نظریهٔ هنرناب

نوئل کارول، ترجمهٔ مرجان بیدرنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اعتقاد به هر شکل هنری موضوع خاص خود را دارد، در قرن هجدهم شکل گرفت. این اعتقاد، در تقابل با نظریهٔ قدیمی‌تری در باب هنر مطرح شد که در رسالهٔ چارلز بتو تحت عنوان «هنرهای زیبا با یک اصل مشترک» ارائه شده بود. از دیدگاه بتو، همهٔ هنرها شبیه به یکدیگرند؛ زیرا یک موضوع مشترک دارند: تقلید زیبایی موجود در طبیعت. این تفکر، در همه نظریه‌هایی عمومیت داشت که پیش از عصر روشنگری، در باب هنر، مطرح بودند. در طول قرن هجدهم، متفکران کم‌کم با این قبیل نظریه‌ها مخالفت کردند و توجه خود را به آن چیزی معطوف ساختند که هنرها را از یکدیگر متفاوت می‌کرد. یکی از آثار مهمی که با این گرایشهای جدید نگاشته شد، ***تحلیل و تأملی در زمینهٔ نقاشی و شعر*** اثر ژان باتیست دابس بود. دابس معتقد بود که نقاشی و شعر متفاوت‌اند؛ چون، نقاشی، یک لحظهٔ واحد را تقلید می‌کند و شعر، یک جریان را. در آثار جیمز هریس و هسی مندلسن نیز چنین تحلیلهایی ارائه Laocoön شده‌اند. مشهورترین این نوع که در سال ۱۷۶۶ بازنگریها، اثری بود تحت عنوان لسینگ آن را منتشر کرد. این کتاب حاوی چندین پیشفرض مهم از «تئوری مادی» آرنهایم است؛ اینکه، هنرها ۱) با یکدیگر متفاوت‌اند، ۲) به دلیل ساختار خاص شکلی -

فیزیکی‌شان و بر حسب آنچه به بهترین نحو بیان (تقلید) می‌کنند.

لسینگ در مقایسهٔ نقاشی و شعر می‌نویسد: «استدلال من این است: اگر بپذیریم که نقاشی و شعر، نشانه‌ها و مفاهیم متفاوتی را برای انجام تقلید بکار می‌برند ـ یکی از اشکال و رنگها در زمینهٔ فضا استفاده می‌کند و دیگری از آواهای گفتاری در زمینهٔ زمان ـ و اگر نشانه‌ها باید لزوماً ارتباط مناسبی با مدلول‌های خود داشته باشند؛ پس نشانه‌هایی که در «عرض» یکدیگر قرار دارند، تنها چیزهایی را می‌توانند بیان کنند که در «طول» یکدیگر جای دارند (و یا بخش‌هایی از آنها در طول یکدیگر قرار دارند) و نشانه‌هایی که در «عرض» یکدیگرند، تنها می‌توانند بیانگر چیزهایی باشند که در «عرض» یکدیگرند.

چیزهایی که در «طول» یکدیگرند، «پیکره» نامیده می‌شوند. در نتیجه، پیکره‌ها با متعلقات دیدنیشان موضوع خاص نقاشی‌اند. چیزهایی که در «عرض» یکدیگرند، «کنش»اند. در نتیجه کنشها موضوع خاص شعرند.»

همان طور که می‌بینید لسینگ سعی داشته است از ـ که پیش ساختار رسانه معناشناسی آن (Medium) از شکل‌گیری علم را نشانه نامید ـ، موضوع ویژهٔ رسانه را استنتاج کند. آرنهایم نیز سعی داشت بر مبنای خصوصیتهای ساختاری رسانه، دستورهایی را در باب جهتگیری خاص فیلمسازی وضع کند. پیش از بررسی درست یا نادرست بودن نظریهٔ هنرناب، باید این نکته را یادآور شوم که، اگرچه این نظریه امروزه پذیرفتنی نیست؛ ولی در دوران خود، تحولات مثبتی به بار آورد و باعث شد ابهام این نظریه که همهٔ هنرها را به یک وجه مشخصهٔ مشترک ارجاع می‌داد، نمایان شود. در نتیجهٔ این امر، نظریه‌پردازان از نزدیک به اشکال مختلف هنری نگریستند و این مسئله، پیشرفت بزرگی بود. البته این امر مستلزم درستی نظریهٔ هنرناب نیست؛ هر چند نظریه‌پردازانی مانند آرنهایم که از این نظریه بهره گرفتند، سعی داشتند دربارهٔ ساختارهای هنری، نظرهایی بسیار دقیق و صحیح ارائه کنند. در نتیجه، حتی اگر نظریهٔ هنرناب نادرست باشد، تأثیرات جانبی مفید آن را نباید از یاد برد.

تفاوت میان لسینگ و آرنهایم در این است که لسینگ بر رسانهٔ فیزیکی ـ مثلاً رسانهٔ نقاشی ـ تمرکز کرده است و بر این مبنا آنچه را که آن رسانه به بهترین وجه می‌تواند ارائه دهد، تحلیل می‌کند ـ یعنی؛ آنچه نشانه‌های آن رسانه به بهترین وجه قادرند، مجسم کنند. در حالی که آرنهایم در *فیلم به عنوان هنر*، شیوه‌های سینمایی را بررسی می‌کند تا دریابد در کدام موارد، این شیوه‌ها نمی‌توانند بیان هنری موفقی داشته باشند.

آرنهایم، همانند لسینگ، سعی دارد برای هر رسانه زمینهٔ خاصی را دایر کند. او می‌گوید که فیلم، قلمرو حرکت است. ولی در این Laocoön نو، نقطهٔ ابهامی وجود دارد؛ چگونه ویژگیهای مختلفی که آرنهایم بدانها اشاره می‌کند ـ عدم ثبات اندازه و عدم تداوم زمان و مکان و... ـ به چنین نتیجه‌ای می‌انجامند و یا مستلزم آن‌اند که فیلم وابسته و محدود به حرکت باشد؟

خصوصیتهایی که آرنهایم بدانها اشاره می‌کند، فهرستی را تشکیل می‌دهند که بیان سینمایی فاقد آنهاست. چگونه چنین فهرستی لزوم حرکت در فیلم را اثبات می‌کند؟ اگر ساختارهای خاص رسانه، مستلزم وابستگی رسانه به حرکت‌اند، روشن نیست مثالهای آرنهایم، چگونه این امر را اثبات می‌کنند.

مسئله دیگر در مورد نظریهٔ هنرناب، این است که به نظر می‌رسد آرنهایم معتقد است هر رسانه به خاطر ساختار صوری ـ فیزیکی خود، از مدلولهایی که ارائه می‌کند، ناشی می‌شود. آرنهایم می‌گوید: «بیان هنری، نه المثنای یک پدیدهٔ واقعی، بلکه مشابه ساختاری آن در رسانهٔ مورد نظر است.» اما اگر هر رسانه ـ به طور ذاتی ـ نه تنها از هر مدلول، بلکه همچنین از بیان آن مدلول در رسانه‌های دیگر نیز ناشی شود، نظریهٔ هنرناب چه حکمی خواهد داد؟ اگر این امر، اجتناب‌ناپذیر است، چرا هنرمندان اصرار دارند اثبات کنند که از خصوصیات ویژهٔ رسانه‌شان بهره می‌گیرند؟ علاوه بر این، آرنهایم چگونه می‌تواند به فیلم ناطق انتقاد کند؟ فیلم ناطق، ذاتاً با تئاتر متفاوت است؛ چون رسانه‌های آنها از لحاظ فیزیکی متفاوت‌اند. اگر معتقدیم هر رسانه به خاطر ساختار نمادهایش ذاتاً یگانه است، پس چه باک از رسانه‌ها به حدود یکدیگر وارد شوند؟

نظریهٔ هنرناب آرنهایم، تعریف نیست؛ بلکه یک دستور است. اگر این نظریه، تعریف بود؛ ورود فیلم ناطق به قلمرو تئاتر،

اشکالی محسوب نمی‌شد و استفاده از این نظریه برای نزاع با فیلمسازان، به منظور متقاعد ساختن آنها به کاربرد خصوصیات ویژهٔ رسانه‌شان، معنایی نداشت؛ چون در این صورت، فیلمسازان لزوماً از خصوصیات ویژهٔ رسانه‌شان استفاده می‌کردند.

نظریه هنرناب به عنوان یک دستور، شامل دو جزء است: ۱ ـ هر رسانه، کار خاصی را بهتر از همه رسانه‌های دیگر انجام می‌دهد ۲ ـ هر هنر باید همان کاری را انجام دهد که آن را از سایر هنرها متفاوت می‌سازد. این دو جزء را می‌توان شرط تفوق و شرط تفریق نام گذاشت. این دو شرط، می‌توانند در یک دستور خلاصه شوند: هر شکل تنها، باید صرفاً در جهتهایی توسعه یابد که در آن جهتها از دیگر هنرها مستثنا و برتر است. کلمهٔ «مستثنا» در این جمله، بیانگر شرط تفریق و بقیهٔ جمله، بیانگر شرط تفوق است. نظریه هنرناب، در نظریهٔ فیلم آرنهایم، چنین معنا می‌دهد: فیلمسازان باید به مشخصات (حدود) ممیزه‌ای تکیه کنند که این رسانه را قادر می‌سازد حرکت را به تصویر بکشد (و این همان کاری است که سینما بهتر از سایر رسانه‌ها انجام می‌دهد.)

پاره‌ای مسائل که دربارهٔ نظریهٔ هنرناب مطرح می‌شوند، حاصل ترکیب دو شرط تفریق و تفوق‌اند. فرض بر این است که آنچه یک رسانه به بهترین وجه انجام می‌دهد، با آنچه آن را متمایز می‌کند، تطبیق دارد. ولی چرا باید این طور تصور کرد؟ برای مثال، بسیاری از رسانه‌ها داستان‌سرایی می‌کنند. فیلم، درام، نثر، شعر حماسی، همه، قصه می‌گویند. داستان‌سرایی کاری است که همهٔ اینها، به بهترین وجه انجام می‌دهند؛ و نیز، بهترین کاری است که هر یک می‌کنند. اما این امر، اشکال هنری فوق را متفاوت نمی‌کند. در چنین موقعیتی، نظریه هنرناب را چگونه باید تعبیر کرد؟ اگر تفوقِ هم فیلم و هم رمان، در داستان‌سرایی است پس:

۱ ـ آیا هیچ هنری نباید داستان‌سرایی کند، چون هنرها از نظر داستان‌سرایی تفاوتی ندارند؟ یا ۲ ـ فیلم نباید داستان‌سرایی کند، چون از این نظر، با رمان تفاوتی ندارد؛ و رمان مدعی آن است که پیش از به وجود آمدن فیلم داستان‌سرایی می‌کرده؟ یا ۳ ـ رمان باید از داستان‌سرایی چشم بپوشد و بگذارد این هنر نوپا از این امتیاز بهره گیرد؟

شق اول، نامعقول است؛ چون یک ابتکار فرهنگی قابل ستایش ـ یعنی داستان‌سرایی ـ را فدا می‌کند؛ تنها به خاطر رضایت مبهمی که از تبعیت از شرط تفریق به دست می‌آید. در حالی که تفوق، مهمتر از تفریق است.

شق دوم نیز جالب نیست. در این مورد نظریه هنرناب تاریخ را با جهان‌شناسی اشتباه گرفته است. یعنی فیلم باید جنبهٔ داستان‌سرایی خود را انکار کند، تنها بدین خاطر که سند این زمین از قبل به نام ادبیات بوده است!!! ولی این تنها یک تصادف تاریخی است. اگر سینما، پیش از ادبیات به وجود آمده بود، چه می‌شد؟ آیا در این صورت، ادبیات باید مشغولیت دیگری برای خود می‌یافت؟ واضح است چنین تصادفهای تاریخی نباید مانع بهره‌مندی رسانه در حوزه تفوقش شود. تصادفهای تاریخی را نباید اصول جهان‌شناسی معرفی کرد (این یکی از عادات ناپسند هواداران نظریه هنرناب است).

موضوع خاص هر رسانه از طبیعت آن رسانه تبعیت می‌کند؛ ولی قضیه پیچیده‌تر از اینهاست. چون هر رسانه در آنچه به بهترین وجه انجام می‌دهد، تخصص می‌یابد؛ اما اگر تنها در آن حوزه با رسانه‌های دیگر متفاوت باشد. مسئله تفاوت، نه تنها با طبیعت رسانه، بلکه با مقایسه هنرها نیز ارتباط دارد. این احتمال وجود دارد که هنر نویی به وجود بیاید که در حوزه‌ای تفوق داشته باشد که هنری قدیمی‌تر قبلاً در آن حوزه تفوق داشته است. واگذاری این زمینه به هنر قدیمی‌تر، تنها بدین خاطر که قبلاً به وجود آمده است، مستبدانه به نظر می‌رسد؛ درست مانند شق سوم، یعنی واگذاری آن زمینه به هنر جوانتر، تنها بدین خاطر که جوانتر است. اگر دو هنر، در زمینه‌ای تفوق داشته باشند، طبیعی‌تر آن است که اجازه بدهیم هر دو از آن بهره گیرند. این کار، با افزایش تعداد پدیده‌های دارای تفوق، بر غنای فرهنگ بشر می‌افزاید. در مورد داستان‌سرایی نیز مطمئناً این امر صدق می‌کند. دنیای ما بسیار غنی‌تر خواهد بود اگر رمانها، فیلمهای داستانی، سروده‌های حماسی، درام، کتابهای فکاهی، داستانهای مصور، اپراها، همه و همه را داشته باشد؛ ولو شرط تفریق نظریه هنرناب، با آن مخالف باشد.

در بحث فوق، باید به نکته‌ای توجه کرد: داستان‌سرایی، خصوصیتی است که هنرهای زیادی در آن شریک‌اند. ولی

نظریه‌پردازان هنرناب، و بویژه اکثر متفکران مدافع نظریه هنرناب، بندرت به این نکته توجه می‌کنند. گویی آنها آنقدر به مسئله تفریق فیلم و تئاتر مشغول‌اند که متوجه نمی‌شوند فیلم به سایر هنرهای داستان‌سرا، مانند داستان کوتاه و رمان شبیه است. گویی این شباهتهای ثانوی یا همجواریها برای آنها قابل تحملترند. ولی چرا؟ تنها توجیهی که برای این تناقض می‌توان یافت، این است که شرایط تاریخی، در آن زمان، طوری بوده‌اند که تنها منطق پوسیدهٔ «تئاتر علیه فیلم» مطرح شد و البته علت این است که در دورانی که اینگونه استدلالها همه‌گیر شده بودند، تئاتر و فیلم، رقیبانی برای جلب مخاطبانی واحد، محسوب می‌شدند. آنها گرفتار یک درگیری اقتصادی و زیباشناختی بودند و بدین علت بود که بیشتر جنگ میان آنها مطرح بود تا ارتباط میان فیلم و سایر هنرهای داستانی. بنابراین، بسیاری از نظریه‌پردازان، که از نظریه هنرناب دفاع می‌کردند، هرگز بدین نکته توجه نداشتند که فیلم و تئاتر باید در تقابل با دیگر هنرهای داستانی مطالعه شوند؛ حتی اگر چنین تقابلی به تردید دربارهٔ هنرناب بیانجامد.

نظریه هنرناب، هم حاوی شرط تفوق و هم حاوی شرط تفریق است. این نظریه را این طور هم می‌توان تفسیر کرد که هر هنری باید طرحهایی را دنبال کند که در حوزهٔ مابین این دو شرط قرار داشته باشد. ولی این، اصل قابل قبولی به نظر نمی‌رسد، چون بدین معناست که دلیل آنکه هنری نباید بکار رود و آنچه را به بهترین وجه انجام می‌دهد، به انجام نرساند، این است که هنر دیگری نیز آن را بخوبی انجام می‌دهد: نظریه هنرناب، ما را وادار می‌سازد کلاً تفوق را قربانی کنیم. اما در حقیقت، تفوق، اغلب مهمتر است و تعیین‌کنندهٔ آن است که آیا عمل یا پیشرفت خاصی در آن هنر مورد نظر، قابل قبول است یا خیر.

در واقع، آنچه من می‌توانم در اینجا به عنوان «تقدم تفوق» از آن نام ببرم، نکته‌ای اساسی علیه نظریهٔ هنرناب است. تصور کنید بنابر دلایلی، تنها راهی که جرج برنارد شاو می‌توانست *پیگمالیون* را اجرا کند، این بود که آن را به صورت فیلمنامه درآورد؛ همچنین فرض کنید که تئاتر، حقیقتاً زبانی استادانه‌تر و زیباتر باشد؛ آیا در این صورت باید فیلم *پیگمالیون* ساخته نمی‌شد؟ مسلماً پاسخ، خیر است و همه تصدیق می‌کنند که نظریه هنرناب نباید بین ما و تفوق قرار گیرد.

همچنین نیازی نیست که تفوق مورد نظر، بیشترین تفوق ممکن در آن رسانه باشد. گویی نظریه هنرناب اصرار دارد که یک رسانه تنها و تنها زمینه‌ای را دنبال کند که آن را به بهترین نحو انجام می‌دهد. ولی اگر رسانه‌ای کار دیگری را نیز بخوبی انجام دهد و موقعیت آن فراهم شود، چرا باید از انجام این کار نهی شود؛ تنها بدین خاطر که کار دیگری را بهتر می‌توانند انجام دهد؟ بعضی استحاله‌های معجزه‌آسا ـ مثلاً استحاله شخصی ضعیف به گرگ ـ در سینما با بیشترین وضوح می‌تواند انجام شود؛ ولی این کار در تئاتر نیز می‌تواند بخوبی صورت گیرد. آیا این تفوق کمتر باید در اجرایی تئاتری از *دکتر جکیل و آقای هاید* فراموش شود؟ تنها بدین خاطر که این استحاله، آن چیزی نیست که تئاتر بهتر از سایر هنرها انجام می‌دهد؟ یا بدین خاطر که فیلم بهتر می‌تواند آن را انجام دهد؟

یکی دیگر از نکات منفی نظریه هنرناب این است که هر شکل هنری را ابزاری بسیار تخصصی تصور می‌کند که تعدادی کارکرد مشخص دارد. یک فیلم، نمایشنامه، شعر یا نقاشی را در حد چیزی مثل آچار مارک فیلیپس می‌بینند: اگر می‌خواهید پیچی را باز کنید که روی آن یک شیار چهارپر است، از آچار فیلیپس استفاده کنید. اگر می‌خواهید از توانایی‌های زبانی استادانه‌تر و زیباتر بهره‌مند شوید، از تئاتر استفاده کنید. اگر موضوع شما حرکت است، از فیلم استفاده کنید. همان طور که از آچار فیلیپس نباید به عنوان کلید استفاده کنید (اگرچه می‌توان با آن در کنسرو را باز کرد) نباید از سینما برای آنچه به تئاتر مربوط می‌شود استفاده کنید، و بالعکس. ولی به نظر من، باید از خودمان بپرسیم آیا چنین اندیشه‌ای می‌تواند در بحث از هنر نیز مصداق داشته باشد؟ آیا هنرها ابزاری تخصصی‌اند؟ مسلماً خیر. اگر هم هنرها ابزارند، بیشتر شبیه به یک تکه چوب‌اند تا آچار. یعنی می‌توانند کارهای زیادی را انجام دهند. آنها برای یک کار تخصصی طراحی نشده یا به عبارت بهتر شکل نگرفته‌اند. علاوه بر این، حتی در مورد هنرهایی که ناخودآگاه شکل نگرفته‌اند (مانند فیلم)، انسان بزودی دریافت که این هنرها می‌توانند کارهایی بسیار بیشتر از آنچه در ابتدا در آن جهت شکل گرفته بودند، انجام دهند. ❑