در جست‌وجوی جایگاه امر زیبا

مارشا میولدر ایتن
احمدرضا تقاء

ازجمله خصایص هنر، که هم طرف توجه افراد خبره واقع شده و هم مردم عادی، این است که نه‌تنها ذوق و سلیقه‌ی افراد با یکدیگر تفاوت دارد، بلکه آثاری که در یک زمان یا مکان نزد قریب به اتفاق مردم آثاری ارزنده شمرده می‌شوند نیز در زمان یا مکانی دیگر منزلتی ندارند. حکایت آثاری که قدرشان را هنگامی می‌دانند که دیگر آن مدح و ستایش سودی به حال خالقان آن آثار ندارد، حکایتی است آشنا و قصه‌ی هنرمندانی که از عصر و روزگار خود به‌اصطلاح «جلوتر»ند نقل هر محفل و مجلسی است. از آن سو هستند هنرهایی هم که چندصباحی بیش نمی‌درخشند. برای مثال، به‌نوشته‌ی آلن تورمی و جودیت فار تورمی، در فلورانس سده‌ی پانزدهم هنر خاتم‌کاری بسیار پرطرفدار بود، چنان که بالغ بر ۸۴ کارگاه خاتم‌کاری در آن شهر دایر بود و اساتید این فن فرصت سرخاراندن نداشتند، حال آن که امروزه این هنر نه فقط به فراموشی سپرده شده، بلکه بیشتر ذیل مدخل «صنعت» قرار می‌گیرد تا «هنر».[۱]

در همین روزگار خودمان نیز شاهد تغییرات چشمگیری در معیارهای ارزشمند بودن و این که چه چیز درخور درک زیبایی‌شناختی است هستیم. امروزه نه‌فقط برای چیزهای بیشتر و متنوع‌تری ارزش قائلیم (مثل لحاف‌دوزی و انواع دیگر هنرهای زنانه)، بلکه تصورات ما درباره‌ی این که چه خصوصیاتی ارزش زیبایی‌شناختی دارند نیز رو به تغییر است. در قرن بیستم تا مدت‌ها منتقدان خصوصیات فرمی نظیر شکل، رنگ، ساختارهای موزون یا آهنگین را یگانه محمل‌های ارزش زیبایی‌شناختی قلمداد می‌کردند و اشاره به مثلاً موضوع اثر (عشق، پاییز یا تصلیب)، زندگی هنرمند،

پیشینه، یا تأثیرات سیاسی اثر را ناپسند و مصداق «مغالطه» می‌شمردند. متن یا بوم یا پارتیتور را رکن اصلی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و توجه به هرگونه عامل خارجی را مایه‌ی آلودگی این تجربه می‌دانستند.

قرن ما قرنی فرم‌گرا بوده و بیشتر به تحلیل نور، قلم‌گیری روان، رنگ‌های ناب، و مانند آن التفات داشته تا موضوع، محتوا، و انگیزش شخصی.[۲]

هنوز هم هستند بی‌شمار منتقدانی که با آنچه به تحقیر مباحثه‌ی «ادبی» درباره‌ی آثار نقاشی می‌خوانند، یعنی پرداختن به محتوا و موضوع آثار، سر ناسازگاری دارند. برخی پسامدرنیست‌ها هیچ‌گونه رابطه‌ای بین هنر و جهان واقع قائل نیستند. الینور فوکس در مقاله‌ای بسیار جالب و گاه تأسف‌انگیز با عنوان «مرگ شخصیت» می‌نویسد: تئاتر آوانگارد از فرط خودآگاهی به خودبسندگی رسیده است.

نویسندگان و کارگردان‌های به‌اصطلاح پیشرو در عرصه‌ی نمایش گویا بر این باورند که در دنیای جدیدی به سر می‌برند که در آن دیگر چیزی یا کسی در «عالم برون یا درون» برای تقلید یا بازنمایی وجود ندارد.[۳]

و آلن تروکتن‌برگ در توضیح چگونگی ارتقاء عکاسی به رتبه‌ی هنر می‌گوید:

«کتمان مدلول ... [حاکی از] بلوغ عکاسی در درون یک نظام گفتمانی از پیش موجود [بود]. عکاسی با نمایش قابلیت خود برای مشارکت در روندی مشابه روند ترکیب‌بندی انتزاعی و کوبیست بود که توانست جایگاهی در آن نظام برای خود دست‌وپا کند...»[۴]

اما هم‌اکنون دیگر کتمان موضوع اثر و خودداری از صحبت‌کردن درباره‌ی پیوندهای میان هنر و «عالم برون یا درون» خصلت همه یا حتی بیشتر منتقدان نیست. حتی آثار امپرسیونیستی را که سالیان سال آنها را عمدتاً در مقام اتودهایی از نور بررسی می‌کردند امروزه به‌عنوان محصول کار اشخاصی مطالعه می‌کنند که به این که چه چیز زیباست و جهان را چگونه باید تفسیر کرد علاقه‌مند بوده‌اند. دیگر به ما نمی‌گویند حواس‌تان فقط به رنگ و نور باشد. به‌قول نویسنده کاتالوگ یکی از نمایشگاه‌های موفق اخیر، امروز می‌توانیم «نقاشی‌های امپرسیونیستی را همان‌گونه تحلیل کنیم که نقاشی‌های قدیمی‌تر را تحلیل کرده‌ایم، یعنی با توجه به موضوع اثر و شخصیت هنرمند، و از جنبه‌های جامعه‌شناختی، اقتصادی و فلسفی.»[۵]

یکی از پرچم‌داران جنبش مخالفت با بررسی آثار هنری با نگاه فرم‌گرایانه محض جان برگر است. همچون فرم‌گرایان، برگر نیز بر آن است که رسانه از لحاظ زیبایی‌شناختی مهم است اما نه به‌سبب نحوه‌ی انعکاس نور، بلکه به‌دلایل ایدئولوژیک یا اجتماعی. وی برای مثال تأکید می‌کند که رنگ روغنی به نقاشان امکان داد تا زندگی‌های پر ناز و نعمت را به تصویر بکشند، یعنی همان چیزی که غالب هنرپروران سده‌ی هفدهم می‌خواستند و از آن لذت زیبایی‌شناختی می‌بردند.[۶] خود برگر شیفته‌ی مقوله‌ی موضوع اثر است و چنان درباره‌ی آن دادِ سخن می‌دهد که دیگران را نیز به جدی گرفتن این مقوله از حیث زیبایی‌شناختی برانگیخته است.

در سال ۱۶۴۵ هالس[۷] پرتره‌ی مردی سیاه‌جامه را رسم کرد که از فراز پشتی صندلی به بیننده خیره شده است. مدل احتمالاً از آشنایان نقاش بوده است. هالس حالت چهره‌ی او را به‌نحوی به تصویر کشیده که تا آن زمان سابقه نداشت. نگاه او نگاه مردی است که به زندگی‌ای که می‌بیند باور ندارد، اما گزینه‌ی دیگری هم نمی‌شناسد، مردی که با هوشیاری به پوچی زندگی پی برده. درمانده نیست، شور زندگی دارد، اما به‌واسطه‌ی هوش سرشاری که دارد نه می‌تواند به زندگی روزمره تن در دهد و نه به تقدیر.[۸]

پس از سال‌ها اجبار به توجه صرف به خصوصیات فرمی، چه فراغ بالی که می‌توان آزادانه درباره‌ی موضوع اثر و شخصیت‌ها و نیات و بستر اجتماعی هنرمند حرف زد، و به‌عبارتی چنان سخن گفت که گویی چیزی در عالم برون و درون بوده که هنر به آن پرداخته است. این مضامین حتی در اوج دوران فرم‌گرایی نیز همواره به گفت‌وگوهای مردم عادی درباره‌ی هنر راه یافته و به‌عنوان یکی از عوامل لذت زیبایی‌شناختی دارای ارزش بوده‌اند. توسل به چنین مضامینی مسلماً ساده‌ترین راه به سر شوق آوردن مخاطب است و شرح و توصیف‌های برگر برای اکثر مردم جالب‌تر از بحث‌هایی است که منحصراً به گفت‌وگو درباره‌ی ترازهای پس‌رونده و تکه‌رنگ‌های خاکستری محدود می‌شوند. در طول تاریخ بحث‌های فراوانی درباره‌ی مقوله‌ی موضوع اثر، که به باور من خصوصیتی حقیقتاً زیبایی‌شناختی است، درگرفته است. من موضوع اثر را از آن دست ویژگی‌هایی می‌دانم که نظریه‌پردازان در دوره‌هایی آن را خصوصیتی زیبایی‌شناختی در نظر گرفته‌اند و در دوره‌هایی نه. این نکته‌ی شایان توجهی است، زیرا ما به‌عینه شاهد اقبال مجدد به این مقوله هستیم. نمونه‌ی فراز و فرودهایی از این دست فراوان است.

چنین تغییراتی چه‌بسا شخص را به این باور برساند که تعریف «زیبایی» ناممکن است، چه ظاهراً هیچ شرط لازم یا کافی برای تعیین معیارهای زیبایی یا تمیز امر زیبا از نازیبا وجود ندارد. این همان نکته‌ای است که می‌خواهم آن را رد کنم. تعریف زیبایی ثابت است، اگرچه در معیارهای تعیین خصوصیاتی که ارزش زیبایی‌شناختی دارند تغییراتی پدید آید. به‌گمانم ارائه‌ی نمونه‌هایی از تغییرات پدیدآمده در ارزش‌های زیبایی‌شناختی به روشن شدن این مسئله کمک کند.

این نمونه‌ها را ازجمله می‌توان در تاریخ هنر و فرهنگ سراغ گرفت. صاحب‌نظران چندی درصدد تبیین تغییرات پدیدآمده در ذوق و طرز نگرش آدمیان در طول تاریخ برآمده‌اند. برای نمونه، ریموند ویلیامز سخت بر تغییراتی پای می‌فشرد که با رواج سوادِ خواندن در میان توده‌های مردم بر تاریخ فرهنگ ما عارض شده است.[۹] جوزف اپستاین به تحول ماهوی زندگی‌نامه‌های ادبی بر اثر رواج نظریات روان‌کاوی فروید اشاره می‌کند.[۱۰] پیداست که با بروز این قبیل تغییرات اجتماعی طرز تلقی‌ها نسبت به هنر و امر زیبا نیز دستخوش دگرگونی می‌شود. ازجمله آثار برجسته در زمینه‌ی تأثیر فرهنگ بر هنر، کتابی است با عنوان تاریخ اجتماعی هنر و ادبیات، اثر آرنولد هاوزر. هاوزر در جایی از این کتاب که به اوایل سده‌های میانه اختصاص دارد می‌گوید:

«در شرایطی که صور مالکیت، مناسبات کاری، منابع آموزش، و روش‌های تعلیم عملاً

دست‌نخورده باقی مانده بود، مایه‌ی بسی شگفتی می‌بود اگر دفعتاً تحولی در تلقی حاکم نسبت به هنر رخ می‌نمود.[11]»

تاریخ‌دان دیگری که تاریخ هنر را در چارچوب بستر کلان فرهنگی و اجتماعی پی می‌گیرد ویلیام فلمینگ است. کتاب او با عنوان هنر و اندیشه‌ها نیز همچون کتاب هاوزر دربردارنده‌ی نمونه‌های فراوان از نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی متفاوت با فرهنگ‌های اعصار گذشته است، فرهنگ‌هایی که خصوصیاتی را در اشیاء دارای بار هنری و زیبایی‌شناختی می‌دانستند که امروز برای ما بیگانه است. مثلاً رومیان برای هرچه پرشکوه‌ترکردن مراسم و آیین‌هایشان بر اندازه‌ی آلات موسیقی خود افزودند. کوینتیلیانوس[12] می‌نویسد:

«و مگر صور و کرنای قشون ما به کار دیگر هم می‌آید؟ صوت و نفیر آنها هر اندازه رساتر، به همان مایه تفوق شکوه‌مند لشکریان ما بر تمامی ملل کره خاکی افزون‌تر.[13]»

می‌بینیم که بزرگی و رسایی سرچشمه‌ی لذت بوده و برای کوینتیلیانوس و معاصرانش علاوه بر اهمیت نظامی اهمیت زیبایی‌شناختی نیز داشته است.

اما چگونه می‌توان فهمید که رومیان واقعاً از این آلات تجربه‌ی زیبایی‌شناختی داشته‌اند؟ آیا دلیلی در دست داریم که بپنداریم مردمان اعصار و قرون دیگر نیز تجربه‌هایی همانند تجربه‌هایی که ما زیبایی‌شناختی می‌دانیم داشته‌اند؟ وقتی می‌بینیم که آنان چیزهای یکسره متفاوتی را برای ستودن برمی‌گزیدند، آیا باز هم می‌توان درک آنان را ادراک زیبایی‌شناختی شمرد؟ به باور من با پاسخ‌گویی به همین پرسش‌هاست که می‌توان فهمید جایگاه امر زیبا به‌طور کلی کجاست.

این جمله را که در وصف یک جشن عروسی در نورماندی، اوایل سده یازدهم، بیان شده در نظر بگیرید:

«مطربان سنگ تمام گذاشتند و بانگ موسیقی و صوت نقالان ولوله‌ای در تالار به پا کرد.[14]»

لفظ «ولوله» را شاید نشود به‌تنهایی و در نگاه اول اشاره به خصوصیتی زیبایی‌شناختی تلقی کرد، اما در این بستر که به سنگ تمام گذاشتن مطربان نیز اشاره رفته این لفظ به‌وضوح شایسته‌ی این اطلاق هست. خود عبارت «سنگ تمام گذاشتند» بر وجود لذت ناشی از ویژگی‌های کار مطربان دلالت دارد.

در عرصه‌ی هنرهای تجسمی نیز به ویژگی‌های غیرمنتظره‌ای برمی‌خوریم که در روزگاران گذشته بر آنها تأکید می‌شده:

«مطلوب‌ترین موضوع نقاشی‌های ورونزه[15] جشن و سرور بود. تابلوهای او که به نیت نوازش چشم کشیده شده، در عین حال نمایان‌گر جنبه‌ی مهمی از زندگی مردم ونیز هم هست: فضای حاکم بر گردهمایی‌های عظیم اجتماعی و دل‌بستگی به محیط‌های مجلل مزین به انواع میوه‌ها و ملتزمین جورواجور و اثاثیه‌ی پرزرق و برق و جامه‌های فاخر و دلقک‌هایی با لباس‌های عجیب و غریب.[16]»

پشت یکی از تابلوها این نوشته به چشم می‌خورد:

«مجالی باشد ... سرِ آن دارم که به نگارش ضیافتی مجلل در تالاری باشکوه کمر همت بندم که مشرف به حضور حضرت عذرا و حضرت منجی و یوسف قدیس باشد. باشکوه‌ترین ملائکی که در خیال می‌گنجند ملتزم رکاب ایشان باشند و با لذیذترین اطعمه و انواع میوه‌های خوش آب و رنگ در ظروف طلا و نقره از ایشان پذیرایی کنند و ملائک دیگر در جام‌های شفاف بلور و پیاله‌های مطلا به ایشان ... ناب تعارف کنند، تا بنمایم که ارواح طیبه با چه اشتیاقی سرورمان را خدمت می‌کنند.»[۱۷]

چقدر عجیب خواهد بود اگر چنین نوشته‌ای را در پشت یک تابلو قرن بیستمی ببینیم!

در هلند سده هفدهم، کلیساها مراسم نیایش را ساده برگزار می‌کردند و در بنای کلیساها از تزیینات هرچه کم‌تری استفاده می‌کردند تا حواس [زیبایی‌شناسانه] نیایش‌کنندگان از مقاصد [مذهبی]شان پرت نشود. از همین رو هنر به خانه‌های مردم نقل مکان کرد و تلقی هنرمندان از آثارشان رفته‌رفته عوض شد. هنرپروران مایل بودند در نقاشی‌هایی که در تملک داشتند نشانه‌هایی از مال و منال‌شان را ببینند و بنابراین جمله‌ای مثل «این اتاق قالیچه‌ام را نشان می‌دهد» بخشی از یک توصیف زیبایی‌شناختی مثبت به حساب می‌آمد. حتی نقاشی‌های مذهبی نیز دستخوش تغییراتی چشم‌گیر شدند. رامبرانت پروتستان که خویی سرکش داشت «به‌هیچ وجه مجبور نبود از سنت شمایل‌نگاری متداول حضرت مریم عذرا و مسیح (ع) کودک [یا] تصلیب مسیح (ع) پیروی کند.»[۱۸] از همین رو وقتی به فقدان شمایل‌های استاندارد در آثار او اشاره می‌کنیم درواقع داریم از یک ویژگی درخور توجه آنها سخن می‌گوییم.

همین چند مثال، که مشتی است نمونه‌ی خروار، برای منظور من که همانا بیان ویژگی‌های خاص امر زیباست کفایت می‌کند.

حال ببینیم که این تغییرات در تلقی از هنر چه ربطی به امر زیبا دارد؟ استدلال من از این قرار است: ویژگی‌های خاص یادشده بزرگی یا رسایی یا نشان‌دهنده‌ی مسیح (ع) یا قالیچه‌بودن ممکن است از زمانی و مکانی به زمان و مکان دیگر کاملاً فرق کنند. اما در همه‌ی فعالیت‌هایی که مصداق تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است یک عنصر مشترک دیده می‌شود و آن این که توجه ما به ویژگی‌های ذاتی اشیا بر پایه‌ی این باور است که آن توجه برایمان لذت به ارمغان می‌آورد، و بنابراین لذت بردن از آنچه در ذات یک چیز نهفته است مشخصه‌ی امر زیبا به‌طور کلی است.

نقش هنرمندان

در این تردیدی نیست که ما از مهارت‌های خلاقانه‌ی هنرمندان لذت می‌بریم. کسانی که از عهده‌ی کاری که هنرمندان انجام می‌دهند برنمی‌آیند حال به سبب فقدان استعداد یا آموزش (و البته افراد بی‌مهارت به آموختنی‌بودن مهارت باور ندارند) از مشاهده‌ی کار ایشان به شگفت می‌آیند. ارسطو می‌گوید انسان بنا به طبیعت‌اش از تقلید کردن لذت می‌برد، و هرچند معنای این سخن این نیست که تقلید تنها سرچشمه‌ی التذاذ است، ما قابلیت کسانی را که واژگان و اشکال را به‌طرزی

جادویی به‌صورت فرم‌هایی بازشناختنی و منسجم درمی‌آورند ارج می‌نهیم. به‌گفته‌ی ارنست کریست و اوتو کورتس، این حس احترام جایگاهی افسانه‌ای و اسطوره‌ای به هنرمندان بخشیده است.[19] [...]

کریس و کورتس می‌گویند: «اسطوره‌ی هنرمند» حکایت از این واقعیت دارد که مردم برای استعداد خلاقانه‌ی خاص ارزش قائل‌اند. این یک دلیل است برای این که بحث و گفت‌وگو درباره‌ی آثار هنری به خصوصیات آشکار یا مستقیماً مشاهده‌پذیر شیء محدود نمی‌شود. ما نه‌فقط برای چیستی آنچه می‌بینیم یا می‌شنویم، که برای چگونگی پدیدآمدن آن نیز، یعنی هم برای علت و هم برای معلول، ارزش قائلیم. اما بدون آن چیستی، آن چگونگی فاقد ارزش و اهمیت است. نمی‌گویم که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی فقط مستلزم توجه به خصوصیات ذاتی شیء است. بخش معقولی از آنچه برایش ارزش قائلیم اغلب ورای خود شیء آفریده‌شده قرار دارد و نمی‌توان منکر توجه افراد به قابلیت‌های شخص هنرمند شد. اما چنانچه واکنش زیبایی‌شناختی باشد، تقدیر از هنرمند درواقع به ویژگی‌های شیء برمی‌گردد، چه اگر برای خصوصیات ذاتی شیء ارزش قائل نبودیم، از لحاظ زیبایی‌شناختی به چگونگی پدیدآمدن‌شان وقعی نمی‌نهادیم.

در این میان، نکته‌ی جالب و در عین حال آموزنده این است که گاه در تأیید نبوغ یک هنرمند ادعاهای متضادی مطرح می‌شود. درمورد یک اثر می‌گویند «یک‌هفته‌ای» کار شده و درمورد یکی دیگر تأکید می‌کنند که هنرمند «ماه‌ها برای انتخاب یک واژه زحمت کشیده است». در ابتدا چنین می‌نماید که این دو توصیف متضمن دو نظریه‌ی ناهمساز درمورد ارزش زیبایی‌شناختی‌اند، اما واقعیت امر آن است که این دو توصیف توجه ما را به ویژگی‌هایی خاص از اشیای خاص جلب می‌کنند، و بنابراین ناهمساز نیستند. ما هم برای کارهایی که سریع انجام شده ارزش قائلیم هم برای کارهای که با وسواس انجام شده، گو این که به‌ندرت هر دو این کیفیات را در یک اثر واحد مشاهده می‌کنیم.

چنین اطلاعاتی را معمولاً زمانی به ما می‌دهند که اثر مورد بحث جور دیگری به نظر می‌رسد؛ انگار سریع کار شده (مثلاً درمورد اثری از موندریان) یا انگار کلی کار برده (مثلاً درمورد یک سمفونی) و به ما می‌گویند درواقع قضیه کاملاً برعکس است. اگر بگوییم یک اثر موندریان دو ساعت بیشتر کار نبرده، برخی ناظران چه‌بسا با لحنی تحقیرآمیز پاسخ دهند که «معلوم بود». اما اگر بگوییم که او ماه‌ها سر خطوط و رنگ‌ها زحمت کشیده بینندگان دقیق‌تر به اثر نگاه می‌کنند تا ببینند چه چیز آن نقاشی نشان‌دهنده‌ی صرف چنین وقت و دقتی است. و تنها این نگاه دوم است که موجب ادراک زیبایی‌شناختی اثر می‌شود.

کریس و کورتس نمونه‌هایی از ادعاهای دیگری که درباره‌ی هنرمندان مطرح می‌شود ارائه می‌دهند، نمونه‌هایی که چنان عمومیت دارند که رنگ‌وبوی افسانه و اسطوره یافته‌اند. (البته چنین قصه‌هایی کلاً در سرگذشت همه‌ی قهرمان‌ها یافت می‌شود و مختص کتاب‌های به نگارش درآمده درباره‌ی هنرمندان نیست.) داستان‌هایی با این مضمون که قابلیت‌های فلان هنرمند از همان بدو

طفولیت بروز یافت یا این که از همان ابتدا آثار بزرگی در ناصیه‌اش دیده می‌شد به گوش همه‌ی ما آشناست. اما در این میان به سهم بخت و اقبال نیز در سرنوشت او اشاره می‌شود؛ این که هنرمند در مکان و زمانی بوده که باید، و آدمی سر راهش قرار گرفته که باید. گاه تصادف و شانس نقش مهمی در توفیق هنری بازی می‌کند. پلینی[۲۰] درباره‌ی پروتوگنس[۲۱] نقل می‌کند که وی یک بار می‌خواسته تصویر سگی کف به دهان آورده را بر پرده بیاورد و وقتی نتوانسته کف را آن‌طور که باید ترسیم کند اسفنجی را به طرف نقاشی پرتاب کرده و به مطلوب خود رسیده است.

رواج یافتن افسانه‌ای خاص در یک دوره، از علایق و دغدغه‌های فرهنگی آن دوره حکایت دارد. این قبیل داستان‌ها تنها زمانی به‌اصطلاح «یخشان می‌گیرد» که نکته‌ای را درباره‌ی هنرمند به مخاطب عرضه کنند که دلش می‌خواهد بشنود، و نیز نکته‌ای که کار هنرمند را به معیارهای ارزش‌مند بودن در آثار هنری و عالم هنر پیوند دهد. اگر تنها آنچه با دقت و وسواس و عامدانه بر بوم نهاده شده نزد ما ارزش داشت، آنگاه حادثه‌ی پرتاب اسفنج نقش هنرمند را در این میان کم‌رنگ جلوه می‌داد، حال آن که چنین نیست. کریس و کورتس این قضیه را به افزایش تدریجی نقش تخیل یا «نوآوری» و تأکید بر آن در طول تاریخ هنر نسبت می‌دهند (نمونه‌ای از آن نوع «تغییر ارزش» که قبلاً درباره‌اش حرف زدیم).[۲۲]

دیوید سامرز در کتاب میکل‌آنژ و زبان هنر این دیدگاه را تأیید می‌کند:

> فضای هنری ایتالیای سده شانزدهم دیگر تقلید از طبیعت را اوج توفیق هنری قلمداد نمی‌کرد و «نوآوری» را مهم‌ترین هدف خود می‌دانست.[۲۳]

چنین شد که توجه و تأمل را در اثر هنری شایسته‌ی آن بخش از کار دانستند که محصول تخیل قلمداد می‌شد. کافی نبود که شیء محصول اسلوب‌دانی و چیره‌دستی و زحمت فراوان باشد. پیدایش تلقی تازه از مفهوم جذبه‌ی هنری منجر شد به جست‌وجو و آنگاه، و تازه آنگاه، یافتن یک رشته خصوصیات ارزنده‌ی معین و مشخص. به‌گفته‌ی آرتینو:

> این طرز نگرش بر ارزیابی خود اثر هنری نیز تأثیری بس ژرف داشت ... دیری نپایید که ... آثار ناتمام را نیز در جای خود شایسته‌ی تقدیر و ستایش شمردند، و این سخن شگفت درج‌شده در کتابچه‌های راهنمای فلورانس که تندیس‌های ناتمام بردگان میکل‌آنژ در باغ‌های بوبولی، اگر استاد کارشان را به اتمام می‌رساند به زیبایی و گیرایی فعلی‌شان نبودند، چیزی نیست جز بازتاب همان زیبایی‌شناسی‌ای که اثرش را تا به امروز بر جای نهاده است. این استدلال در تضاد فاحش با معیار ارزش‌مندی در سده‌های میانه بود که ملاک زیبایی‌شناختی‌اش میزان تمام‌شدگی اثر به‌معنای استادانه بودن کار بود.[۲۴]

اگر تخیل (چه در تولید هنر و چه در تجربه‌ی آن) ارزش باشد، آنگاه ناتمامی در مقام خصوصیتی ذاتی درخور توجه و تأمل است. و اگر استادی ارزش باشد، آنگاه تمام‌شدگی شایسته‌ی توجه و تأمل ماست.

هر دو این اصطلاحات (تمام و ناتمام) تنها در درون یک نوع بستر خاص صبغه‌ی

«زیبایی‌شناختی» پیدا می‌کنند ــ بستری که ارزش‌نهادن یا لذت‌بردن را هدف خود قرار می‌دهد. هم «کار دو ساعت» و هم «کار یک عمر» را، اگر توجه را به چیزی جلب کنند که وعده‌ی ادراکی رضایت‌بخش را بدهد، می‌توان اظهاراتی «زیبایی‌شناسانه» در نظر گرفت. شایسته‌بودن یا نبودن تمام و ناتمام بسته به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی خاص مورد اشاره دارد.

افسانه‌ها و روایت‌های اسطوره‌ای درباره‌ی هنرمندان بازتابی است از محیط بیننده، و این قضیه در جنس مطالبی نمود می‌یابد که او مایل است درباره‌ی شیء مورد بحث به ما بگوید. آنگاه که تأکید بر نقش تخیل و نوآوری باشد بعید است داستان‌هایی شکل بگیرد که از سالیان سال تمرین و پشتکار حکایت دارند و در چنین بسترهایی بیشتر احتمال پیدایش داستان‌هایی می‌رود که در آنها هنرمندان هنرمند نمی‌شوند، بلکه هنرمند زاده می‌شوند.

به‌موازات دو فضای تخیل و استادی، با دو فضای هنرمند کپی‌کننده‌ی طبیعت و هنرمند پیشی‌گیرنده بر طبیعت مواجهیم، به‌همراه افسانه‌های ملازم آن، و تفاوت خصوصیاتی که در شرایط غالب‌بودن هریک از این دو فضا توجه به آنها معطوف می‌شود. فضای دوم زمینه‌ساز داستان‌های معروفی است؛ نظیر این حکایت نقل‌شده درباره‌ی زئوکسیس[۲۵] که او یک‌بار خوشه‌های انگور را چنان طبیعی کشید که پرندگان به هوای خوردن‌شان به سمت پرده‌ی نقاشی پرواز می‌کردند. آنگاه که این نوع تولید هنری ارزش دارد، از بینندگان محصول انتظار می‌رود که به واقع‌نمایی، طبیعت‌گرایی، گول‌زنندگی و توهم‌آفرینی آن اشاره کنند. اما آنگاه که از هنرمند توقع می‌رود که از واقعیت فراتر رود و اثری آرمانی بیافریند این سخنان مؤید ارزیابی مثبت اثر نیست. نوشته‌ی زیر بر پایه‌ی همین تفاوت استوار است:

> می‌گویند ماجرای زئوکسیس این پرسش را پیش آورد که چرا پرندگان به تصویر انگورهایی که در دستان پسربچه‌ای قرار داشت نوک می‌زدند، ولی تصویر پسربچه آنها را فراری نمی‌داد. در پاسخ به این پرسش دو استدلال مختلف آورده‌اند: یکی استدلال پلینی است که می‌گوید نقاش پسربچه را «به‌خوبی» انگورها نکشیده بود، و دیگری استدلال سنکا[۲۶] که می‌گوید همین واقعه نشان می‌دهد که نقاشی پسربچه در مقام پرتره‌ای آرمانی از نقاشی انگورها سر بوده است.[۲۷]

این که نقاشی پسرک را سر بدانیم یا نقاشی انگورها را بستگی به این دارد که از نظر ما هنرمند چه کاری می‌خواسته انجام دهد. و تازه، ارزش کاری که هنرمند قصد انجام آن را داشته از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر فرق می‌کند. اما آنچه در این میان ثابت می‌ماند این است که، این که چه داستان‌هایی را مایلیم بگوییم یا بشنویم بستگی دارد به این که کدام ویژگی‌ها در آثار به ما لذت می‌بخشند.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Marcis Muelder Eaton. "Locating the Aesthetic," in *Aesthetics: The Big Questions*, ed. by Carolyn Korsmeyer (Blackwell, 1998), pp. 84-91.

پی‌نوشت‌ها:

1. Alan Tormey and Judith Farr Tormey. "Renaissance Intarsia: The Art of Geometry," *Scientific American*, **247**(1), pp. 136-43 (July 1982).

2. Linnea S. Dietrich. "The subjective vision of french impressionism," *Catalog for show* by the same name (Tampa: The Tampa Museum, 1981) p. 8.

3. Elinor Fuchs. "The Death of character," *Theatre Communications*, no. 2, p. 1 (March 1983).

4. Alan Trochtenburg. "Camera work, notes toward an investigation," *Massachusetts Review*, pp. 838-9, (1978).

5. Richard Brettell et al. *A Day in the Country: Impressionism and the French Landscape Exhibition Catalog* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1984). p. 21.

6. John Berger. *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972), p. 166.

۷. فرانس هالس، نقاش هلندی (حدود ۱۶۶۶–۱۵۸۱). ـ م.

۸. همان، ص ۱۶۶.

9. Raymond Williams. *The Long Revolution* (New York: Columbia University Press, 1961) pp. 156-72.

10. Joseph Epstein. "Literary biography," *New Criterion*, 1(9), p. 27, (1983).

11. Arnold Hauser. *The Social History of Art and Literature* (New York: Vintage Books, 1951), p. 11.

۱۲. خطیب رومی (حدود ۳۵ – حدود ۹۵). ـ م.

13. William Fleming. *Art and Ideas* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974), p. 74.

۱۴. همان، ص. ۱۱۹.

۱۵. پائولو ورونزه، نقاش ایتالیایی (۱۵۸۸–۱۵۲۸). ـ م.

۱۶. همان، ص. ۲۱۰.

۱۷. همان، ص. ۲۱۱.

۱۸. همان، ص. ۲۶۲.

19. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. xii.

۲۰. پلینی کهین، خطیب و سیاست‌مدار رومی (۶۲ – حدود ۱۱۳). ـ م.

۲۱. نقاش یونانی (حدود ۳۰۰ ق‌م). ـ م.

۲۲. همان، ص ۴۸.

23. David Summers. *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1981) p. 47.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۴. همان، ص ۴۸.

۲۵. نقاش یونانی (قرن پنجم ق‌م). ـ م.

۲۶. فیلسوف و نمایشنامه‌نویس و از رجال رومی (حدود ۳ ق‌م – ۶۵ ب‌م). ـ م.

27. J. Overbeck. *Die Antiken Schriftquellen zur Geschicte der bildenen Kunste bei den Breichen*, quoted in Kris and Kurz, p. 28.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی