هنرمندان ناقدان و فیلسوفان*

لویی آرنو رید
ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند

می‌گویند کم‌تر نزاعی به تلخی دعواهای خانوادگی است، و کم‌تر هم‌چشمی و لجاجتی عمیق‌تر از لجبازی میان فرقه‌هایی است که بی‌آن‌که خود متوجه باشند، اصل و هدف مشترک مهمی دارند. خودِ شدت علاقه به هدف نهایتاً به علاقهٔ شدید به وسایل رسیدن به هدف می‌انجامد، به نحوی که وقتی اختلاف فکری و نظری یا سایر انواع اختلاف پیش می‌آید، هرگونه حس علاقهٔ مشترک به هدف یا خیر مشترک را در خود غرق می‌کند. برای به‌دست‌آوردن شواهد صحّت این امر، کافی است به خشونت غالب اختلاف‌نظرهای مذهبی و سیاسی توجه کنیم.

سه فرقه وجود دارند که می‌شود گفت، دانسته یا ندانسته، به واقعیت تجربه‌ای که از شناخت زیبایی حاصل می‌شود، علاقه‌مندند. این سه عبارتند از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنرمندان، ناقدان و نظریه‌پردازان هنری. نظریه‌پردازان یا فیلسوف‌اند یا روانشناس و یا هر دو. بدون‌شک، مابه‌الاشتراک این سه گروه واقعیت علاقه به تجربهٔ محصول زیبایی‌شناسی است. ولی رابطه‌های مختلفی که با این واقعیت دارند قدر مشترک و نسبت خانوادگی‌شان را با یکدیگر از دیده پنهان می‌کند. برخلاف کسانی که علایق‌شان بیش‌تر سیاسی یا مذهبی است، در این‌جا مسئله‌ای که به‌میان می‌آید، مسئلهٔ رابطه‌های مختلف اذهان مختلف با شئ واحد است، نه عقاید مختلف دربارهٔ وسایل رسیدن به هدف مشترک. به‌طور بسیار تقریبی، هنرمند می‌خواهد تجربهٔ محصول شناخت زیبایی را از طریق ساختن چیزهای زیبا **احساس کند**، ناقد طالب **تشخیص** آن تجربه به‌یاری اشیاء هنری زیباست، و فیلسوف خواهان **فهم و دریافت** تجربهٔ مذکور است. (مراد من از فیلسوف در این‌جا نوعی نظریه‌پرداز هنری است. رابطهٔ او با روانشناس بعد مورد بحث قرار خواهد گرفت). علاقه‌های این سه دسته آن‌چنان آشکارا با هم تفاوت دارد که، با وجود وحدت شئ مورد علاقهٔ هنرمندان و ناقدان و فیلسوفان امکان داشت هر یک راضی باشند که به راه خود بروند. اگر قسمی رابطهٔ متقابل بین فعالیت‌هایشان در میان نبود که به این‌همه خلط و اشتباه و سردرگمی و در نتیجه هم‌چشمی و اصطکاک بینجامد. در این منازعات، فیلسوف بیش از دیگران هدف حمله است. بنابراین، پیش از ورود به هرگونه بحث دربارهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناسی، باید تا حدّ امکان بدفهمی‌هایی را که به آشفته‌فکری و آشوب و پیشداوری منجر می‌شود از سر راه برداریم.

هنرمند گاهی به فیلسوف حمله می‌کند زیرا می‌گوید که وی در کارهایی که به او مربوط نیست فضولی می‌کند و می‌خواهد با وضع قوانین مستقل از تجربه در باب اموری که شایستگی داوری دربارهٔ آن‌ها را ندارد، به هنرمند یاد بدهد که چگونه باید کار کند.

هم‌چنین دیده شده که هنرمند به دلایلی نظیر آنچه گفته شد، به ناقد نیز می‌تازد، و ناقد به سهم خویش به فیلسوف ایراد می‌گیرد که چرا در کار خود او فضولی می‌کند. اجازه بدهید دربارهٔ اساس و دلایل این نزاع‌ها بین هنرمند و فیلسوف، و هنرمند و ناقد، و ناقد و فیلسوف بیش‌تر تحقیق کنیم.

گلهٔ هنرمند از ناقد بیش‌تر از اختلاف طبع سرچشمه می‌گیرد. هنرمند خلاق است و طبعاً وقتی از بادهٔ کامیابی سری گرم دارد، به خشم می‌آید که ناقد به کار او نگاه سردْ یا مخالفت‌آمیز می‌اندازد، و ممکن است بگوید: «این آدم که خودش از ساختن یک سونات یا سرودن یک غزل یا نوشتن یک نمایشنامه عاجز است و نمی‌داند چطور رنگ روی بوم بزند، به چه حقّی از من عیبجویی می‌کند؟» گلهٔ هنرمند کاملاً طبیعی و بی‌نیاز از توضیح است و فقط امکان دارد با لبخند یا اخم ناقد تغییر کند.

هنرمند، به‌عنوان هنرمند، بالطبع کم‌تر با فیلسوف در داد و ستد است. احیاناً نظریات فلسفی خودش را دارد، ولی وقتی به فیلسوفی برمی‌خورد که اتفاقاً به مسایل فلسفی مربوط به اساس کار یا تجربهٔ هنرمند علاقه‌مند است، غالباً از اصطلاحات تخصصی او سر درنمی‌آورد، و به فرض هم که گاهی سر دربیاورد، سخنان او در نظرش ملال‌انگیز یا به‌منزلهٔ اصرار در خطاست. البته هستند هنرمندان برخوردار از شمّ بحث‌های کلّی و انتزاعی. ولی هنرمند از حیث هنرمندبودن، سر و کارش با ساختن است، نه با شکافتن اندیشه‌ها و تصورات در بحث‌های انتزاعی، و بیش‌تر به این فکر گرایش دارد که پژوهش انتزاعی در مقام مقایسه با هیجان آفرینندگی، کاری خسته‌کننده است، و معتقد است که به‌فرض هم که ناگزیر از نظریه‌پردازی باشیم، باید هرچه زودتر و به‌نحوی مرتبط با کاری که در دست داریم و بدون واردشدن در کلّی‌گویی‌های مبهمی که به‌درد هیچ‌کس نمی‌خورد، به بحث پایان دهیم.

عقیدهٔ هنرمند دربارهٔ فیلسوف چندان مهم نیست، زیرا هنرمند باید هنر ایجاد کند، نه این‌که وارد تعریف فلسفه یا حمله به آن یا اصولاً بحث در این زمینه شود، و اگر آنچه را در عمق ضمیر دارد و می‌خواهد خلق کند درست خلق کند، تندخویی‌ها و عصبانیت‌هایش را می‌شود بخشید. در این‌جا فعلاً نیازی به بررسی رابطهٔ ناقد با هنرمند نیست، ولی عقیدهٔ او راجع به فیلسوف بیش‌تر اهمیت دارد، زیرا ناقد گرچه از طرفی با آثار هنری سروکار دارد، از طرف دیگر نویسنده یا گوینده نیز هست و دربارهٔ اندیشه‌های مربوط به هنر هم بحث می‌کند. پس ناقد، حتی اگر نگوییم گاهی حوزهٔ کارش با کار فیلسوف یکی است، دست‌کم به آن نزدیک می‌شود.

یکی از حرف‌های من در آنچه خواهد آمد این است که علاقه‌های ناقد و فیلسوف با هم تداخل می‌کنند. منتها ناقد همیشه آن‌گونه که می‌باید متوجه نیست که پیشه‌اش از جهتی با فلسفه رابطهٔ نزدیک دارد و، چنان‌که گفتیم، دیده شده است که به فلسفه می‌تازد. سنخ خاصی از ناقدان وجود دارند که شتابزده می‌پرسند: اساساً چرا باید تجربهٔ ناشی از ادراک زیبایی را تحلیل کنیم؟ چرا به همان احساس و هیجان محصول برخورد با چیزهای زیبا خرسند نباشیم؟ مگر هر چیز زیبایی یکتا و قائم به خویشتن نیست؟ پس آیا جز این است که کسی که شاخص‌های کلّی یا اصول عام وضع می‌کند فقط جهل خود را از یکتایی و بی‌همتایی تک‌تک چیزهای زیبا نشان می‌دهد؟ آیا جز این است که تجزیه و تحلیل فلسفی مانند کشتن موجودی زنده برای کالبدشکافی آن است؟

والتر پیتر[1] در *بررسی‌هایی در تاریخ رنسانس*[2] آشکارا همین نظر را بیان می‌کند و می‌نویسد:

بارها بسیاری از کسانی که مطالبی دربارهٔ هنر و شعر نوشته‌اند، در صدد تعریف زیبایی به‌طور مجرد و بیان آن به کلّی‌ترین وجه و یافتن ضابطه‌ای عام برای آن برآمده‌اند. ارزش این کوشش‌ها بیش‌تر به مطالب آبستن معنا و نافذی بوده که ضمناً و استطراداً گفته شده است. این‌گونه بحث‌ها کمکی به ما نمی‌کند که از آنچه از هنر و شعر درست ساخته و پرداخته شده است بیش‌تر لذت ببریم، یا میان آنچه در آن بهتر یا بدتر باشد دقیق‌تر فرق بگذاریم، یا الفاظی هم‌چون زیبایی و برتری و هنر و شعر را صحیح‌تر از آنچه در غیر این‌صورت ممکن است استعمال شود به‌کار ببریم. زیبایی نیز مانند هر کیفیت دیگری که معروض تجربه آدمی واقع می‌شود، نسبی است؛ و تعریف آن هرچه انتزاعی‌تر و کلی‌تر شود، به همان نسبت بی‌معناتر و بی‌فایده‌تر است. هدف پژوهندهٔ راستین در زیبایی‌شناسی، تعریف زیبایی نه به انتزاعی‌ترین وجه، بلکه به ملموس‌ترین و مشخص‌ترین صورت ممکن و یافتن ضابطه‌ای نه کلی، بلکه مبیّن فلان یا بهمان مظهر خاص زیبایی به کافی‌ترین نحو است.

به حق گفته شده است که هدف هرگونه نقد حقیقی باید این باشد که «شئ را همان‌گونه که واقعاً فی‌ذاته هست ببیند».

پیتر سپس می‌افزاید که کسی که قادر به این کار باشد و بتواند تجربهٔ زنده و روشن حاصل کند «نیازی ندارد که خویشتن را با این‌قبیل مسایل کلی به دردسر بیندازد که زیبایی در نفس خودش چیست یا رابطهٔ دقیق آن با حقیقت یا تجربه کدام است، زیرا این‌ها پرسش‌هایی منافیزیکی است و مانند همهٔ پرسش‌های منافیزیکی در سایر جاها، بیهوده و بی‌فایده. او می‌تواند از همهٔ این مسایل، صرف‌نظر از این‌که پاسخی داشته باشند یا نه، بگذرد و بگوید علاقه‌ای به آن‌ها ندارم.»

اخیراً نیز نویسنده‌ای دیگر می‌نویسد: «به‌هرحال، کلّی‌گویی‌های مبهم دربارهٔ «هنر» زمینه‌ای نیست که صلاح باشد کسی وارد آن شود. تفاوت کلیسای جامع با غزل، یا مجسمه با سمفونی، به‌حدی است که کم‌تر چیزی دربارهٔ هر دو آن‌ها می‌توان گفت که به گفتن

بیارزد.»[۳] همان نویسنده در قسمتی دیگر می‌گوید نظریهٔ هگل راجع به تراژدی «مصداق دیگری از بی‌پروایی فیلسوفانی است که بی‌گدار به آب می‌زنند، منتها این‌بار برخلاف سایر دفعات صحّت و سقم گمان‌پردازی‌هایشان را می‌توان معیّن کرد.»[۴] این‌ها همه اتهاماتی است که به فلسفه زده می‌شود. به‌زودی باز بر سر این موضوع خواهیم آمد تا ببینیم که اگر اصولاً بتوان این اتهام‌ها را به‌جد گرفت، چقدر باید جدی تلقی کرد.

پس هم هنرمند و هم ناقد هر دو به فیلسوف حمله می‌کنند. ولی فیلسوف (صرف‌نظر از دفاع از خویش یا معاملهٔ به‌مثل) اگر اساساً بشود گفت که حمله می‌کند، حمله‌اش بیش‌تر از این‌جهت است که فرض را بر وجود قسمی زمینه یا موضوع مشترک میان خود و ناقد قرار می‌دهد. او به‌ندرت به خود اجازه می‌دهد ــ چون به‌عنوان فیلسوف حقّ این اجازه را ندارد ــ که در داوری‌های شهودی ناقد دخالت کند، هرچند گاهی ممکن است زیرلب به زمزمه بگوید که ای‌کاش بعضی از ناقدان هنری کمی بیش‌تر مایهٔ فلسفی داشتند.

گفتیم که حملهٔ فیلسوف به معنای مسلّم‌گرفتن پاره‌ای امور است، و هنرمند و به‌خصوص ناقد هنری از همین فرض خشمناک و آزرده‌خاطرند. آنچه فیلسوف مسلّم فرض می‌کند این است که حق دارد دربارهٔ هنر و تجربهٔ محصول زیبایی‌شناسی نظریه‌پردازی کند. تا این‌جا خشم و آزردگی ناقد موجه است، زیرا بسیاری اوقات فیلسوفانی قائل به این فرض شده‌اند که به‌وضوح تجربهٔ دست‌اولی از چیزهای زیبا نداشته‌اند.

نکتهٔ دارای اهمیت حیاتی در این زمینه این است که از اول روشن باشیم. روشن باشیم که کلّی‌گویی دربارهٔ هنر و تجربهٔ محصول شناخت زیبایی تنها در صورتی موجه است که براساس شهود و تجربهٔ مستقیم زیبایی انجام گیرد. بدون درک مستقیم تک‌تک چیزهای زیبا، کلّی‌گویی و تعمیم تجربهٔ ناشی از زیبایی‌شناسی چیزی جز «حرف و باد هوا» نیست. ناقدان حق دارند که از اندیشه‌ها و سخنان «ماقبل تجربی» به خشم بیایند. ممکن است مانند بعضی از فلاسفه گفت که مفهوم زیبایی تکمیل‌کنندهٔ فلان نظام فلسفی است. حتی ممکن است فلاسفه بر مبنای نوعی تجربهٔ بسیار کلّی و مبهم، زیبایی را کمابیش درست تعریف کنند. ولی چنین سخنانی، حتی اگر از نابغه‌ای مسلّم صادر شود، چندان ارزشی ندارد مگر آن‌که پایهٔ آن تجربه‌های به‌دست‌آمده از بسیاری چیزهای زیبا و بسیاری انواع چیزهای زیبا باشد. فرضیه‌های هنری در این نکته با فرضیه‌های علمی وجه مشترک دارند که باید به امتحان برسند و به محک آزمون بخورند و جرح و تعدیل و میزان شوند تا با انواع و اقسام امور واقعی خاص انطباق پیدا کنند. اگر امروز هنوز کسی پیدا شود که واقعاً معتقد به وجود علمی کاملاً قیاسی و استنتاجی باشد، یقیناً ممکن نیست زیبایی‌شناسی کوچک‌ترین رابطه‌ای با چنین علمی داشته باشد. تعمیم در زیبایی‌شناسی همواره باید صرفاً جنبهٔ امتحانی و موقّت داشته باشد؛ باید فرضیه‌ای باشد که بناست به محک آزمون و تجربه بخورد تا روزی که مجموعهٔ نظریه‌های هنری به‌تدریج رشد کند و نظامی حتی‌الامکان منسجم و همساز به‌وجود آورد. باید پیوسته همان حرکت همیشگی علوم در این‌جا هم وجود داشته باشد: حرکت از امور واقع خاص و مجزا به قواعد عام، و از قواعد عام دوباره به امور واقع خاص، الی آخر.

در این زمینه سوءتفاهمی وجود دارد میان هنرمند و ناقد از یک‌طرف و فیلسوف از طرف دیگر که از استعمال لفظ «باید» سرچشمه می‌گیرد. اغلب شنیده می‌شود که فیلسوف می‌گوید: «هنرمند **باید** چنین و چنان کند.» شونده گمان می‌برد که فیلسوف برای هنرمند قانون وضع می‌کند، غافل از این‌که او واژهٔ «باید» را نه برای امر و نهی و به مفهوم قسمی فرمان مطلق، بلکه برای توصیف چیزی به‌کار می‌برد که تا جایی که می‌بیند در کار بهترین هنرمندان به‌واقع روی می‌دهد. فیلسوف

حیران است؛ با خویشتن به صدای بلند سخن می‌گوید؛ از خودش پرسش‌هایی می‌کند. می‌پرسد: «سبب این امر چیست؟» و پس از تأمل پاسخ می‌دهد: «سبب باید این باشد؛ کاری که هنرمند می‌کند باید این باشد [یا لابد این است].» البته ممکن است مدت‌ها بگذرد و یافته‌های فیلسوف، پس از تحلیل، برای هنرمند دست‌اندرکار فایدهٔ علمی پیدا کند. اما این ربطی به موضوع ندارد. کار فیلسوف دانستن است، نه دستوردادن؛ و ظلم است اگر تصور کنیم که او به دلیل استعمال واژهٔ «باید»، برای هنرمند قانون وضع می‌کند.

پس گفتیم و تأکید کردیم که کار فیلسوف زیبایی‌شناس تحلیل و تعبیر عقلی و نظری است، و او برای این‌که بیهوده تحلیل و تعبیر نکند، باید با چیزهای زیبا آشنایی دست‌اول داشته باشد. اکنون می‌توانیم برگردیم و به این اعتراض پاسخ بگوییم که چرا فیلسوف اساساً سعی در تحلیل چیزهای زیبا دارد.

به این پرسش که «چرا باید تحلیل کرد؟» مستقیم‌ترین و شاید آخرین پاسخی که بشود داد این است که در ما انگیزه‌ای بنیادی برای این کار وجود دارد، و این کار معمولاً درست انجام نمی‌گیرد، و اگر انجام گیرد، باید درست انجام بگیرد. هرکس دربارهٔ این‌که هنر یا زیبایی چیست اجمالاً تصوراتی دارد، هرچند که این تصورات اجمالی هیچ‌گاه در قالب الفاظ بیان نمی‌شوند. در ما احساس و اندیشه هر دو وجود دارند. تصورات اجمالی و پیشداوری‌های تحلیل‌نشده، در احساسات ما راجع به چیزهای زیبا داخل می‌شوند و غالباً گمراهمان می‌کنند و نگرش‌های نادرست نسبت به آن چیزها در ما برمی‌انگیزند. بنابراین، چون هیچ‌کس از پیشداوری در امان نیست، اگر اصولاً بناست از پیش داوری کنیم، بدون‌شک بهتر است که، در صورت امکان، کمی به خود زحمت بدهیم و برای مواقع آینده پیشاپیش تصورات حقیقی کسب کنیم. این تصورات حقیقی، هم فی‌نفسه از جهت خودشان و هم به لحاظ حقیقتشان، ارزش اکتساب دارند و محققاً سرانجام به ما کمک خواهند کرد که قدر راستین چیزها را بهتر بشناسیم.

ولی فعلاً از این نکته می‌گذریم و می‌پردازیم به موضوع اصلی در سخنان والتر پیتر که پیش‌تر نقل شد. پیتر منکر این بود که تعریف ممکن است به ما یاری بدهد که الفاظی مانند زیبایی و هنر و غیره را به معانی دقیق‌تر به‌کار ببریم. البته کذب این گفته عموماً آشکار است که تعریف کمکی به دقت فکری و ذهنی نمی‌کند. ولی مقصود پیتر این است که استثنائاً زیبایی و امثال آن را نمی‌توان تعریف کرد، زیرا زیبایی ذاتاً امری فردی است، نه یکی از مفاهیم کلی. می‌توان تصدیق کرد که حقیقتی در این سخن وجود دارد و هم‌چنین ممکن است، چنان‌که پیتر می‌گوید، حقیقت داشته باشد که زیبایی به مفهومی خاص نسبی است. با این‌همه، واقع امر این است که بعضی اقسام اشیاء وجود دارند که بسیاری از مردم متفقاً به آن‌ها زیبا می‌گویند، و هم‌چنین بعضی اقسام حالات نفسانی که تجربهٔ هنری نامیده می‌شوند، و این خود نشانهٔ وجود کیفیتی است ــ یعنی کیفیت هنری ــ که بین کلیهٔ مصادیق خاص مشترک است. صرف‌نظر از این‌که آیا این کیفیت به اعتبار اذهان ما نسبی است یا نه، به شهادت سراسر تاریخ نقد هنری، قابل توصیف و کیفیتی وصف‌ناپذیر است. هدف زیبایی‌شناسی دقیقاً کشف و وصف همین کیفیت است. کسی که بگوید زیبایی را باید نه به کلّی‌ترین وجه، بلکه به جزیی‌ترین و مشخص‌ترین صورت تعریف کنیم، از ماهیت تعریف غافل است و در واقع اساساً از تعریف خودداری می‌کند. البته هرکسی اگر دلش خواست، می‌تواند چنین روشی پیش بگیرد؛ ولی کسی که آن را اتخاذ می‌کند، اگر بخواهد دچار تناقض نشود، باید صرفاً به ایجاد یا لذت‌بردن از چیزهای زیبا قناعت کند و یکسره از سخن‌گفتن دربارهٔ آن‌ها و حتی زمزمه‌کردن کلمهٔ «هنر» یا «زیبایی» بپرهیزد، زیرا حتی زمزمهٔ آن‌ها مساوی است با ملتزم‌شدن به فرض وجود معنایی کلی

و «مجرد» که این‌گونه الفاظ بر آن دلالت می‌کنند. خود پیتر بدون‌شک به طرز خاص خودش متخصص لذت‌بردن از هنر است، و همیشه هنگامی خواننده را شیفته می‌کند که، به گفتهٔ اسکار وایلد، در نقش «ناقد به‌عنوان هنرمند» ظاهر شود و به‌وسیلهٔ هنرش، یعنی نثر هنرمندانه، ما را به جایی برساند که زیبایی را احساس کنیم. (البته قابل بحث است که آیا در این‌گونه مواقع ناقد خوبی هم هست یا نه). اما در بقیه مواقع، اتصالاً اصولی را که خودش به آن‌ها قائل است زیرپا می‌گذارد و «کلی» سخن می‌گوید. اگر بخواهیم سخت بگیریم، اساساً او حق نداشته نام کتابش را *بررسی‌هایی در هنر و شعر*[5] بگذارد، زیرا هم «هنر» اسم معناست و هم «شعر» و، بنابراین، (به‌زعم او) «بی‌معنا». ممکن است کسی پاسخ دهد که: «بسیار خوب، ولی با وجود این، شما خوب می‌دانید که مقصود پیتر کارهای خاص هنری و آثار خاص شعری است، نه «هنر» و «شعر» به‌معنای کلی و مجرد.» جواب ما به او باز این خواهد بود که: «بله، اما در این‌صورت چرا باید اسم آن‌ها را «هنر» یا «شعر» گذاشت؟ این الفاظ باید معنای تمام داشته باشند و بدون‌شک چاره‌ای از «کلی» و «مجرد» بودنشان متصور نیست.» خوشبختانه پیتر اصول خودش را زیرپا می‌گذارد، و کردارش به قواعدش برتری دارد، و به همین جهت غالباً بسیار روشنگر است. افسوس که در خودش و در بسیاری از ستایندگانش فکر کهنه و آشفته‌ای را تقویت کرد که آن‌قدر احمقانه است که اگر رایج نبود، حتی ارزش عیبجویی نداشت، و آن این‌که تعریف‌کردن مساوی با نابودکردن است، و حصول تصور کلی از هر چیزی به‌مراتب از ادراک حسّی مستقیم آن پایین‌تر است. اما کلیّت‌دادن و تعمیم نه پایین‌تر از ادراک حسّی است، نه بالاتر. کاری است متفاوت، با هدفی متفاوت و نقشی متفاوت، نقشی که از حیث نظری مقصودی مستقیم و شاید آثار عملی غیرمستقیم دارد.

آنچه گفتیم در مورد سخنان نقل‌شده از آقای لوکاس نیز صادق است. بدون‌شک، دربارهٔ چیزهایی مانند کلیسای جامع و غزل و مجسمه و سمفونی که این‌همه با هم تفاوت دارند، حکم کلی‌کردن دشوار است. دشواری این‌گونه احکام کلی یا تعمیمات، در خود حکم یا تعمیم ابهام پدید می‌آورد، و احکام کلی خوب چون کیفیت انتزاعی دارند و فهمشان سخت است، ممکن است مبهم به‌نظر برسند. ولی باز این پرسش پیش می‌آید که آیا واژهٔ «هنر» هیچ معنایی ندارد؟ مسلماً کلیسای جامع و غزل و مجسمه و سمفونی دست‌کم از یک جنبهٔ مهم بیش‌تر با یکدیگر شباهت دارند تا با طناب‌بافی و قندفروشی و رانندگی تاکسی. فیلسوف درست به همان چیزی علاقه دارد که بین آن‌ها مشترک است.

غرض از آنچه تاکنون می‌گفتیم این بود که نقدکردن مستلزم انتزاع یا تجرید است. ولی ممکن است عده‌ای نپذیرند که ناقد به هیچ مفهومی با انتزاعات یا مجردات سروکار دارد و کار او بحث از نظریه‌هاست. دربارهٔ هدف‌های نقد چند نظر وجود دارد که پیش از این‌که راجع به رابطهٔ نقد با فلسفهٔ هنر سخن بگوییم، بهتر است هم‌اکنون، بدون ورود به جزئیات رده‌بندی، آن‌ها را برشماریم.

ساده‌ترین اقسام نقد آن است که گاهی نقد «راه نشانه‌ای» نامیده می‌شود، و هدفش صرفاً نشان‌دادن خوب و بد در هنر است، و نقشی سودمند عمدتاً مانند کتاب‌های راهنما یا روزنامه‌های معتبر ایفا می‌کند، و به تازه‌کاران می‌گوید که به‌دنبال چه چیزی بروند و از چه چیزی بپرهیزند. این‌گونه نقد به‌ندرت احتمال دارد که خودش به تنهایی پیدا شود.

قسم دوم آن است که نقد «فنی» خوانده می‌شود و مورد علاقهٔ هنرمندان و کسانی است که در جریان واقعی‌ساختن کار هنری دست دارند، و وقتی در مورد نقاشی به‌کار رود اظهارنظر دربارهٔ اموری مانند ترکیب، تعادل خط‌ها و سطح‌ها و حجم‌ها، ارزش‌های رنگی و

بساوشی[۶] و ژرف‌نمایی را دربر می‌گیرد. در شعر، این قسم نقد با چیزهای از قبیل آرایش حروف صدادار و بی‌صدا و طول هجاها و وزن و قافیه و عروض سروکار دارد. در موسیقی نیز اصطلاحات تخصصی فنی هست. نقد «فنی» از این‌جهت ضرورت و ارزش دارد که توجه را به ارکان ساختاری هنر و رابطهٔ آن‌ها با کل اثر هنری جلب می‌کند. بدون این‌گونه تمایزات صحیح، هنرشناسی کاری مبهم و پریشان خواهد بود.

قسم سوم، نقد «تاریخی» است، از جمله آنچه می‌توان آن را نقد «زندگینامه‌ای» نامید. ناقد در این‌گونه نقد می‌کوشد نشان دهد که هر اثر هنری بیانگر گرایشی عمومی و رده‌بندی‌شده در تاریخ هنر و احیاناً مبیّن بعضی شرایط در زندگی خصوصی هنرمند است. هدف او این است که از این راه ارزش اثر را تعیین کند. این قسم نقد بدون‌شک به ما کمک می‌کند که دیدگاه هنرمند را با توجه به زمینهٔ تاریخی آن بفهمیم و از این‌حیث ارزش بسیار دارد (و بخشی است از آنچه عمدتاً در فرانسه نقد «علمی» خوانده می‌شود). از سوی دیگر، این خطر نیز وجود دارد که در نقد تاریخی یا زندگینامه‌ای آنچه از نظر تاریخی مورد توجه ناقد است بر آنچه واجد ارزش ذاتی هنری است تقدم پیدا کند.

قسم چهارم، نقد «هنرمندانه» است که در نوشتهٔ اسکار وایلد، *ناقد به عنوان هنرمند*[۷]، توصیف شده است و هنگامی که از پیتر سخن می‌گفتیم به آن اشاره کردیم و شاید نام بهترش، مطابق اسمی که در این کشور و در خارج عموماً به آن اطلاق می‌شود، نقد «احساسی» باشد. نقد احساسی، از حیث قصد و غرض، در واقع صورت تحول‌یافتهٔ نقد راه نشانه‌ای است، با این تفاوت بزرگ که راه نشانه به هنرمندی زنده و پراحساس مبدل می‌شود که احساسات خود دربارهٔ کار هنری را ثبت می‌کند، و نه‌تنها ثبت می‌کند، بلکه چنان عمیق و شدید به قالب بیان می‌ریزد که کار هنری تازه‌ای در زمینهٔ ادب پدید می‌آورد. عیب بزرگ این قسم نقد این است که احتمال دارد به‌کلی از صورت نقد خارج شود. هرچه این‌گونه «ناقد» هنرمند بهتری باشد، بیش‌تر ممکن است توجه ما را از اثر اصلی منحرف و معطوف به اثر خودش بکند. (نمونهٔ واضحی که فوراً به‌خاطر می‌آید شاعرانه‌نویسی پیتر دربارهٔ *لاجوکوندا*[۸] است). این ممکن است گاهی بسیار مطبوع باشد و هدف، وسیله را توجیه کند. ولی چیزی نیست که وقتی به نقد نیاز داریم طلب کنیم. مثل این است که زمین‌شناسی فلان سنگ را بخواهد و به او نان‌شیرینی و عسل تعارف کنند. وقتی موضوع نقد در میان باشد، راه نشانهٔ نشریات هفتگی بهتر از این‌گونه نوشته‌هاست.

نکتهٔ دیگر این‌که توقع ما از نقادی بیش از آن است که از هر یک یا همهٔ این اقسام چهارگانهٔ نقد ساخته است. هرگونه نقد مستلزم «ذوق» و صلاحیت و درک مستقیم هنری است. ولی قضیه محدود به این‌ها نیست. دانش فنی و تاریخی و اطلاع از زندگی هنرمند و بیان ادبی نیز نمی‌تواند این کمبود را جبران کند. علاوه بر همهٔ این‌ها، به فلسفه نیاز است. شک نیست که ناقد به هر اثر هنری به‌طور خاص علاقه‌مند است و، چنان‌که گفتیم، معلومات عمومی، هرقدر هم وسیع، ممکن نیست جای این علاقهٔ اختصاصی را بگیرد. ولی آیا منقدی که از جمیع جهات مجهز باشد، نباید اگر از او خواستند، دلایل ایمان و اعتقاد خویش را بگوید؟ نمی‌گویم همیشه باید چنین کند یا عمدتاً باید با نظریه‌های کلی سروکار داشته باشد. ولی باید توانایی این کار را داشته باشد؛ بررسی‌هایش در زمینهٔ هنر باید «بررسی‌های اندیشیده» باشد. ناقد ممکن است راه نشانه ارایه دهد، یا پیرامون مطلب سخن بگوید بی‌آن‌که وارد اصل موضوع شود، یا مانند شاعران ترانه بسراید. ولی کسی که تنها به این کارها بسنده کند، در مقام ناقد کامل‌عیار اگر شکست کامل هم نخورد، با شکست نسبی روبرو می‌شود، زیرا گرچه مانند دیگران سلیقه‌هایی دارد و بعضی چیزها را می‌پسندد و یا

نمی‌پسندد و حتی ممکن است بداند که چه چیزی خوب است یا بد، از چرایی و دلیل آن بی‌خبر است. به این سؤال علاقه ندارد. همهٔ ناقدان ورزیده باید گهگاه از خود بپرسند که چرا فلان چیز خوب است؟ چرا این تدبیر فنی به آن دیگری ترجیح دارد؟ چرا فلان تحول تاریخی مهم است؟ این‌گونه پرسش‌ها مستقیماً مستلزم طرح سؤال‌های دیگری می‌شوند مانند این‌که معنای خوب یا بد در هنر چیست؟ میان «زیبا» و «زشت» یا «گرانمایه» و «پیش‌پاافتاده»، یا «تراژیک» و «کمیک»، یا «کلاسیک» و «رمانتیک» چه تفاوتی وجود دارد؟ و این‌ها همه، خواه ناقدان متوجه باشند یا نباشند، مؤکداً و محققاً مسایل **فلسفی** است.

غرض این نیست که نقد با فلسفهٔ هنر یکی است. مراد این است که نقد و فلسفهٔ هنر لازم و ملزوم یکدیگرند. تفاوتشان، تفاوت محور علاقه است. ناقد در مقام نقادی ممکن است خواه و ناخواه ناچار از گام‌نهادن به قلمرو فلسفه شود، ولی علاقهٔ عمده‌اش به تک‌تک کارهای هنری است. فیلسوف هنر گرچه ممکن است با انواع هرچه گسترده‌تری از کارهای هنری آشنا باشد و به چشم هنرشناسی در آن‌ها بنگرد، اما از حیث فیلسوف‌بودن عمدتاً به نظریه‌های کلی علاقه دارد. قاعدتاً نباید به گفتن نیاز داشته باشد که علاقهٔ فیلسوف به نظریه‌های **کلّی** به‌هیچ‌وجه مستلزم این نیست که او انکار کند که هر اثر هنری به معنای واقعی، خاص و منفرد و یکتاست، یا آن‌قدر احمق باشد که تصور کند هنرمند فقط بر پایهٔ نظریه موفق به ایجاد آثار هنری می‌شود. گفتم **قاعدتاً نباید** نیاز به گفتن داشته باشد؛ ولی با توجه به سرسختی و اصراری که گاهی در کژفهمی به‌چشم می‌خورد، تذکر این نکته ضرورت داشت.

توجه ما در این‌جا به فلسفهٔ هنر است. ولی تکلیف روانشناسی چیست؟ ممکن نیست در بحث از فلسفهٔ هنر، دامنهٔ سخن اتصالاً به مرزهای روانشناسی کشانده نشود. اما چون گاهی (به‌نظر من اشتباهاً) زیبایی‌شناسی و روانشناسی یکی تصور می‌شوند، شاید بیان چند کلمه‌ای در خصوص نسبتشان با یکدیگر بیجا نباشد.

سروکار روانشناسی با فرایندهای ذهنی یا روانی، و تا جایی که فیزیولوژی به فرایندها و مسایل روانی ربط داشته باشد، هم‌چنین با فرایندهای فیزیولوژیکی است. (موضوع روانشناسی هنر، به‌طور اعم، فرایندهای ذهن یا روان ما هنگام حصول تجربه از زیبایی است). می‌دانیم که در روانشناسی دو روش عمومی پژوهش وجود دارد. نخست، مشاهدهٔ مستقیم یا درونی یا درون‌نگری[9] است؛ دوم، مشاهدهٔ رفتار از بیرون. از هر یک از این دو روش می‌توان به طرز آزادانه‌تر یا محدودتر استفاده کرد. شخص درون‌نگر ممکن است همان‌طور که جلو می‌رود از تجربه‌ها یا حالت‌های خویش اوصافی بدهد، یا روانشناس از او بخواهد که به بعضی پرسش‌های دقیقاً طرح‌ریزی‌شدهٔ مشخص پاسخ بگوید. به همین وجه، رفتار نیز ممکن است به‌تدریج که از شخص صادر می‌شود مورد مشاهده قرار گیرد و ثبت شود، یا در شرایط کاملاً معیّن آزمایشی مورد بررسی باشد. بسیاری تحقیقات به همین راه‌های مختلف در روانشناسی هنر صورت گرفته است. بالاترین تأکید احتمالاً بر زیبایی‌شناسی گذاشته شده است، زیرا شرایط را می‌توان به نحوی در آن کنترل کرد که آزمایشگر بتواند نتایج درون‌نگری یا مشاهده را دقیق‌تر ثبت کند. حوزهٔ زیبایی‌شناسی آزمایشی وسیع است و بسیاری نوشته‌ها در آن به‌وجود آمده است. اکنون سؤال این است که بین زیبایی‌شناسی آزمایشی و فلسفه چه رابطه‌ای باید باشد؟

بخشی از پاسخ این سؤال، به‌نظر من، آشکار است: فلسفهٔ هنر باید هر چیزی را که به کارش بخورد از نتایج آزمایش‌ها اقتباس کند. فلسفهٔ هنری که نخواهد ببیند روانشناسی چه در چنته دارد، بدون‌شک کور و گرفتار پیشداوری است. اما در این قضیه دو شرط باید وارد کرد. (الف) فلسفه نه‌تنها محقق، بلکه مکلّف به تشکیک

است. باید آنچه را روانشناسی به ارمغان می‌آورد به محک نقد و سنجش بزند. کسی به‌هیچ‌وجه به آزمایش اعتراض اصولی ندارد. ولی اداره‌کردن آزمایش دشوار است، و نتایج آن در زمینه‌ای مانند زیبایی‌شناسی احیاناً آن‌قدرها که گاهی طرفدارانش خیال می‌کنند مهم و پرمعنا نیست. آزمایش ممکن است سودمند باشد هنگامی که آزمایشگر با تجربه‌های محصول صوت‌ها و رنگ‌های ساده سروکار دارد. نتایج این‌گونه آزمایش‌ها چون به ما کمک می‌کند که ویژگی‌های ساده‌تر تجربهٔ ناشی از شناخت زیبایی را بهتر تمیز دهیم، بدون‌شک ارزشمند است. اما خطاست که تصور کنیم چنین تجربه‌های سادهٔ محصول صوت و رنگ از قبیل تجربه‌های هنری نوعی است. برای فهم درست تجربه‌های هنری باید به نمونه‌های پیچیده‌تر آن ــ یعنی تجربهٔ حاصل از دیدن پرده‌های نقاشی و معماری کلیساهای جامع و شنیدن سمفونی‌ها و خواندن اشعار ــ رجوع کنیم. در این‌گونه موارد، تجربهٔ هنری به اوج کمال و غنا می‌رسد، و آزمایش ترتیب‌دادن از همه‌وقت دشوارتر است. من به‌هیچ‌وجه نمی‌گویم که ترتیب‌دادن آزمایش در چنین موارد امکان‌پذیر نیست، یا احتمال ندارد که فنون آزمایشگری به‌مرور بهتر شود. اما مسلّم این‌که هر تجربهٔ هنری پخته‌ای، کل بسیار بسیار پیچیده و متکثری است، و تجزیهٔ عناصر سازندهٔ آن و گزینش جنبه‌های اساسی و عمیقی که باید آزموده شود، کاری فوق‌العاده دشوار است: آن‌قدر دشوار که احتمالاً تاکنون با موفقیت به انجام نرسیده است. به‌علاوه، این گزینش فقط هنگامی امکان‌پذیر می‌شود که هر تجربه هنری شخصی به‌عنوان کل مشخص و ملموس و متکثری به‌دقت مورد بررسی اندیشیده و فلسفی واقع شده باشد. به بیان دیگر، آزمایش مستلزم وجود فرضیه است، و فرضیه محصول ژرف‌اندیشی دربارهٔ تجربهٔ مستقیم مقدم بر تجربه. فرضیه‌درست‌کردن و وارسی فرضیه‌ای که آزمایش بر اساس آن صورت می‌گیرد، کار اختصاصی فلسفهٔ هنر است. به‌طور کلی چنین برمی‌آید که زیبایی‌شناسی آزمایشی تاکنون بیش از حد شایق اخذ نتیجهٔ مثبت بوده است، و پیش از آن‌که بشود آزمایش‌های واقعاً مهم و معنادار ابداع کرد، مسایل بنیادی را باید مورد کندوکاوهای فلسفی‌تر قرار داد. خطری که تجربهٔ هنری را تهدید می‌کند، برخورد و بررسی جزء‌به‌جزء است.

پس فلسفه باید نتایج روانشناسی آزمایشی در زیبایی‌شناسی را با ذهن باز خالی از تعصب پذیرا باشد ولی به محک نقد و سنجش بزند، و به همین دلیل زیبایی‌شناسی را نمی‌توان بخشی از روانشناسی آزمایشی دانست. شرط دوم یا (ب) این است که زیبایی‌شناسی را نباید مساوی یا روانشناسی (یا بخشی از آن) پنداشت، زیرا روانشناسی با فرایندهای ذهنی یا روانی سروکار دارد، حال آن‌که محتوای زیبایی‌شناسی بیش از این است. سروکار زیبایی‌شناسی با اشیاء و محصولات است؛ با **چیزهایی** است که زشت یا زیبا یا والا یا خنده‌آور و غیره خوانده می‌شوند. در حدّ روانشناسی محض نیست که با این امور سروکار داشته باشد. ماهیت شئ، موضوع بخشی از فلسفه است که به آن هستی‌شناسی[10] می‌گویند. هم‌چنین مسئلهٔ رابطهٔ شناسنده[11] و شناختنی[12]، یا موضوع و متعلق، پیش می‌آید که باز خارج از حدّ روانشناسی و جزئی از «معرفت‌شناسی»[13] یا بحث شناخت است. از این گذشته، بعضی مسایل منطقی در زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود، چنان‌که مثلاً می‌گویند که تراژدی مظهر یا بیانگر امر «کلی»[14] است. و سرانجام این‌که پژوهش در زیبایی‌شناسی ذاتاً پژوهشی فلسفی است، زیرا مسایلی که ذکر کردیم در آن با حفظ رابطه با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند، نه جدا از هم و اصولاً قابل تجزیه از همدیگر.

هدف‌عمده و اساسی فلسفه ــ چه‌در زیبایی‌شناسی و چه هرجای دیگر ــ حقیقت است. ولی زیبایی‌شناسی

فلسفی ممکن است، مانند سایر اقسام فلسفه، در درازمدت نه‌تنها در احساسات، بلکه در عمل ما تأثیر بگذارد. من کوشیده‌ام نشان دهم که ناقد، اگر بخواهد ناقد کامل‌عیار باشد، باید از فلسفه یاری بخواهد. نه‌تنها سبب‌گویی‌های ناقدان، بلکه هنرشناسی ناقدانه نیز ممکن است سرانجام تحت تأثیر فلسفه قرار بگیرد. چنان‌که گفتیم، در تجربهٔ هنریِ، احساس و معرفت هر دو دخیلند، و در هر لحظه مجموعه‌ای بسیار متکثر و پیچیده از فرض‌ها و ادعاها و داوری‌های گذشته در معرفت دخالت می‌کند. این امر بی‌نیاز از بحث و استدلال است، زیرا همه قبول داریم که هنرشناس را می‌توان تربیت کرد، و تربیت به‌معنای جلب‌توجه به اصول و ذاتیاتی است که خود در نتیجهٔ تحلیل برای ما معیّن می‌شوند. همان‌طور که در زمینهٔ ادراک حسی هرکسی می‌گوید «می‌بینم» که برف سرد است، در قلمرو تجربهٔ هنری نیز می‌شود گفت که فلان‌کس به علت سرگذشت خاصی که داشته یا به علت تربیت یا سنت و سابقهٔ معینی که تعیین‌کنندهٔ آن در همهٔ موارد نوعی تأمل و بازاندیشی بوده است، «می‌بیند» که فلان‌چیز فلان‌طور است. و اگر این تأمل و بازاندیشی عمیق و همه‌جانبه و حقیقی باشد، آیا آن بینایی روشن‌تر نمی‌شود؟ پیتر فرض را بر این می‌گذارد که یگانه هدف از تعریف، کمک‌کردن به ما برای لذت‌بردن بیش‌تر است، و در این فرض به خطا می‌رود. تعریف هرجا که امکان‌پذیر باشد فی‌نفسه خوب است. به احتمال نزدیک به یقین، پیتر نه‌تنها در این فرض به خطا می‌رود، بلکه اشتباه می‌کند که می‌گوید تعریف برای لذت‌بردن از بهترین آثار هنری و شعری چندان کمکی به ما نمی‌کند. تکرار می‌کنم، تعریف نمی‌تواند جانشین ذوق شود، ولی بدون‌شک وقتی در ذهن ما راسخ شد، در آنچه ذوق نامیده می‌شود، به معنایی خاص شرط و قید وارد می‌کند.

و اگر این حکم در مورد هنرشناسی صادق باشد، چرا نباید در مورد ایجاد کار هنری نیز صدق کند؟ البته، چنان‌که گفتیم، هنرمند به این دلیل فلان‌طور عمل نمی‌کند که آگاه است نظریهٔ خاصی آن‌طور اقتضا می‌کند. ولی تردید نیست که هنرمند هم مانند ناقد تحت تأثیر نظریه‌ها واقع می‌شود. ما برخلاف میل قلبی و از سر ناچاری می‌پذیریم که نظریه ممکن است به هنرمند کمک کند. ولی فوراً حاضریم تصدیق کنیم که او نیز مانند وردزورث، مستعد تأثیرپذیری از نظریه‌های بد است، غافل از این‌که نظریات خوب و بد هر دو ممکن است در او تأثیر کنند. پس حال که نظریه تأثیر می‌کند، چرا در صدد یافتن بهترین نظریه‌ها نباشیم؟

بگذارید پیشداوری‌های سخت‌جان را از خویشتن دور کنیم. وقت آن است که پریشان‌اندیشی‌های عصبانی‌کننده و ابتدایی دربارهٔ وظایف را دور بیندازیم. هیچ دلیلی در دنیا نیست که هنرمندان و ناقدان و فیلسوفان نتوانند در صلح و صفا زیر سقف آسمان با هم زندگی کنند و از وجود یکدیگر سود ببرند. فلسفهٔ هنر، هم امکان‌پذیر و هم ضروری و هم فی‌نفسه خوب است و شاید با گذشت ایام به‌درد زیبایی‌شناسی بخورد...

پی‌نوشت‌ها:

* برگرفته از
Louis Arnaud Reid, "Artists, Critics, and Philosophers", *A Study in Aesthetics* (Unwin Brothers ltd.: 1931), pp.13-28.

۱. Walter Pater (۹۴-۱۸۳۹). نویسنده و ناقد انگلیسی. (م)

2. W. Pater, *Studies in the History of the Rennaissance* (1873). 3. F. L. Lucas, *Tragedy*, p.14. 4. Ibid., p.43.

5. *Studies in Art and Poetry*. 6. tactual.

7. *The Critic as Artist*.

۸. La Gioconda. غرض تابلوی معروف ژوکوند یا «مونالیزا» اثر لئوناردو داوینچی است. (م)

9. introspection. 10. ontology. 11. subject.

12. object. 13. epistemology. 14. the universal.