



نوشته هربرت رید

ترجمه: نجف دریابندری

ناشر: شرکت سهامی کتابهای جیبی

فصلی از کتاب «معنی هنر»

● ۲. هر نظریه کلی درباره هنر باید با این فرض آغاز شود که انسان در برابر اشکال و سطح و حجم اشیایی که حاضر بر حواس او باشند واکنش نشان می‌دهد، و بعضی آرایشها (۴) در تناسب شکل و سطح و حجم اشیا منجر به احساس لذت می‌شوند، در حالی که نبودن آن آرایشها باعث بی‌اعتنایی یا حتی ناراحتی و اشمئزاز است. حس تشخیص روابط لذت‌بخش همان حس زیبایی است، حس مقابل آن، حس زشتی است. البته امکان دارد که پاره‌ای از مردم بر تناسباتی که در جسمیت اشیاء هست آگاه نباشند. همان‌طور که پاره‌ای از مردم رنگ کورند، پاره‌ای هم ممکن است نسبت به شکل و سطح و حجم کور باشند. اما همان‌طور که مردم رنگ کور نسبتاً قادرند، به انواع دلایل می‌توان باور داشت مردمی هم که یکسره از سایر اوصاف بصری اشیا غافل باشند به همان اندازه کمیابند. احتمال قویتر این است که این مردم قوایشان پرورش نیافته باشد.

● ۳. عجالتاً ده دوازده تعریف رایج درباره زیبایی وجود دارد، اما آن تعریف جسمانی محضی که من مطرح کردم (که زیبایی عبارت است از وحدت روابط صوری در مدرکات حسی ما) یگانه تعریف اساسی است، و بر این اساس ما می‌توانیم نظریه‌ای درباره هنر بنا کنیم که دامنه شمول آن تا آنجا که چنین نظریه‌ای لازم دارد وسعت داشته باشد. اما شاید مهم باشد که در آغاز بحث نسبت این اصطلاح زیبایی را مورد تأکید قرار دهیم. تنها صورت دیگر قضیه این است که بگوییم هنر رابطه لازمی با زیبایی ندارد. و این موضع، موضعی است کاملاً منطقی، به شرط آنکه ما این اصطلاح را به آن تصویری از زیبایی محدود سازیم که یونانیان بنایش را گذاشتند و سنت کلاسیک اروپا دنباله‌اش را گرفت. تمایل خود من این است که حس

● ۱. کلمه ساده «هنر» (۱) غالباً مربوط به آن هنریایی است که ما آنها را به نام هنر «تجسمی» (۲) یا «بصری» (۳) می‌شناسیم. اما اگر درمشتق را خواسته باشیم باید هنر ادبیات و هنر موسیقی را هم دربرگیرد. پاره‌ای از خصائص میان همه هنرها مشترک است، و هرچند که در این یادداشتها سروکار ما بیشتر با هنرهای تجسمی خواهد بود، تعیین این امر که چه چیزی در میان همه هنرها مشترک است بهترین آغاز تحقیق ماست.

شوینهاور نخستین کسی بود که گفت همه هنرها می‌خواهند به مرحله موسیقی برسند. این گفته بارها تکرار شده و منشاء اشتباهات فراوانی بوده است، ولیکن حقیقت مهمی را هم بیان می‌کند. شوینهاور کیفیات انتزاعی موسیقی را در نظر داشت. در موسیقی - و تقریباً فقط در موسیقی - هنرمند می‌تواند مستقیماً با مخاطبان خود طرف بشود، بی‌وساطت و وسینه‌ای که عموماً برای مقاصد دیگر هم به‌کار برده شود. معمار باید غرض خود را به زبان عمارت بیان کند، که بعضی فوائد مصرفی هم دارد، شاعر کلمات را به کار می‌برد، که در محاورت روزمره نیز به‌کار می‌روند، نقاش معمولاً به زبان تصاویر جهان قابل رویت سخن می‌گوید، فقط آهنگساز است که به آزادی کامل می‌تواند از ضمیر خویش اثری پدید آورد که هدف آن چیزی جز لذت بخشیدن نیست. اما همه هنرمندان نیتشان لذت بخشیدن است، و سادترین و معمولترین تعریف هنر این است که بگوییم هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت‌بخش. این صور حس زیبایی ما را ارضا می‌کنند، و حس زیبایی وقتی راضی می‌شود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در مدرکات حسی خود دریافت کرده باشیم.



زیبایی را پدیده بسیار متغیری در نظر بگیریم که تظاهرات آن در طول تاریخ بسیار نامعین و گاه بسیار گنجه کننده بوده است. هنر باید همه این گونه تظاهرات را دربرگیرد، و محک محقق واقعی هنر این است که حس زیبایی خود او هر چه باشد، حاضر باشد که تظاهرات اصیل این حس را، نزد مردمان دیگر و دراعصار دیگر نیز، به قلمرو هنر راه دهد. در نظر او هنرهای بدوی و کلاسیک و گوتیک به یک اندازه جالبند، و او چندان که به تشخیص اصیل از نازل در همه ادوار دلبسته است، به ارزیابی محاسن نسبی تظاهرات گوناگون حس زیبایی در ادوار مختلف توجه ندارد.

● ۲. بیشتر اشتباهات ما درباره هنر از نداشتن وحدت نظر در استعمال کلمات هنر و زیبایی ناشی می‌شود. می‌توان گفت که ما فقط در سوء استعمال این کلمات وحدت نظر داریم. ما همیشه فرض می‌گیریم که هر آنچه زیباست هنر است، یا هنر کلیتاً زیباست، و هر آنچه زیبا نیست هنر نیست، و زشتی نفی هنر است. این یکی داشتن هنر و زیبایی اساس همه مشکلات ما را در درک هنر تشکیل می‌دهد، و حتی در نزد کسانی که به طور کلی نسبت به تأثرات جمالشناختی (۵) حساسیت شدید دارند، این فرض در موارد خاصی که هنر زیبایی نیست به صورت یک عامل بازدارنده ناخودآگاه عمل می‌کند. زیرا که هنر ضرورتاً همان زیبایی نیست، این نکته را هر قدر تکرار و تأکید کنیم زیان نکرده‌ایم. خواه مسئله را از لحاظ تاریخی مطالعه کنیم (یعنی ببینیم که هنر در اعصار گذشته چه بوده است) و خواه از لحاظ جامعه‌شناسی (یعنی ببینیم که هنر از حیث تظاهرات کنونی خود در سراسر جهان چیست)، خواهیم دید که هنر چه در گذشته و چه در حال حاضر غالباً یک امر غیر زیبا بوده است و هست.

● ۳. زیبا چنان که گفتم به‌طور کلی و در ساده‌ترین تعریفش آن چیزی است که لذت بخش باشد، و در نتیجه مردم ناچار می‌شوند بپذیرند که خوردن و بوییدن و سایر احساسهای جسمانی هم می‌توانند هنر به شمار روند. با آنکه سخافت این نظریه را می‌توان فوراً آشکار کرد، یک مکتب کامل جمالشناسی بر این اساس بنا شده، و تا همین اواخر این مکتب حتی بر سایر مکاتب برتری هم داشته است. اکنون نظریه دیگری در باب جمالشناسی که از پیافو کروجه (۶) سرچشمه گرفته تا حدی جانشین آن شده است، و با آنکه نظریه کروجه با انتقادات فراوانی روبه‌رو شده، عقیده اساسی آن، که می‌گوید کاملترین تعریف هنر آن است که هنر را شهود (۷) صلاف و سادۀ بدانیم، از همه نظریات سابق روشنگرتر از کار درآمده است. اشکال کار در بدکار بستن نظریه است، که بر اصطلاحات مبهمی مانند «شهود» و «تغزل» (۸) تکیه دارد. اما نکته‌ای که باید فوراً بدان توجه کرد این است که این نظریه پیچیده و شامل در باب هنر، بی‌استفاده از کلمه «زیبایی» کار خود را پیش می‌برد.

● ۴. در واقعیت این است که معنی و اهمیت تاریخی تصور زیبایی محدود است. تصور زیبایی در یونان باستان پدید آمد، و در آنجا نتیجه فلسفه خاصی از زندگی بود. این فلسفه نوعاً بشری بود، بدین معنی که ارزشهای انسانی را از طبیعت می‌گردد و در خدایان هم جز انسان بزرگتر از حد طبیعی چیزی نمی‌دید. هنرمندان باستان صورت آرمانی شده طبیعت بود، و به‌خصوص صورت آرمانی شده انسان بود، به‌نام حداعلای فراگرد طبیعت. آپولوبلوده (۹) و آفرودیت ملوسی (۱۰) که نمونه‌های هنر کلاسیک‌اند، عبارتند از سنخهای کامل یا آرمانی انسانی، با شکل و تناسب کامل، نجیب و آرام، و در یک کلام: زیبا. این سنخ زیبایی به صورت میراث به روم رسید و در دوره رنسانس دوباره احیا شد. ما هنوز بر طبق سنت رنسانس زندگی می‌کنیم، و برای ما زیبایی ناچار مربوط است به صورت آرمانی سنخ خاصی از انسان که به دست قومی قدیم و در سرزمینی دور دست، دور از شرایط واقعی زندگانی روزمره ما، پرداخته شده است. شاید که این آرمان، به عنوان یک آرمان، دست کمی از هیچ آرمان دیگر نداشته باشد، اما باید توجه داشته باشیم که این فقط یکی از آرمانهای ممکن است. این آرمان با آرمان بیزانسی، که انسانی نه، بلکه الهی و عقلانی و ضد حیاتی و انتزاعی بود، تفاوت دارد، با آرمان بدوی هم تفاوت دارد که شاید اصلاً آرمان نبود، بلکه تجلی ترسی بود که انسان بدوی در برابر دنیای اسرارآمیز و نفوذناپذیر احساس می‌کرد. آرمان یونانی با آرمان شرقی هم تفاوت می‌کند، که آن نیز انتزاعی و غیر بشری و مابعد طبیعی است، و معهداً بیشتر جنبه غریزی دارد

شپوشگاه علوم انسانی
رتال جامع



تا عقلانی ، اما عادات اندیشه ما چنان به دستگاه کلمات ما وابسته اند که ما می‌کشیم - هر چند غالباً بیهوده - که همین يك کلمه زیبایی را به ضرب زور در خدمت همه این آرمانها به صورتی که در هنر بیان شده‌اند به کار بریم . اگر ما نسبت به خودمان صادق باشیم ، لاجرم دیر یا زود از این مغالطه لغظی احساس گناه خواهیم کرد . آفرودیت یونانی و مادونای بیزانسی و بت وحشیان کینه جدید یا ساحل عاج ، همه نمی‌توانند به همین يك تصور متعارف زیبایی متعلق باشند . اگر قرار باشد کلمات اصولاً معنای دقیقی داشته باشند ، باید ادغان کنیم که آرمان اخیر نازیبا یا زشت است . و با این همه ، همه این اشیا ، چه زیبا و چه زشت ، حقا باید آثار هنری نامیده شوند .

۷ . باید اعتراف کنیم که هنر بیان تجسمی صورت هیچ آرمان خاصی نیست . هنر بیان هرآرمانی است که هنرمند توانسته باشد آن را در صورت تجسمی تحقق بخشد . و من با آنکه گمان می‌کنم که هنر اثر هنری از حیث صورت یا ساختمان منبجم خود از يك اصل تبعیت می‌کند ، این اصل را به هیچ صورت آشکاری مورد تاکید قرار نمی‌دهم ، زیرا هر قدر که ما ساختمان آثاری را که به حکم کشش مستقیم و غریزی خود زندگی می‌کنند بیشتر مطالعه کنیم ، تقلیل دادن آنها به صورت فورمولهای ساده و قابل توضیح دشوارتر می‌شود . حتی برای آن معلم اخلاق عهد رنسانس هم آشکار بود که « هیچ زیبایی والایی نیست که در تناسب آن قدری غرابت وجود نداشته باشد » .

۸ . حس زیبایی را ما به هر طریق که تعریف کنیم ، باید فوراً این را هم علاوه کنیم که زیبایی امری است نظری ، حس زیبایی انتزاعی پایه ابتدایی فعالیت هنری است . کسانی که به این فعالیت می‌پردازند مردمان زنده هستند و در معرض جریانات گوناگون زندگی قرار دارند . در هر مرحله در پیش داریم : اول محض ادراک کیفیات مادی - رنگها ، صداها ، حرکات و سکات ، و بسیاری واکنشهای جسمانی پیچیده‌تر که آنها را تعریف نکرده‌ایم ، دوم آرایش این قبیل ادراکات به صورت اشکال و نقشهای



لذت‌بخش . می‌توان گفت که حس جمالشناسی به همین دوقراگرد ختم می‌شود ، ولی ممکن است مرحله سومی هم وجود داشته باشد ، و آن هنگامی است که این آرایش ادراکات را با حالت خاصی از عاطفه یا احساس که از پیش موجود بوده است هماهنگ سازیم . در این صورت می‌گوییم که آن عاطفه یا احساس بیان شده است . به این معنی درست خواهد بود که بگوییم هنر عبارت از بیان است - نه بیش و نه کم . اما همواره لازم است به یاد داشته باشیم (و این را بیروان کرویچه گاهی فراموش می‌کنند) که بیان به این معنی يك فراگرد نهایی است ، متکی به فراگردهای قبلی ادراک حسی و آرایش (لذت‌بخش) صورت . بیان ممکن است مطلقاً خالی از آرایش صوری باشد ، اما در آن صورت همین عدم انسجام مانع از آن خواهد بود که ما آن را هنر بنامیم .

جمالشناسی ، یا علم ادراک ، فقط با دوقراگرد اول سروکار دارد ، هنر ممکن است بعد از این و فراگرد با ارزشهای عاطفی هم سروکار داشته باشد . می‌توان گفت که تقریباً همه آشفته‌گیهایی که در بحث هنر پیش می‌آید ناشی از این است که ما این تمایز را روشن نمی‌کنیم ، اندیشه‌هایی را که فقط به تاریخ هنر مربوطاند وارد بحثهای مربوط به تصور زیبایی می‌کنیم . غرض هنر را ، که چیزی جز نقل احساس نیست ، با کیفیت زیبایی خلط می‌کنیم - که احساسی است که از صور خاصی به ما نقل می‌شود ، و از این خلط مبحث رهایی نداریم .

۹ . آن عنصر پایدار در وجود انسان که با عنصر صورت در هنر متناظر است ، حساسیت جمالشناسی انسان است . این حساسیت ثابت است ، آنچه متغیر است تعبیری است که انسان از صور هنری می‌کند ، که هر گاه با احساسات آبی او متناظر باشند انسان آن را « بیان کننده » می‌نامد . اما همین صور ممکن است يك ارزش‌بیانی متفاوت هم داشته باشند ، نه تنها برای اشخاص دیگر ، بلکه برای دوره‌های دیگری در تاریخ تمدن نیز هم . بیان کنه بسیار مهمی است . ما این کلمه را برای نشان دادن واکنش عاطفی مستقیم به کار می‌بریم . اما همان خودداری یا انضباطی که هنرمند به کمک آن صورت هنری را حاصل می‌کند ، خود نحوه‌ای از بیان است . صورت ، هر چند که می‌توان آن را به مفاهیم عقلی مانند مقیاس و توازن و وزن و هماهنگی تحلیل کرد ، در حقیقت اصلاً از شهود ناشی می‌شود ، در طرز کار واقعی هنرمندان صورت يك محصول عقلانی نیست . می‌توان گفت که صورت عاطفه‌ای است هدایت شده و تعیین شده ، و وقتی که ما هنر را به عنوان اراده معطوف به صورت توصیف می‌کنیم ، يك فعالیت عقلانی محض را در نظر نداریم ، بلکه مطمئن نظر ما يك فعالیت غریزی محض است . به این دلیل من گمان نمی‌کنم بتوان گفت که هنر بدوی يك شکل زیبایی پایبتر از هنر یونانی است . هنر بدوی هر چند ممکن است نماینده نوع پایبتری از تمدن باشد ، می‌تواند بیان‌کننده غریزهای برای طوایف باشد که همان خوبی غریزه یونانی ، یا حتی خوبر تر از آن ، هنر هر دوره‌ای را به شرطی می‌توان به عنوان نمودار آن دوره در نظر گرفت که ما بتوانیم میان عناصر صورت ، که گمی‌اند ، و عناصر بیان ، که موقتاً اند ، قابل تمایز بشویم . ما نمی‌توانیم بگوییم که جوتو (۱۱) از لحاظ صورت پایبتر از میکال‌آتر است . ممکن است کمتر از او پیچیده باشد ، اما ارزش صورت به درجه پیچیدگی آن وابسته نیست . صریح بگویم ، من نمی‌دانم که چگونه باید درباره صورت داوری کرد ، جز به وسیله همان غریزهای که صورت را می‌آفریند .

۱۰ . از نخستین روزهای فلسفه یونان مردمان کوشیده‌اند که در هنر يك قانون هندسی پیدا کنند ، زیرا که اگر هنر (که آن را بازیابی یکی می‌دانند) همان هماهنگی باشد ، و هماهنگی هم از رعایت تناسب حاصل شود ، منطقی به نظر می‌رسد که فرض کنیم این تناسب ثابت‌اند . تناسب هندسی معروف به « تقسیم طلایی » قرن‌ها به عنوان يك همچو کلیدی برای اسرار هنر در نظر گرفته می‌شد ، و کاربرد آن ، نه تنها در هنر بلکه در طبیعت نیز ، چنان عمومیت دارد که گاهی حرمت مذهبی نسبت به آن معمول‌داشته‌اند . در قرن شانزدهم گروهی از نویسندگان سه قسمت « تقسیم طلایی » را به تثلیث مسیحی مربوط می‌کردند . تقسیم طلایی در دوقضیه از قضایای اقلیدس بیان شده است : کتاب دوم ، قضیه ۱۱ (« تقسیم يك خط مستقیم مفروض ، به طوری که مستطیل حاصل از تمام آن خط و یکی از قسمتها مساوی مربعی باشد که با قسمت دیگر ساخته شود . ») و کتاب ششم ، قضیه ۳۱ (« تقسیم خط

فورمول معمولی در این مورد این است که خط محدودی را طوری تقسیم کنیم که نسبت قطعه کوتاهتر آن به قطعه درازتر مانند نسبت قطعه درازتر به تمام خط باشد. قطعاتی که به دست می آیند به طور تقریبی به نسبت ۵ به ۸ خواهند بود (یا ۸ به ۱۳ و ۱۳ به ۲۱ و هکذا) ، اما این نسبت هرگز دقیق نیست ، بلکه همان چیزی است که در ریاضیات به نام عدد گنگ (یا اسم) معروف است . و تاثیر این نکته در افزایش جنبه اشراک آمیز این موضوع اندک نبوده است . در این باب مطالب فراوانی نوشته شده ، و از اواسط قرن گذشته می بینیم که محققین با جدیت بسیار در این خصوص بحث می کنند . یک نویسنده آلمانی به نام تسایزینگ (۱۲) کوشید تا ثابت کند که تقسیم طلایی کلید اسرار مبحث ریختناسی (۱۳) است ، چه در طبیعت و چه در هنر ، و گوستاو تودورفشر (۱۴) ، بنیانگذار جملاتناسی تجربی ، که آثار اصلیش در سالهای هفتاد قرن گذشته منتشر شد ، همین مسئله تقسیم طلایی را یکی از موضوعات اصلی تحقیقات خود قرارداد . از آن زمان به بعد ، تقریباً همه آثاری که در باب جملاتناسی نوشته شده اند این مسئله را هم تاحدی مورد توجه قرار داده اند .

تسایزینگ از راه افراط مدعی شد که در آثار هنری تقسیم طلایی همجا حکمفرماست ، اما تحقیقات بعدی مدعای او را تأیید نکرده است . می توان فرض کرد که هنرمند قابل یا این تقسیم را به طور آگاهانه در ساختن اثر خود به کار می برد و یا به واسطه حس صورت غریزی خود ناگزیر به آن می رسد . در تعیین طول و عرض دروینجره و قاب عکس و صفحه کتاب و روزنامه ، غالباً از تقسیم طلایی استفاده می کنند . می گویند که همه قطعات و بولونهای خوش ساخت نیز تابع همین قاعده هستند . اهرام مصر را بر همین اساس توضیح داده اند ، و تناسبات کلیساهای گوتیک نیز مانند نسبت طول جناح کلیسا به تالار وستون به طاق ، و مناره به برج ، و غیره ، به همین ترتیب تعبیر شده است . این تناسب غالباً در هنرهای تصویری نیز به کار می رود ؛ نسبت فضای بالای خط افق به فضای زیرین خط ، و فضای جلو به فضای عقب ، و نیز تقسیمات عمودی تابلو ، تابع تقسیم طلایی است . نقاشیهای پیرو دلا فرانچسکا (۱۵) نمونه های افراطی سازمان یافتگی هندسی هستند .

● ۱۱ - نه تنها تقسیم طلایی ، بلکه نسبتهای هندسی دیگر نیز در تمام مربع داخل هر مستطیل که ضلعش برابر عرض آن مستطیل باشد ، پدید می آید . کمابیش بی انتهای برای به دست آوردن هماهنگی کامل به کار می رود . و همین بی انتهایی نسبی این ترکیبات است که توضیح مکانیستی هماهنگی کامل یک اثر هنری را غیر ممکن می سازد ، زیرا با آنکه خالهای برنده در این بازی ثابت و معین اند ، به کاربردن آنها برای به دست آوردن نتیجه خوب به غریزه و قریحه احتیاج دارد . من میل دارم فرضیه ای را هم که بر قبایس شعر استوار است مطرح کنم ، می دانیم که شعر کاملاً منظم در شعر جانی یکبار او است که حاصل نمی توان کرد . به این جهت شعرا به خود اجازه می دهند که در اوزان تصرف کنند ، در نتیجه شعر بسیار زیباتر می شود . به همین ترتیب در هنرهای تجسمی هم بعضی تناسبات هندسی ، که تناسبات مکتوب در ساختن جهان اند ، ممکن است مقیاسهای متداولی باشند که هنر به درجای دقیق ظریف از آنها دور می شود . حد و حدود این دور شدن ، مانند تصرف در وزن شعر ، تابع قاعده نیست بلکه تابع غریزه یا قریحه هنرمند است . من احساس می کنم که تحلیلهایی مانند تحلیلی که آقای جی همبلیج (۱۶) درباره گلدان یونانی انجام داده (۱۷) ، که دقیقترین و موفقترین تحلیل هندسی یک اثر هنری است که من سراغ دارم ، نه تنها ناقص این فرضیه نیست ، بلکه آن را تأیید می کند . گلدانهای یونانی تابع قواعد هندسی هستند ، و به همین دلیل کمال و تمامیت آنها اینقدر سرد و بیجان است . در یک طرف سفالین روستایی ساده غالباً حیات و شادی بیشتری وجود دارد . در حقیقت ژاپونیا شکل کاملی را که از چرخش میز دوار سفالگری به دست می آید عمداً خراب می کنند ، زیرا اعتقاد دارند که زیبایی حقیقی تا این حد منظم نیست .

● ۱۲ . «تصرف در شکل» (۱۸) شاید به معنی دور شدن از نظم هندسی باشد ، یا به عبارت کنی تر حاکی باشد از بی اعتنائی به تناسباتی که در طبیعت دیده می شود . پس می توان گفت که در هنرهای نوعی تصرف به صورت بسیار کلی یا شاید تناقض آمیز وجود دارد . حتی مجسمه سازان کلاسیک یونانی هم برای نزدیک شدن به صورت آرمانی در طبیعت تصرف می کردند .

خط پیشانی و بینی در ظالم واقع هرگز به این استقامتی که مثلاً در مجسمه آفرودیت ملوسی می بینیم نبوده است . صورت نیز چنان بیضی و پستانها نیز چنان گره نبوده است . در حقیقت پیش از رنسانس ایتالیا مشکل بتوان اثری را سراغ گرفت که به نحوی از انحا از واقعیت دور نشده باشد . در قرن شانزدهم ، بیشتر به سبب اشتباه در شناختن قصد و غرض هنر کلاسیک ، بازنمایی طبیعت به شکل واقعی خود رواج پیدا کرد . اما این کار ردیبری نباید ؛ قرنهای هفدهم و هجدهم به دلایل مختلف تصور رنسانس هنر را رها کردند ، و فقط در قرن نوزدهم - که عصر احیای دروغین رسمهای مرده بود - این بازنمایی واقعیت بار دیگر باب شد .

اما تصرف در واقعیت درجات مختلف دارد ، و خواهید گفت که هیچ کس به آرمانی کردن واقعیت اعتراضی نخواهد داشت . فقط وقتی که از طبیعت هتک حرمت شود بیننده زبان به اعتراض باز می کند . خط پیشانی و ابرو می تواند مستقیم باشد ، اما پا نباید به صورت نامعقولی کج و کوله شود . مسئله ، مسئله درجات است ، ولی معلوم نیست که تفاوت تماماً ناشی از درجات باشد . پس خط فاصل را در کجا می توان کشید ؟ اگر هنر یونانی را رها کنیم و به هنر سلتی و چینی قدیم بپردازیم ، خواهیم دید که در این هنرها تصرف در طبیعت به جایی رسیده است که موضوع اصلی به کلی ناپدید شده و چیزی جز نقش خنثی در دست ما برجا نمانده است . در هنر بیزانسی می بینیم که میل به بازنمایی فکر به صورت کتابی همه آنها را از آدمیت خود محروم ساخته است . مسیحی که در دامان مریم عذرا می بینیم کودک نیست ، بلکه بازنمایی ریز نقشی است از شکوه و جلال شخص مسیح . در هنر گوتیک همه چیز در راه تلاش یکپارچه عمارت کلیسا برای بیان ماهیت فراتر (۱۹) احساسات دینی به کار می رود ، کیفیت آرمانی هنر یونانی با کیفیت کتابی هنر بیزانسی دور می افتد ، غرض بازنمایی واقعیت نیست . در هنر چینی ، در هنر ایرانی ، در هنر شرقی به طور کلی ، موضوع وجود دارد ، اما نه به طور واقعی ، بلکه به طور حسی - یعنی معنی که موضوع فقط به وزن (ریم) و حیات نقشی که هنرمند می آفریند کمک کند .

این دور شدن از تقلید دقیق در همه موارد از روی قصد و عمد است . یا ارائه هنرمند که معطوف به صورت است ، یعنی میل او به ایجاد یک نقش یا حجم متوازن یا منحد ، این تصرفات را ایجاد می کند ، و یا میل او برای ساختن کتابهای از احساسات درونی اش . به گمان من می توان گفت که این هدف دوم ، یعنی میل به کپی کردن هنر ، یک میل جمالشناختی محض نیست ، کمتر اثر هنری مانند کلیساهای بیزانسی را و یا (۲۰) نظر انسان را می گیرد ، اما هنر این کلیساهای بیشتر ساخته گذشت زمان است . یعنی تاثیر این کلیساهای در ما یک تاثیر هنری خالص نیست ، بلکه پاره ای تاریخی و پاره ای دینی و پاره ای محیطی است ، و تا آنجا که باید به حساب قدرت هنرمند گذاشته شود . هنر را از این عوارض جدا کنید ، و خواهید دید که فقط عناصر صورت و رنگ در دست شما برجا می ماند .

1) art 2) plastic 3) visual

4) arrangement - کلمه «آرایش» در اینجا به معنی زینت نیست ،

بلکه به معنی ترتیب قرار گرفتن اشیاء است ، چنانکه در مورد آرایش سیاه به کار می رود . در این متن آرایش غالباً به همین معنی به کار خواهد رفت . سم

5) aesthetic

6) Benedetto Croce

7) intuition 8) lyricism

9) Apollo Belvedere

10) Aphrodite of Melos

11) Giotto

12) Zeising 13) morphology

14) Gustav Theodor Fechner

15) Piero della Francesca

16) Jay Hambidge

17) Dynamic Symmetry, Oxford University Press, 1920.

18) distortion

19) transcendental

20) Rvenna