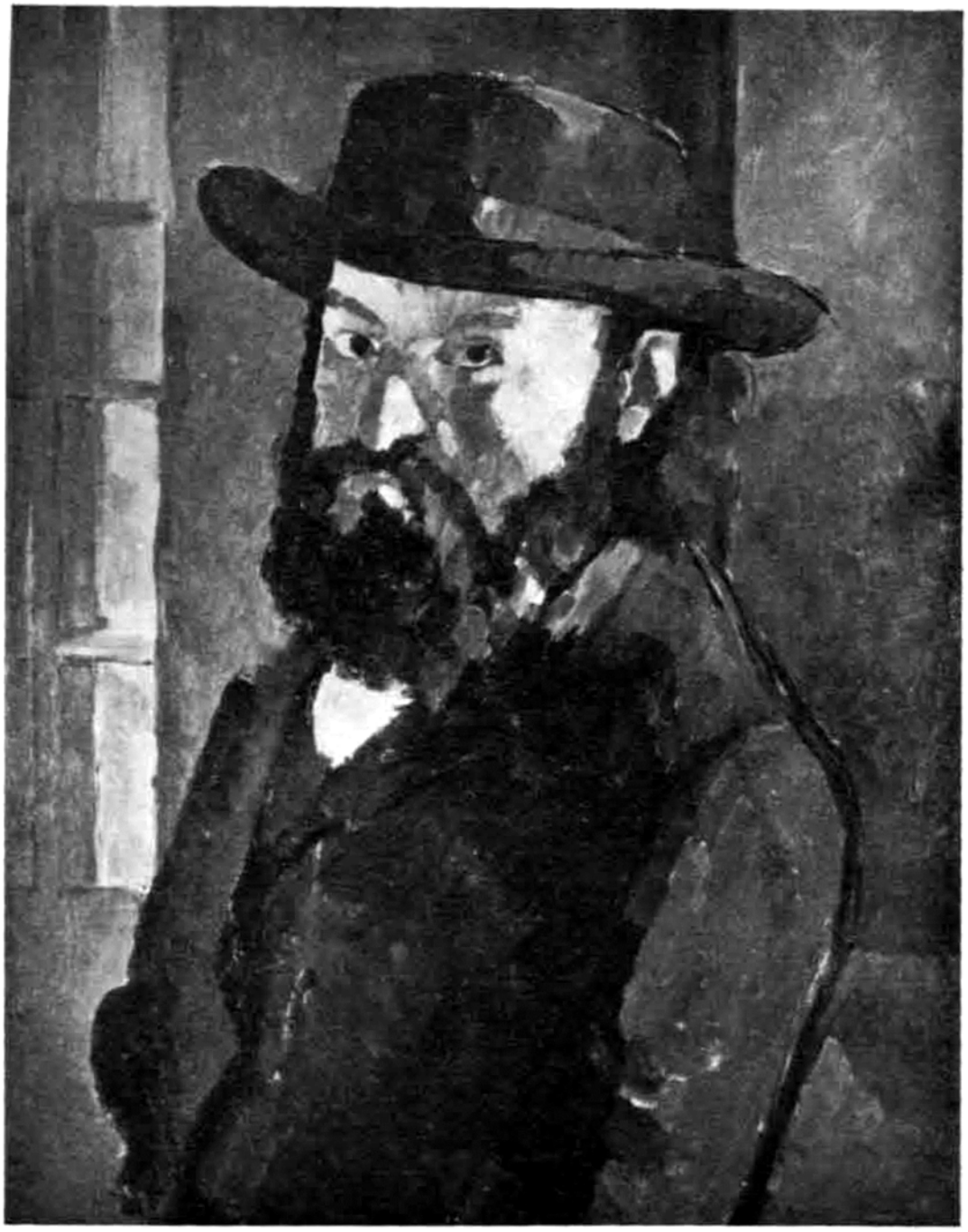
«رآلیسم سوسیالیستی فقط شناختن واقعیت، آنچنانکه هست نیست، بلکـه تشخیص جهت پیشرفت آن است. این واقعیت به سوی سوسیالیسم، به‌سوی‌پیروزی‌زحمتکشان‌جهان‌پیش‌می‌رود. ویك‌اثرهنری که توسطیك‌هنرمند رآلیست‌سوسیالیست‌آفریده‌شده‌است اثری‌است که جهت‌تحول‌وغایت پیشرفت تعارض تضادهایی را نشان دهدکه هنرمند در زندگی تشخیص داده و در اثر خودمنعکس کرده است.»

به‌نظر من این بیان به‌خوبی آشکار می‌کندکه مسألهٔ کاربرد دیالکتیك درزمینهٔ هنربه‌غلط درك‌وتعبیرشده است. دراین بیان‌فرض براین‌است که اگر هنر تضاد های موجود در دستگاه اجتمـاع را منعکس کند صفت دیالکتیکی

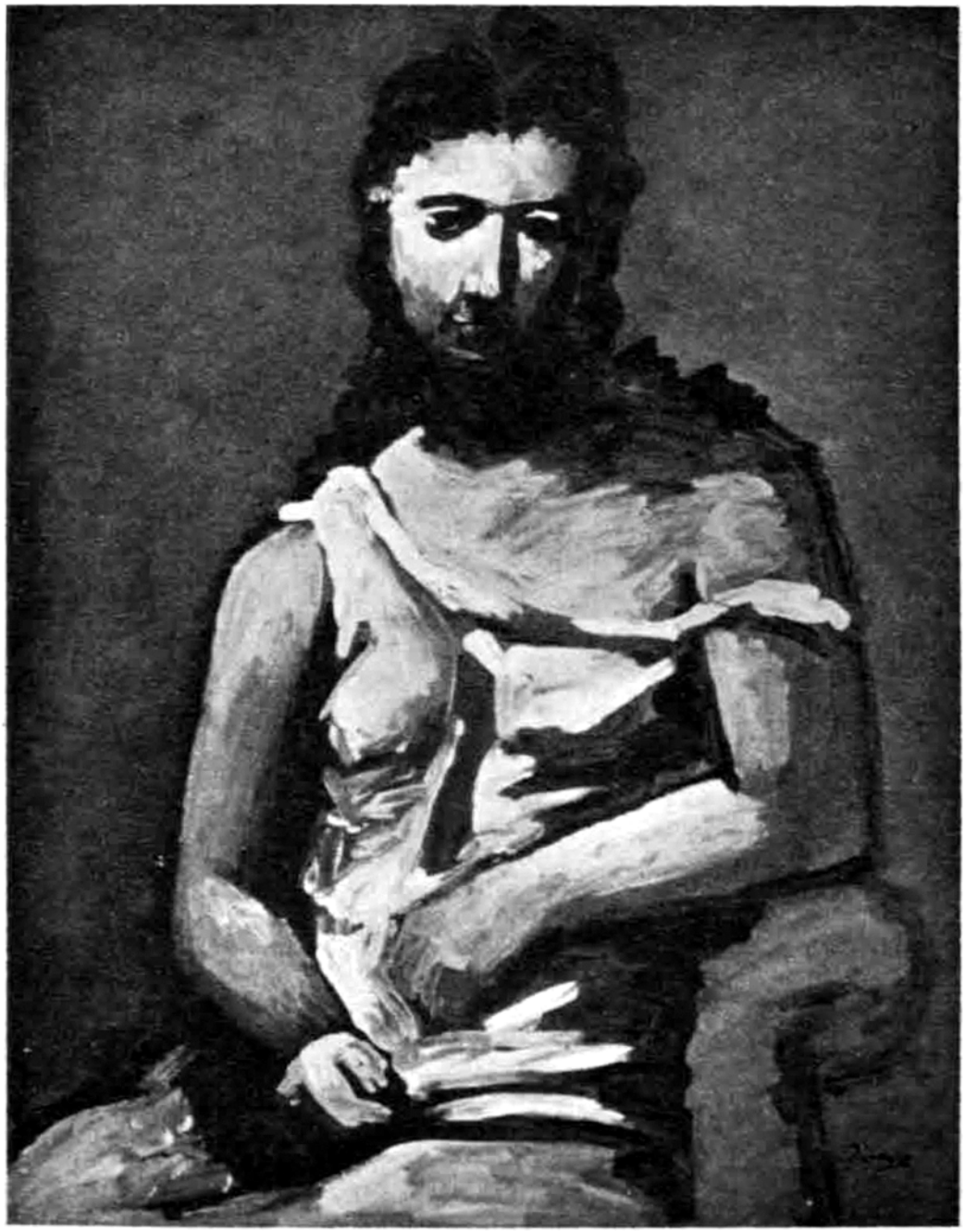
۴۶- صورت خود نقاش اثرروبنس Rubens. (حدود ۹-۱۶۳۷)



۴۷- صورت نقاش. اثر رنوار Renoir . (۱۸۹۷)



۴۸- صورت نقاش. اثرسزان Cézanne . (۸۲-۱۸۷۹)



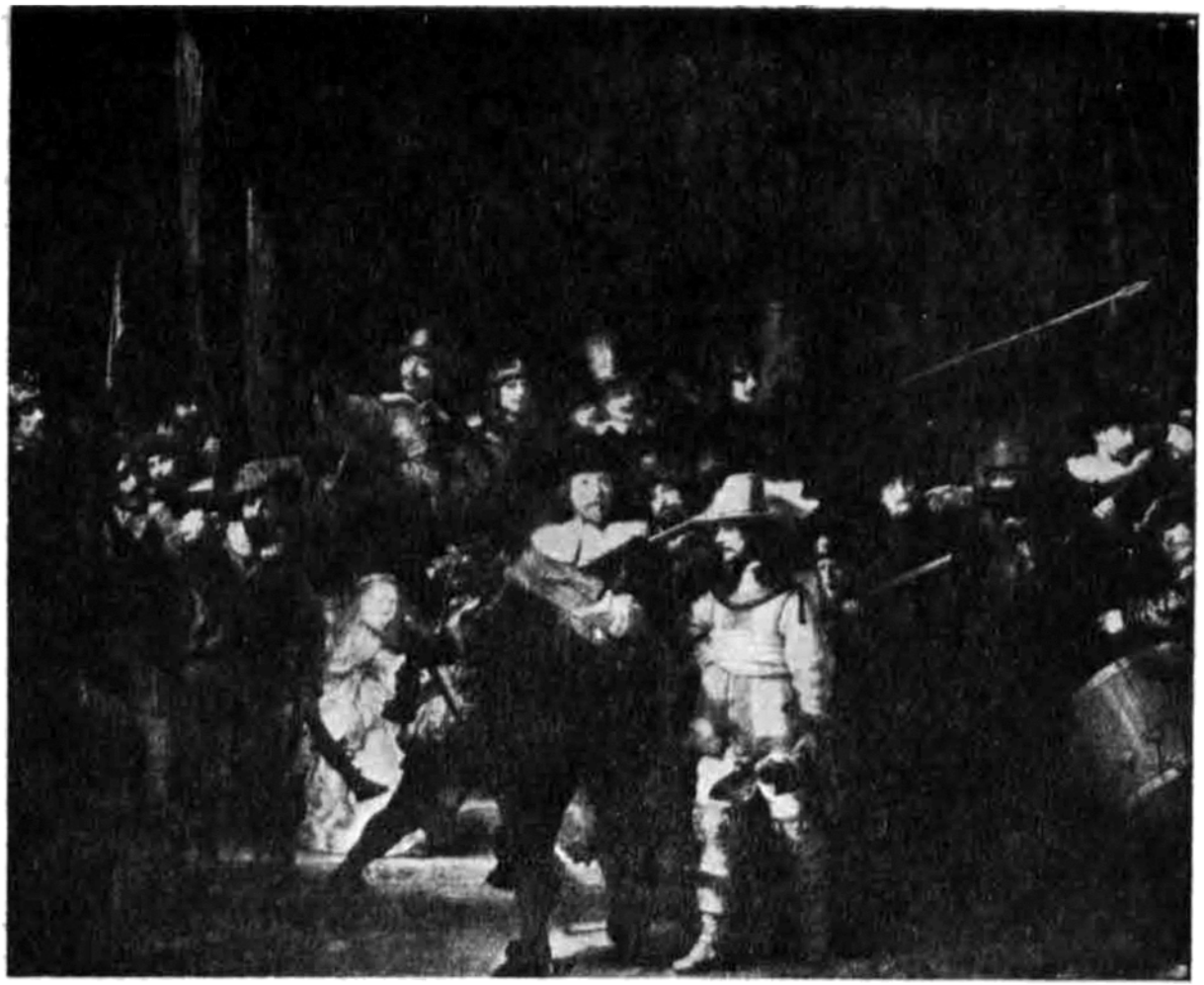
۴۹- اندوه. اثرپابلوپیکاسو. (۱۹۲۲)

۵۰- دخترآرلی. اثرپابلوپیکاسو. (۱۹۱۲)

۵۱- صورت کارگری از ولز کاتدرال Wells Cathedral (حدود ۱۲۲۰)

۵۲- الهام شاعر. اثرپوسن Poussin (۸-۱۶۳۶)

۵۳- گروه سنت آدراین St. Adraien اثرفرانس هالس Frans Hals (۱۶۶۴)



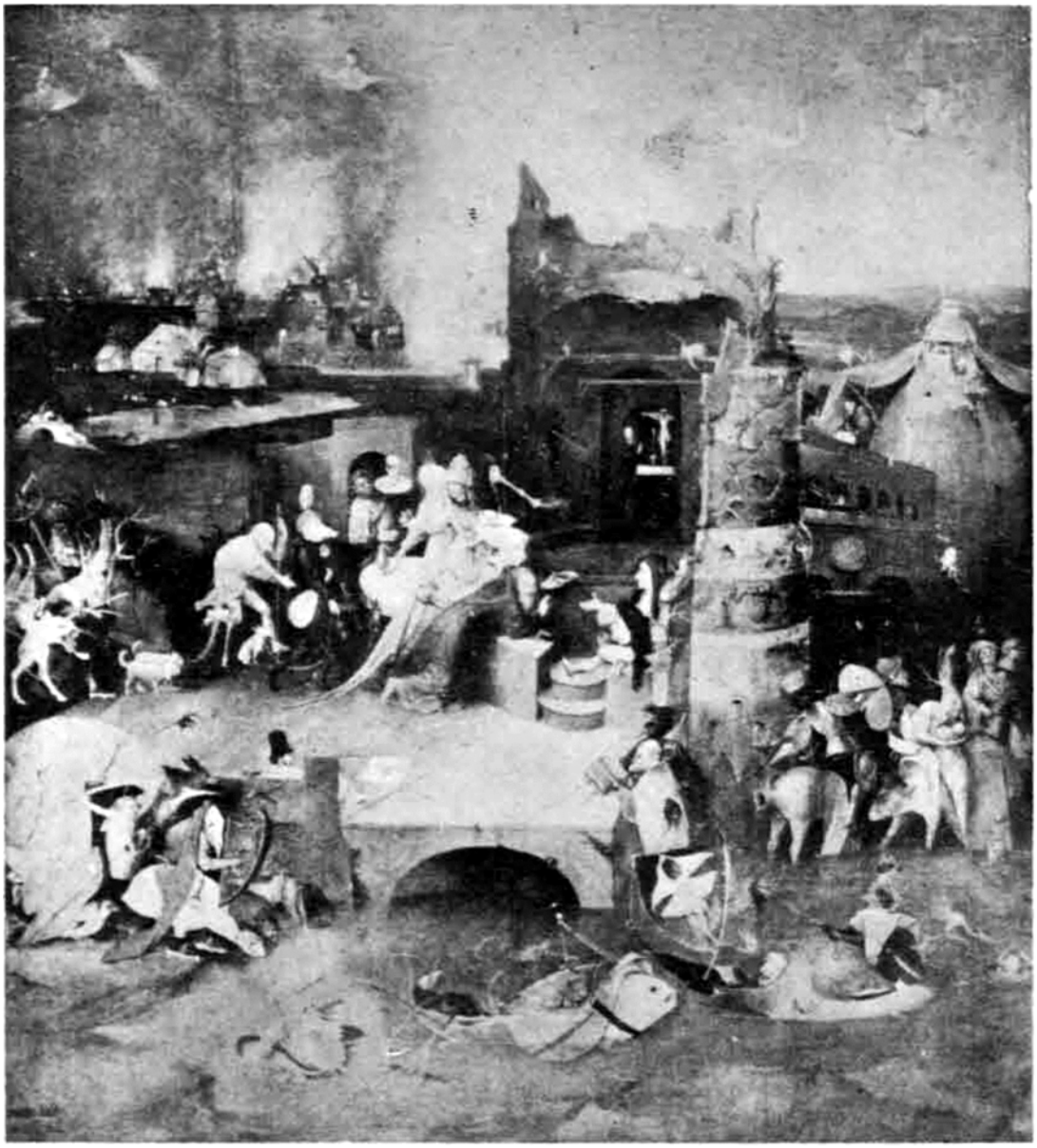
۵۴- پاس شب. اثررمبرانت. (۱۶۴۲)

۵۵- دروازهٔ کاله Calais . اثر هاگارث. (۱۷۴۸)

۵۶- دخترمیگو فروش. اثرهاگارث

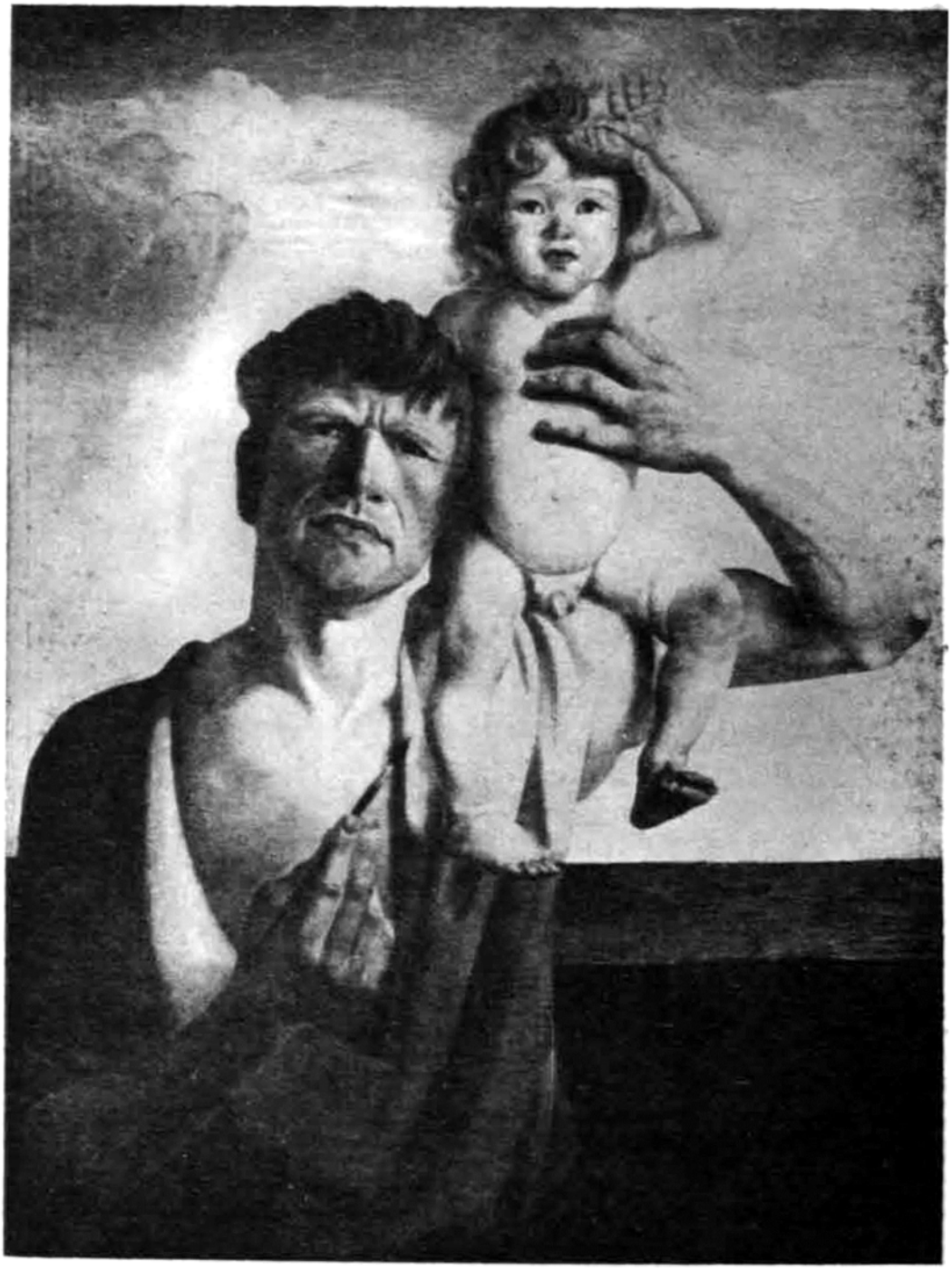
۵۷- ۲۸ ژوئیه. آزادی ملت را رهبری می‌کند. اثردولاکروا. (۱۸۳۰)

۵۸- اتاق انتظار فقرا. طرح از دومیه. (۱۸۷۹-۱۸۰۸)

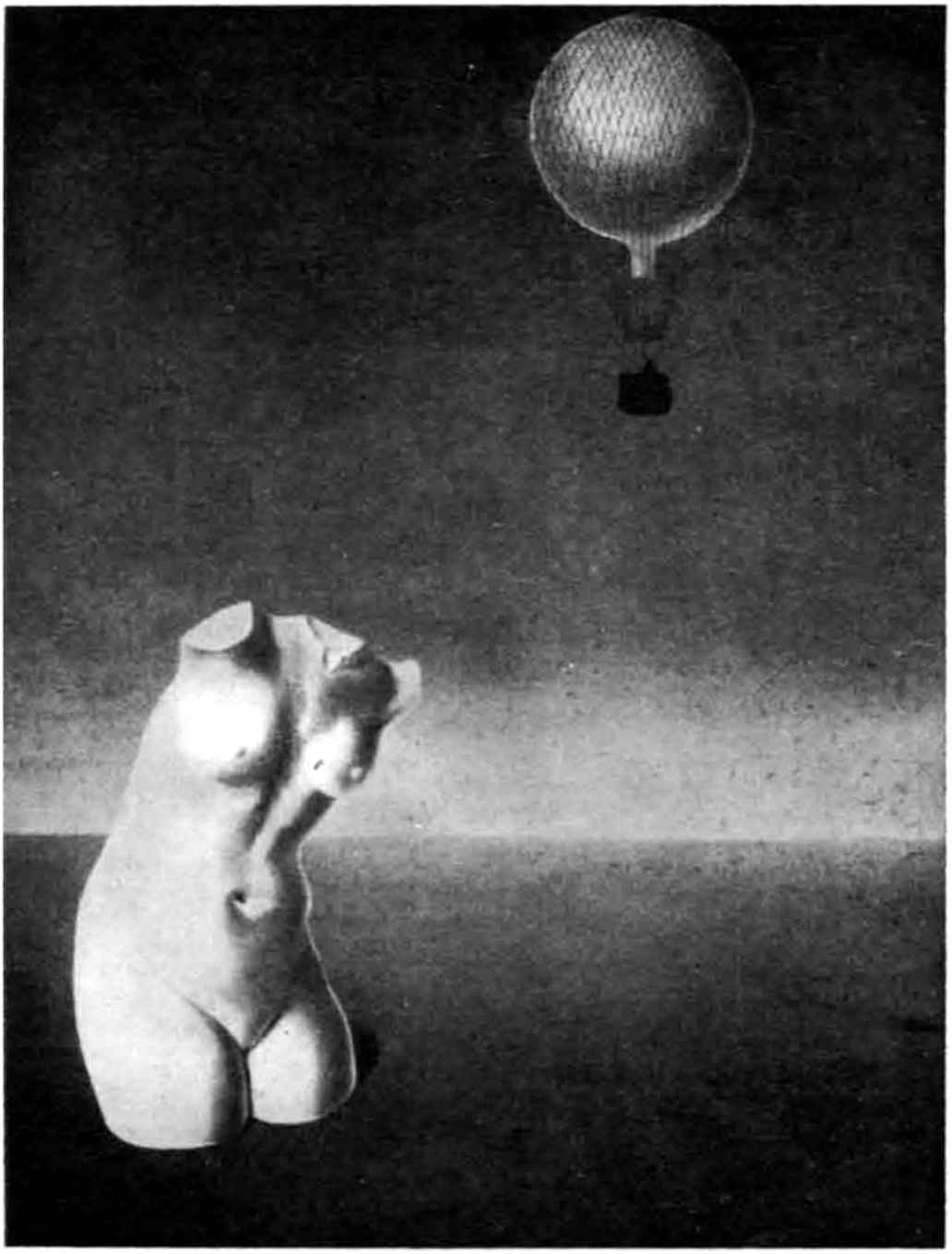


۵۹- وسوسهٔ سنت آنتوان. اثر ژروم بوش Jerome Bosch . (۱۵۱۶-۱۴۵۰)

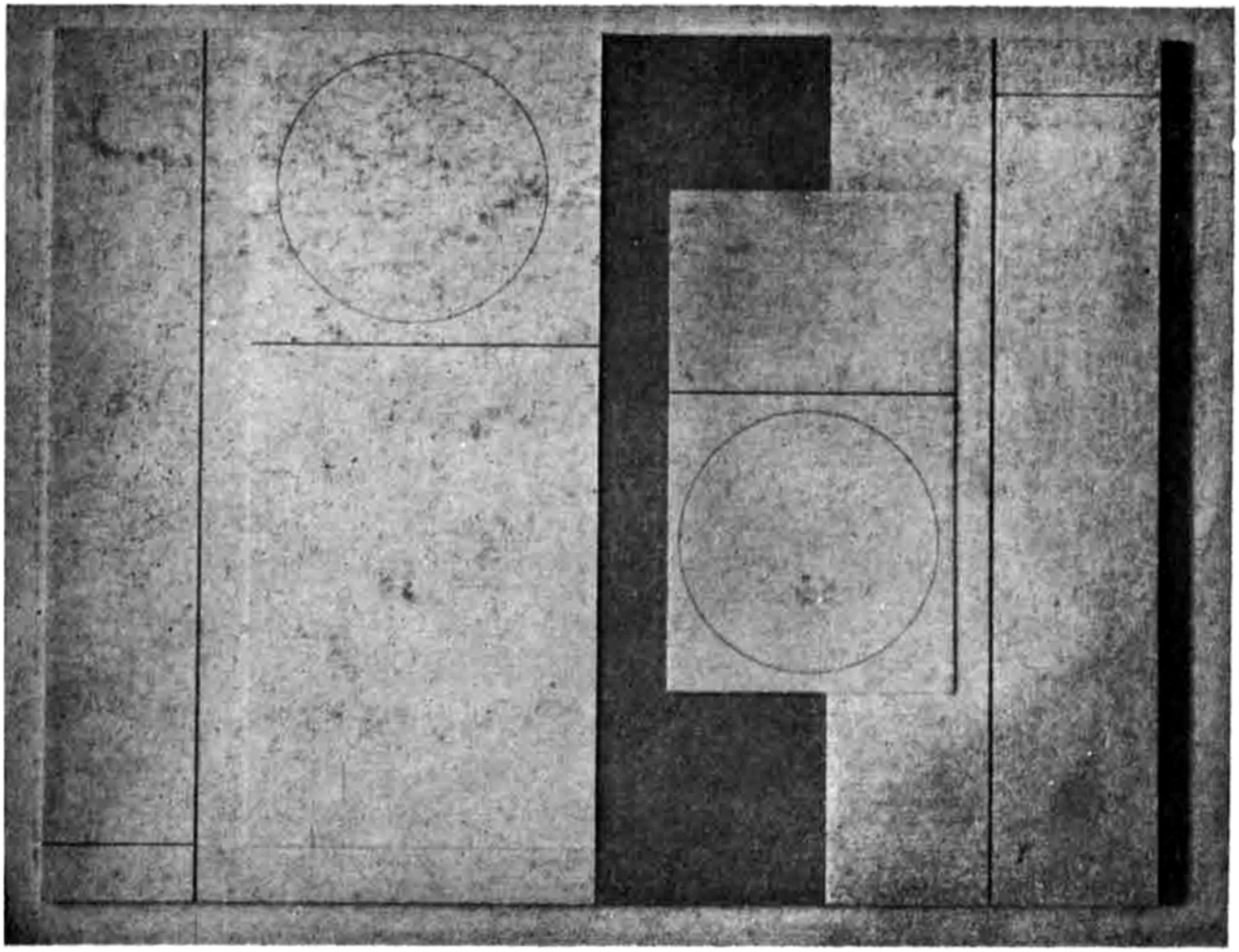
۶۰- تصویریك پیرمرد یهودی. اثرمارك شاگال Marc Chagall



۶۱- صورت نقاش. اثر اوتو دیکس Otto Dix



۶۲- درلحظهٔ مرگ... اثررنه ماگریت Renè Magritte (۱۹۳۳)



۶۳- نقش برجسته. اثر بن نیکلسن Ben Nicholson (۳-۱۹۴۲)

۶۴- خانه‌ای در کومب Coombe ، سری Surrey . معمار : ماکسول فرای
Maxwell Fry

۶۵- باربران. چوب تراشی، ازمصرباستان

۶۶- دفاع پتروگراد. اثر الکساندر دینکا A. Deineka (۱۹۲۷)

خود را بقدرکفایت آشکارکرده است. یعنی هنر فی‌نفسه فرآیندی دیالکتیکی نیست، بلکه انعکاسی ازچنین‌فرایندی است. سطحی بودن چنین‌نظری، نیازی به توضیح ندارد و من در گذشته بیان داشته‌ام که جنبهٔ دیالکتیکی راستین هنر را درچه می‌دانم: در همنهادی از تضادهای واقعیت و غیر واقعیت، و عقل وتخیل. رآلیسم شوروی در حـد یك مذهب به ظاهـر از این مسألهٔ دیالکتیکی بیخبراست. و به‌این ترتیب درواقع هنر، نه فرآیندی دیالکتیکی بلکه‌جایزه و پاداشی می‌شودکه برنوع خاصی از ایدآلیسم تعیین می‌گردد. کارل رادك این نکته را در بیان زیر به‌خوبی روشن می‌کند:

«ما از زندگی عکسبرداری نمی کنیم. بلکه در میان همهٔ پدیده‌ها در جستجوی پدیدهٔ اصلی هستیم. نمایاندن بی تمایـز همه چیز را نمـی توان رآلیسم دانست . چنین عملی مبتذلترین نوع نـاتورالیسم است. ما بـاید پدیده‌ها را انتخاب‌کنیم. معنی رآلیسم آن‌است‌که ما ازنظرگاه آنچه‌اساسی است واز دیدگاه اصول هدایت‌کننده به‌انتخاب بپردازیم. اما چیز اساسی کدام‌است؟ اینجا واژهٔ سوسیالیسم‌خود مارا راهنماست. سوسیالیسم می‌گوید کلیهٔ پدیده‌هایی را انتخاب‌کنیدکه نشان می‌دهد چگونه نظام سرمایه‌داری منکوب می‌شود وچگونه سوسیالیسم در راه رشد پیش می‌رود. نکوشیدکه سوسیالیسم‌را زیبانشان‌دهید. بلکه نشان‌دهیدکه سوسیالیسم‌درنبرد، درمشقت بسیار،ودرعرق‌رنجبران‌رشدمی‌کند. نشان‌دهیدکه چطورسوسیالیسم‌درکارهای انسانها و دروجود آنها توسعه می‌یابد.»

این احساسات قابل ستایش‌که دستچین شده و به صورت اصلی جزمی درآمده و مورد حمایت حکومت استبدادی قرارگرفته‌است، توضیح صحیح و تنها توجیه لازم است برای بیان عقب افتادگی هنر در اتحاد شوروی.

در همین‌کنگره نظر دیگری درخصوص «رآلیسم سوسیالیستی» توسط نیکلای بوخارین[1] بیان شدکه با نظر فوق کمـی تفاوت داشت. بوخارین به‌وضع عینیتری به‌هنری خاص، یعنی‌شعر پرداخت ودرك حقیقی اوازفرآیند واقعی‌اندیشهٔ شاعرانه، به برداشت دیالکتیکی‌تری ازمسأله منجر می‌شود:

1— Nikolai Bukharin

«فرآیند زندگی، اگر آن‌را «تجربه‌ای» تلقی کنیم، دارای جنبه‌های عقلانی و عاطفی وارادی است. ما فکر منطقی، یعنی فکر به‌کمك مفاهیم‌را از فکر به یاری تصاویر ، که به «قلمرو عواطف» تعلق دارد به تمایزی قراردادی متمایز کرده‌ایم. درست‌است که در زندگی واقعی‌جریان تجربه یگانه و تقسیم ناپذیر است؛ اما در همین یگانگی نیز قطب اندیشه‌و قطب عواطف متمایز از هم وجود دارد، هرچند که ممکن است‌به«شکل خالص» خود ظاهر نشوند و به‌درون یکدیگر نفوذکنند. اما تقسیم مطلق ومکانیکی آنچه «زندگی روحانی» خوانده می‌شود بـه اجزای کاملاً مجزا وغیر قابل امتزاج احساس واندیشه یاآگاهی و ناخود آگاهی، یا منطقی وحسی به‌کلی ودر اساس خطاست. اینها را در مقولهٔ مجردات، نباید قلمروهای مجزایی دانست. بلکه عواملی‌دیالکتیکی هستندکه یك واحدرا تشکیل می‌دهند.

«اندیشهٔ منطقی، مفاهیمی‌را به‌کارمی‌گیردکه به‌صورت یك‌نردبام فکر باپله‌هاودرجات‌مختلف انتزاع‌مرتب‌شده‌اند. حتی‌زمانی‌که بلندپایه‌ترین نوع فکرمنطقی، یعنی‌منطق دیالکتیکی‌مطرح‌است، به‌عبارت دیگرآنجاکه مفهوم مجرد، محمولهای انضمامی خود را دربردارد، مفهوم خود باعث می‌شود که رنگهای محسوس و صداها و الحان، جانداری خود را از دست بدهند. ازاین گذشته عمل ادراکی هرچندکه منشاءآن دردرون حواس است، ازحدود حواس تجاوز می‌کند... در علم تمام جوربه‌جوری و بسیار شکلی کیفی جهان بـه‌اشکال دیگری تظاهر می‌کندکه با احساس مستقیم به‌کلی متفاوت است. امـا واقعیت در آن بـه وضع بسیار مناسبتـری منعکس است، یعنی به‌حقیقت نزدیکتراست.»

«ازسوی‌دیگرسراسرجهان‌عواطف ـ همچون‌عشق،شادی،وحشت،اندوه، خشم وبسیاری‌ازاین قبیل ـ تمام جهان آرزو و انفعال، آن هم‌نه به‌صورت موضوع تحقیق بلکه به‌عنوان تجربه؛ و نیز تمام جهان احساسهای‌مستقیم؛ همه دارای‌کانونهای‌تمرکزی هستندکه همان اندیشه به‌صورت تصاویراست. اینجا هیچگونه انتزاعی ازتجربیات مستقیم نیست. اینجا فرایند تعمیم (آنطور که در مورد اندیشهٔ منطقی و در بالاترین فرآوردهٔآن یعنی فکرعلمی صادق است) مـا را بـه‌ورای حدود جهان احساس مستقیم رهنمون نیست. اینجا

همان تجربهٔ حسی ـ که دوچندان عینی و دوچندان «زنده» است ـ خود به‌غایت فشرده و پرعیار است. اینجا نه‌انعکاسی‌علمی ازوجود واقعی، بلکه تصویری ازتسلسلی نمودی است‌که از نظرحسی تعمیم یافته است. تسلسلی از«نمود» ونه از «جوهر» .... اینجا نوع تفکر باتفکر منطقی یکی نیست. اینجا تعمیم نه از طریق خاموش‌کردن وحذف عامل احساس بلکه از طریق جایگزین ساختن مجموعه‌ای از نمادهای حسی به‌جای مجموعه‌های بیشمار دیگر انجام می‌شود. این مجموعهٔ حسی جایگزین شده، یك «نماد.» یا یك «صورت خیال» را تشکیل می‌دهد که نمونه‌ای یا واحدی است‌که رنگ عاطفی به‌خودگرفته است ودر پس‌آن ودر چینهای پوشش آن هزارها عنصر احساسی دیگر پنهان شده است. هریك ازاین‌گونه واحدها از نظر احساس، عینی است: تا آنجاکه این واحدها انتخاب و تثبیت شده‌اند، یعنی تا جایی که این تجربه‌ها به‌صورت سازنده وخلاق تکرار می‌شوند ما با هنر سروکار داریم».

اینها تمام، چنان درست است‌که معلوم نیست چگونه چنین منتقدی می‌خواهد برداشت خود را ازماهیت هنر با اصول عقیدتی رسمی رآلیسم سوسیالیستی وفق دهد. ومی‌بینیم‌که این تلاش را باپذیرفتن این نکته شروع می‌کندکه نباید از رآلیسم سوسیالیستی انتظار داشت‌که همان مسائلی راکه ماتریالیسم دیالکتیك‌درعلوم حل می‌کند، روشن سازد.ـ «واین واقعیتی است که ازکنه اختلاف بین علم وهنرناشی می‌شود.» هنر باید صورتهای خیال‌را به‌کارگیرد. «و حتی عناصر عقلی رنگ عاطفی مشخصی به‌خود می‌گیرند.» «اما رآلیسم بطور اعم و رآلیسم سوسیالیستی بطور اخص با هرچه فوق طبیعی و عرفانی است و با هرچه با ایدآلیسم آن جهانی مربوط است سر خصومت دارد . و این صفت اصلی و مشخص آن است. » و این خود تأکیدی‌است ازنوع‌دیگر. به‌نظر کارل‌رادك صفت‌اصلی رآلیسم‌سوسیالیستی، منفی نیست. بلکه صفتی مثبت وبطور خلاصه تأییدی از سوسیالیسم است. و حتی زمانی که نتیجهٔ مثبت تعریف بوخارین بیان می شود ـ یعنی آنکه رآلیسم موضوعهای تصویر خود را از واقعیت حسی و تحرك آن، و نه از والا گرایی موهوم آن ؛ از احساسها و آتشها واز تاریخ راستین، و نه از

صورتهای گوناگون «روح جهان» کسب می‌کند ، هیچ دلیلی اقامه نشده است که به طریقی رآلیسم سوسیالیستی را از انواع دیگر رآلیسم و حتی سوپر-رآلیسم متمایز کند و درواقع نیز بوخارین فقط ازاین راه می‌تواند هنر را با «رآلیسم سوسیالیستی» هماهنگ سازد؛ که هدف روشنفکرانهٔ «تمرکز توجه در نمایاندن بنای سوسیالیسم و مبارزهٔ زحمتکشان و انسان جدید و همهٔ پیچیدگیهای بسیار چهرهٔ (روابط وشرایط) تحول عظیم تاریخی روزگار ما» را برآن تحمیل کند. به‌ماگفته شده است که رآلیسم سوسیالیستی به‌خود «جرأت رؤیا» رامی‌دهد. اما حتی رؤیاهای آن باید تحت‌نظارت وبراساس «سیر واقعی تحول» استوارباشد. بوخارین ممکن‌است اعتراض کندکه: «برابر نهادی بین رومانتیسم و رآلیسم سوسیالیستی خالی از معنی است.» وممکن است برای لحظه‌ای امیدوار شویم که تلاش تخیلی با تمام آزادی و زیبایی‌اش دوباره جایی برای خود یافته باشد. اما به‌زودی درمی‌یابیم که منظور این منتقد از رومانتیسم چیزی جز پیش‌بینی هوشمندانهٔ تحولات سوسیالیستی آینده نیست.

به‌این ترتیب رآلیسم سوسیالیستی چیزی نیست جز تلاش دیگری برای تحمیل هدفی عقلی وجزمی برای هنر. ممکن است که شرایط محیطی حال حاضر- فوریتها و اولویتهای انقلابی‌که بیشتر روشنفکران وهنرمندان از آن پشتیبانی می‌کنند - ایجاب کند که موقتاً شرایط اولیهٔ هنر بزرگ نادیده انگاشته شود. یعنی هنرنیز مانند بسیاری چیزهای دیگر درراه منافع عمومی فداگردد. اگرچنین است به‌وضوح بازشناسیم وخود راگول نزنیم و تصور نکنیم‌که می‌توان هنری بزرگ‌را تحت شرایطی به‌وجودآورد که هم تاریخ هنر وهم روانشناسی هنرمند محال‌بودنش را ثابت می‌کند.[۱]

۱- البته رادك وبوخارین بعد ازنوشته شدن این‌فصل مشمول‌تصفیهٔ حزبی‌شدند. اما این‌موضوع به‌هیچ روی اعتبار تفسیرآنها را از رآلیسم سوسیالیستی نفی نمی‌کند- زیرا تفسیربهتری ارائه‌نشده است و رآلیسم سوسیالیستی که باید خودرا ازقید این‌ساختمان نظری- که توسط این‌دومنتقد به‌آن داده شده است- آزادکند؛ به‌صورت‌جزم سیاسی عریانی‌درها شده است‌که از هرگونه ارزش فلسفی عاری است.

بهای رستاخیز

در مقام توصیف کلی مرحلهٔ کنونی تحول فرهنگی در اروپا و امریکا، دلیلی به‌نظر نمی‌رسد که دراعتبار استنتاج هگل تردیدی جایز باشد. وآن این است: «هنر دیگر قادر نیست که خواهشهای روحانی بشر راچنانکه ملتهای گذشته در دورانهای پیشین ازآن انتظار داشتند، ارضا کند ـ ارضایی که دست‌کم در زمینهٔ مذهب به‌نزدیکترین وجه با هنر در ارتباط بود.» همچنان می‌توانیم درتأیید قول هگل (چنانکه دربخش «انواع مذهب متمدن» به‌تفصیل بیشتر ذکرشد) در بیان این حالت ناتوانی هنر اضافه کنیم: «فرهنگ فکری زندگی امروز ماچه ازنظرقدرت‌اراده وچه‌برای‌قضاوت، مارانا گزیر می‌کندکه بادقت بسیار به‌دیدگاههای کلی بپیوندیم و مسائل خاص را در هماهنگی با آنها حل‌کنیم تا مگر اشکال کلی قوانین ووظایف وحقوق واندرزهای ما به‌عنوان زیربنای معین کنندهٔ زندگی و مهمترین نیروی درونی ما معتبرباقی بماند.» اما اعتبار این استنتاج به‌شرطی است که قضاوت برارزشها را تا آنجاکه‌به فرهنگ فکری مربوط می‌شود از دیگرانواع فرهنگ برتر بدانیم. نظرهگل براساس سلسله ارزشهای خاص او استوار است وآن سلسله‌ارزشهایی است که در آن مفاهیم فکری فلسفی و دینی بالاترین مقام را دارد. هگل هنر را خوار نمی‌داشت. رسالهٔ **زیبایی شناسی** او، چون از همهٔ جهات بسنجیم، کاملترین وعمیقترین بررسی‌ای است که تابه‌حال توسط فیلسوفی‌دراین زمینه به‌عمل‌آمده‌است. اما همین‌آگاهی او ازواقعیات زیبایی شناسی، باعث اعتقاد اوشد به‌اینکه این واقعیات با حقایق روحانی‌که اوآخرین عمل‌مغزآدمی می‌دانست سازگار نیستند.

از وقتی‌که هگل این نظرخاص خود را بیان‌کرده است تا به‌حال یك قرن می‌گذرد واعتقاد مادراین زمینه ازاوهم‌کمترشده است. ماآموخته‌ایم‌که به نیروهای غریزی زندگی احترام بیشتر بگذاریم. دیگر نمی‌توانیم تجسم حسی تجربه یاحقیقت‌را فقط به‌صورت مرحله‌ای بدوی‌ازتاریخ تحول‌فرهنگ بشربدانیم ـ مرحله‌ای‌که توسط دنیای فکر عقب‌گذاشته شده است. هگل توانست‌کار را به‌جایی برساندکه وجود یك **علم** هنر را ضرورتی بسیار حیاتیتر از خود هنر بداند. ما هنوز تحت همین فرض عمل می‌کنیم. هنوز

هنررا به‌عوض اینکه نفساً نوعی تفکر بدانیم، وسیله‌ای‌کمکی برای فکر یا برای تعبیر وتفسیر آن می‌دانیم. مثلاً با هیچ فرض دیگری نمی‌توان فکر رآلیسم سوسیالیستی را معتبردانست.

بنابراین مهمترین ضرورت برای آینده اصلاح مجدد هنر و قبول آن به عنوان یك طریقهٔ درك و بیان مستقل و بازبستهٔ حسی، مساوی و ضد، انتزاع فکری است. ممکن‌است‌که عناصر فکری به مغز هنرمند وارد شود تا نماد های عینی خود را آنجا به دست آورد. ممکن است به قول هگل «واقعیت، خواه در زندگی طبیعت ویا در ذهن، همه‌جا همینکه درك شدتباه گردد و از میان برود و نه تنها با درك از طریق تفکر به ما نزدیك نشود، بلکه درست ازهمین راه به تمام معنی از ما دور گردد، بطوری‌که انسان در اثرتلاش برای‌دست یافتن به‌ماهیت زندگی به‌کمك تفکر،همین هدف خودرا پوچ و بی‌اثر سازد.» ـ شاید به‌همین دلیل بهترآن باشدکه فیلسوفان، اول از طریق واسطهٔ حسی‌هنر به‌درك واقعیت برسند. درهمه حال هنر ضرورتی اساسی است و نگهداری آن در شرایط زندگی و آفرینندگی مستلزم تربیت آن‌گروه عناصر حسی وغریزی شخصیت است‌که در فصل پنجم و ششم‌این کتاب بررسی شد. وبه راستی به‌استناد وبرمبنای حقایقی‌که درآنجا مورد بررسی‌قرارگرفت می‌توان تأییدکردکه اجتماع متمدن تا به‌حال به‌هیچ‌چیزبه قدر اهمیت زنده‌گونگی‌آفرینشگر هنر پی‌نبرده‌است. آسودگی‌کلی از ترس و سرکوفتگی‌که روانشناسی جدید، ونیز تصمیم روزافزون‌به‌استفاده از مزایای روشهای‌جدید تولید در راه بشریت، به‌ما وعده می‌دهند شرایط هنر بزرگ را مهیا خواهدساخت. دست‌کم ممکن است‌که به‌یاری این اعتقاد به مبارزهٔ کسانی‌برخیزیم‌که ما را بی‌لذت وشادی ومحروم ازآن والاترین ولطیفترین خلسه‌ای‌که ذهن بشر قادر به‌تجربهٔ‌آنست، یعنی خلسهٔ تلذذ از هنر و خلسهٔ آفرینش جهانی از واقعیت تخیلی، در عین بدگمانی و نومیدی رها می‌کنند.

ضمیمه

ویلیام هاگارث[1] (۱۷۶۴-۱۶۹۷)

شاید هنوز هم بتوان هاگارث را محبوبترین هنرمند انگلیسی به حساب آورد. اززمان او بودکه کلیهٔ نمونه‌های هنرارو پایی به‌کمك روشهای مختلف تکثیر در اختیار ما قرارگرفت وگالریهای عمومی، اساس ذوقی وسیع و گلچین را برای مامهیا ساخت. اما علیرغم این رقابت پاره‌ای از باسمه های کم ارز **پیشرفت یك روسبی**[2] یا **ازدواج مد روز**[3] در بعضی قهوه‌خانه‌ها یا آشپزخانه‌های روستایی دیده‌می‌شود. امااستقبالی شدیدترازاین هم‌ازهاگارث دریغ نشده است وبه‌راستی مقالات لمب[4] و هزلیت[5] محبوبیت و شهرت او را تا ورای هرگونه تردید جدی بالا برده‌اند. امااین نکته‌کمتر مورد توجه و تأیید قرارگرفته است‌که کیفیاتی ازکار هاگارث که به‌حق مورد ستایش و تجلیل لمب و هزلیت قرار گرفته است، یا اصلاً رابطه‌ای با هنر نقاشی نداشته و یا رابطه‌اش چندان مهم نبوده است. به زحمت می‌توان در این مقالات معروف جمله‌ای یافت‌که نتوان مثلاً درمورد نویسنده‌ای نیزصادق دانست.ودرواقع نیزهزلیت‌دررشته سخنرانیهایی‌که به‌فکاهی‌نویسان انگلیسی اختصاص داشته است از هاگارث نام می‌برد. از این مهمتر آنکه هاگارث خود ضمن پاره‌ای از تبلیغهایش، خود را « مؤلف » نامیده و در قطعه‌ای که بسیار نقل شده است آشکارا اعتراف می‌کندکه «سعی‌کرده‌ام موضوع خودرا همچون یك نویسندهٔ تئاتر تلقی کنم. پردهٔ من، صحنه؛ و مردان و زنان، بازیگران منندکه از طریق بعضی اعمال و حرکات، نوعی نمایش صامت را اجرا می‌کنند.»

این جلوه از هنر هاگارث راکمی بعد بررسی خواهیم‌کرد اما نخست به ذکر پاره‌ای جزئیات زندگی او می‌پردازم. او در ۱۶۹۷ در لندن به‌دنیا آمد. والدینش از وست مورلند[6] کوچ کرده بودند و به همان طبقهٔ خرده‌

۱- William Hogarth ۲- a Harlot's Progress ۳- Mariage à la Mode
۴- Lamb ۵- Hazlitt ۶- Westmorland

مالکان نیرومند و سخت‌کوشی تعلق داشتندکه بعدها وردسورث[۱] را ازمیان خود پدید آوردند. توجه به‌اصل ومنشاء هاگارث دارای اهمیت بسیاراست زیرا او از خونسردی و نیروی استقامت و ثبات عزمی کـه از خصوصیات مردم‌آن ناحیه است بهره‌مند بود. اندك بودن سالهای مدرسه را اغلب‌براو خرده‌گرفته‌اند. اما پدرش‌معلم مدرسه بود وبه‌هیچ دلیل نمی‌توانیم فرهنگ ودانش او را از گینزبورو[۲] یا ترنر[۳] یـا حتی شکسپیرکمتر بدانیم. دردفاتر جورج‌ورتو[۴] که از همعصران او بوده و یادداشتهایش به‌تازگی رونویسی و منتشر شده است شرح مختصری درخصوص هاگـارث دیده می‌شود و نقل قسمتی از آن در توضیح این نکته به‌عنوان خلاصه‌ای زنده از مراحل عمدهٔ زندگی نقاش ممکن است مفید باشد:

« همچنانکه همه چیز از طبیعت سرچشمه می گیرد و باگذشت زمان و سرپرستی و تربیت به‌بار می‌آید، هنر هم اینجا، مانند نواحی‌دیگراین سرزمین‌شکوفه می کندوبر می‌دهد. چنانکه یك انگلیسی‌اصیل ودرهنرنقاشی نابغه، بانیروی طبیعی وبیشتر در اثراستقامت وسختکوشی خود ازاین‌مرزوبوم برخاسته‌است وبا آموزش‌اندکی‌که ازاین سو وآن سو جمع‌کرده به‌پایهٔ رفیعی از شهرت‌ومحبوبیت عمومی‌رسیده است. این‌نابغهٔ اصیل، هاگارث است‌که نخستین بار همچون‌کار آموزی‌حقیر، در حکاکی نشان‌های خانوادگی به‌خدمت صنعتگری درآمد. اما به زودی این حرفه را رهاکرد وبه‌نقاشی روی آورد وبه‌طرح ونقش‌گفتگو‌های طنزآلود پـرداخت و نیز به‌نقاشی صورتها و صحنه‌های کوچك خانوادگی روی آورد و مـوفقیتی عظیم نصیبش شد و در همهٔ این زمینه‌ها وازطریق استقامت وسختکوشی و به‌سبب نبوغ خارق‌العاده‌اش علیرغم همهٔ استادان نقاشی‌شهرتی‌عظیم یافت وآبروی‌فراوان به‌دست‌آورد وعلاقه واحترام هنردوستان

۱- Wordsworth ۲- Gainsborough ۳- Turner
۴- Georges Vertue

وبزرگان کشور وا کسب کرد واز همهٔ نقاشان بزرگ حال و گذشتهٔ انگلیس نظیر کنلر[۱]، لی‌لی[۲]، و واندایك[۳] پیشی جست...»

این سطور در۱۷۴۵ نوشته شده است اما در۱۷۳۰ ورتو خود می‌نویسد:

« موفقیتهای روز افزون هاگارث در ترسیم صحنه های خانوادگی با این لطف و ظرافت باعث آبروی فراوان اوست و طرفداران بسیار برای او به‌وجود آورده است وسفارشهای بسیار به‌او داده می‌شود ودراین راه استادی شهیر شده است.»

هاگارث درخردسالی خودسرانه مدرسه را ترك کرد وچون درطراحی استعدادی غریزی در خود سراغ داشت به‌کارآموزی نزد نقره‌کاری رفت و به حکاکی ورقه‌های نقره مشغول شد. او خود می‌نویسد: «مشقهای من در مدرسه بیشتر به سبب آرایش دور صفحات جلب نظر می‌کرد تا برای خود تمرینها.» اما مدتی دراز پیش از پایان دورهٔ کارآموزی درپی توسعهٔ قلمرو فعالیت خودبود. «دربیست سالگی کنده‌کاری روی مس بالاترین آرزوی من بود.» وآن عبارت بود از ساختن و پرداختن‌کلیشه برای کتابهای مصور و این کارمستلزم مهارتی بسیار درطراحی بود وراهی‌که هاگارث برای تحصیل این مهارت پیش‌گرفت از خصوصیات ویژهٔ اوست وحاکی ازآن است‌که اواز همان آغازکار از استقلال فکری‌که راز پیروزی او درکارش بود، به‌میزان بسیار بهره‌مند بود. قرارعادی وروال معمول‌کار، این می‌بودکه چندسالی‌به آکادمی برود واز روی مدلهای زنده ونیز مجسمه‌های یونان باستان طراحی و رونگاری‌کند وبه‌این شکل‌به‌چند سال‌آموزش پرمحنت‌تن دردهد. هاگارث نه حال‌تحمل چنین شکنجه‌ای‌را داشت ونه فرصت‌آن را. به این سبب خود روشی ابداع‌کرد وآن‌را نخست‌به‌صورت‌اصلی‌بیان داشت؛ وآن‌اصل‌این‌بود:

« هرکس که بتواند به‌هر وسیله تصویری از صورتی که می‌خواهد رسم‌کند، در ذهن خود بیاورد و درحافظه حفظ کند،

۱ـ Kneller ۲ـ Lilly ۳ـ Vandyke

آن صورت را به همان پایه می شناسد که شخص قادر به نوشتن، بربیست و چهار حرف الفبا و ترکیبهای بیشمار آن آگاه ومسلط است؛ ودر نتیجه چنین شخصی طراحی دقیق می‌تواند بود.»

شکی نیست که هاگارث ـ خواه از طریق این قبیل تمرینها ویا به‌علت استعدادی ذاتی ـ دارای حافظهٔ بصری نیرومند و خارق‌العاده‌ای بوده است. او ابتدا این حافظهٔ خود را در موارد حقیری به‌کار می‌برد. مثلاً نشانهای خانوادگی طرح می‌کرد وکلیشه‌هایی برای کتابفروشان می‌کشید و از این قبیل. در۱۷۲۴ نخستین حکاکی مستقل خود راکه طرحی بود هجایی به اسم *Masquerades and Operas* منتشر کرد. در۱۷۲۶ کلیشهٔ تصاویری را برای یك چاپ *Hudibras* تهیه کرد و شهرتی یافت هرچند که پول فراوانی نصیبش نشد. درعین حال درزمینهٔ رنگ روغنی بینشی کسب کرد و تعلیمی گرفت بی‌آنکه به‌قول ورتو «بلافاصله ازآثار استادان دیگر تقلید و رونگاری کند». واین شیوه نقاشی را بیشتر با ذوق خود موافق یافت. باری قلم برداشت و مطالعات خود را به‌صورت نقاشیهایی درمکالمات کوچك یا تصاویرخیالی بر کاغذ آورد. این تصاویر که بزرگی آنها از دوازده تاپانزده اینچ بود، بین مردم دوستداران بسیاریافت ومدتی معیشت او را تأمین کرد، اما نه چنانکه او آرزو می‌داشت. در ۱۷۲۹ به‌دختر سرجیمس‌تورنهیل[۱] که یکی ازمعروفترین وگرانمایه‌ترین نقاشان آن عصر بود دل باخت و با او گریخت ـ هرچندکه سخت مایل بود تا هرچه زودتر رضایت پدرزن خود راکه‌مورد اهانت‌قرارگرفته‌بودجلب کند ـ وبه‌زودی به‌آرزوی‌خودرسید و به هدف خودکه ایجاد نوعی انقلاب در تاریخ نقاشی انگلیس بود نزدیك شد.

برای پی‌بردن به‌اهمیت آنچه در زیر خواهد آمد باید چگونگی هنر انگلیس را در این دوره مورد توجه قرار دهیم. طی‌قرون وسطی، انگلیس میان‌کشورهای اروپایی به‌سبب هنرمندانش شاخص‌وممتاز بود. کتب‌خطی،

۱ـ James Thornhill

انواع گلدوزیها وپیکره‌های مرمرین انگلیسی خواهان بسیارداشت. وامروز حتی ایـن عقیده رونق می‌گیرد که نقـاشی انگلیسی بیش از آنچه تاکنون شناخته شده و مورد اتفاق بوده برمکتبهای اروپایی نفوذ داشته است. اما حداکثر درحدود ۱۵۳۰ انگلستان شهرت خود را در زمینهٔ هنر ازدست داده بود، وطی دوقرن چنان بودکه‌گویی عامهٔمردم نسبت به‌هرگونه هنربومی، پرهیزگرانه بی‌اعتنا بودند و حتی با آن سردشمنی داشتند. آثار هنری که برای آبرو وشکوه دربار ضرور بود از خارج وارد می‌شد. نقاشانی چـون هلباین[۱]، وانداید[۲]، للی[۳]، کنلر[۴]، اصلاً خارجی بودنـد ونقاشان انگلیسی که درزمان‌خود به‌شهرتی رسیدند، به‌استثنای معدودی چون جانسن[۵] واکر[۶]، ریلی[۷]، وبیکن[۸]، که بـرذهن مردم عادی اثر چندانی نداشتند، تا حدودی نمایندگان شیوه‌های خارجی بودند. افتخار جاودانی هـاگارث در این است که علیه این سستی و درماندگی هنر بومی علم عصیان برافراشت و با تمام نیرو وقدرتمندی خود علیه تقلیدکم ارز و تظاهری‌که آن را تغذیه می‌کرد، جنگید. خوشبختانه نامه‌ای از او در دست هست که در۱۷۳۷ به روزنامهٔ *St. James' Evening Post* نوشته و درآن نظر خود را با شدت بسیار بیان داشته است:

«گروه دیگری را می‌شناسیم‌که ازاینها (منظور پاره‌ای منتقدان است) برای هنر زیان آورترند و اینها سوداگران واردکنندهٔ تصاویرنـد . این جماعت پیوسته آماده‌اند که هر وقت منافع حرفه‌ای خـود را درخطربینند نشریات را از شیون و هیاهوی خود پـر کنند و البته منافع آنها ایجاب می‌کند که آثـار هنر انگلیسی راکم‌ارز قلمدادکنند. زیراکه هنراصیل‌انگلیسی برای تجارت آنها سخت زیان آور است. اینها پیوسته کشتی کشتی تصاویراجساد مسیح یاخانواده‌های مقدس ومریم وموضوعهای ملالت‌بار ازاین دست‌راکه نه موجب تفریح‌است ونه خاصیت

۱ـ Holbein ۲ـ Vandyke ۳ـ Lely ۴ـ Kneller
۵ـ Johnson ۶ـ Walker ۷ـ Riley ۸ـ Bacon

تزیینی دارد از خـارج وارد می کنند و اسامی نـامأنوس و نابه هنجار اساتید ایتالیایی را زیرآن می‌کشند و ما انگلیسیان بیچاره را به مهر «گول و ساده‌لوح فریب خورده از همه‌سو» نشان می کنند. اگـر صاحبنظری و البته نـه از متعصبان و گروندگان بـه این سوداگران زیـان آور، بـر یکی از این بداهه نگاریهای بی ارزش نظر بیندازد به یقین خواهد گفت: [آقـای بابلمن[1] این صورت کـه شما اسم ونوس زیبا بـرآن گذاشته اید حتی بقدر سلیقهٔ یك‌آشپز انگلیسی‌هم زیبا نیست] البته مـرد شیاد زبـان باز جواب خواهد داد: [اوه قربـان می‌بینم‌که چندان اطلاعـی از هنر نـدارید. بـه شما اطمینان مـی‌دهم که این تصویر بـه دومین شیوهٔ السوبالدووینتو[2]، که بهتریـن شیوهٔ اوست رسم شده است. در قلم استادانـهٔ او جسارت و ظرافت فوق تصوری مـی بینید. خطوط انـدامها لطیف و زیبا، و حالت سر به سبك پـرارزش یونانی و همچون فرشتگان آسمانی رسم شده است.] سپس برنقطهٔ تاریکی ازآن تفی می‌اندازد وبا دستمالی کثیف برآن می‌مالد و به‌آن سوی دکان می رود و شیفته وار فریاد می‌زند: [قلم نقاش سکه ای عجیب داشتـه است . انسان این تـابلو را بـاید یك سال در مجموعهٔ خـود نگه دارد تا تـازه نیمی از زیباییهـای آن را کشف کند.] و مرد صاحبنظر، هرچند که درقضاوت برزیبایی و سنجش هنر توانـا است امـا از اینکه قضاوتش مورد پسند روز نیست خجل می‌شود ودرپیش مرد شیاد مبهوت می‌ایستد، مبلغی گزاف پول می دهد و با فروتنی اعتراف می‌کند که از نقاشی چیزی نمی داند و قابی به قیمت پنجاه پوند به دور آن تصویر بنجل‌که پنجاه پول سیاه‌هم نمی‌ارزد می‌گیرد ومرخص می شود.»

۱ـ Bubbleman ۲ـ Alesso Baldovinetto

و این نـه‌فقط ازقریحهٔ طنز بسیار نیرومند هاگارث بلکه از برداشت سالم وخردمندانهٔ او نسبت به‌نقاشی حکایت می‌کند. اما افسوس حاکی ازاین نیست که هاگـارث به‌نابجایی آرزوی خود یعنی قرارگرفتن درردیف استادان بـزرگ نقاشی کلاسیك پی‌برده باشد. چنانکه خواهیم دیـد هاگارث را نمی‌توان نابغه‌ای اصیل وبزرگ و همطراز جوتو[۱] یاسزان به‌حساب آورد. او هرگز درصدد تغییر شکل یا جهت دادن سنتی برنیامد و فقط کوشید که مکتب بومی انگلیسی را دوباره رونق بخشد و اگر روشی راکه برای نیل به‌این منظور ابداع کرد بتوان نبوغ‌آمیز دانست، نبوغی تجاری و نه هنری بوده است. بگذارید برای آخرین‌بار قسمتی از یادداشتهای جالب ورتو را دراین خصوص نقل‌کنم:

« هـاگـارث ضمن طرحهـای دیگـر خود صورت کوچکی از روسبی ساده‌ای شروع کرد که ظاهراً درگذر دروری[۲] زندگی می‌کرده است. دختر روسبی دراین تصویر نزدیك ظهراز بستر برخاسته وبه‌خوردن صبحانه نشسته است وزن فقیر ژنده‌پوشی را به‌خدمت دارد، و لباس خوابش‌که به‌بی‌پروایی بازمانده و سیمای دلپذیروحالت خوشایندش‌به‌غایت زیباست. این‌مضمون بسیاری را خوش‌آمد وبه‌او پیشنهادکردندکه تابلوی‌دیگری‌در همین‌زمینه از دخترك رسم‌کندوقریحهٔ بارورهاگارث صحنه‌های متعددی اززندگی دخترك را برپرده نشاند تاشش تابلوپرداخته شد. این صورتهاچنان طبیعی‌بودندوحال درون‌موضوع‌چنان‌به روشنی بیان شده بودکه همه‌کس به‌تماشای آنها می‌شتافت. تا اینکه هاگارث به‌این فکر افتادکه کلیشه هایی ازآنها بسازد و هردست را به‌یك‌گینی بفروشد، وسیل سفارشهـا سرازیر شد و درآمد اوبه‌هفته‌ای پنجاه یا یکصد پاوند بالا رفت وروزی نبود که سرشناسان وهنرمندان به‌دیدن پرده‌های او نیایند وداستان

۱ـ Giotto ۲ـ Drewry Lane

دخترك برزبانها افتاد وهمه جا سخن از او بودکه چگونه به شهر آمد و چطور ننه نیدهام[۱] و سرهنگ چارتر[۲] او را فریب دادند وچگونه مردی یهودی او را نزد خود پذیرفت وچطور به‌گذر دروری آمد وآنجا منزل‌گرفت وچگونه سرجان‌گانسن[۳] قاضی اورا به برایدول[۴] فرستاد واو بیمار شد وسرانجام مرد.

یك سال از تهیهٔ این کلیشه‌ها نگذشته بود که تعداد تقاضاهای ثبت‌شدهٔ او به‌یکهزاروچهارصد تا یکهزاروپانصدعدد رسید (صاحب چاپخانه اطمینان دادکه ۱۲٤۰ سری از آنها چاپ شده است) وچنان بودکه در مطبوعات آگهی می‌کردکه اگر سفارش‌دهندگان قبل ازفلان تاریخ مراجعه نکنند نامشان از صورت متقاضیان حذف خواهد شد....»

و این بود منشاء پیدایی مجموعهٔ تابلو های **«پیشرفت یك روسبی»** و این نخستین رشته از «موضوعهای اخلاقی» بود که برای هاگارث شهرت‌و ثروت به بار آورد. کاری که هاگارث کرده بودگشودن بازاری‌جدید بود. او وسیله‌ای پدیدآورده بودکه آفریده‌های هنرمند به‌وسیلهٔ آن پخش شود. البته وسایل فنی برای تکثیر، پیش از اونیز وجود داشت اما او به این فکر افتادکه ازاین وسایل دراین‌راه بهره‌برداری‌کند و این‌کار را باتدبیر وذکاوت وسنجیدگی‌بسیار انجام داد. او خود اعتراف می‌کند:

« ایـن طریق را بـرای رسیدن بـه منظور خود از همـه راه بهتر و مناسبتر یافتم. به‌شرط آنـکه بتوانم علاقهٔ عمومی را بیدارومشتعل سازم. درآن‌صورت بامبالغ مختصر ولی بیشمار حاصل ازفروش باسمه‌هایی‌که می‌توانستم ازپرده‌هایم تهیه‌کنم، موفق می‌شدم‌که اثر خود را برای خود حفظ‌کنم.»

۱ـ Mother Needham ۲ـ Col. Charter ۳ـ Sir John Gonson
۴ـ Bridewell

می‌توان حساب کرد که هاگارث از فروش باسمه‌ها یکهزار وسیصد پاوند به‌دست آورد وحال آنکه سیزده سال بعد اصل تابلوها را به هشتاد و هشت پاوند و چهار شیلینگ فروخت. اما اگرارزش فعلی این‌مبالغ راحساب کنیم خواهیم دید که هاگارث مرد ثروتمندی بود و به راستی نیز سرجیمس تورنهیل دیگر در پذیرفتن او به‌دامادی خود تردید نکرد.

تنها عیب کار، نبودن قانونی برای حمایت ازاین تجارت بود. همین که باسمه‌های اوچاپ می‌شد دزدان هنرازهمه سو به‌تکثیرآنها می‌پرداختند. این بودکه هاگارث پیش ازآنکه به‌کار خود ادامه‌دهد اقدام به‌اصلاح‌قانون کرد و حاصل تلاشهای او این شد که لایحه‌ای به‌مجلس قانو گذاری تقدیم گردید وبه‌تصویب رسیدکه حق انحصاری طراح وکلیشه‌ساز برکارهای او محفوظ شناخته شود و به‌این ترتیب امکان نظارت برتکثیرآثار او به‌وجود آمد. هاگارث سپس به پشتگرمی این مصونیت مجموعهٔ دیگری به اسم **زندگی یك تبهکار** تهیه‌کردکه‌آن‌هم موفقیتی عظیم داشت اما دزدان‌هنری علیرغم قانون به‌کار خود ادامه می‌دادند. این‌بودکه هاگارث خود به چاپ تصاویرکوچك دست زد وآنها را به‌قیمت هرمجموعه دو شیلینگ وشش پنس فروخت وبا این قیمت نازل ادامهٔ رقابت دزدان دیگر میسرنبود. وبه‌راستی هاگارث درهرمرحله به‌دنبال امکانات تجاری‌کلیشه‌های خود بود. بخصوص پس از آنکه دانست که پخش باسمه ها از ارزش اصل تابلو می کاهد برای فروش اصل تابلوهای خود اقدام به حراج کرد اما توفیق چندانی نیافت. (طبق **معیارهای قضاوت** که منصفانه و به‌وضع قابل ستایشی توسط صاحبنظران معین‌شده است، ارزش‌آثاریك نقاش باکمیاب بودن‌آنها متناسب است.)، هشت‌عدد تابلوی مجموعهٔ **زندگی یك تبهکار** هریك به‌بیست ودو گینی به‌فروش رسید.

ذکر یك‌یك‌کلیشه‌هایی‌که هاگارث ازآثار خود تهیه‌کرد ضرور نیست. اوتا پایان عمر خود به‌انتشارآنها ادامه داد ومعیشت خود را از این طریق تأمین‌می‌کرد. اما باید به‌بررسی‌صفت‌کلی‌آنها بپردازیم زیراکه این‌آثار شاید به‌منزلهٔ بهترین فرصت‌برای بررسی‌یکی ازمهمترین‌مسایل‌هنر به‌شمارمی‌روند وآن مسأله‌ای است‌که ظاهرآمنتقدان‌را به دو اردوی‌آشتی‌ناپذیر تقسیم‌کرده

است. باید توجه داشت که در کار هاگارث دوعامل مهم مؤثر بوده است. یکی عامل مالی (یعنی به‌جای اینکه مبلغی گزاف ازیك خریدار تحصیل کند مبالغ ناچیزی ازخریداران بسیار به‌دست می‌آورد.) و دیگری عامل روانی بود (... به‌شرط آن‌که بتوانم علاقهٔ مردم‌را بیدار و مشتعل سازم) وهمین عامل روانی است که اکنون باید مورد توجه قرارگیرد. چه این عاملی بود که تمام‌موفقیت کار هاگارث به‌آن وابسته بود. زیراکه هرچند هرهنرمندی می‌توانست آثارخود را چاپ کند وآنها را هریك به‌چند شیلینگ بفروشد اما فقط نابغه‌ای چون هاگارث بودکه می‌توانست موضوعهای خود را چنان انتخاب وعرضه کندکه علاقهٔ مردم را بیدار سازد؛ به‌طوری‌که برای خریدن تابلوهایش هجوم آورند.

ازوجوه تمایزهاگارث همین است که اوبیش از هرهنرمند دیگرمسؤول عادتی است که به‌ژرفی در وجود انگلیسیان رسوخ کرده است وآثار هنری را به اعتبارموضوع آن وتقریباً با سهل‌انگاری کلی‌شکل آن‌مورد قضاوت قرار می‌دهند. هرچندکه نقاشیهای خود اوچه از نظر ترکیب وچه از حیث‌اجرا از زیبایی و استادی خالی نیست، این حقیقت انکارناپذیر به‌جای خود معتبر است که او به ورای‌این کیفیات توجه داشته و برمضمون اخلاقی پرده‌های خود تأکید فراوان کرده است.

« ... آرزویم این بود که صورتهای خود را همچون نمایشهای روی صحنهٔ تئاتر بر پرده بیاورم و علاوه براین امیدوارم که صورتهای من به‌همین آزمون سنجیده شوند و با همان معیارها موردقضاوت قرارگیرند. باید خاطرنشان کنم که منظور من فقط صحنه‌هایی است که افراد انسانی بر آن بازیگرانند ومعتقدم که‌این صحنه‌ها کمتر به‌شیوه‌ای که شایستگی داشته‌اند رسم شده‌اند. دراین ترکیبها، موضوعهایی که موجب سرگرمی و در عین حال تعالی روحند، البته دارای بزرگترین فایدهٔ اجتماعیند ودرنتیجه باید بالاترین درجهٔ اهمیت را داشته باشند.»

بااین‌بیان‌است که‌ها گارث هدف‌خودرا تعیین‌می‌کند واشارهٔاو به‌نمایش، تشبیهی تو خالی نیست. برای درك عمق آن باید برای لحظه‌ای به اهمیت صحنهٔ نمایش درعهد موردبحث توجه‌کنیم. تئاترانگلیس بعد ازحملهٔ معروف جرمی کالیر[۱]، به افراطهای کمدی احیا[۲] (۱۶۹۸) تمایلی قطعی و آشکار به اصلاح خود نشان داده بود. شاید صمیمیت این حسن‌نیت محل تردیدباشد. این احیا اغلب دراین خلاصه می‌شدکه چهار پرده از نمایش پشت سرهم با شادمانی وهرزگی‌قدیمی اجرامی‌شد وناگهان درپردهٔ آخر، پاداش‌نیکوکاران و مجازات گناهکاران‌که از مقتضیات نظام اخلاقی جدید زمان بود صدقه‌وار توزیع می‌شد وکمدیهای احساساتی ستیل[۳]، کالی‌سیبر[۴] و ساثرن و رو[۵] ازاین دست بود واین وضع بادوران جوانی هاگارث مقارن بود. درست در زمانی که هاگارث مراقب و درجستجوی وسیله‌ای جدید برای بیدارکردن وجلب علاقهٔ مردم بود این روح کمدی‌که درنمایش **اپرای‌گدا**[۶] (۱۷۲۸) به اوج خـود رسیده بـود رنگی تراژیك به خودگرفت. در ژوئن ۱۷۳۱ تراژدی **سوداگرلندنی** یا **نمایشنامهٔ جرج‌بارن‌ول**[۷] اجراشد وموفقیتی عظیم‌وجنون‌آمیزکسب‌کردکه اگرچه دیرنپایید، درآن زمان‌جریان زندگی راعوض‌کرد. این نمایشنامه از نظر مضمون براساس بالاد زیبایی از جرج بارن ول تهیه شده است وداستان شاگرد سوداگری لندنی است‌که... سه‌بار به‌ارباب خود دستبردمی‌زند و دایی او را در لادلاو[۸] به‌قتل می‌رساند. لیلو[۹] تا می‌توانست دربیرون فشردن مرهم اخلاقی از زندگی تاریك قهرمان داستان‌کوشید. اما موفقیت نمایش نه فقط معلول اثر مسهل گـونهٔ فـوق‌العاده‌ای بود که بر احساسات وعواطف آماده و مست آن نسل داشت بلکه همچنین در اثر این بودکه لیلو قانون ارسطویی راکه بنابرآن چهره‌های تراژدی الزاماً باید از میان اشخاص ثـروتمند و عالی مرتبت انتخاب شوند زیر پا گذاشته و در خصوص مردم حقیروعادی‌کوچه و بازار قلم زده بود. اوسرود مردم عامی

۱ـ Jeremy Collier ۲ـ Restoration Comedy
۳ـ Steele ۴ـ Colley Cibber
۵ـ Sotherne and Rowe ۶ـ Beggar's Opera
۷ـ London Merchant or the History of George Barnwell
۸ـ Ludlow ۹ـ Lillo

را سازکرده‌بود؛ همچنانکه امروزنویسندگان درکتب خود، طبقهٔ‌زحمتکشان را به‌گفتگو می‌دارند و این سرود چنان درگوش هاگارث صدا کرده بودکه او تصمیم‌گرفت آن را تغییرشکل دهد و به زبان هنرخود بیان دارد.

هاگارث‌کلیشه‌های **پیشرفت یك روسبی** رادرسپتامبر ۱۷۳۱ یعنی‌چهار ماه پس‌ازاجرای موفقیت‌آمیز **سوداگرلندنی** تکمیل‌کرد واین‌مجموعه مانند مجموعه‌هایی‌که به‌دنبال آن‌می‌آمد همه درمایهٔ تراژدیهای لیلوبرد و برهمان عواطف انگشت می‌گذاشت. هاگارث به خوبی موفق شده بود. تربیتش، خلق وخویش‌ونحوهٔ زندگیش اورا معرفتی وسیع وهمه‌رنگ به‌وجود انسانی بخشیده بود. اوخود را تعلیم داده بودکه تصاویربصری ازنمونه‌ها واعمال و حالات و حرکات انسانی را در ذهن خود حفظ کند و فقط به الهام از تراژدی لیلو نیازمند بود تااین ذخیرهٔ غنی را به‌صورت قابل فروش برپرده سرازیرسازد.

او علاقهٔ همعصران خود را بیدارکرد. و هرچندکه آثار لیلو مرده و فراموش شده است، آثار هاگارث هنوز زنده مانده و نبوغ او ستایش منتقدان را در همهٔ اعصار برای خود ذخیره داشته است. درپیش گفتم که منتقدان، هاگارث را مؤلف می‌دانند. لمب او را باشکسپیرمقایسه می‌کند وهرچندکه هزلیت علیه این بیان عجیب اعتراض می‌کند اما اورا ازفیلدینگ ودیگرفکاهی‌نویسان انگلیسی‌که فقط دربیان نکات سبك ومضحك‌درخشیده‌اند موفقترمی‌داند. هزلیت می‌گوید:

« بین قدرت مجسم کردن مطالب جدی و استعداد بیان نکات مضحك تمایزی‌کلی وتفاوتی یکسانی ناپذیرموجود است. اما این دو توانایی در هاگارث ـ همچنانکه نزد شکسپیر، چاسر[1] و نیز در بازی‌گاریك[2] ـ باهم در توافق آمده‌اند. »

اگر علیرغم همهٔ این مقایسه‌ها که احتمالاً آنها را می‌پذیریم هنوز

۱ـ Chaucer ۲ـ Garrick

درانکار عظمت هنر نقاشی هاگارث اصرار می‌ورزیم باید دلیل مخالفت خود را روشن کنیم. درمورد هاگارث دو روال انتقاد وجود داردکه هردودارای اهمیت بسیارنـد. اولـی را ممکن است انتقادی صوری دانست؛ زیرا کـه به‌توانایی او در ترکیب وکار با وسایل کارش مربوط می‌شود که به‌اختصار به‌این طریق بیان می‌شود. هاگارث خود می گفت که:

«پردهٔ من، صحنه؛ ومردان وزنان، بازیگران منند؛که ازطریق بعضی اعمال وحرکات، نمایشی‌صامت را اجرا می کنند.»

این بیان در واقع بیش از یك استعاره است. ترکیبهای هاگارث به‌یك تعبیر ازهنر خالی هستند. آنها اعمالی هستندکه متوقف شده‌اند اما نه اعمال زندگی معمول روزانه (آن‌طور که بعدها نقاشان امپرسیونیستی چون دگا[1] ومانه[2]، متوقف کـردند) بلکه اعمال متوقف شدهٔ عروسکهای نوعی خیمه‌شب بازی هستند که بین پردهٔ پشت و چراغهای جلو صحنه جمع شده‌اند. تجسم فضای مطلق،آن‌طورکه در تابلوهای رافائل می‌بینیم وژرفای عظیم نور، بطوری‌که رمبرانت به‌ما نشان مـی‌دهد، سازمـان وهماهنگی رنگ و ماده چنانکه‌پوسن‌اجرا کرده است،اثرات‌مهمی‌ازنقاشی‌است‌که همه‌باتلاشهای خانگی هاگارث بیگانه مـانده‌اند. قبول می کنیم کـه استعدادهایی طبیعی را به‌میزان بسیاردارا بود؛ خطوطی زنده، قلمی‌نیرومندوگاه‌غنایی، وغریزه‌ای موفق در انتخاب رنگها داشت، اما این‌استعدادها باعشق به‌کیفیات صوری که از مختصات نقاشان بزرگ است، تحول نیافته بود. گویی هاگارث در مرحله‌ای از زندگی هنری خود احساس‌کرده است‌که آنچه را برای رسیدن به‌هدفش لازم داشته به‌حدکفایت به‌دست‌آورده است. غافل ازاینکه درزمینهٔ هنر، **کافی** به‌منزلهٔ اعتراف به‌شکست است.

ممکن است‌گفته شود که این ایرادها فقط به‌هنرنقاشی روغنی مربوط است و امتیاز عمدهٔ هاگارث در حکاکی است. اما بعضی از این نواقص مثل

۱- Degas ۲- Manet

نواقص ترکیب، به‌باسمه‌ها نیز منتقل شده است واز این‌گذشته دراین زمینه هم خشونتی در خط‌کنده شده به چشم می‌خورد که نمی‌توان نادیده گرفت ودرمقایسه باکارهای اساتید بزرگ این‌هنرچون شون‌گاور[۱] یا دورر[۲] و یا با هنرمندانی نظیرخود اوکه‌باروشهای مشابهی کارکرده‌اند مثل‌گویا[۳] و دومیه سخت آشکار می‌نماید.

گذشته ازاین ایرادصوری ایراد دیگری ازنوعی جدیتر، نبوغ‌هاگارث را محدود می‌کندکه هزلیت آن را بیان‌کرده است:

« جهان نیرومندی هست‌که جهان احساسها و عادات و اعمال همه‌روزی است. جهان حوادث و اشیایی است که به سوی ما می‌آید ودرما خانه دارد وچون چنین است جالب و زیباست. همین‌جهان‌خشن ،مادی،تحریك‌گروپرهیاهو،وهمین‌جهان‌زندگی عادی‌آرزوها و انفعالهای خودپسندانه است‌که هاگارث درآن خداوندگار مطلق است. اما جهان دیگری هم‌هست‌که‌عظیمتر ونیرومندتراست وفقط درادراك ماست وآن عالم فکروعواطف است وجهان واقعیات عادی را احاطه‌کرده وبرآن مسلط است وتعدادکمی از انسانها به‌بالهای نیرومندی مجهزند وتوانایی صعود به درون آن را دارند و قادرند تخیلات والامنشانه و متعالی خود را مجسم‌کنند و «هیچ» اثیری را آشیانه‌ای ونامی بخشند. آنها می‌توانند این جهان را بااشکالی خیالی از زیبایی وتعالی پرکنند و ورطهٔ تاریك را باردار سازند... واین درهنر وشعرونقاشی مقامی آرمانی است.»

وهاگارث توانایی دسترسی به این پایهٔ آرمانی‌را نداشت. او نمی توانست صورتهایی آغشته به احساسی تغییرناپذیر بیافریند وچهره‌هایی پدیدآوردکه درسکوت جاودانی‌اندیشه جای‌گیرند. اگر بخواهیم بیش‌ازاندازه دقیق‌باشیم

۱- Schongauer ۲- Dürer ۳- Goya

می‌توانیم به‌طورکلی بگوییم‌که هاگارث نه‌ازحیث قریحهٔ نقاشی بزرگ‌بود ونه ازنظرنیروی تخیل.

هاگارث خود ازقبول این محدودیتهای هنری اکراه داشت. درسراسر عمربه‌موفقیت خود در « هنرارجمند جاودانی » امیدبست. عین‌کلمات او در اشاره به‌آرزوی جاه‌طلبانه خودحاکی ازگستاخی خودپسندانهٔ او دربرداشتش ازاین هدف است. و افسوس‌که عمرپاره‌ای ازپرده‌های اوآنقدر طولانی شد که‌شاهد این شکست باشند.

و با این همه هاگارث هنوز زنده است. هرچند احساس می‌کنیم که ادعای او به‌آبرو و ارج نقاشی بزرگ بی‌پایه بوده اما با نوعی نبوغ همراه بوده‌است. «ماتصاویردیگران‌را تماشامی‌کنیم‌اماآثارهاگارث رامی‌خوانیم.» دراین بیان مقداری حقیقت نهفته است‌که درتنگنای مقولات منتقدان جایی ندارد وهزلیت رازی راعرضه می‌کند و می‌گوید:

« هنگامی‌کـه آلبوم تصاویر چاپـی را بـاز می‌کنم معلوم نیست‌کـه بین هاگارث و رافائل نخست به‌سراغ اولی نروم. اما اگرمخیرم‌کنندکه ازتماشای‌آثاریکی ازاین‌دو تاابد محروم بمانم به یقین ازهاگارث چشم خواهم پوشید. »

یکی‌ازعمیقترین معتقدات من این‌است‌که ممکن‌نیست اثری‌هنری‌که از حیث قدرت شکل و زیبایی اجرا ارزمند نباشد دیربیاید وجاودانه‌گردد وبه عکس وجود این دوکیفیت حتی یك‌کتاب فرهنگ لغات را جاویدان خواهد کرد. به‌این شکل است که وقتی همهٔ عواملی راکه در شهرت و محبوبیت هاگارث بی‌پایه می‌نماید به‌دور ریختیم، وقتی منتظرماندیم تاکلیهٔ طنینهای شهرت موقت زمان حیاتش محو شد وآن‌وقت بانگاهی آرام وبیطرفانه آثار اورا تماشاکردیم، انصاف خواهیم دادکه زیرقشرورنی‌کهنهٔ آنها، درپاره‌ای مواردکمیاب نبض‌زندگی هنوزمی‌زند وبخصوص درتابلو **دختر میگوفروش** شکوهی این جهانـی شعله‌ور است.

پایان

واژه‌نامه

فارسی ـ انگلیسی

آب و هوایی	*climatic*
آرمانی، آرمان	*ideal*
آزادی بحث و تحقیق	*academic freedom*
آزمایش و خطا	*trial and error*
آگاهی	*consciousness*
آگاهی	*awareness*
آگاهی حسی	*sensuous consciousness*
آیین ، مذهب	*doctrine*
آیین کار	*procedure*
اثبات	*demonstration*
اثر	*effect*
اخلاقی	*ethical*
اراده	*will, volition*
از خود بیگانگی	*alienation*
از روی تحکم، اختیاری	*arbitrary*
اساسی	*fundamental*
استدلال	*argument, reasoning*
استعاره	*metaphor*
استعداد	*faculty*
استقرایی	*inductive*
استلزام	*implication*
استنتاج	*inference, deduction*
اسطوره	*myth*
اصل	*principle*
اصل متعارف	*axiom*
اصل موضوع	*postulate*
اصیل	*genuine*
افزار وارگی	*mechanism*
اقلیمی	*climatic*
اقناع	*persuation*
الحاد	*atheismus*
الغاگران	*abolitionists*
الگو	*pattern*
الهام	*intuition*
امر واقع	*fact*
امکان خاص	*contingence*
امکان عام	*possibility*
انبساط	*extension*
اندازه	*measure*
انداموار	*organic*
انداموارہ	*organism*
اندیشه	*thought*

انسان‌انگاری خدا، تشبیه	*anthropomorphy*
انسانیات	*humanities*
انسجام	*coherence*
انعکاس	*reflection*
انفعال	*passivity*
انکار	*negation*
انگارگرا	*idealistic*
انگیزش	*stimulation*
انی، غیر اولی	*a posteriori*
اولویت	*priority*
ایستا	*static*
این همانی	*identity*
بازبسته	*correlated*
بازتاب	*reflection*
بازشناخت	*recognition*
بازنگاری	*transcription*
بازنما	*representational*
بازنمایی	*representation*
باطل	*illusory*
باطل‌نما	*paradox*
بالفعل	*actual*
بالقوه	*potential*
باور	*belief*
بدفهمی	*misunderstanding*
بدوی	*primitive*
بدیهی	*self evident*

برابر نهاد	*antithesis*
برداشت ذهنی	*mental attitude*
برنهاد	*thesis*
بس فرآوری	*mass production*
بسیار شکلی	*multiformity*
بنیادپردازی	*fundamentalism*
بنیادی	*fundamental*
بوم	*habitat*
بومیان اصلی	*aborigines*
به صرافت طبع	*spontaneous*
بیان	*expression*
بی‌تغایر	*undifferentiated*
بیش برجسته	*high relief*
بی‌نیاز	*self contained*
بیواسطه	*immediate*
بیهوده، بیمعنی	*nonsense*
پارینه سنگی	*paleolithic*
پدیده	*phenomenon*
پذیرفتاری	*receptivity*
پرهیزگری	*puritanism*
پندار	*fancy*
پویا	*dynamic*
پیرایشگری	*puritanism*
تأمل	*contemplation*
تأویل	*interpretation*
تباهی	*decay*

تبهگن *degenerate*
تبیین *explication*
تثبیت *fixation*
تجسد، حلول *incarnation*
تجلی، فیضان صدور *emanation*
تحلیل *analysis*
تحول، تطور *evolution*
تحول، تکامل *development*
تخیل *imagination*
تداعی معانی *association*
تذکار *recollection*
ترجیع *regression*
تشبیه، انسان‌انگاری خدا *anthropomorphy*
تشخص *personification*
تصدیق *judgment*
تصعید،تعالی *sublimation*
تصنیع *stylization*
تصور، مفهوم *concept*
تصور، مفهوم، صورت‌ذهنی، معنی، مثال *idea*
تصورناپذیر *inconceivable*
تصوری *conceptual*
تضاد، تناقض، دوگانگی *contradiction*
تطور، تحول *evolution*
تظاهر *manifestation*
تعالی *transcendence*

تعالی، تصعید *sublimation*
تعریف *definition*
تعقلی *rational*
تعلیم *doctrine*
تفکر *reflection*
تفکر، تأمل *contemplation*
تفنن *entertainment*
تقدم *priority*
تکامل، تحول *development*
تکانه *impulse*
تلاشی *disintegration*
تلقین *suggestion*
تمامیت *totality*
تمایز *distinction*
تمثال‌شکنی *iconoclastic*
تمثل *identification*
تناظر *correspondence*
تناقض *contradiction*
تنوع، صنف، جور *variety*
توانایی *faculty*
توحید، یکتاپرستی *monotheism*
تورع *pietism*
توصیف، رسم *description*
توهم *hallucination*

ثنویت *dualism*

جادوگری، سحرآمیز *magic*

جامعه	*community*
جاندار	*vitalistic*
جانورپرستی	*zoolatry*
جبر	*predestination*
جذبه	*attraction*
جزء	*component*
جزمی	*dogmatic*
جنون یأس وسودا	*manic-depressive psychosis*
جور، صنف، تنوع	*variety*
جوربه‌جوری	*multiformity*
جوهر، کنه، ذات	*essence*
چادرنشینی	*nomadism*
چند خدایی، شرك	*politheism*
چندگانگی	*multiplicity*
حالت	*state*
حجت، دلیل	*proof*
حدافراط	*extreme*
حدوث	*becoming*
حقیقت، راستی	*truth*
حکم، تصدیق	*judgment*
حلول، تجسد	*incarnation*
حلولی، درون بود	*immanent*
حیات روحانی	*spiritual life*
حیوان‌نگاری	*animal style*

خارق‌اجماع	*paradox*
خاص	*specific*
خاصیت	*characteristic*
خداشاهی	*theocracy*
خرد [*kherud*]	*intelligence*
خصلت، سرشت	*character*
خطا	*wrong*
خواست، اراده	*volition*
خود	*ego*
خودتنهایی	*solipsism*
خودشیفتگی	*narcissism*
خودنگری	*self-observation*
خوشنوایی	*melody*
خویشتن‌فریبی	*self-delusion*
خیال، رؤیا	*fancy*
خیال‌پردازی	*day dream*
خیالی	*imaginary*
درك، فهم	*apprehension*
دروغین	*false*
درون بود، حلولی	*immanent*
دریافت، فهم، درك	*apprehension*
دریافت، فهم	*understanding*
دلیل	*reason*
دلیل، حجت	*proof*
دلیل‌جویی	*rationalization*
دور	*epoch*
دوره	*period*

دوگانه‌گویی	*contradiction*
ذات	*entity*
ذات، کنه، جوهر	*essence*
ذهن	*mind*
ذهنی	*mental*
راستین	*genuine,true*
رستاخیز	*resurrection*
رستگاری	*salvation*
رسم، توصیف	*description*
رفعت‌جویی	*exaltation*
روانشناسی	*psychologie*
روانی	*psychic*
روایی	*narrative*
روح، روان، جان	*spirit*
روش‌کار، آیین‌کار	*procedure*
رؤیا، خیال	*fancy*
رؤیای بیداری، خیال‌پردازی	*day dream*
رؤیت	*reflexion*
ریاضت جویی	*asceticism*
زنده‌نما	*life-like*
زیبایی‌شناسی	*aesthetics*
سازش	*adaptation*
سازگاری	*conformity*
سازواره، انداموواره	*organism*
سحرآمیز، جادوگری	*magic*
سرسام	*delirium*
سرشت	*nature,constitution*
سرشت، خصلت	*character*
سفسطه	*fallacy*
سلب	*negation*
سنت	*tradition*
سنتی	*traditional*
سیاهوار	*negroid*
شرك، چند خدایی	*politheism*
شعایر بارآوری	*fertility rites*
شکاکی	*scepticism*
شکل	*form*
شکلك	*gesture*
شکن‌شکن	*zig-zag*
شمایل	*icon*
شمایل‌سوزی	*iconoclastic*
شناخت	*cognition*
شناختی	*cognitive*
شهود	*intuition*
صرف‌نمود	*pure appearance*
صریح، آشکار	*explicit*
صفت‌ممیز	*characteristic*
صنف	*variety*
صورت	*form*

صورت خیال	*image*
صورت ذهنی	*idea*
صوری	*formal*
صوریگری	*formalism*
ضد جادو	*amulet*
ضرورت، لزوم	*necessity*
ضمنی، پوشیده	*implicit*
طبیعت	*nature*
طرح	*scheme*
طنزآمیز	*humoristic*
ظنی	*problematic*
ظهور، تظاهر	*manifestation*
عاطفی	*emotional*
عامل	*factor*
عرضی	*accidental*
عرفان، رازوری	*mysticism*
عصر	*age*
عصر دیرینه سنگی	*old stone age*
عصرسنگ	*stone age*
عصر مفرغ	*bronze age*
عصرمیان‌سنگی	*middle stone age*
عصر نوسنگی	*new stone age*
عقل	*intelligence, reason*
عقیده، باور	*belief*
علامت	*sign*
علت	*cause*
علم اخلاق	*ethics*
علی	*causal*
عمومی	*general*
عنصر	*element*
عینی	*objective*
عینیت	*objectivity*
غایی	*ultimate*
غرایز سرکوب شده	*repressed instincts*
غریزه	*instinct*
غیرشخصی	*impersonal*
غیرنمایشی	*non-representational*
فانی	*evanescent*
فرا افکنی	*projection*
فراخود	*superego*
فرایند، فراگرد	*process*
فردگرایی	*individualism*
فرضی (وضعی)	*hypothetic*
فرق، تمایز	*distinction*
فضیلت	*virtue*
فعلیت	*actuality*
فکر	*thought*
فوق‌احساس	*supersensuous*
فوق منطقی	*prelogical*

فهم	*apprehension, understanding*
فیضان صدور، تجلی	*emanation*
قائم به‌ذات	*self-dependent*
قوه، استعداد	*faculty*
قیاس	*comparison*
قیاس، استنتاج	*deduction*
قیاس دوحدی	*dilemma*
کاربرد	*application*
کشش، جذبه	*attraction*
کل	*whole*
کلی	*universal*
کمیت	*quantity*
کنش	*function*
کنشی	*functional*
کنه، جوهر، ذات	*essence*
کیفیت	*quality*
گذار	*transition*
گذرا	*transient*
گزاف‌نگاری	*extravagance*
گستردگی	*extension*
لمی	*a priori*
ماتأخر	*a posteriori*

a priori	ماتقدم
material	مادی
ambiguous, vague	مبهم
personal	متشخص
involve	متضمن بودن
transcendent	متعالی
antithetic	متقابل
proportionate	متناسب
contradictory	متناقض
idea	مثال، صورت ذهنی
figurative	مجاز، مستعار
contingent	محتمل
limitation	محدودیت
motive	محرك
pure	محض
attribute	محمول
doctrine	مذهب
idealism	مذهب اصالت تصور
rationalism	مذهب اصالت تعقل
hedonism	مذهب اصالت لذت
instrumentalism	مذهب اصالت وسیله
positivism	مذهب تحققی
authority	مرجعیت
figurative	مستعار
independent	مستقل
problematic	مشکوك
absolute	مطلق بلاشرط
cognition	معرفت

معنی، صورت‌ذهنی	*idea*
معیار، هنجار	*norm*
مغالطه	*fallacy*
مفهوم	*concept, idea, notion*
مفهومی	*conceptual*
مقلد	*conformist*
مقوله	*category*
مقیاس	*measure*
ملموس	*tangible*
ممکن	*contingent*
مناسکیان	*ritualists*
مناط اعتبار	*criterion*
منبت‌کاری	*wood carving*
منسکی	*ritual*
منطق	*logic*
منطقی	*logical*
منع	*inhibition*
موجود	*entity*
موهوم	*illusory*
میراث	*legacy*
نامعین	*indefinite*
ناهمساز، ناهماهنگ	*inconsistent*
نتیجه	*consequence, conclusion*
نسج	*texture*
نشان	*sign*
نظرساز	*theorist*
نظم	*order*
نفی	*negation*
نقش برجسته	*low relief*
نماد	*symbol*
نمایشی	*representational*
نمود	*appearance*
نمود	*phenomenon*
نمودی	*phenomenal*
نهاد	*id*
نهاده	*institution*
نهایی	*ultimate*
نیست‌انگاری	*nihilism*
نیمسایه	*penumbra*
وابستگی	*dependence*
واقع‌گرایی	*realism*
واقعی	*factual*
واقعیت	*fact, reality*
وجود	*existence*
وجه	*mode*
وحدت وجود	*pantheism*
وزن، ضرب	*rhythm*
وضعی (فرضی)	*hypothetic*
وظیفه	*function*
وهم‌انگیز	*illusory*
هجایی	*satiric (al)*
هستی	*entity*
همانند	*identical*

هماهنگی	*harmony, conformity*
همجنسی	*homogeneity*
همزمانی	*Simultaneity*
همگن	*homogeneous*
همگنی	*homogeneity*
همگونگی	*iniformity*
همنهاد	*synthesis*
همه خدایی، وحدت وجود	*pantheism*
هنجار	*norm*
هنر تجریدی	*abstract art*
هنر طبیعت گرا	*naturalistic art*
هنرهای تجسمی	*plasic arts*
هیجانی	*emotional*
یادآوری	*remembrance*
یکتاپرستی	*monotheism*
یکسان، یکی	*identical*
یکسانی	*identity*
یکشکلی، یکسانی	*uniformity*
یگانه	*integrated*
یگانه شدن	*integration*

فهرست راهنما

آبستراکسیونیسم(مجردگرایی): ۱۶۱
آبی‌پون، قبایل: ۳۱
آسیای شرقی: ۷۵
«آفرینش ادبی و رؤیای بیداری»
رسالهٔ: ۱۱۸
آلتامیرا،غار: ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۳۸، ۴۰
آمیدیسم: ۷۸
آنیماتیسم: ۴۳
آنیمیسم: ۴۲، ۴۶، ۵۹

ابزارها: ۳۴، ۳۵، ۵۶، ۶۴
ابزارهای چخماقی: ۳۵
«اپرای گدا» نمایش: ۱۸۵
اتحاد شوروی سوسیالیستی: ۱۶۷
ادیپ، عقدهٔ: ۱۱۴، ۱۲۲
ارتدوکس: ۸۶
اسرائیل: ۸۰
ارسطو: ۸۷
اروپا: ۴۱، ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۱۲۹، ۱۵۵، ۱۷۳
«ازدواج مد روز»، تابلوی: ۱۷۳
اسپانیا: ۴۰، ۱۵۵
استرالیا: ۲۳، ۴۹، ۵۵، ۵۶
اسطوره: ۷۳، ۱۴۶
اسکندری،کلمنت: ۸۳
افریقا: ۴۱، ۴۲
افریقای جنوبی: ۴۰
افلاطون: ۸۷، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶ - ۱۳۸، ۱۶۱
«اقوام ملانزیایی گینهٔ نو انگلیسی»، کتاب: ۵۵
اکسپرسیونیسم: ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۱
ال‌گرکو: ۱۴۴، ۱۵۵
الما (پاپوها)، قوم: ۳۶
امپرسیونیسم: ۱۵۳، ۱۵۴
امریکا: ۵۱، ۱۷۳
امریکای جنوبی: ۳۱
انتزاع: ۳۶، ۴۶، ۴۷، ۶۲، ۷۷، ۸۹، ۱۷۰
انتزاعی، طرح: ۵۰، ۵۳، ۵۶
انسان استرالیایی: ۴۴
انسان‌انگاری خدا: ۸۰
انسان بومی: ۵۰، ۵۱، ۶۰
انسانشناسی جدید: ۲۹
انسان شرقی: ۷۵ - شکارچی: ۲۵، - غارنشین: ۲۷، ۲۸، ۳۱ - قبل از تاریخ: ۲۲، ۲۷، ۵۴

ـ ماگدالنی: ۴۴ ـ متمدن: ۲۸، ۶۲ ـ وحشی: ۳۸، ۴۳
انگارگرا (ایده‌آلیست): ۹۸
انگلستان: ۷۱
انگلس: ۹۹
انگلیس: ۱۷۸، ۱۸۵
ایتالیا: ۹۳، ۹۵
ایده‌آلیسم: ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۲۴، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۹، ۱۷۱، ـ آکادمیایی، ۱۵۱
ایران: ۸۰
ایروکوا، سرخپوستان: ۴۰
«ایون» رسالهٔ افلاطون: ۱۳۴

باروك، شیوهٔ: ۱۴۳
بالدو وینتو، السو: ۱۸۰
باوهاوس، مؤسسه: ۱۶۴
بخش مرکزی، قبایل: ۳۶
بدوی: ۲۱، اقوام ـ : ۲۳، ۴۶، ۵۱، ۱۱۹، انسان ـ : ۲۱، ۲۳-۲۵، ۲۸، ۳۱، ۴۲، ۴۳، ۴۶، ۴۹، ۵۲، ۵۳، ۶۷، ۶۸، ۷۲، انسان ـ، جادوگری : ۳۰، جهانبینی انسان ـ : ۵۴، جامعه‌های ـ: ۳۱، ۶۷، مذهب ـ : ۶۷، نژادهای ـ: ۲۱، هنرمند ـ: ۲۹، ۶۲، ۱۲۷
برتون، آندره: ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۱
برزیل: ۵۵
برگزیدگان: ۹۸، ۹۹
برول، پروفسور لوی: ۲۳، ۴۷ ـ ۴۹، ۵۱، ۵۵، ۵۷، ۶۷، ۶۸
برونگرا، مذاهب: ۷۱
بریتانیا: ۱۲۹
بلژیك: ۱۵۵
بندیکت، دکتر: ۱۴۹
بوخارین، نیکلا: ۱۶۹، ۱۷۲
بوداییگری: ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۹
بورکارت: ۹۳
بورکیت: ۲۴، ۲۹
بوش: ۱۴۴
بوشمن، اقوام: ۴۲، ۵۹، ۶۰
بیزانتی‌نیسم: ۱۶۳
بیزانس: ۹۵، ۱۲۳
بیکن: ۱۷۹
بین‌النهرین: ۷۲

پاپو، خلیج: ۳۶
پاپویی، اقوام: ۵۶
پاپویی ـ ملانزیایی، اقوام: ۵۵
پارتو: ۹۷
پارکینسن: ۵۵
پارینه سنگی: ۲۲ ـ ۲۴، ۲۹، ۳۰، ۴۰، ۴۵، ۶۰

«پاس‌شب» پردهٔ نقاشی رمبرانت: ۱۰۴
پاگانیزم (هنر غیر مسیحیان): ۸۸، ۹۳
پرمکه، کنستانت: ۱۵۵
پروتستان، کیش: ۷۹، ۹۰
پرهیزگران، (پوریتن): ۸۱
پسیکوز: ۱۱۷، ۱۳۱
پلوتارك: ۸۷
پوتر، پل: ۵۷
پوریتانیزم (پرهیزگری): ۸۸
پوسن: ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۸۷
پومپی: ۱۴۸
پیرنه: ۲۷
پیزانلو: ۵۷
پیش ازهان، دوره‌های: ۷۲
«پیشرفت یك روسبی» تابلو: ۱۷۵، ۱۸۶
پیکاسو: ۱۲۷

تابو: ۴۳
تارومبا، قبیلهٔ: ۴۳
تاسمانی: ۲۳
تانگ، عصر: ۷۸
تحلیل روانی، نظریهٔ: ۱۱۴
تربیت: ۱۲۸ - ۱۴۶
ترنر: ۱۷۶
تعالی‌گرایی: ۸۲، ۱۶۳
تمدن: ۶۷
تن، دوران: ۴۱
توتم: ۳۸
تورنهیل، سرجیمس: ۱۷۸، ۱۸۳
تونانگا، (توتم ملخ): ۴۹
تیلر: ۴۳، ۴۶، ۴۸

جادو: ۶۲، رابطهٔ علم و مذهب با - : ۴۵
جادوگری: ۴۲، تعریف - : ۴۵، رابطهٔ هنر با - : ۳۱
جانسن: ۱۷۹
«جمهور»، کتاب افلاطون: ۹۶، ۱۳۶
جوتو: ۱۸۱
جیلن: ۵۴، ۵۵

چاسر: ۱۸۶
چورونگا: ۴۹، ۵۰، ۵۲ - ۵۴
چورینگا: ۵۰
چین: ۷۸، ۸۸، ۸۹

حیوانی‌نگاری، سبك: ۶۰

خاورزمین: ۸۹
خرافات: ۶۴، ۶۷، ۱۰۲
«خود» (اگو): ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۴۴، تعریف - : ۱۲۱

«دختر میگـو فروش»، تابلو: ۱۰۸، ۱۸۹
«درس‌تشریح پروفسور تولپ»، تابلو: ۱۰۴
درونگرایی: ۱۱۵
دریای جنوب: ۵۵
دریاهای جنوب، قبایل: ۳۶
دکینسن، لوس: ۸۱
دگا: ۱۸۷
دلاکروا: ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱
دمشقی، یحیی: ۸۵
دوبریز هوفر: ۳۱
دورر: ۱۸۸
«دولت و انقلاب»، کتاب: ۹۹
دومیه: ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۸۸

رآلیسم: ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۸، ـ ایستا: ۱۶۸، ـ سوسیالیستی: ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴
رادك، کارل: ۱۶۷، ۱۷۱
رافائل: ۹۶، ۱۸۷، ۱۸۹
رم: ۸۳، ۹۵
رمبـرانت: ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۸۷
رنسانس: ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۸، ۹۹ ۱۰۳، ۱۲۳، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۶۱
روانشناسی اجتماعی: ۶۳
ـ فردی: ۶۳
روانکاوی: ۱۱۳
روسیهٔ شوروی: ۱۰۰
رومانتیسم: ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۷۲
روهایم، دکتر: ۵۳
ریلی: ۱۷۹
رینولدز: ۱۵۴

زلیگمن، دکتر: ۲۹، ۳۶، ۵۵، ۵۶
زمپر، گوتفرید: ۳۴
«زندگی یك تبهکار»، تابلوی: ۱۸۳
زونیها، قوم: ۵۱
«زیبایی‌شناسی» رسالـهٔ هگـل: ۱۷۲
زیبایی‌شناسی: ۳۸، ۶۳، ۷۴، آگاهی ـ : ۳۶، استعداد ـ: ۵۲، ۱۰۹، ۱۲۹، انگیزهٔ ـ : ۵۲، ۵۶، ۷۰، ۱۱۲، ۱۲۹، تلاش ـ : ۵۲، ۱۱۷

ساثرن، کمدی: ۱۸۵
سانتاندر: ۲۷
سایکوتیك: ۱۱۵
سپنسر: ۵۴، ۵۵
سپون: ۱۴۸
«ستیل»، کمدی: ۱۸۵، ۱۸۶
سزان: ۱۰۱
سکاها، اقوام: ۶۰
سمت، گوستاودو: ۱۵۵

سوپررآلیسم: ۱۱۱، ۱۵۶، ۱۷۲
«سوداگرلندنی»، تراژدی: ۱۸۵
سورآلیسم: ۱۵۶ - ۱۵۹
سوسیالیسم: ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱
سوفوکل: ۸۷
«سی جیسماندا»، تابلو: ۱۰۸

شارلمانی: ۸۸
شتاینن، فون‌دن: ۵۵
«شعر وحقیقت»، کتاب: ۱۳۱
شکسپیر: ۱۷۶، ۱۸۶
شکل‌گرایی: ۷۸
شوه، کامی: ۲۲، ۲۴
شیوهٔ هندسی: ۳۵

صورت‌نگاری: ۹۵

طبیعتگرای، شیوه‌های: ۳۳
طبیعتگرایی: ۴۹

عرفان: ۴۰، ۵۴، ۶۲، ۶۹ تعریف - : ۴۸
«عشق در زیرصورتك»، کمدی: ۱۰۷
عصر جدید : ۵۳، سنگ - : ۳۱ ، - کهنه‌سنگی: ۳۳ - نوسنگی: ۲۳، ۳۵، ۴۱، ۸۸
عقل‌گرایی: ۸۱
عهد دیرینه‌سنگی: ۲۸، ۴۲، ۴۹

غارنشین: ۲۴، ۲۷، ۲۸، ۳۱، ۴۲
غرایز: ۱۳۹، ۱۴۲

فان دایك: ۱۰۶
«فراخود»: ۱۲۰، ۱۲۲ - ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳
فراخودآگاه: ۱۲۹
فرانسه: ۲۲، ۱۵۵
فرانکها، امپراطوری: ۸۸
فردگرا، شیوهٔ: ۱۵۴
فروید: ۱۱۵، ۱۱۷-۱۱۹، ۱۲۲-۱۲۵، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۳
فرهنگ عامه: ۱۴۶
فریزر، سرجیمس : ۴۳، ۴۶، ۴۸
فلوریس: ۱۵۵
فیلبوس، رسالهٔ افلاطون: ۱۳۶
فیلدینگ: ۱۰۷، ۱۸۶

«قبایل بومی استرالیای مرکزی»، کتاب: ۵۴
قرون وسطی: ۹۳، ۹۵، ۹۹
قسطنطنیه: ۸۴
قواره (*Gestalt*): ۵۱
«قوانین»، کتاب افلاطون: ۱۲۶

کارگاس، غار: ۲۷
کارل اشمیت ـ روتلوف: ۱۵۵
کاشینگ، اف. اچ.: ۵۱
کالریج: ۱۶۱
کالیر، جرمی: ۱۸۵
«کالی‌سیبر»، کمدی: ۱۸۵
کالینگ‌وود، پروفسور: ۱۲۵
کلوتیلد دوسانتا ایزابل: ۲۷
کلودیوس تورینی، قضیهٔ: ۸۸
کمونیسم: ۷۰، ۱۵۷
کنستروکتیویسم (هنر غیر بازنما): ۱۶۱
کنلر: ۱۷۹
کون، هربرت: ۵۸

گاریك: ۱۸۶
«گراویدا» اثرینسن: ۱۱۸
گروپیوس، والتر: ۱۶۴، ۱۶۵
گروسه، رنه: ۷۸
گرومر، مارسل: ۱۵۵
گرونه‌والد: ۱۵۵
گریزگرایی: ۱۶۳
گوبینو: ۶۱
گوتیك، دوران: ۸۹، سبك: ۱۲۳، ۱۴۹
گودیه ـ برزسکا: ۵۷
گوگن: ۱۵۲
گویا: ۱۸۸
گینزبورو: ۱۷۶
گینهٔ جدید: ۳۰، ۵۶
گینهٔ جدید ملانزی: ۲۹
گینهٔ نو انگلیسی: ۳۶

لئو، امپراطور: ۸۴
للی: ۱۷۹
لمب: ۱۷۵، ۱۸۶
لندسیر: ۵۷
لندن: ۱۷۵
لنین: ۹۹
لوریتجا، قبیلهٔ: ۵۰
لیلو: ۱۰۷، ۱۸۵، ۱۸۶

ماتریالیسم دیالکتیك: ۱۷۱
مارت، دکتر: ۴۳
مارتین، دکتر: ۸۴، ۸۶
مارکس: ۹۹
ماسیم، قوم: ۳۶
مالالبرا (توتم‌گربهٔ وحشی): ۵۰
«مانا»: ۴۳
محمد، آیین: ۸۰
مذهب: ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۱، ۷۳
«مذهب اقوام بدوی»، کتاب: ۵۷
مذهب، چهار مرحلهٔ تحول: ۷۳،
رابطهٔ هنر و ـ : ۷۳
مذهب سامی: ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۸۲
مسیح: ۷۹، ۸۶

مسیحیت: ۷۹، ۸۲-۸۴، ۸۶، ۹۰،
رابطهٔ هنر با ـ :۸۲
مصر: ۷۲، ۸۴
مطلق‌گرایی: ۱۶۳
«مکالمات»، کتاب افلاطون: ۱۳۴
ملانزی: ۲۳
مناسك جادویی یا آیینی: ۳۷
ـ حاصلخیزی: ۲۳
موتو، قوم: ۳۶
مورالیسم: ۱۰۲
مونتانز: ۱۵۵
موندوگومر، قوم: ۳۹
مونش: ۱۵۵
مید، مارگارت: ۳۰

ناتورالیسم: ۱۶۷
نارسیسیزم (خود شیفتگی): ۱۱۵
نسطوری، فرقهٔ: ۸۳
نقوش سنگی: ۲۲، ـ طبیعتگرا: ۳۶،
ـ غارها: ۲۳، ۲۴، ـ هندسی:
۳۵، ۳۶
نگاپاتجیمبی: ۵۰
نگالیا، قبیلهٔ: ۴۹
نمادگرایی (سمبولیسم): ۳۷، ۳۹،
۵۹
نمادی، نقش: ۵۰
نمایش صامت: ۱۰۷
نورث امبریا: ۸۸
نورتونجا (میلهٔ مقدس): ۵۴
نوروز (*neurosis*): ۱۱۵-۱۱۷
نولده، امیل: ۱۵۵
نهاد: ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۴۳،
۱۴۴
نهضت شمایل‌سوزی: ۸۴، ۹۴
نیقه، شورای: ۸۷

واقعگرایی: ۹۵
واقعگرایی عکاسی: ۲۴
واکر: ۱۷۹
وانتانگارا: ۵۰
وان‌گوگ: ۱۵۲
وایت‌هد، پروفسور: ۷۲، ۸۲، ۹۰،
۹۳
وحدت وجود (همه خدایی): ۷۶،
۸۲
ورتو، ۱۷۸، ۱۸۱
وردسورث: ۱۷۶
ورینگر: ۸۲، ۸۹
وست‌مورلند: ۱۷۵
ویکتوریا: ۱۶۱

هاگارث: ۱۰۵-۱۰۹، ۱۷۵-۱۷۹،
۱۸۱-۱۸۹
هان، دوره‌های: ۷۲
هبرایدز: ۸۸
هزلیت: ۱۷۵، ۱۸۶

هگل: ۷۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۷۳، ۱۷۴
هلباین: ۱۰۶
هلند: ۱۰۴
همه‌خدایی(پانته‌ایسم-وحدت وجود): ۷۶، ۸۲
هند: ۷۸، ۸۰
هنر آرایشی: ۳۸
- آنیمیستی: ۴۶، ۶۱، - آکادمیك: ۱۵۱، - آکادمیك بورژوایی: ۱۵۰-۱۵۲، - افریقایی: ۴۲، - اقوام وحشی: ۳۷
- اکسپرسیونیست: ۱۵۰، ۱۵۵
- انتزاعی: ۳۸، ۱۵۰ - اندام وار (ارگانیك): ۳۴، ۳۵
«هنربرای هنر»: ۵۵، ۱۶۵
هنر بدوی: ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۵۳، ۵۶، ۵۸، ۷۵، انواع-: ۳۸-بنین: ۵۸، - بوشمن: ۴۰- ۴۲، ۴۵، ۵۸، - بومی: ۱۷۹، - پارینه‌سنگی: ۶۰، - تزیینی: ۳۶، ۳۸، ۸۰
- تجریدی: ۱۶۳، - تجسمی: ۸۰، ۱۱۱، ۱۵۴، - تصویر گر: ۶۰
هنر، تعریف: ۲۵، ۲۹، ۳۷، ۶۲، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۳۷
هنر جادویی: ۴۵
هنر، جنبه‌های مختلف: ۶۳
هنر جدید: ۸۵، - جمعی: ۶۳، - چینی: ۷۷
هنر درگذار: ۱۴۷-۱۷۴
هنر، دوره‌های ماقبل تاریخ: ۲۱-۳۹ رابطهٔ مهارت با - : ۶۳
روانشناسی - : ۱۱۳-۱۲۸
هنر سکایی: ۶۰، - سلتی : ۴۱، - سوپر رآلیست: ۱۵۰، - سیاه افریقایی: ۵۸، - سیاهان: ۶۱، - شرق: ۷۲، - شکل محض: ۱۶۱، - طبیعتگرای : ۳۳، ۴۲، - عرفانی: ۶۱، - عصر سنگ: ۲۶، - عهد پارینه‌سنگی: ۲۹، ۴۲، - عهدنوسنگی: ۳۲، ۳۳، ۳۷، ۳۸، ۴۲، ۸۸، - غیر مذهبی: ۹۲، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۱، - فرانسوی - کانتابریایی: ۴۰، قراردادی: ۵۶، - کاپشین: ۴۰، - کلیسایی: ۸۷، - کنشی: ۱۶۳، - کودکان: ۲۶-۲۹، - مذهبی: ۷۲، - مردم: ۹۹، ۱۰۰، - معماری: ۹۸، ۱۶۴، ۱۶۵
هنر، مفهوم سالنی: ۱۵۲
هنر، منشأهای: ۲۶
هنرمند، خصوصیات: ۱۰۰ - ۱۰۲، تعریف - : ۱۰۰، ۱۱۸، ۱۴۵
هنرموند وگومری: ۳۰، - نمادی:

۳۸، ۳۹، ۶۴، ۸۳ ـ نمایشی:
۱۶۲، ـ وایکینگ (سلتی): ۴۱
«هنر وصنعت»، کتاب: ۱۶۵
هنرومذهب: ۶۶-۹۱
هنر، وظیفهٔ اجتماعی: ۱۲۶
هنروعرفان: ۴۰-۶۵
هنرهدف‌گرا: ۳۸، ـ هندسی: ۳۴ ـ
۴۲، ۵۸، ـ یوروبا: ۵۸، ـ
یونان: ۷۴، ۸۲، ۸۸، ۱۰۲
هومانیسم: ۸۲
هیوم، دیوید: ۷۰
یام، جشنهای: ۳۰
یسپرس، فلوریس: ۱۵۵
ینسن: ۱۱۸
یونان: ۸۱، ۸۷
یونان‌باستان: ۸۱، ۹۱، ۱۷۷
یهود، دین: ۸۰

امیرکبیر منتشر کرده است:

هنر چیست ؟
تولستوی
ترجمهٔ کاوه دهگان

به‌راستی «هنر» که از دیرباز، از زمان افلاطون و ارسطو این همه گفت‌وگو در پیرامون خود برانگیخته، چیست؟ از درون انسان برمی‌خیزد؟ مائده‌ای آسمانی است که ازماورای ابرها به‌روح وجان حلول‌می‌کند؟ یانه، آمیزه‌ای از تمامی اینها است ویابه‌باور «فروید» تبلورامیال سرکوفتهٔ آدمی؟ گروهی ریشه‌های هنر را در آسمانها می‌جویند و جنبهٔ متافیزیکی و الهامی به آن بخشیده‌اند وگروهی هنررا دستمایهٔ تکاپو وپرداخت ذهن انسان در برخورد با عناصرمرئی می‌دانند، ودراین میان‌آنچه‌که فراوان می‌خوانیم ومی‌شنویم ازهنراست؛ صفحه‌های‌انتقادکتاب، موزیك،نقاشی، سینما، تآتردرهرنشریه‌ای جایی بزرگ برای خود باز کـرده است و هر از ره رسیده‌ای جویای نام، برآن سراست‌که باکشف نهادهای هنری یك اثر هنری به‌بازشناسی آن‌یاری دهد، وبساعیارسنجیها ونقد ونظرها ـ اگرکه‌فاقد درك وشعور هنری‌نباشد ـ گمراه‌کننده،کینه‌توزانه ویادوستانه‌است ودراین میان، خواننده باگمگشتگی به‌دنبال شناخت ضابطه‌هـای راستین هنری. **هنرچیست** ارائه همین ضابطه ومعیار هنری، برپایهٔ شناخت سیستماتیك‌و موشکافانهٔ آن می‌باشد، ازدیدگاه مردی‌که خود پرآوازترین هنرمند قرن نوزدهم بوده است. نگرش و زمینهٔ داوری تولستوی در هنر، برمحور انسان و انساندوستی می‌چرخد. به‌باور او اوج خلاقیت هرپدیدهٔهنری، چرخش ونزدیکی هرچه بیشتر آن باجاذبه و مرکز «انسانیت» است.

جنبه‌های رمان
ادوارد مورگان فاستر
ترجمهٔ ابراهیم‌یونسی

جنبه‌های رمان بررسی اصول رمان‌نویسی است از دیدگاه ادواردمورگان فاستر که خود یکی از صاحب‌نظران صحیح‌الرأی در این رشته است.
«فاستر» رمان را جزیك‌داستان بلندمی‌داندکه در آن وقایعی به‌ترتیبی‌منطقی اتفاق افتد وتوالی آن حفظ شود. او در رمان به‌دنبال جوهری می‌گرددکه تنها رنگ این جوهر می‌تواند رمان را از یك داستان عـادی متمایز کند.
جنبه‌های رمان شامل جزئیات نظرات منتقدی است‌که دراین‌کار از تجربهٔ چندین سالهٔ خودکمك گرفته و کاری پرداخته که خواندن آن نه تنها برهر نویسنده‌ای لازم‌است، بلکه خوانندهٔ عادی نیزبرای شناخت دوغ از دوشاب ویافتن درك‌کافی برای متمایزنمودن رمان اصیل و واقعی از رمان غیراصیل باید آنرا بخواند و بینش خود را وسعت دهد.

هنرداستان نویسی
ابراهیم یونسی

هنر داستان نویسی کتابی است‌که با بیانی ساده و دلچسب از دانستنیهای اصولی تکنیك وشگرد قصه نویسی‌گفت وگو می‌کند. کار مؤلف درپرداخت این‌کتاب آنگونه‌که خود می‌نویسد: «بیشتر تدوین نظریات‌گروهی از سخن شناسانی است‌که بررسی عقاید و آراءشان درکار داستان نویسی موردقبول و اعتنای نویسندگان بنام است.»
کتاب، در زمان انتشار نخستین چاپ خود به‌سال ۱۳۴۱ برای‌اولین بار درمطبوعات فارسی طرحی درابن زمینه ارائه داد وباپذیرش دوستداران ادبیات امروز رو به رو شد.

دیدگاههای نقد ادبی
نوشتهٔ ولبور اسکات
و چند مقاله از : تی. اس. الیوت
ترجمهٔ فریبرز سعادت

الیوت می‌گوید: «یك شاعر باثبت زندگیش، تاریخ‌زمان‌خودرا می‌نگارد» شاعر و نویسندهٔ امروز نیزهراثری راکه می‌آفریند پژواکی است ازبرخورد دنیای گرداگرد او با هستی درونیش ، برای تفاهم با این پژواك و صدا که مجموعاً هنروادبیات‌نو را می‌آفریند به‌دیدگاههای تازه ومعیارهای پیشروی نیازمندیم. نگاهی به قلمرو تازهٔ ادبی سرزمینمان، ضرورت پاسخ به‌این نیاز را توجیه می‌کند، بویژه از این‌روی که نگرشی همه جانبه در زمینهٔ پدیدهٔ هنرنو آغاز شده ونقد ادبی دراین دیار، تازه پامی‌گیرد. انتشار دیدگاههای نقد ادبی به‌خاطرهمین خواست وضرورت صورت‌گرفته است تابتواند درحد خود، معیاری راستین وآموزنده، برای دوستداران وکاوشگران شعر و ادب نو ، قرار گیرد . در این دفتر ابتدا مقاله‌ای در زمینهٔ انواع نقد ادبی از دیدگاههای روانشناسی، جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، افسانه‌شناسی‌واخلاق از ولبور اسکات، آمده است؛ و سپس نوشته‌هایی از تی. اس الیوت دربارهٔ سنت، دانته، تفکراتی دربارهٔ شعرآزاد، شعرونمایش،شعروفلسفه، وموسیقی وشعر، فراهم شده است.

فهرست سالیانهٔ انتشارات خود را منتشر کرده‌ایم.
علاقه‌مندان می‌توانند به‌آدرس « تهران ـ سعدی‌شمالی ـ بن‌بست‌فرهاد ـ شمارهٔ۲۳ ـ دایرهٔ روابط عمومی مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر » برای ما نامه بنویسند تا فهرست سالیانه را ـ به‌رایگان ـ برای ایشان ارسال داریم.

منتشر شده است:

لوکاچ
جرج لیشتهایم ـ ترجمهٔ بهزاد باشی

نقد تفسیری
رولان بارت ـ ترجمهٔ محمدتقی غیاثی

هنر چیست؟
لئون تولستوی ـ ترجمهٔ کاوه دهگان

دیدگاههای نقد ادبی
تی. اس. الیوت ـ ترجمهٔ فریبرز سعادت

تعریف و تبصره
نیمایوشیج

تاریخ فلسفهٔ اسلامی
هانری کوربن ـ ترجمهٔ اسدالله مبشری

انسان گرسنه
ژوزوئه دو کاسترو ـ ترجمهٔ منیر جزنی (مهران)

جهان سوم و پدیدهٔ کم رشدی
ایو لکست ـ ترجمهٔ منیر جزنی (مهران)

نان و شراب
اینیاتسیو سیلونه ـ ترجمهٔ محمد قاضی

مادر
برتولت برشت ـ ترجمهٔ منیژه کامیاب
حسن بایرامی

دشمنان
آنتون چخوف ـ ترجمهٔ سیمین دانشور

سه رفیق
ماکسیم گورکی ـ ترجمهٔ ابراهیم یونسی

تشنگی و گشنگی
اوژن یونسکو ـ ترجمه جلال آل احمد
منوچهر هزارخانی

موسسهٔ انتشارات امیرکبیر