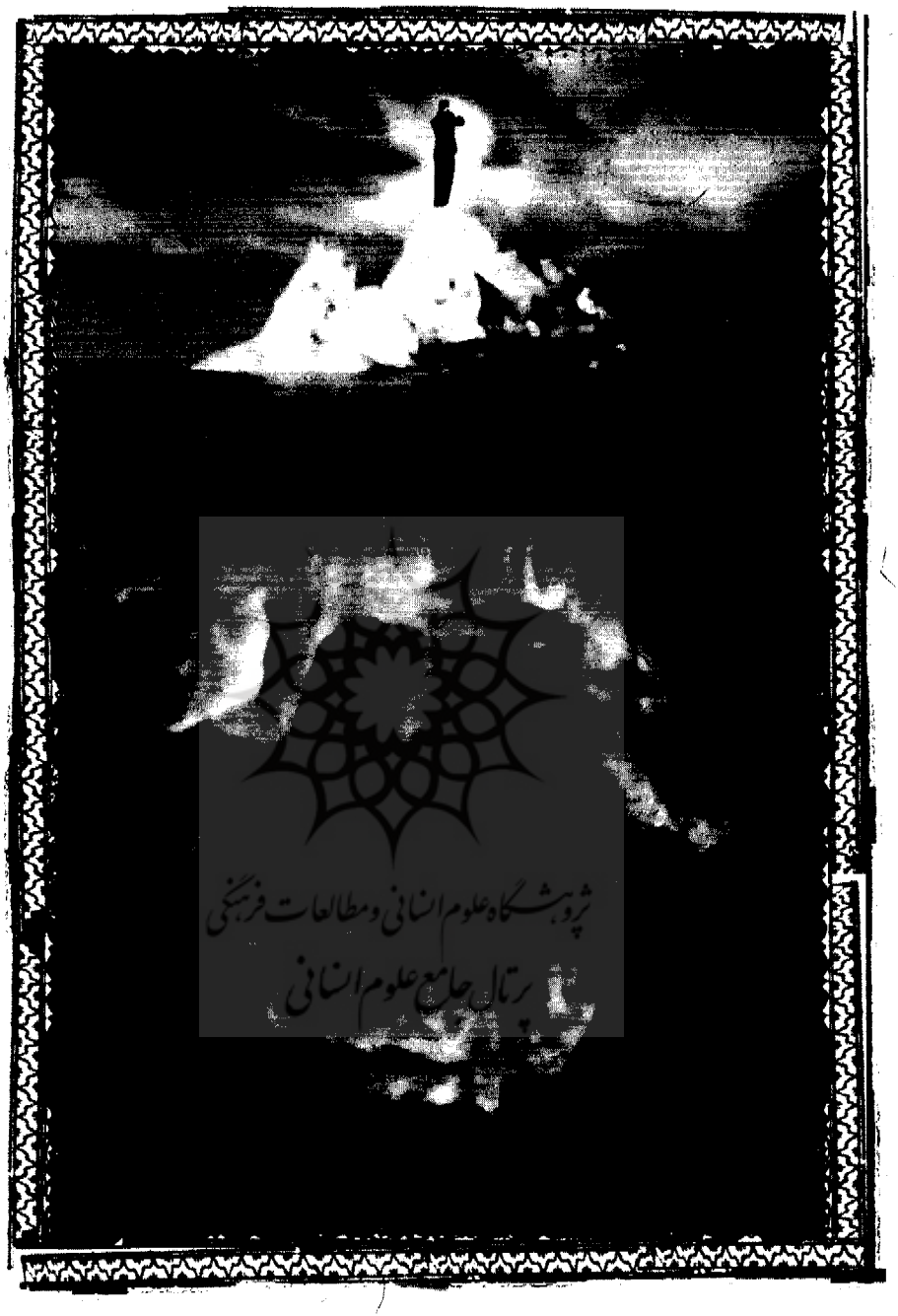
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خانه‌ای روی آب

یوسف شیخی

اواخر سال گذشته، کتابی با نام *چیستی هنر*، نوشتهٔ *نایجل وایبرتن* و با ترجمهٔ *مهتاب کلانتری*، به همت نشرنی در اختیار علاقه‌مندان فلسفهٔ هنر قرار گرفت. این کتاب شامل یک پیش‌گفتار، پنج فصل و ۱۵ تصویر به دو صورت سیاه‌سفید و رنگی در ۱۵۹ صفحه و با قطع رقعی تنظیم و منتشر شده است. ترجمهٔ این کتاب از خانم مهتاب کلانتری خوشبختانه ترجمه‌ای روان، یک‌دست و به دور از پیچیدگی‌های بالقوهٔ موجود در زبان مقصد است ولی کاش مترجم برای برخی اصطلاحات تخصصی موجود در متن ـ که کم هم نیستند ـ پانوشت توضیحی می‌گذاشت تا بلکه دایرهٔ مخاطبین کتاب فراخ‌تر از اکنون می‌بود. البته قضاوت دقیق دربارهٔ ترجمهٔ این کتاب موضوعی است مجزا که بایستی دیدگاه مترجمان را در این باب جویا شد.

برای این‌که خوانندگان با محتوای این کتاب به خوبی آشنا شوند در دو بخش *ویژگی‌ها* و *آناتومی اندیشه* به معرفی این کتاب می‌پردازیم. در بخش *ویژگی‌ها*، خصیصه‌های قابل توجه این کتاب به طور اجمالی و در مقایسه با نمونه‌های مشابه معرفی می‌شوند و در بخش *آناتومی اندیشه* به نحو تفصیلی به تشریح جزیی‌نگر اندیشه‌های مطرح‌شده خواهیم پرداخت.

ویژگی‌ها

مسئلهٔ بنیادین این کتاب برای علاقه‌مندان به هنر پرسش آشنایی است؛ «هنر چیست؟». هرچند به ظاهر پرسشی کلیشه‌ای به نظر می‌آید ولی حتی این کتاب نیز ـ که با هدف پاسخ به این پرسش نوشته شده ـ از ارائهٔ پاسخی قطعی و تردیدناپذیر ناتوان است و در نهایت، خواننده را با کوله‌باری از تردیدها و پرسش‌های بی‌پاسخ تنها می‌گذارد. البته خوانندهٔ آگاه می‌داند که این طبیعت فلسفه است؛ پرسش، پرسش، پرسش و باز هم پرسش.

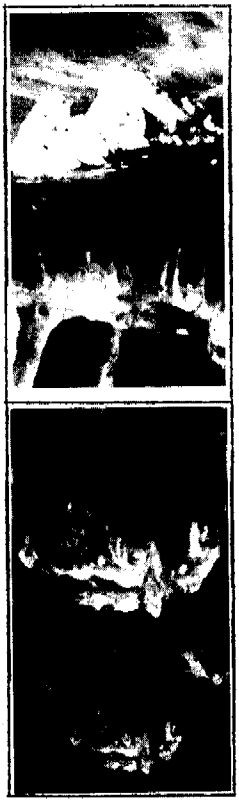
اولین ویژگی قابل توجه این کتاب در واقع داشتن یک پرسش بنیادین است که از ابتدا تا انتهای

کتاب، نویسنده درصدد پاسخگویی بدان است. به عبارتی کتاب دارای ساختاری مرکزگراست نه مرکزگریز. بنابراین کتاب به خاطر مرکزیت واحدش از حشویات تهی است و دارای ساختاری منظم و یکپارچه است. نویسنده چهار پاسخ عمده را به پرسش مذکور همراه با نقد پاسخ‌ها طرح کرده، در نهایت دیدگاه خودش را شرح می‌دهد و به طور تلویحی یکی از نظریات مطرح را برمی‌گزیند. لجام‌گسیختگی و مرکزگریزی یکی از مشکلات جدی مطالعهٔ کتاب‌های حوزهٔ فلسفهٔ هنر است که خوشبختانه کتاب حاضر از این اتهام بریّ است.

بررسی مصداقی آثار هنری و دوری از گرفتار آمدن در گرداب ذهن‌گرایی فلسفی دومین ویژگی این کتاب است که آن را از نمونه‌های ترجمه‌شدهٔ موجود بسیار متمایز می‌سازد. رجحان هنر بر فلسفه ـ که حتی در عنوان پیش‌گفتار، *هنر و فلسفه*، مشهود است ـ در سراسر کتاب موج می‌زند و همین ویژگی باعث شده خواننده این کتاب دچار خستگی و ملالِ معمولِ حاصل از مطالعهٔ کتب فلسفی نشود و در عین حال از مطالعهٔ کتابی فلسفی و تأمل‌برانگیز لذت ببرد. البته توجه ویژه به هنرهای تجسمی و ارجاع به نمونه‌های موجود در نقاشی، عکاسی و... دایرهٔ مخاطبین را تا حدی محدود می‌کند. مطمئناً افزودن برخی توضیحات و پانوشت‌ها از سوی مترجم در رفع این کاستی مؤثر خواهد بود.

سومین ویژگی کتاب پرداختن به آرای نظریه‌پردازان معاصر در کنار بررسی آثار هنری معاصر است. هم‌عصری با یک پدیده فهم آن پدیده را نسبت به پدیده‌ای در گذشته آسان‌تر می‌کند. هر چند هم‌عصری فضای فرهنگی/هنری ما ایرانیان با فضای فرهنگی/هنری حاکم بر کتاب چیستی هنر، امری قابل تأمل است ولی در مقیاسی گسترده‌تر ـ به وسعت مقیاس انسان جدید ـ هر کسی قادر است در هر نقطه‌ای از جهان با انسان جدید معاصر باشد. در کتاب‌های مشابه معمولاً به جای کندوکاو در پرسش «هنر چیست؟» به ذکر تاریخ هنر همراه با گریزهایی به تاریخ فلسفه بسنده می‌کنند و *ارسطو*، *افلاطون*، *هگل*، *کانت* و *نیچه* معمولاً صاحبان بلامنازع این وادی‌ها هستند. توجه به معاصرین، ترس مخاطب را از نام‌های بزرگ فرومی‌ریزد.

نقد منصفانهٔ نظریات مختلف و ذکر نقاط قوت و ضعف هر نظریه ویژگی دیگر کتاب حاضر است که



به تقویت روحیهٔ نقادی و نقدپذیری مخاطب می‌انجامد. این ویژگی به کتاب، سیالیتی روشنفکرانه بخشیده به طوری که دیدگاه خود مؤلف را پیشاپیش تردیدآمیز و در خور نقد جلوه می‌دهد.

آناتومی اندیشه

پیش‌گفتار

پیش‌گفتار به واقع چکیدهٔ دیدگاه‌های طرح‌شده در متن و توضیحاتی دربارهٔ کلیت کتاب است. نویسنده با نگاهی اجمالی سه اثر نامتعارف به نام‌های *سفیر* از *فرانسیس آلیس*، *اثر هنری واقعی* از *مارک والینگر*، *فواره* از *مارسل دوشان* را نام می‌برد و می‌نویسد:

> این کتاب به بررسی چند تلاش مهم فلسفی برای پاسخ به مسئلهٔ هنر در قرن بیستم می‌پردازد. (ص ۱۳)

او معتقد است:

> این کتاب برای همهٔ کسانی که به چیستی هنر علاقه دارند، مناسب است. مطالعهٔ آن مستلزم هیچ گونه دانش فلسفی‌ای نیست و اندک آشنایی با هنر برای خواننده کافی است. (ص ۱۴)

نویسنده اظهار امیدواری می‌کند که هنرمندان، هنردوستان و نیز دانشجویان فلسفه از خوانندگان این کتاب باشند. نکتهٔ مهم پیش‌گفتار همانا تعریفی است که آقای وایبرتن از فلسفه و فیلسوف ارائه می‌کند:

> فلسفه، درگیری انتقادی با اندیشه‌ها از طریق کلمات است. فلسفه با استدلال و استدلال متقابل، با مثال و مثال متقابل سروکار دارد.

او پس از ذکر این‌که مهم‌ترین ویژگی یک فیلسوف دلبسته بودن به حقیقت است در عین حال یادآور می‌شود:

> فلسفه می‌تواند پرشور و سرزنده نیز باشد، نیازی نیست که صرفا منطقی باشد. (ص ۱۲)

این تعریف به یقین پیش‌درآمدی است بر هدف نهایی کتاب یعنی تعریف هنر. از نظر نویسنده، این کتاب اثری فلسفی است و هشدار می‌دهد که:

> نباید مثل نمایشگاهی در یک گالری هنری به پایان برسد. (ص ۱۲)

او با تبیین جایگاه متفکران مورد اشاره در کتاب، آن‌ها را در زمرهٔ فیلسوفان تحلیلی برمی‌شمارد که «همهٔ آن‌ها به هنرهای تجسمی پرداخته‌اند». (ص ۱۳)

فصل اول

فصل اول کتاب با نام *فرم معنادار* به بررسی آرای *کلایو بل* برمبنای کتاب *هنر* نوشتهٔ خود بل اختصاص یافته است. نویسنده نظریهٔ بل را در یک عبارت خلاصه می‌کند:

هنر یعنی فرم معنادار

و فرم معنادار را این گونه تعریف می‌کند:

ترکیبی از خطوط، اشکال و رنگ‌ها با روابط خاص. (ص ۱۸)

نویسنده با استناد به کتاب بل و بعد از تبیین آرای فرمالیستی او به نقد نظریهٔ فرم معنادار می‌پردازد. نقدهای نویسنده را تیتروار می‌توان این گونه خلاصه کرد:

۱. تمایلات شهودگرایانهٔ بل تحت تأثیر دیدگاه‌های *جی.ای.مور* در کتاب *اصل اخلاقی* بوده است؛ (ص ۲۷)

۲. دیدگاه بل شبیه یک بیانیه است تا نظریه؛ (ص ۲۷)

۳. نظریهٔ بل دور باطل است؛ (ص ۳۱)

۴. این نظریه هیچ روش روشنی برای تشخیص صحت و سقم ادعاهای رقیب دربارهٔ آثار هنری ندارد. (ص ۳۳)

۵. ایراد دیگر نظریهٔ بل نخبه‌گرایی است. (ص ۳۳)

عنوان نظریهٔ بل، فرم معنادار، گویای دو باور عمده این دیدگاه است: اول این‌که فرم، مقابل معنی قرار دارد. دوم این‌که فرم، مقدم بر معنی است. بل برای پاسخ به پرسش چیستی هنر به دنبال «تنها خصیصهٔ مشترک همهٔ آثار هنری تجسمی» می‌گردد و گمشده‌اش را در فرم معنادار می‌یابد.

فصل دوم

نام فصل دوم *بیان احساس* است. در این فصل نویسنده دیدگاه اکسپرسیونیستی *آر.جی.کالینگوود* را بر اساس کتاب *قواعد هنر* مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. نویسنده با بیان این‌که کالینگوود با دیدگاه

بل دربارهٔ بی‌زمانی هنر موافق نبود، به تفاوت هنر و صنعت از منظر کالینگوود می‌پردازد. از نظر کالینگوود صنعتگر از قبل می‌داند می‌خواهد چه چیزی بسازد در حالی که هنر در ناخودآگاهی هنرمند است که خلق می‌شود. (ص۴۹) او با نظریهٔ تکنیکی هنر که بل آن را نمایندگی می‌کند، مخالف است. نقد کالینگوود به نظریهٔ تکنیکی هنر این است که این نظریه «تمایزی میان هنر و صنعت قائل نیست». (ص۵۰) کالینگوود برنامه‌ریزی را در اثر هنری نه ضروری می‌داند نه تمایزبخش. (ص ۵۱) این نظریه‌پرداز «دیدگاهی اساساً رمانتیک از هنرمند ارائه می‌کند». (ص۵۲) او میان هنر کاذب (صنعت) و هنر واقعی تفاوت قائل شده، هنر جادویی و هنر سرگرم‌کننده را از اقسام هنر کاذب می‌داند. (ص۶۱) نویسندهٔ چیستی هنر، کالینگوود را اکسپرسیونیست می‌نامد؛ چون «هنر را بیان خلاقانهٔ احساس می‌داند». در عین حال او را ایده‌آلیست می‌نامد؛ چون معتقد است «نیازی نیست اثر هنری در هیچ مادهٔ خاصی تجسم یافته باشد».(ص ۶۵) نویسنده در ادامه به نقد دیدگاه کالینگوود می‌پردازد که می‌توان نقدهای او را تیتروار در سه مورد خلاصه کرد:

۱. تأثیرپذیری آشکار کالینگوود از فیلسوف ایتالیایی *بندتو کروچه*؛ (ص ۶۷)

۲. مفهومی که کالینگوود از هنر واقعی عرضه می‌کند، جامع افراد و مانع اغیار نیست؛ (ص ۶۸)

۳. برای او این مسئله که یک شیء یا فعالیت خاص اثر هنری است یا نه، کاملاً به علت‌شناسی آن شیء یا فعالیت بستگی دارد. (ص ۷۲)

فصل سوم

نام این فصل *شباهت‌های خانوادگی* است. نویسنده در این فصل دیدگاه *ویتگنشتاین* را در کتاب *پژوهش‌های فلسفی* واکاوی می‌کند. از نظر ویتگنشتاین در همهٔ چیزهایی که بازی نام می‌گیرند، هیچ جوهر مشترکی وجود ندارد بلکه با شباهت‌های خانوادگی روبه‌رو هستیم. نوـویتگنشتاینی‌ها معتقدند که:

> هنر نیز مثل بازی از مصادیق شباهت خانوادگی است. در نتیجه، جوهر واحد و مشترکی میان همهٔ آثار هنری وجود ندارد. بنابراین، نمی‌توان تعریف ساده‌ای از هنر ارائه کرد. (ص ۸۲)

نویسنده پس از شرح نظریهٔ *شباهت خانوادگی* به معرفی و نقد اندیشه‌های *موریس وایتز* ـ از اولین

فیلسوفان مخالف تعریف هنر ـ روی می‌آورد:

وایتز اعتقاد داشت، اشتباه است اگر بخواهیم مشخص کنیم چه چیزهایی به طور کلی اثر هنری هستند. (ص ۸۶)

وایتز مفاهیم را به دو بخش مفهوم بسته و مفهوم باز تقسیم می‌کند و هنر را مفهومی باز و از نظر منطقی غیرقابل تعریف می‌داند. (ص۹۰) نقدهای نویسنده بر دیدگاه وایتز و نظریهٔ شباهت خانوادگی به صورت تیتروار در سه مورد خلاصه می‌شود:

۱. قدرت دیدگاه وایتز به دلیل محدود بودن تعاریف کنونی هنر است و نه به دلیل منطقی بودن دیدگاهش؛ (ص ۸۹)

۲. شباهت، مفهومی لغزان است و وایتز ملاکی برای تشخیص شباهتِ به‌جا ارائه نمی‌کند؛ (ص ۹۲)

۳. وایتز هیچ مدرک قانع‌کننده‌ای برای تعریف‌ناپذیری هنر و خرده‌مفهوم‌های‌اش ارائه نمی‌کند. (ص ۹۳)

فصل چهارم

نام این فصل *بسترهای نهادی* است. در این فصل نویسنده به معرفی و نقد *نظریهٔ نهادی هنر* می‌پردازد که مهم‌ترین مدافع آن فیلسوفی آمریکایی به نام جرج دیکی است.

تأکید نظریهٔ نهادی بر ظاهر اثر هنری نیست بلکه بر بستر آن است. (ص ۹۸)

بر اساس نظریهٔ نهادی «عامل اصلی در تشخیص این‌که آیا شیئی اثر هنری است یا نه، تاریخچهٔ پرداختن به آن شیء است و نه هیچ ویژگی قابل تشخیص مرئی». (ص ۹۹)

نظریه‌های هنری بل و کالینگوود کارکردی هستند و نظریهٔ دیکی ـ نظریهٔ نهادی هنر ـ روندی است. (ص ۹۹)

نظریهٔ نهادی هنر نظریه‌ای رده‌شناختی است که در مقابل نظریه‌های ارزش‌گذاری چون نظریه‌های بل و کالینگوود قراردارد. (ص ۱۰۵) از نظر دیکی «تشخیص این‌که چیزی اثر هنری است، اصلاً به آن معنا نیست که ارزشمند هم هست». (ص ۱۰۵) نقدهای نویسنده بر نظریهٔ نهادی هنر را تیتروار در ۵ مورد می‌توان خلاصه کرد:

۱. دیکی تحت تأثیر مقالهٔ *دنیای هنر*، نوشتهٔ *آرتور دانتو* ـ فیلسوف و منتقد هنری ـ و اندیشه‌های

موریس مندلبام، نظریهٔ نهادی را بسط داد؛ (ص ۹۹)

۲. نظریهٔ نهادی دیکی بازگشتی به نظریه‌پردازی‌های سنتی دربارهٔ هنر بود. این نظریه ورود به مقولهٔ هنر را بیش از حد آسان کرده است و همانند تعریف سنتی از هنر سد راه خلاقیت می‌شود؛ (ص ۱۱۶)

۳. این نظریه هنر را بی‌ارزش می‌کند؛ (ص ۱۱۶)

۴. اعطای موقعیت اثر هنری به چیزی یا با دلیل است که در این صورت چنین نظریه‌ای دیگر نظریهٔ نهادی نیست، یا بی‌دلیل است که در این صورت چرا باید به چنین موضوعی علاقه‌مند باشیم؟؛ (ص ۱۱۸)

۵) روشنگر نیست؛ زیرا در تعریف دچار دور و تسلسل است. (ص ۱۱۹)

فصل پنجم

در این فصل با نام *خلا چی؟*، نویسنده دیدگاه مختار خودش را در پاسخ به پرسش چیستی هنر همراه با ذکر نمونه‌هایی از آثار هنری نامتعارف بیان می‌کند. از نظر وایبرتن:

> معقول‌ترین فرضیه این است که هنر را نه در سطح نمایش‌داده‌شده می‌توان تعریف کرد و نه در سطح رابطه‌ای نمایش‌داده‌نشده. (ص ۱۲۹)

فرضیهٔ نویسنده این است که:

> هنر را نمی‌توان تعریف کرد؛ چرا که طبق شواهد این معقول‌ترین موضع است. (ص ۱۳۰)

در ادامه نویسنده سه فایدهٔ احتمالی تعریف هنر را این گونه برمی‌شمارد:

۱. به ما کمک می‌کند که دربارهٔ نمونه‌های مشکل تصمیم بگیریم؛

۲. با مرور گذشته، به ما توضیح می‌دهد چرا چیزی که هنر نام گرفته، هنر است؛

۳. به ما می‌گوید که در دنیا چه چیزهایی احتمالاً شایستهٔ توجه خاص و بیشتری هستند.

نویسنده در نهایت چنین نتیجه می‌گیرد:

> همهٔ فایدهٔ طرح موضوع چیستی هنر در این است که از جانب آدم‌های علاقه‌مند به آثار هنری مطرح می‌شود و نه صرفاً علاقه‌مند به اندیشهٔ هنری. حرف آخر این‌که باید به سراغ خود آثار هنری برویم. (ص ۱۴۲)