هنرهای تجسمی

(۲) هنرِ نقدِ هنری:
تعریفِ هنر

علی‌اصغر قره‌باغی

در گلستانه شماره ۲۶/۲۷ اسفندماه ۷۹ از ایرادگیرهای حرفه‌یی که نقدهنری امروز را شامل و کامل و به آن صورت که باید باشد، نمی‌دانند، تقاضا کردیم تا ویژگی‌ها و مشخصه‌های نقد مطلوب و مورد نظر خود را برای ما بنویسند و ما و خوانندگان مشتاق مباحث نظری را از دریای دانش بیکران خود بی‌نصیب نگذارند اما همان‌طور که انتظار می‌رفت چشم ما به در ماند و دریغ از یک یادداشت و حتی یک تلفن. لابد این استادان بی‌بدیل نقد و نقادی، دریافتند که اگر حرفی به میان آورند بند را آب خواهند داد و مشت‌هایی را که به هزار زحمت بسته نگه داشته‌اند بازخواهد شد. دیدند که خوانده و شنیده‌ی نمی‌شوند که به اعتبار آن اظهار فضل کنند و معلوم شد که خانه‌نشینی بی‌بی از بی‌چادری است. اشکال کار این‌جاست که گروهی از به اصطلاح هنرمندان ما فقط این را یاد گرفته‌اند که هر طور شده خود را به‌دم و دستگاهی بیاویزند، طوطی‌وار معلومات‌فروشی و نام پراکنی کنند، چهار تا اسم و ایسم عهدبوقی را که از بَر کرده‌اند به رخ دیگران بکشند و امر را بر خود و دیگران مشتبه کنند که علامهٔ دهراند. این کار البته فرع بر تخصص اصلی آن‌ها، یعنی چغلی کردن و پاپوش دوختن و پرونده ساختن در فرصت‌های تنگ و گشاد است. راز گرفتاری چندین سالهٔ هنرهای تجسمی ما را باید در همین گره کور و کلاف پیچیدهٔ ناآگاهی‌ها و پنهان‌کاری‌ها و روراست نبودن‌های با خود و دیگران و زیستن در انزواهای وهم‌آلودِ پیله‌های تنگ و بسته جست‌وجو کرد.

برخی از استادان و پیش‌کسوتان هنرهای تجسمی ما که از بد حادثه به معرکه گردانی هنر هم گماشته شده‌اند آرزو می‌کنند که جهان تا ابد بر مدارِ همان معیارهای عهدِ دقیانوس بگردد تا بتوانند بازارگرمی کنند و حناشان رنگی داشته باشد. نشانه‌های اصلی و بازتاب تجسمی این شکل از اندیشیدن را می‌توان در نقاشی‌های سَبُک مایهٔ این گروه از شبه هنرمندان دید و بازشناخت. همه، انگار که هنجار دیگری وجود ندارد، می‌خواهند زیرجلکی چیزی بگویند که یا نمی‌توانند و یا راه دست‌شان نیست. طنز قضیه این‌جاست که به تازگی نه‌تنها هوای نجات هنر ایران، که رستگار کردن هنر جهان هم به سرشان زده است و در این باب فرمایشاتی می‌فرمایند که بیا و ببین. به هرحال از این حرف‌ها که هر کدام موضوعی است دراز و بحثی است مستقل، بگذریم و بیاییم سر

مطلب گفته بودیم که اگر آماتورهای حرفه‌یی که در عالم ادعا و خیال بر این پندارند که از زیر و بم هر بحث و نظر آگاهی دارند یاری نفرمایند، ناگزیر باید با اتکا به دانسته‌ها و مطالعات خودمان به مقولهٔ نقدهنری بپردازیم و چنان‌که از قراین برمی‌آید چاره‌یی هم جز این نمانده است.

اهمیت آشنایی با پیشینه‌ها و زمینه‌های نقدهنری و نیز آگاهی از شکل و گونه‌های نقد امروز از آن‌جا آب می‌خورد که از آغاز قرن بیستم و حتی بسی پیش از آن، یعنی از آغاز مدرنیسم، ادبیات هنر و نقد هنری اهمیتی همسان، و در پاره‌یی موارد، بیش از آفرینش اثر هنری داشته است. افزون بر این، نقدهنری در چند مورد شناخته و انگارناشدنی، سبب‌ساز شهرت و رواج مکتب‌ها و مشرب‌های هنری بوده و در یکی دو مورد هم دیدیم که نقش منتقدان یا برجسته‌تر از پدیدآورندگان جنبش بوده و یا آن را به هنرمندانی غیر از پایه‌گذاران اصلی آن، نسبت داده‌است. کوبیسم را آلبرت گلیز (۱۸۸۱-۱۹۵۳) و ژان متسینگر (۱۸۸۳-۱۹۵۶) هستی دادند و تئوری آن را نوشتند اما گیرایی و لحن شاعرانهٔ نوشته‌های گیوم آپولینر، کوبیسم را دست‌بخت؛ پیکاسو و براک جلوه دادند. نام‌آوری جکسون پولاک، به‌سبب نوشته‌های کلمنت گرین‌برگ بود که وظیفه داشت برای امریکا هم به هر شکل که شده قهرمان هنری بتراشد. هارولد روزنبرگ بود که رنگسالی را اکشن پینترینگ نامید و دو دهه سرمردم را گرم کرد. در سه دههٔ پایانی قرن بیستم هم به سبب آمیزش هنر و فلسفه و پیدایش اندیشه‌های فلسفی تازه، نشانه‌شناسی، قرائت متن، هرمنوتیک، دیکانستراکشن و راهکارهای پست‌مدرنیستی، فضای فکری و فرهنگی نقدهنری رنگی دیگر گرفته و پیوند هنر و ادبیات هنر بیش از هر زمان دیگر محسوس بوده است. امروز کار به آن‌جا کشیده است که سرنوشت اثر هنری را در دست منتقد و مدیریت هنری می‌دانند نه در دست هنرمند. همین جا و پیش از آن که سؤالمعمی دست دهد این را هم بگوییم که منظور از هنر، هنرهای تجسمی است نه هنر به معنای عام و امروزی آن.

به هرحال، پیش از پرداختن به گفتمان ادبیات هنر و چند و چون نقدهنری، اول باید تکلیف‌مان را با خود معنره روشن کنیم. یعنی اول: بدانیم که هنر چیست و اثر هنری کدام است و بعد نگرش نقد و ادبیات آن باشیم. افزون بر این، از آغاز قرن بیستم پای گفتمان فلسفهٔ هنره نیز به عرصهٔ هنرهای تجسمی باز شده است، و از آن‌جا که بخشی از نقدهنری امروز در پیوند با فلسفهٔ هنر است، باید به این مقوله هم، هر چند مختصر و گذرا، در فرصتی دیگر اشاره شود.

اصولاً صحبت کردن دربارهٔ هنر کار آسانی نیست و فرق هم نمی‌کند که درمارهٔ واژگان و عبارات پدید آورندهٔ یک متن باشد یا دربارهٔ رنگ و خط و فرمی که پردهٔ نقاشی را شکل می‌دهد و یا دربارهٔ سنگ و فلز و مجسمه و یا صدا و ضرباهنگ و سکوت که موسیقی را هستی می‌دهد. آن‌چه امروز هنر می‌نامیم در دوران‌های گذشته از مراحل گوناگون گذر کرده و از آن برای اهداف مختلف و احیاناً متضاد استفاده شده است. ریشه‌های هنر همراه استخوان‌های اجداد ما در زیر خاک‌های کهن مدفون است اما از آن‌جاکه طبیعت انسان از ۴۰۰۰۰ سال پیش تاکنون تغییری نکرده، شاید بتوان گفت که ریشهٔ هنر هم به چند مجسمه و نقشی که پیدا شده محدود نمی‌ماند. ما هواگر نخواهیم دانست که چه زمانی در تیرگی دوران‌های گذشته، انسان برای نخستین بار آواز خواند، رقصید، مجسمه ساخت و یا بر سنگ و دیوار نقاشی کرد اما این را می‌دانیم که انسانی که نقاشی کرد، تیزبین‌تر و زیرکانه‌تر از انسان‌های دیگر بود. هیچ‌کس نمی‌تواند با اطمینان و قاطعیت بگوید که انسان اولیه شکارچی یا فیلسوف و کشاورز بود، اما در هنرمند بودن او تردیدی نیست. در روزهایی که نه برای آسمان بالای سر انسان نامی وجود داشت و نه برای زمین زیرپای او و نه برای حیوانات و پدیده‌های طبیعت، شعر آفرینش آغاز شد. مطالعات باستان‌شناختی و انسان‌شناختی و فرهنگ‌شناسی پارینه سنگی نشان داده است که هنر و زیبایی‌شناسی محدود آن بسی پیش از جامعه‌شناسی وجود داشته است. انسان پیش از آن که از سنگ و چوب برای خود تیر و چکش بسازد، از گل بت و صنم ساخت. پیش از آن که از شاخهٔ درخت تیر و

نقش گاو تیرخورده، ۱۲۰۰۰ سال قبل از میلاد

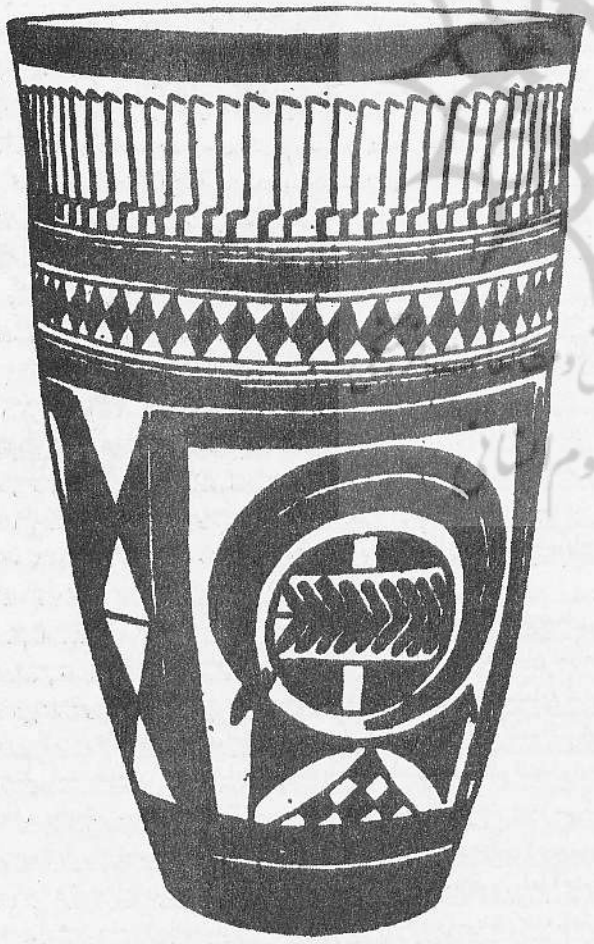
نیزه بسازد، از آن برای خط کشیدن روی گل و ماسه و به‌ظلم آوردن اندیشه‌های خود استفاده کرد. انسان اولیه به محض آن‌که آتش را شناخت و از آن بهره گرفت به نقاشی و مجسمه‌سازی هم پرداخته. قدیمی‌ترین نقشی که از انسان برجا مانده، نقش کف دست اوست که همچون شهری نمادین و گواهی بر حضور انسان، بر دیوار غاری در کوه‌های پیرنه بر سنگ نشسته است. شاید این نقش زدن در آغاز از سر تصادف یا تفنن بوده اما پیداست که انسان بعداً هم این کار را تکرار کرده و چیسا که در آن به عنوان نشانه‌یی جادویی نگاه می‌کرده است. هنرمندانی که غارنگارهای لاسکو در جنوب فرانسه و التامیرا در شمال اسپانیا را نقاشی کردند در سنجش با دانسته‌های زمان، به همان اندازه از توان آفرینشگری برخوردار بودند که میکلانژ در نمازخانهٔ سیستین برخوردار بود. اما پاسخ پاسخ برای این پرسش که چرا انسان‌های دوران پارینه‌سنگی غارها و نقاشی‌ها می‌کردند کار ساده‌یی نیست. تردیدی نیست که این هنرمندان با تیروکمانی که بر زبان سیطره داشته نقاشی کرده‌اند. اگر انسانی که نقش گاو و گوزن را بر دیوار غار نقش می‌زده زبان باز می‌کرد و حرف می‌زد، اگر اصلاً می‌توانست حرف بزند، معلوم می‌شد که بهره‌گیری او از زبان بسیار پیچیده‌تر از تسلط او بر طراحی و نقاشی است. این نقش‌ها نشانهٔ آن است که انسان دوران پارینه‌سنگی، پیش از ابداع زبان محاوره‌یی، به یک زبان تجسمی و بصری برای ثبت رویدادهای پیرامون خود دست یافته است.

یکی از اشکالاتی که در بررسی غارنگاره‌ها وجود دارد آن است که گمان می‌کنیم که هنر انسان غارنشین به همین چند نقشی که بر جا مانده محدود بوده و هرگز به ذهن‌مان خطور نمی‌کند که شاید بیرون غار هم در ابعادی گسترده‌تر نقاشی می‌کرده است. دلیلی نداریم که انسان اولیه صرفاً به علت غارنشین بودن، هنر خود را به دیوارهای غارها محدود کرده باشد اما از شکل نقش‌ها و نحوهٔ اجرا پیداست که نسل‌های گوناگون، یکی پس از دیگری این نقش‌ها را روی هم نقاشی کرده‌اند. امروز نقاشی‌های انسان اولیه از دو جهت گیرایی دارد: یکی به سبب انگیزه‌هایی که از شکل و ویژگی‌های گاو و گوزن و اسب آن دوران و تأثیری که بر ذهن انسان داشته در اختیار ما می‌گذارد و دوم به جهت اطلاعاتی که از نقش و طراح آن‌ها به دست می‌دهد یا نمی‌دهد به همین سبب هم هست که هرگز نمی‌توان آن‌ها را در هیچ یک از چارچوب‌ها و تئوری‌های هنر گنجاند. باجر فرای نظریهٔ جالبی دارد و معتقد است که پیش از پیدایش و تکامل زبان، رابطهٔ انسان و طبیعت بیشتر از طریق ابزارها بوده اما پیدایش زبان سبب شد که این رابطه از طریق واژگان برقرار شود. بهره‌جویی از واژگانی همچون چشم و گوش و دست و پا توجه او را به سوی اجزای گیاگون و جزییات یک مضمون کشاند و دیگر نگذاشت که اشیا را در یک نگاه و در تمامیت خود ببیند. این نظریه شاید در نظر نخست به نظر بیاید اما فقط به عنوان یک گفتمان نظری اعتبار دارد چراکه تصور کردن انسانی که

فقط مانند یک حیوان کلیت را ببیند و در عین حال شور و شوق آفرینشگری هم داشته باشد، تقریباً از محالات است. امروز تردیدی نیست که بسیاری از هنرشناسان ناگزیر از ستایش این غارنگاره‌ها بوده‌اند. معنای دیگر این ستایش آن است که یک انسان پریمیتیو و نامتمدن و یک انسان متمدن و روشنفکر قرن بیستم به یک هدف واحد رسیده‌اند اما راه و روش رسیدن آن دو به این هدف متفاوت بوده است چراکه از دو نقطهٔ کاملاً متفاوت آغاز کرده‌اند. در این نقاشی‌ها انگیزه نقشی عمده ایفا می‌کند اما باید پذیرفت که انگیزهٔ انسان اولیه با انگیزهٔ انسان امروز که نقشی همسان آن‌ها را پدید می‌آورد تفاوت دارد. آیا می‌توان پذیرفت که انگیزهٔ انسان اولیه فقط تفنن و سرگرمی بوده است؟ آیا می‌توان شک برد که به فکر سود بردن و مال‌اندوزی بوده است؟ آیا پذیرفتنی است که انگیزه‌های زیبایی‌شناختی را محرک اصلی بدانیم؟ گاو و گوزن، هم شام و ناهار انسان غارنشین بود و هم دشمن او شمرده می‌شد. از سر حدس و گمان گفته‌اند که در اندیشه‌یی شبه‌جادویی و آئینی می‌خواسته با کشیدن این تصویرها حیوانات را در تملک و زیر سیطرهٔ قدرت خود در آورد همان‌گونه که بعدها جادوگران با ساختن مجسمه‌های کوچک مومی، دشمنان تصوری را در اختیار می‌گرفتند و با فروبردن سوزن و سنجاق بر چشم و قلب آن‌ها، دشمنان را در عالم خیال مقهور قدرت خود می‌کردند. این تئوری هم با آن که ظاهری شسته رفته دارد کاملاً نظری است چرا که اگر انسان اولیه چنین قصدی داشت، می‌توانست مانند جادوگران از نمادهای خام‌دستانه استفاده کند و خود را در دسترس نقاشی کردن نقش‌های واقع‌گرایانه نیندازد. از دوران نوسنگی یا عصر حجر جدید، مقدار بسیار کمی نقاشی و طرح بازنمایی کننده برجا مانده است چراکه انسان این دوران، بیشتر به روح و اسلوب هندسی توجه داشت و بیشتر معمار بود تا نقاش و مجسمه‌ساز. انسان دوران نوسنگی برای تزئین اشیا و سفال، از طرح و نقش استفاده می‌کرد اما به جای شکل‌های طبیعت‌گرایانه، به پاره‌یی اشارات و نشانه‌ها اکتفا می‌کرد و کارش، به تعبیر امروزی، بیشتر صناعت بود تا هنر. مثلاً در تزیین ظرفی که در شوش به دست آمده و قدمت آن به ۴۰۰۰ سال پیش می‌رسد، تنها فیگوری که به چشم می‌آید تصویر یک بز است که به شکلی افراطی استیلیزه شده است، بدن آن به شکل دو مثلث کنار هم نمایانده شده است و شاخ‌ها شکل یک دایرهٔ کامل را دارند.

انسان از سحرگاه تاریخ با هنر و آفرینش‌های هنری سروکار داشته است اما هرگز نتوانسته آن را در چارچوب معنایی جامع و کامل جای دهد. واژهٔ هنر هم مانند واژهٔ «عشق»، و «سعادت» و «فداکاری»، واژه‌یی انتزاعی است. معمولاً کسی که آن را بر زبان می‌آورد، یا می‌نویسد، در این گمان می‌افتد که می‌داند دربارهٔ چه چیزی حرف می‌زند و فرض را بر این می‌گذارد که دیگران هم منظورش را درک می‌کنند. حال آن‌که قضیه به این سادگی‌ها نیست. کسی که با فرایند شکل‌گیری هنر سروکار دارد معتقد است که اثر هنری بر اساس یک سلسله اصول و قواعد و راهکارهای معین و جاافتاده به وجود آمده است، فیلسوف آن را در پیوند با فلسفه و متافیزیک می‌داند، جامعه‌شناس و مردم‌شناس به کارکرد هنر توجه دارد، سیاستمدار چشم به کارکرد ایدئولوژیکی آن دارد، روان‌کاو بر تأثیرات هنر بر انسان توجه دارد، شاعر انگیزه‌های شاعرانه را ملاک اعتبار می‌گیرد و دلال هم برای پول درآوردن از راه خرید و فروش آن گوش خوابانده است. مسأله این جاست که هر یک از این نظریات مکمل دیگر به نظر می‌آید اما این تصورات بدان معنا نیست که مخاطب هم همان برداشت و مفهوم را در ذهن داشته باشد. وقتی روزنبرگ می‌گوید: «نخستین اثری که هنرمند می‌آفریند، خود اوست»، لابد می‌داند که چه می‌گوید اما دریافت آن برای همگان ممکن نیست. برخی دیگر از هنرمندان برای طفره رفتن از بیان معنایی معین برای هنر، خود را به کوچهٔ علی‌چپ می‌زنند و چنین وانمود می‌کنند که از اصل قضیه اطلاعی ندارند. اندی وارهول در پاسخ خبرنگاری که از او معنای هنر را پرسید با تعجب گفت: «نمی‌دانم، اسم یک آدم است؟»

ذهن جست‌وجوگر انسان، دست کم از روزگار سقراط به این سو، در پی آن بوده است که از معنای پدیده‌ها سردرآورد و در صورت امکان هر یک را در قالب تعریفی مشخص بگنجاند. از دیرباز این پرسش مطرح بوده که: حقیقت چیست؟ دانش چیست؟ فضیلت چیست؟ زیبایی چیست؟ هنر چیست؟ و... یافتن پاسخ، دغدغهٔ ذهنی بسیاری از اندیشمندان و متفکران را شکل داده است. این تلاش‌ها همه از آن جهت بوده است که تا تعریف درستی از یک پدیده در دست نداشته باشیم، طبعاً نخواهیم دانست که دربارهٔ چه چیز حرف می‌زنیم و کدام مخاطب را در نظر داریم. مثلاً وقتی که از «اثر هنری» نام می‌بریم باید بدانیم که چه کیفیت‌های بنیادینی اثر هنری را از پدیده‌های دیگر متمایز می‌کند وبه آن شأن و منزلتی جدا می‌بخشد. در آغاز قرن بیستم، کالینگوود پس از مطالعات پی‌گیر به این نتیجه رسید که نویسندگانی که به گفتمان «هنر» و «فلسفهٔ هنر» می‌پردازند به دو گروه تقسیم می‌شوند، گروه اول می‌دانند که دربارهٔ چه مقوله‌یی می‌نویسند و بحث می‌کنند اما خواننده از حرف‌شان سردر نمی‌آورد. گروه دوم آن‌هایی هستند که خواننده از حرف‌شان سردر می‌آورد، اما خودشان نمی‌دانند دربارهٔ چه موضوعی می‌نویسند و حرف می‌زنند. گروه اول شامل هنرمندانی است که از فلسفه آگاهی ندارند و گروه دوم فیلسوفانی که از تجربه‌های عملی در هنر بی‌بهره‌اند.[۲] یکی از نویسندگانی که حرف‌هایش با معنا بود اما خودش نمی‌دانست دربارهٔ چه موضوعی بحث می‌کند، هنری برگسون، فیلسوف فرانسوی بود که جایزهٔ نوبل ادبیات ۱۹۲۷ را هم دریافت کرد. برگسون پیش از آن که دو کتاب اولیهٔ خود را بنویسد، چندین سال مطالعه کرد. با روان‌کاوان و زیست‌شناسان نشست و برخاست داشت و تا بیست سال بعد هم که کتاب مشهور خود «دو منبع اخلاقیات و مذهب» را نوشت، هر چه به دستش افتاد، از زندگی قدیسان گرفته تا رساله‌های



جام نقش‌دار، شوش، محدودهٔ ۴۰۰۰ قبل از میلاد

غارنگارههای لاسکو، محدوده ۲۰،۰۰۰ سال قبل از میلاد

مردمشناسی را خواند اما از تجربههای عملی هنری بیبهره بود.

اگرچه امروز به دست دادن یک تعریف جامع و کامل از هنر که تمام جوانب را در برگیرد، مانند تراشیدن تعریف برای هر پدیدهٔ دیگر، ناممکن است اما این همه نباید مستمسک تلاش نکردن و نسنجیدن نظریات و دیدگاههای گوناگون قرار گیرد. یکی از این نظریات آن است که هنر را پدیدهٔ فطرت و سرشت انسانی است و انسان به اقتضای نیازهای درونی خود به آفرینش هنر روی آورده است. به بیان دیگر، آفرینش هنری نوعی نمایش تأثیر و واکنش نسبت به محرکهای درونی است و مانند فعالیتهای دیگر، یکی از ضروریات تنازع بقای انسان است.[۳] از بررسی نظریات اندیشمندان، هنرشناسان و روانکاوان گوناگونی که غرایز انسانی را منبع هنر میدانند چنین نتیجه گرفته میشود که:

۱. هنر ناشی از غرایز جنسی است.

۲. هنر برآمده از غریزهٔ تزیین و خودنمایی است.

۳. هنر ادامه و شکل تکامل یافتهٔ بازیهای کودکانه است.

گفتنی نماند که هر یک از این تئوریها نکات قوت و ضعف خود را دارد و به صدها دلیل که شرح و بیان آن در مجال این مقال نیست، نمیتوان هیچ یک را نویسنده و قائلی پذیرفت پارد کرد. تنها کاری که از دست ما برمیآید آن است که با مطالعه و شناخت، زیر و بالای هر نظریه را بشکافیم و وجوه گوناگون آن را بررسی کنیم. برای آگاهی از گستردگی دامنهٔ تعریف هنر کافی است که بدانیم به اندازهٔ آثار هنری، برای هنر تعریف و معیار وجود دارد. هر هنرمند خود را به دریافت و ارائهٔ تعریف و معیارهای فردی خود مقید کرده است و هر تعریفی هم میتواند معتبر شمرده شود. در این میان، هیچ دو تعریفی هم پیدا نمیشود که رها از ابهامها و چالشهای چندوجهی، به‌طور کامل برهم منطبق شود.

به هر حال بهتر است که به رسم معمول، اول به گفتهٔ گویی‌ها و نظریه‌هایی که بیش و کم سر زبان‌ها افتاده و طوطی‌وار تکرار شده است بپردازیم به عنوان نمونه، در مورد پیوند هنر با غرایز فطری و جنسی باید گفت که از قرن هجدهم معلوم شد که بسیاری از رفتارها و فعالیت‌های انسان که پیش‌تر غریزی شمرده می‌شد، اکتسابی و آموختنی است. دوم آن که این غرایز در پیوند با تکامل انسان‌اند و بنابر اقتضا و ایجاب شرایط و محیط زیست، تغییر شکل می‌دهند و دائم شکلی پیچیده‌تر پیدا می‌کنند.

در بررسی غرایز جنسی، دورانی گسترده از دوران کودکی تا نوجوانی و پیری را در برمی‌گیرد و در پرداختن به آن، در نظر گرفتن جنسیت، طبقه، نژاد و روابط اجتماعی و مهمتر از همه سنت‌ها و ادیان نیز نقشی سرنوشت‌ساز دارد و نمی‌توان همه را یک جا به کیسه کرد. افزون بر این، باید نقش عوامل دیگر را نیز، آن گونه که در نوشته‌های متفکران قدیم و جدید آمده است، به دقت بررسی کرد. مثلاً باید با تئوری احساس شاعرانه ارولو می (۱۹۷۶)، شرایط محیط (فریزر ۱۹۲۴)، جایزه‌ها و آموختنی‌ها (کارستیرز ۱۹۶۱)، آداب و رسوم سنتی (گلدمن ۱۹۶۴ و بریگز ۱۹۷۰)، شخصیت و پیوندهای اجتماعی (مانونی ۱۹۵۶)، هویت و پایگاه اجتماعی (اشترن ۱۹۷۷ و اریکسون ۱۹۶۴)، و صدها پژوهش دیگر که از سوی اندیشمندانی همچون فروید و یاک لاکان و هوارد گاردنر (۱۹۷۲) و آنتون ارازوبک (۱۹۷۶) به عمل آمده است آشنا بود و آن وقت وارد این بحث شد که آیا نظریهٔ «فعالیت غرایز جنسی در امور آفرینش هنری» اعتبار دارد یا بی‌اعتبار است.

نظریهٔ غریزهٔ تزیین و خودنمایی هم که به شکلی در پیوند با مراسم آیینی است، صورتی چند وجهی دارد. در یک سوی طیف گسترده آن خودنمایی حیوانی همچون طاووس و پروانه‌ها قرار می‌گیرد و در طیف دیگر، اجرای یک نوازندهٔ دوتایی خودنمایی می‌کند به هدف نمایش جایگاه و پایگاه اجتماعی باشد (اورنز ۱۹۶۶). می‌باید در مطالعهٔ آن به تفاوت‌های فرهنگی توجه داشت (اسپرینس ۱۹۷۲)، و به پیوندها با ناگاهی معطوف به نشانه‌های عشق و ترس و نفرت و اندوه (اورنز ۱۹۶۹) و با رفتارهای پرخاشگرانه در واکنش به کنترل‌های اجتماعی (مان ۱۹۶۹)، روابط جنسی و دگرگونی احساسات (گلدمن ۱۹۶۴) قضیه را بررسی کرد. در همین زمینه باید تمامی عادات و آیین‌های قبایل (استرهلو ۱۹۷۱)، اسکیموها (فروشن ۱۹۶۱)، و فرقه‌ها و مشربهای گوناگون نیز دقیقاً مطالعه شود.

در مورد تئوری بازی، هم باید گفت که خود این واژه به اندازهٔ واژهٔ «هنر» چند وجهی است و از دیرباز به آن پرداخته شده است اما برای بررسی معانی گوناگونی که در طیف گستردهٔ آن قرار می‌گیرد، کافی است که نگاهی به نظریه‌های رابرت فاگان (۱۹۸۱)، کروپ (۱۹۶۶)، مه‌یر هولزاپفل (۱۹۵۶)، سوزانا میلار (۱۹۷۴) و لانسی (۱۹۸۰) بیندازیم. برخی از متفکران و اندیشمندان سده‌های هجدهم و نوزدهم بازی را در پیوند با مصرف کردن انرژی مازاد بر احتیاج توصیف کردند (شیلر ۱۷۹۵ و اسپنسر ۱۸۸۰) شماری دیگر آن را تمرین فعالیت‌هایی دانستند که بدنها کارایی خواهد یافت (گروس ۱۸۹۹)، فروید (۱۹۴۸) بازی را راهی برای برآوردن آرزوها می‌دانست و برونر (۱۹۷۲) آن را تمرین زندگی اجتماعی بشمار می‌آورد.

منظور از ردیف کردن این نامها و نوشته‌ها اشاره‌ای مختصر به گستردگی این گفتمان و نگاشت گفتاشان بر این نکته است که روایت هنر سری دراز دارد و ریشه‌یی ژرف و تودرتو در آن است که به زبان می‌آید. مطالعهٔ تاریخ هنر هم، اگرچه برای پژوهشگر از زمان شاید جاذبه‌تر است، اما هرگز به یافتن پاسخی جامع و اعتبارآمیز درباره این موضوع نخواهد انجامید، چرا که با گذشت زمان و تغییر شرایط زندگی در دوران‌های مختلف، سلیقه‌ها

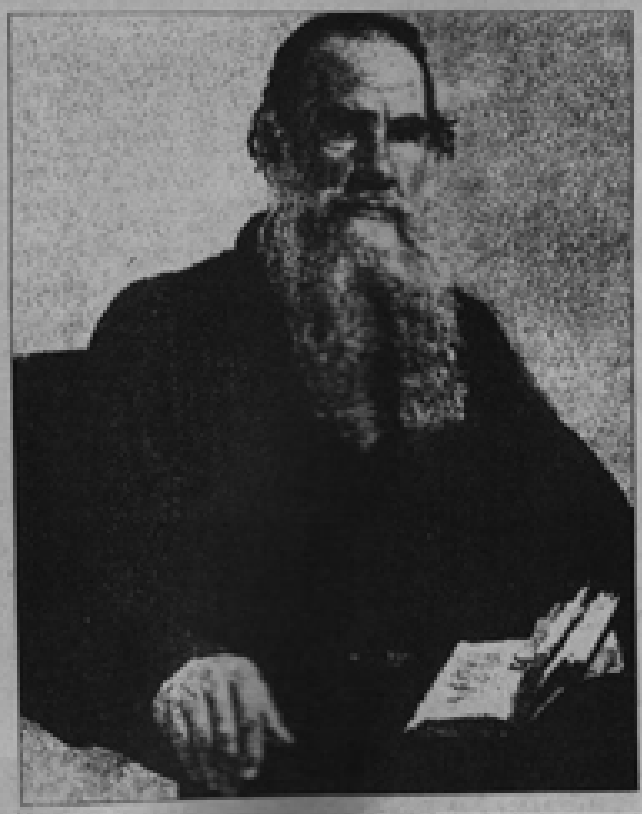
نیز تغییر کرده و همراه این تغییرات، معنای هنر دگرگون شده است. تنها چیزی که در طول تاریخ ثابت بوده، مفهوم انتزاعی هنر است و تازه همین هم دائم پذیرای آراء گوناگون و گه‌گاه متضاد بوده است. امروز این پیچیدگی‌ها از هر زمان دیگر بیشتر شده است، هر روز بایک پدیده یا اجرای تازه، روبه رو می‌شویم که هنر نامیده می‌شود اما به هیچ‌رو با تصویر و تصورهایی که پیشتر از هنر داشته‌ایم سازگار نیست. این پدیده‌های تازه توان دگرگون کردن ذهنیت‌ها را دارد چراکه به تجربه دریافته‌ایم که عدم سازگاری با معیارهای پیشین را نمی‌توان حمل بر ناموجه بودن و رد و انکار نوآفریده‌ها کرد. امروز به سبب آموزه‌های مدرنیسم، برخی از کیفیت‌های سنتی، مانند زیبایی، تجربه‌های زیبایی‌شناختی، محاکات، تقلید و تأثیرپذیری، معنا و اعتبار پیشین خود را از دست داده‌اند و کار به جایی کشیده است که حتی در پاره‌یی موارد، داشتنِ مادیت و شکل فیزیکیِ قابل لمس و رؤیت هم برای اثر تجسمی ضروری شمرده نمی‌شود. در مدرنیسم، بسیاری از حرف‌ها که قرار بوده باد هوا باشد، زیر لوای مفهوم‌گرایی، هنر تجسمی شمرده شد. ژان دوبوفه، ارژینالته و اصالت را تنها لازمهٔ هنر می‌دانست و بر آن بود که انقلاب و دگرگونی همیشگی، تنها عاملی است که هنر به آن نیاز دارد. اما اگر بپذیریم که تنها اصالت لازمهٔ هنر است. پس باید بسیاری از پدیده‌ها و گسترهٔ وسیعی از اشیاء را نیز اثر هنری به‌شمار آوریم. وقتی که یک به اصطلاح هنرمند مفهوم‌گرا، حفره‌یی در سنترال پارک نیویورک حفر کرد و دوباره آن را با خاک پر کرد و اسمش را گذاشت «مجسمهٔ نامریی»، کارش ارژینال بود و لابد باید هنر شمرده می‌شد. یا وقتی که جان کیج، دقیقاً چهار دقیقه و بیست‌وسه ثانیه سکوت کرد و آن را اثر هنری نامید، نمی‌شد بنابر تعریف دوبوفه، در ارژینال بودن و هنر بودن آن شک کرد. مدرنیسم شرایطی فراهم آورد که در آن پی بردن به آن که چه اثری هنری است و چه اثری نیست ناممکن شد و بسیاری از رویدادها شکل طنز و کاریکاتور رویداد هنری را به خود گرفت. دولت هلند ساختن یک مجسمهٔ مدرن را برای نصب در پارک شهرداری ایندهوون سفارش داد، مجسمه‌ساز مدرن، این مجسمه را با جوش دادن و سرهم بندی کردن سه تُن فولاد ساخت اما هنگامی که شهرداری آن را تحویل گرفت و برای رنگ‌آمیزی به یکی از کارگاه‌های خود فرستاد، مسئولان کارگاه به گمان این که آهن قراضه است و برای سهولت حمل و نقل به هم جوش داده شده آن را تکه‌تکه کردند و به کارخانهٔ ذوب آهن فرستادند. رابرت گوبر، یکی از هنرمندان مفهوم‌گرا، یک ظرف شیرینی را به عنوان اثر هنری خود روی سکویی در یک نگارخانه قرار داد و هنرمندی دیگر به تصور این که این شیرینی برای پذیرایی از تماشاگران است یکی از آن‌ها را خورد و لطمه‌یی جبران‌ناشدنی به شاهکار همکار خود وارد آورد. آوردن این نمونه‌ها برای انگشت گذاشتن بر این واقعیت است که ما امروز در هنر و نقد هنری با مسایلی رودررو هستیم که پیشینیانِ ما روح‌شان از آن خبر نداشت و حتی در تلخ‌ترین کابوس‌های خود هم نظایر آن را نمی‌دیدند.

واقعیت آن است که در گذشته، انسان‌ها جمع‌وجورتر فکر می‌کردند، آسان‌تر با پاره‌یی مفاهیم کنار می‌آمدند و به پاسخی‌هایی که می‌یافتند و تعریف‌هایی که می‌تراشیدند هم ایمان و اطمینان بیشتری داشتند. ما می‌باید با این نظریات آشنا باشیم، قدر و منزلت آن‌ها را به جا آوریم اما از این عادت ناپسند هم دوری کنیم که به اعتبار اسم و رسم گوینده و نویسنده، هر حرف و سخنی را وحی منزل بینگاریم و بی‌آن که چون و چرایی کرده باشیم آن را قالبی و دربست بپذیریم و تحویل دیگران بدهیم. مثلاً تولستوی روزگاری با خوش‌باوری تمام پنداشت که معنای هنر را یافته است و رسالهٔ مستوفایی هم به نام «هنر چیست؟» نوشت و در ۱۸۹۶ منتشر کرد. تولستوی نه تنها تعریفی از هنر به دست داد بلکه معیارهایی نیز برای سنجشِ هنرِ «خوب» از «بد» وضع کرد و دست آخر هم نتیجه گرفت که هنر راستین، هنری است که هدفی ارزشمند داشته باشد. تولستوی، مفاهیم زیبایی‌شناختی هنر به عنوان بیان سلیقه را قبول نداشت و از دیدگاه او پرسش «هنر چیست؟» فقط زمانی اهمیت می‌یافت که به پرسش «چرا هنر اهمیت دارد؟» نیز پاسخ داده شود. اگرچه تولستوی بیان احساس را شرط لازم هنر می‌دانست اما آن را کافی نمی‌شمرد و بر آن بود که هنر یک نیاز بنیادین انسانی است. معتقد بود که هنر در انسجام جامعه نقشی اساسی دارد و جوامع، از طریق موارد جمعی احساس و اشتراک احساس یک پارچه می‌شوند نه به عنوان بیان آرزوها و یا لذت بردن از زیبایی. تولستوی با تأکید ورزیدن بر اجتماع، بر قلمرو گستردهٔ بیان حسی اشاره داشت که خواه ناخواه در فراسوی احساسات فردی قرار می‌گرفت. نوشتهٔ تولستوی در باب هنر که در روزگارِ خود اعتباری داشت و تصور می‌شد که حاوی حرف‌های شگفت‌آور است، امروز چیزی بیش از یک سلسله آسمان و ریسمان بافتن و تکرار حرف‌های نظریه‌پردازان و تاریخ‌نگاران ریز و درشت گذشته نیست. اما در زمان تولستوی آن قدر آن را با اهمیت و بودار انگاشتند که بخشی از آن را سانسور هم کردند، و تنها نسخهٔ کامل آن در ۱۸۹۸ و آن‌هم ترجمهٔ به انگلیسی منتشر شد. یکی از دلایل بی‌اعتبار بودن تعریف و نظر تولستوی آن است که مانند تعریف‌های دیگر بر محور انسان سفیدپوست، آن هم از نوع پاک و منزه اروپایی می‌گردد. او هم در بخش اول کتاب خود، زیر پوشش همدلی ظاهری، به رسم معمول اروپاییان، بازیکنان هندی و ترک، یعنی «دیگران» را مسخره می‌کند و دست می‌اندازد. دوم آن که امروز معنای هنر تغییر کرده است و به یک معنا و قالب خاص تن نمی‌دهد. نظریه پرداز دیگری که روزگاری اندیشه‌های تجسمی او انقلابی شمرده می‌شد و نگرش بسیاری از دست‌اندرکاران هنر را دگرگون کرد راجر فرای بود. در آغاز قرن بیستم، راجر فرای، هنر را در فرم‌های با اهمیت خلاصه کرد و در شیفتگی کامل نسبت به نظریهٔ خود، به این واقعیت توجه نداشت که حرف او در اصل و اساس بی‌معنا است. نظریه‌پردازانی همچون جیمز کارنی (۱۹۷۵ و ۱۹۸۲)، کاترین لرد (۱۹۷۷)، رابرت ماتیوز (۱۹۷۹) و توماس لدی (۱۹۸۷)، به این نظریات حمله برده و آن را یکی از عاملان انهدام مدرنیسم دانسته‌اند.

یکی از مواردی که بررسی و دستیابی به تعریفی جامع برای هنر را ناممکن می‌سازد آن است که مفهوم هنر، به آن شکلی که امروز می‌شناسیم، در گذشته وجود نداشته است و هرگز نمی‌توان در آن به عنوان بخشی ثابت از اندیشه‌های انسانی نگاه کرد. مثلاً در نوشته‌های اندیشمندان یونانی، که به هرحال سرآغاز اندیشهٔ غرب شمرده می‌شود، مفهوم هنر به شکلی متفاوت با وجه امروزی آن بیان شده و تفاوت‌های بعدی هم در پیوند تنگاتنگ با مسألهٔ زبان و دگرگونی‌هایی بوده که در طول تاریخ در آن پدید آمده است. به عنوان نمونه، امروز برای واژهٔ eudaimonia، که در اخلاق ارسطویی از اهمیت بسیار برخوردار است، معادلی نداریم. نزدیک‌ترین معادل این واژه «سعادت» است و اغلب هم به این معنا ترجمه می‌شود حال آن‌که مفهوم کهن آن با آمیزه‌یی از اندیشه‌های رشد و پیشرفت و کامیابی و شادمانی هم همراه بوده است. امروز هنگام مطالعهٔ ترجمه‌های نوشته‌های ارسطو باید توجه داشت که او به «سعادت»ی که امروز مورد نظر است فکر نمی‌کرده و منظورش همان مفهوم کهن بوده است. واقعیت آن است که بسیاری از جوامع کهن، برای هنر هم مفهوم مستقلی نداشتند و اگرچه به شکل‌های گوناگون به فعالیت‌های هنری می‌پرداختند و از آن لذت هم می‌بردند اما هرگز به واژهٔ هنر، به مفهوم امروزی آن نمی‌اندیشیدند. برای آنان رقص و آواز و تزیین و تقلید و محاکات مطرح بوده و این خود تاییدی است بر این نظر که اگر برای پدیده‌یی نام مشخص نداشته باشیم، نداشتن نام و تعریف، دلیل عدم وجود آن نخواهد بود. حتی وقتی که به تمدن‌های پیشرفته‌تر و دوران کلاسیک نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که در اندیشهٔ مردم آن روزگار هم مفهومی که امروز بتوان آن را معادل واژهٔ «هنر» گرفت وجود نداشته است و تصویر و تصور ذهنی ما از این واژه با مفهوم کهن آن چندان جفت‌وجور در نمی‌آید. در یونان، واژه‌یی که معنای معادل «هنر» امروز را داشته و به همین مفهوم به کار برده می‌شده، techne بوده است، یعنی هر کاری که انجام آن، نیازمند توان و دانش و مهارت خاص بوده است. techne، همان واژه‌یی است که «تکنیک» امروز از آن گرفته شده اما ناگفته پیداست که در دوران کهن مفاهیم گسترده‌تری را در برمی‌گرفته و شامل طیف گستردهٔ هنر و صناعت و مهارت بوده است. افلاطون در بحث‌های خود از

زیبایی (Fiction)، شعر (Poesie) و تصویرگری (Mimesis) نام می‌برد اما از هنر نامی به میان نمی‌آورد. در گذشته‌های دور، بسیاری از فیلسوفان غربی درباره زیبایی و هنر بحث کرده‌اند اما در مباحث آنان همیشه پای هنر به میان بخشی از خودآگاهی و روشنگری به میان آورده شده است نه به عنوان یک مفهوم مستقل. در این مباحث حتی در پاره‌ای موارد جوانب روان‌شناختی هنر نیز مورد تجزیه و تحلیلی قرار گرفته است اما پیداست که مفاهیمی که در ذهن داشته‌اند با مفاهیم امروز، زمین تا آسمان تفاوت داشته است. در دوران رنسانس، وقتی یک استاد به زیبایی‌ها و مهارت‌های نهفته در یک اثر هنری اشاره می‌کرد به شاگردش می‌گفت: «در این اثر... هنری بزرگ به کار گرفته شده است.» او هرگز نمی‌گفت که «این یک اثر هنری است.» تازه در ۱۷۴۶ بود که شارل بانو، در رساله‌ای با عنوان «کاهش هنرهای زیبا به یک اصل واحد»، هنرهای زیبا را از هنرهای مکانیکی جدا کرد. او موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی و رقص را هنرهای زیبا نامید و معتقد بود که تقلید از طبیعت اساس و بنیان این هنرهاست. اگرچه این رویداد در دایرة اندیشگی مدرن درباره هنرهای زیبا اتفاق افتاد اما در اصل و ماهیت آن هیچ گونه دگرگونی از اندیشه‌های کهنه دیده نمی‌شد. شاید از همین رهگذر هم بود که گوته (۱۷۲۲)، نوشت: «این اندیشه ممکن است از دیدگاه آنان که از سر تفنن به هنرهای زیبا توجه دارند جاذبه‌هایی داشته باشد اما هرگز نباید آن را جدی گرفت.» با این همه، در سده نوزدهم با پیدایش نگارخانه‌ها و دالان هنر و نمایشگاه‌های عمومی و به خصوص مجلات و نقدنویسی، مقولهٔ زیبایی‌شناسی در انگلستان مورد بررسی دقیق قرار گرفت و سر زبان‌ها افتاد.

واقعیت قضیه آن است که آن چه امروز در فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون می‌یابیم و پدیده‌هایی همچون معماری و مجسمه‌سازی، یونان و رم کهن و نقاب‌های آفریقایی و نقاشی مقابر مصر باستان، هرگز به منظور آفرینش هنر ناب و در اساس فرمول‌های زیبایی‌شناختی که ما امروز وضع کرده‌ایم پدید نیامدند و افزون بر ارزش‌های هنری، کارکردهای اجتماعی خود را هم داشته‌اند. امروز برای هر یک از این ویژگی‌ها معنایی جداگانه داریم. آن‌ها را هیچ‌گاه نمی‌دانیم و در هر تعریفی هم که از هنر و هنرمند داشته‌ایم معانی امروزی آن را در نظر می‌گیریم و توجه به این واقعیت برمی‌خوریم که هنر، به قول مورریس ویتس، مفهومی است که از هیچ تعریف و اصل کلی قبحیت نمی‌کند چرا که هیچ اصل کلی وجود ندارد که بتوان وجه اشتراک آن را به تمام هنرها تعمیم داد. از دیرباز بسیاری از فیلسوفان کوشیده‌اند که دست کم درباره طبیعت هنر نظریه‌پردازی کنند و آن را در چارچوب قالبی معین قرار دهند. هنر از دیدگاه افلاطون نوعی تقلید و محاکات یا بگوییم بازنمایی است.[۵] از دیدگاه ارسطو، احساسی است که در آرامش بازیافت شده است و از دیدگاه اسلوفل کالفت تداعی و همنشینی فرم‌ها و پدید آمدن شکل متناسب است. اما مسأله این جاست که اینها فیلسوفان در پی تعریف و توصیف پدیده‌ها نبودند. برخی از نویسندگان و هنرشناسان هم در قالم دگراندیشی‌های خود به فکر افتادند که تعریفی برای هنر به دست دهند. تولستوی و کلایو بل نمونه‌های بارز این گروه از نویسندگان به شمار می‌آیند. برخی از فیلسوفان هم مانند هگل، به نوعی همسانی میان ساختار اثر هنری و ساختار جهان اعتقاد داشتند اما به این پرسش پاسخ ندادند که زیبایی‌شناسی آنان، زیبایی‌شناسی یک منطق‌دان است یا منطق‌دان، منطق یک هنرمند است؟ برخی دیگر از نظریه‌پردازان، مانند بندتو کروچه، تعریف‌هایی به دست دادند که برآمده از فلسفهٔ آنان نبود بلکه پایه و اساس فلسفهٔ آنان شمرده می‌شد. هنر از منظر تولستوی، بیان احساس است؛ راجر فرای و کلایو بل، فقط فرم‌های بامعنا را هنر می‌دانستند و از دیدگاه کروچه، زیبایی، اکسپرشن موفق بود. می‌گفت اگر اکسپرشن موفق نباشد اساساً اکسپرشن نیست. این گونه نظریه‌پردازی‌ها در اصل و بنیان تفاوت چندانی با هم ندارد و معلوم نیست که سازنده این احکام کلی، یک منطق‌دان بوده است یا یک فیلسوف. سوزان لانگر هم به شکلی پیچیده‌تر، هنر را «نماد شمایل نگارانهٔ شکل‌های احساس» می‌داند. اما واقعیت آن است که این‌ها همه حرف و شعار است و هیچ‌یک



چهرهٔ تولستوی اثر رنوار

نمی‌تواند به عنوان یک تعریف جامع و کامل پذیرفته شود. امروز هر دانشجو و هنرآموز می‌تواند یقهٔ تولستوی را بگیرد و بگوید گریه کردن و اشک ریختن بیان احساس است اما اثر هنری نیست. کارت تبریک و تسلیت هم نوعی بیان احساس است اما اثر هنری به حساب نمی‌آید. در مقابل، برخی از فرم‌های ناب بیان هیچ احساسی نیست اما هنر ناب است. تفاوت دیگری که میان اندیشهٔ امروز و دیروز وجود دارد، نقش و اهمیتی است که برای «معرفت» در آفرینش هنر در نظر گرفته می‌شود. ارسطو بر آن بود که معنی، در اصل و بنیان، آفرینش خردمندانه است و امروز این گفته با تعریفی که از هنر داریم سازگاری ندارد اما بی‌تردید با تعریف دوران ارسطو سازگار بوده است. امروز هنر را بیشتر حاصل احساس و الهام می‌دانیم تا خردورزی و تولید خردمندانه. معنای زیبایی امروز هم با زیبایی دیروز تفاوت دارد. مثلاً ارسطو، نظم و تقارن و قاطعیت ریاضی‌گونه را لازمهٔ زیبایی می‌دانست و بر آن بود که انسان قادر به دریافت این ویژگی‌ها است.

مسألهٔ دیگری که امروز در تعریف هنر پیش‌رو داریم آن است که مواد و مصالحی که مفهوم هنر از آن شکل می‌گیرد، میراثی است که از دوران‌های پیش به امروز رسیده است، بسیاری از آن‌ها در مفاهیم کهنه هم وجود داشته اما در گذر زمان معنای آن تغییر یافته است. زیبایی، الهام، مهارت، تعالی، محاکات، تقلید یا بازآفرینی طبیعت همه میراثی است که از گذشتگان به ما رسیده است اما بار معنایی و محتوایی آن تغییر کرده است. مثلاً امروز الهام هنری معنایی بسیار ساده‌تر از گذشته دارد. در عهد کهن، الهام هنری تمنایی بود که از سوی خدایان، به انسان ارزانی می‌شد. بعدها کسی هنرمند شمرده شد که «بتواند با پیروی از تکنیک گذشتگان اثری مطلوب پدید آورد» اما امروز بر ابداع و نوآوری تأکید می‌شود. در گذشته، زیبایی در پیوند با نظم و تقارن و تناسب بود اما امروز بیشتر در پیوند با احساس است تا خرد و خردورزی. نه قول تولستوی، تعریفی که سقراط و افلاطون و ارسطو درباره زیبایی به دست داده‌اند با مفهوم زیبایی امروز سازگار نیست و بی‌جهت به سخنان آنان معنایی داده‌ایم که در اصل فاقد آن است.

افلاطون و ارسطو ـ جزیی از «آکادمی آتن»، اثر رافائل

یکی دیگر از مسایل امروز ما آن است که هر تعریفی که در گذشته از هنر به دست داده شده ـ همان‌طور که در مورد تولستوی اشاره کردم ـ اولاً در پیوند با انسان سفیدپوست اروپایی و غربی پاک و منزه بوده است و ثانیاً آن‌چه در این تعریف‌ها آمده در پیوند با گونه‌یی از زیبایی‌شناسی است که ریشه در فلسفهٔ سده‌های هجدهم و نوزدهم اروپا دارد. امروز دیگر همه این واقعیت را پذیرفته‌اند که آگاهی‌های آنان که نظریات و تعریف‌های کهنه را هستی دادند، از پاره‌یی جهات، حتی به اندازهٔ دانش یک دانشجوی سال دوم هنر امروز نبوده. آنان چیزی از هنر انسان ماقبل تاریخ و ریشه‌های دیرین هنر نمی‌دانستند و به جز هنر یونانیان و رومیان و یکی دو تا تمدن‌های شناختهٔ دیگر، یا از بقیهٔ هنرها خبر نداشتند و یا آن را دستکارهای «وحشی‌ها»، «کفار» و «بت‌پرستان» می‌دانستند و همه را یک جا به کیسه کرده و خام و پریمیتیو می‌نامیدند. آن‌ها نه از ونوس ویلندورف ده تا پانزده‌هزار سال پیش خبر داشتند و نه از نقش‌های رقص جادویی غار آدورا در پالرمو. هر نویسنده و تاریخ‌نگار با نگاهی تعصب‌آمیز و معطوف به سرزمین و فرهنگ و موقعیت خود می‌نوشت اما دیگر انکارشدنی نیست که انسان، چهار میلیون سال پیش روی دو پای خود ایستاد و راه رفت و امروز یک تحول تاریخی چهارمیلیون ساله را پشت سر نهاده است. ما امروز خیلی که هنر بکنیم و به عقب بازگردیم، به ده پانزده هزار سال پیش می‌رسیم و به اعتبار چند غارنگاره و نقشی که برجا مانده می‌پنداریم که انسان پیش از کشیدن این نقش‌ها، نه تصویری داشته است و نه تصوری و نه رؤیایی. اگر بخواهیم دربارهٔ هنر به شیوه‌یی درست و سنجیده حرف بزنیم، باید تمام این رؤیاهای انسانی را هم در نظر داشته باشیم و تازه مطمئن خواهیم شد که هنر تعریف‌پذیر نیست. اگر بخواهیم هنر را به بخشی‌های مهارت و دقت، زیبایی و احساس، همارایی و کاردستی و ابداع و این حرف‌ها تقسیم و تکه‌پاره کنیم، باید ناگزیر به تصویر و تصوری که جوامع گوناگون از این واژگان دارند نیز بیندیشیم و همه چیز را در قالب پیش اندیشیدهٔ دانش محدود و سلیقهٔ خود نریزیم.

مثلاً باید بپذیریم که هنر پریمیتیو، جدا از آیین‌های مذهبی نیست و می‌باید از همین طریق هم بررسی و ارزشیابی شود. تزیین صورت و بدن نزد قبایل افریقایی و استرالیایی برابر همان پدیده‌یی است که در غرب «هنر ـ متعالی» نامیده می‌شود. مردان قبیلهٔ گوگووالا، یک کلاه حصیری مخروطی شکل را زمانی دراز بر سر می‌گذارند تا مو از درون منفذهای آن رشد کند و به گونه‌یی با الیاف آن تنیده شود که دیگر از سر برداشته نشود، از دیدگاه آنان، این نهایت هنر است. حالا ما بیاییم و با آنان دست‌به یقه شویم که خیر، فقط نقاشی سزان هنر است. زنان قبیلهٔ هولی، در هایلند جنوبی، آراستن صورت با گِل و لای و آویختن گردن‌بندی از دانه‌های رمبایوب یا «شجرت التسبیح» را نمونهٔ اعلای هنر می‌دانند و اعتقاد دارند که زیبایی زن را دوچندان می‌کند. آرایش چهرهٔ مردان قبیله‌های افریقایی برای به‌دست آوردن نوعی هویت مضاعف و وانمود کردن به برخورداری از قدرتی فراتر از قدرت دیگران است. آن‌ها این کار را هنر می‌دانند.[6] با در نظر گرفتن این نمونه‌ها، که کم هم نیست و نزد نژادها و فرهنگ‌های گوناگون به‌وفور یافت می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم که هنر تعریف‌بردار نیست اما می‌توان برخی از ویژگی‌های آن را برشمرد:

ـ اول آن‌که هنر «همه‌جایی» است و فقط نزد این و آن به ودیعه گذاشته نشده است و در هر جا هم شأن و منزلت و شکل متفاوت خود را داشته است.

ـ دوم آن‌که در بسیاری از جوامع، هنر با دیگر فعالیت‌های انسانی درآمیخته است و این آمیزش چنان است که حتی در مفهوم داروینی این مفاهیم، یعنی تنازع بقا، هم تنیده است. تحقیقات روان‌شناختی دربارهٔ ضرورت هنر نشان داده است که انسان نمی‌تواند تنها با نان و آب سرکند، می‌خواهد جهان را تعبیر و تفسیر کند و به دیدن زیبایی هم، در هر شکلی که باشد نیاز دارد. اگر این نیازها نبود، کرهٔ زمین در نهایت می‌توانست سیاره‌یی باشد که تا ابد به شکلی مکانیکی بر مداری ثابت بگردد و در انتظار بماند تا کار جهان سر آید.

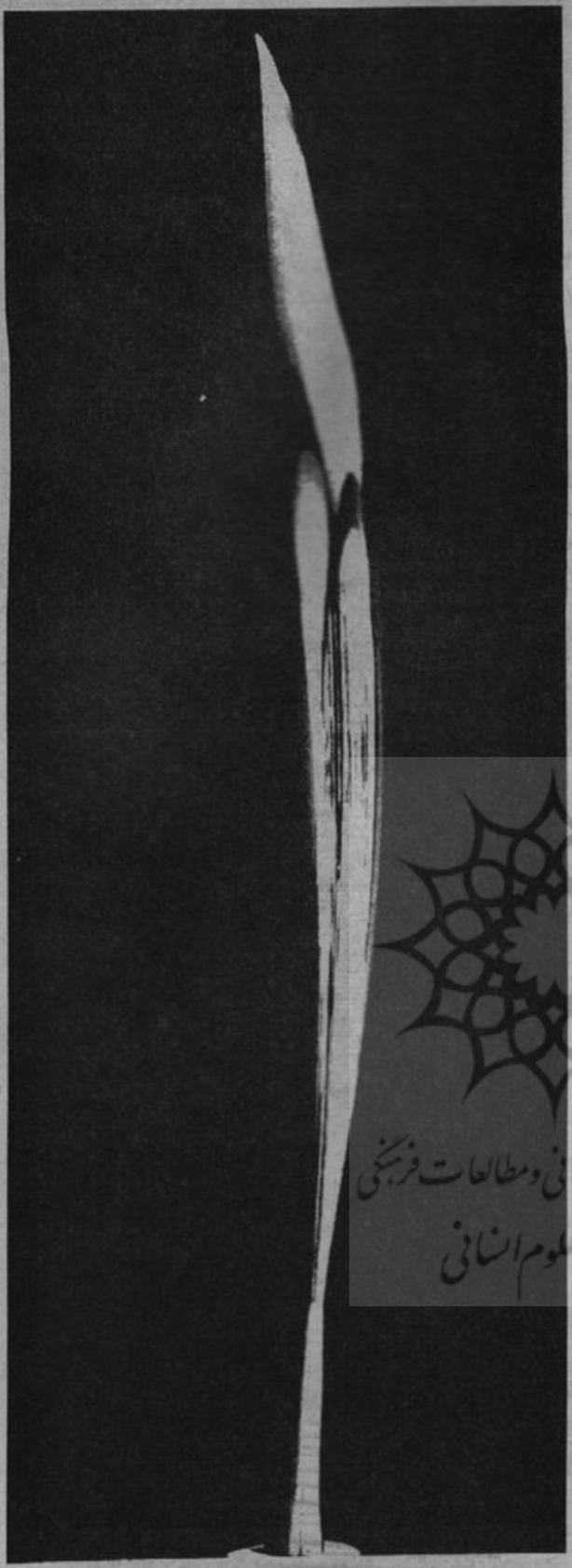
ـ سوم آن‌که هنر همواره ابزار لذت بردن و کسب امتیاز بوده است. بنابراین، تعریف امروزین هنر، هر چه باشد، باید ناگزیر جهان شمول باشد و تمامی مردم جهان و نژادها را در بربگیرد.

در سراسر قرن بیستم، به ویژه در نیمهٔ دوم آن، بسیاری از هنرشناسان و نویسندگان و فیلسوفان هنرشناس، کوشیدند تا بنا بر اقتضاها و ایجاب‌های تازه، و با بررسی و پالایش تعریف‌های گذشته، تعریفی جامع از هنر به دست دهند. یکی از انگیزه‌های آنان رودررو شدن با پدیده‌هایی بود که اثر هنری نام داشت و تمام معادلات و محاسبات پیشین را یک‌سره درهم می‌ریخت. انگیزهٔ دیگر، که آن هم دست‌کمی از انگیزهٔ اول نداشت، آشنایی روزافزون با فرهنگ‌های دیگر بود که در مشروعیت فرهنگ غرب با تردید نگاه می‌کرد. این انگیزه‌ها، ضمن آن که بر یافتن یک تعریف جایگزین تأکید می‌ورزید تلویحاً این را هم پیشنهاد می‌کرد که اصلاً از خیر تعریف هنر بگذریم چرا که هنر همواره نشان داده است که بی‌اعتنا به تعریف‌ها راه خود را ادامه داده و هر تعریف، به جز گذاشتن دست و پای هنر در پوست گردوی قیدوبندهای تازه، هیچ گلی به سر هنر نزده است. به مرور زمان، در کنار مسألهٔ هنر، مسألهٔ «هویت هنر» و تشخیص دادن اثر هنری از غیرهنری هم مطرح شد. مثلاً این پرسش به میان آمد که مجسمهٔ «پرواز پرنده» اثر برانکوزی یک اثر هنری است یا نمونه‌یی از یک فلز خاص و صیقل‌خورده؟ به عنوان یک تکه فلز می‌باید هنگام نقل و انتقال از یک کشور به کشور دیگر عوارض گمرکی آن پرداخت می‌شد اما به عنوان اثر هنری، می‌توانست ابزار فخر فرهنگی شمرده شود و هر کشوری با آغوش باز آن را بپذیرد. فیلسوفانی که معتقد به تعریف‌ناپذیری هنر بودند اغلب از نوشته‌های لودویگ ویتگنشتاین در کتاب «پژوهش‌های فلسفی» تأثیر می‌گرفتند. این گروه اعتقاد داشتند که تمامی فلسفهٔ هنر بر اساس اشتباهات فاحش بنا شده و نخستین اشتباه، همین تلاش بیهوده برای تعریف هنر بوده است. این را می‌پذیرفتند که سرانجام باید راهی برای شناسایی هنر پیدا کرد اما این راه، به تعریف هنر محدود نمی‌ماند. از همین رهگذر هم بود که نظریات

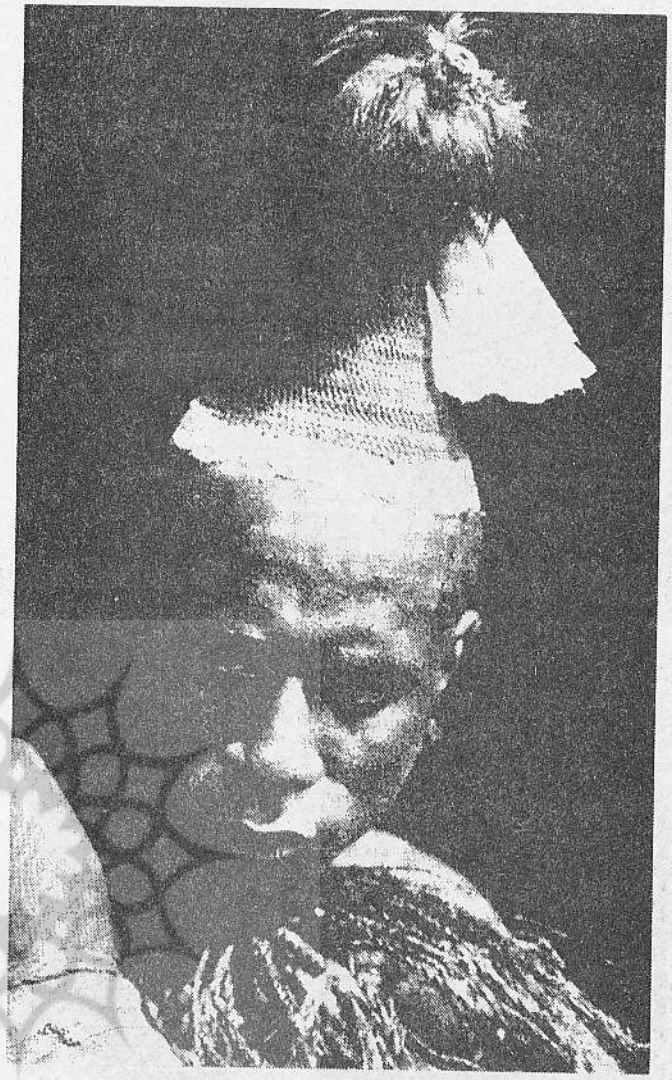
تازه سربرآورد و بر پیچیدگی مطلب افزود. تئوری‌هایی که در نیمهٔ دوم قرن بیستم در باب هنر و معنا و مفهوم آن پدیدار شد بر نقد هنری هم تأثیر گذاشت و آن را به راهی تازه کشاند. آشنایی با این نظریات، به‌ویژه آن‌جا که می‌خواهد تعاریف استوار بر جنبه‌های کارکردی و روند شناختی را از یکدیگر متمایز کند، یکی از ضروریات بررسی نقد امروز شمرده می‌شود.

موریس ویتس که تئوری او به نوعی ضدیت با ماهیت باوری تعبیر شده است، هنر را یک مفهوم می‌داند. ویتس معتقد است که عدم موفقیت هنرمندان و فلاسفه در تعیین و به دست دادن یک تعریف مشخص برای هنر از سر تصادف نبوده است و علت آن را باید در این واقعیت جست‌وجو کرد که هنر هرگز به پذیرش تعریفی خاص تن نداده است. با بهره‌جویی از همین خصیصه هم بود که در قرن بیستم بسیاری از اشیای عادی اثر هنری شمرده شده و پاره‌یی از شیادان با بهره‌جویی از بازار آشفته‌یی که به وجود آمده بود خود را هنرمند قلمداد کردند. ویتس این واقعیت را می‌پذیرد که پاره‌یی شرایط و کیفیت‌های لازم و کافی برای اثر هنری وجود دارد اما این دو شرط لزوماً با یکدیگر جمع نمی‌آیند چراکه هیچ ویژگی مشترکی میان هنرهای گوناگون وجود ندارد.[۷] به بیان دیگر هرگز نمی‌توان شروط لازم برای «اثر هنری» را برشمرد.[۸] در پاره‌یی موارد، تصنع شرط لازم شمرده می‌شود و در موارد دیگر نیازی به تصنع در میان نیست. می‌توان یک تکه چوب را که موج دریا و جریان رود به ساحل آورده برداشت و به عنوان اثر هنری و برشی از طبیعت که صیقل زمان بر آن خورده و شکلی خاص پیدا کرده در نگارخانه‌یی به تماشا گذاشت. ناگفته پیداست که این اثر، بدون نیاز به هیچ دستکاری، هر گونه شرط لازم و کافی هنر را نفی می‌کند. تیموتی بینکلی (۱۹۷۶)، هم در تأیید نظریهٔ ویتس بر آن است که هیچ نظریه‌پردازی نمی‌تواند تعهد بسپارد که شروط لازم و کافی او در آینده هم معتبر شناخته شوند. در همین زمینه، گالیه (۱۹۵۶) معتقد است که هیچ جوهره و مفهوم خاصی در پیوند با هنر وجود ندارد و هر فهرستی که به دست داده شود ناقص و بی‌پایان خواهد بود. جان پاسمور (۱۹۵۱) هم بر این اعتقاد است که هنر جوهرهٔ خاصی ندارد و از این رو تعریف‌پذیر نیست. پل زیف (۱۹۵۳)، بر این باور است که آثار هنری بر اساس شباهتی که با مثال‌واره‌های هنری دارند، طبقه‌بندی می‌شوند. ویلیام کنیک (۱۹۵۸) هم امکان به دست دادن هرگونه تعریف را رد می‌کند و معتقد است که هنرها بر اساس شباهت و توازی‌ها و همسانی‌ها طبقه‌بندی می‌شوند. هیگ خاچاطوریان (۱۹۶۹)، که یکی از پیروان پروپاقرص تئوری ویتس به شمار می‌آید، بر آن است که در هنر، نوعی شباهت خانوادگی حکمرانی می‌کند و هنرها بر اساس شباهت‌هاشان هویت‌یابی می‌شوند.[۹] آرنولد برلینت (۱۹۶۴) هم بر این اعتقاد است که در نظر گرفتن هر نوع معنا برای هنر ناممکن و بی‌فایده است.

برخی از نویسندگان با انگشت گذاشتن بر این واقعیت که آثار هنری بر اساس انگیزه‌های گوناگون پدید می‌آیند و کارکردی خاص دارند، دو تئوری مهم نیمهٔ دوم قرن بیستم یعنی «کارکردباوری» و «روندشناختی» را شکل داده‌اند. نظریه‌پردازان کارکردباور معتقدند که اگر پای انگیزه و کارکرد در میان نباشد، فقط یک تکه چوب یا سنگ دست‌خورده و طبیعی می‌تواند اثر هنری شمرده شود چراکه هر نوع دخالت در شکل آن در پی انگیزه و در نظر گرفتن کارکردی خاص خواهد بود. و باز اگر انگیزه در میان نباشد، شاید فقط بتوان چیزهایی را که به قصد آفرینش هنری ساخته نشده‌اند و کارکردی برای آن‌ها در نظر نبوده است و از سر تصادف، به شکل اثر هنری از آب درآمده‌اند در موزه‌ها گذاشت و آن را اثر هنری نامید. این گروه برآنند که اثر هنری باید به قصد و ارادهٔ آفرینش هنر پدید آمده باشد و خردگرایی و تعقل انسانی بر تمام فرایند شکل‌گیری آن حاکم باشد. یکی از نظریه‌پردازان اصلی این باور، مونرو سی‌بردزلی (۱۹۸۲ و ۱۹۸۳) است که با نگاهی معطوف به کارکرد هنر تعریف‌هایی هم به دست داده است. بردزلی معتقد است که هیچ چیز به خودی خود و ذاتاً با ارزش نیست و اگر ارزشی دارد، برای آن است که ما آن را متمایز کرده‌ایم، بهایی برای آن قایل



برانکوزی: پرنده، برنز صیقل‌خورده، ۱۹۴۰



مردی از قبیلهٔ گوگووالا

شده‌ایم ودر میان ارزش‌های دیگر از آن حمایت کرده‌ایم. بردزلی با شهامت تمام این نظریات را ابراز می‌کند و بیمی ندارد که برخی از پس‌مانده‌های اوانگاردیسم آغاز قرن و پیروان اندیشه‌های آنان او را مرتجع بنامند. او حتی پای خود را از این هم فراتر گذاشته و از واژگانی همچون «درستی»، «دقت» و «تکامل» استفاده می‌کند. این واژگان نه تنها در مدرنیسم اعتباری ندارد، بلکه از دیدگاه زیبایی‌شناختی مسأله ساز هم هست. یکی از ایرادهایی که بر کارکردباوری گرفته می‌شود آن است که ویژگی زیبایی‌شناختی وقتی خود را نمایان می‌کند که یک شئی، «اثر هنری» نامیده شده باشد. به بیان دیگر، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در پیوند با طبقه‌بندی آثار هنری و متمایز کردن آن از اشیای غیرهنری است که تازه این هم به نوبهٔ خود در پیوند با ژانر و دوران و نوع هنری است که به آن دسته و طبقه تعلق دارد. یک شئی ممکن است پیش از آن که اثر هنری شمرده شود و در جایگاهی خاص قرار گیرد از پاره‌یی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی برخوردار باشد، اما به محض آن‌که اثر هنری نامیده شد، بسیاری از زیبایی‌های فرعی دیگر هم پیدا می‌کند و یا به آن نسبت داده می‌شود. این ویژگی‌های نویافته ممکن است با ویژگی‌های پیشین تفاوت داشته باشد و در زمان و مکانی دیگر، بی‌اعتبار شمرده شود. نمونهٔ بارز این اشیا، کاسه توالت مارسل دوشان بود که به هرحال از نظر فرم، زیبایی خاص خود را داشت اما همین که به عنوان اثر هنری در گالری گذاشته شد، هزار زیبایی و پیرایهٔ ادبی دیگر هم به آن بستند که همه محدود به یک زمان و مکان خاص بود و دیرنگذشت که اعتبار خود را از دست داد.

یکی دیگر از نظریاتی که دربارهٔ تعریف هنر ابراز شده «تئوری موسسه‌یی» و «روندشناختی» است. بر اساس این نظریه، پدیده‌یی اثرهنری شمرده می‌شود که آفریده شده باشد، به دست نخبگان هنر غسل تعمید داده شده باشد، از سوی متولیان هنر به افتخار دریافت لقب «اثر هنری» نایل شده باشد، در ساحتِ هنر به‌جا آورده شده باشد و فرد یا افرادی از مؤسسات و نهادهای جهان هنر صلاحیت و اعتبار آن را تأیید کرده باشند. این تئوری بر آن است که آفرینش هنری، در انزوا و بیرون از سیستم‌های مؤسسه‌یی و نهادهای اجتماعی ناممکن است. انسان‌ها فرهنگ‌پذیراند و هنر برآمده از ماهیت فرهنگ‌پذیری انسان‌هاست. انسان‌ها در پیوند با مردم و اجتماع هنر را می‌آموزند، آن را دریافت می‌کنند و می‌توانند دربارهٔ هنر متعالی و فولکلوریک و یا هنر قوم و قبیله‌یی خاص صحبت کنند. بنابراین یک اثر در فرایند آفرینش، و حتی پس از آن، هنر شمرده نمی‌شود و باید از کورهٔ گدازان این مراحل بگذرد و به مرتبت هنر برسد. ملوین ریدر (۱۹۷۴) و دونالد والهات (۱۹۸۶)، دو تن از پایه‌گذاران این نظریه برآنند که تنها تئوری موسسه‌یی هنر قادر است به بلبشوی حاکم بر جهان هنر خاتمه دهد. البته این نظریه هم با تمام گنده‌گویی‌ها و ادعاهایی که دارد، از پاره‌یی جهات کامل نیست و اندکی آب برمی‌دارد. اگر این نظریه را در بست بپذیریم پس تکلیف اثری که ممکن است از تمام ماهب آفرینش هنری برخوردار باشد اما به تماشا گذاشته نشود و از دست خبرگانِ مؤسسه‌یی جواز عبور به ساحتِ هنر را دریافت نکند و به قول همین نظریه‌پردازان غسل تعمید داده نشده باشد چه می‌شود؟ اگر قرار است هر اثری که در موزه یا گالری به نمایش گذاشته نشود هنر به حساب نیاید، باید پذیرفت که این نظریه ناظر بر گزینش آثار موزه‌یی است نه تعریف هنر و تعیین ارزش هنری. مسأله این‌جاست که نظریه‌پردازانی همچون جورج دیکی، آرتور دانتو و تری دیفی، که در عرصهٔ نقدهنری امروز از اعتبار چشمگیری هم برخوردارند، جهان هنر را «جمهوری هنر»، یا بگوییم «مؤسسه»یی انگاشته‌اند که می‌باید به طرق دموکراتیک اداره شود. مؤسسه‌یی که هنرمندان یا عضو آنند و یا می‌توانند به عضویت آن درآیند. جورج دیکی برای اثر هنری دو مؤلفهٔ اصلی قایل است: ۱. تصنعی باشد ۲. از نظر خبرگانی که مؤسسه، صلاحیت آنان را اعلان کرده تأیید شود. او این دو اصل را لازم و ملزومِ هم می‌داند و معتقد است که اثر هنری باید به طور همزمان دارای این دو شرط باشد. دیکی چندی بعد (۱۹۸۲) نظریات خود را تعدیل داد و گفت: ۱. هنرمند کسی است که با فهم و شعور کامل به خلق اثر هنری می‌پردازد ۲. اثر هنری، دستکار انسان است و به قصد ارائه و نمایش در انظار مردم خلق شده است ۳. منظور از مردم و مخاطبان، کسانی است که تا اندازه‌یی آمادگی پذیرش و دریافت آثار ارائه شده را داشته باشند ۴. مراد از جهان هنر تمامی سیستم‌های جهان هنر است ۵. سیستم جهان هنر چارچوبی است که در آن آثار هنری از سوی هنرمندان برای تماشای مردم به نمایش گذاشته می‌شود. از دیدگاه دیکی، هر اثری که بخواهد «هنری» شمرده شود باید این مراحل را بگذراند و در این چارچوب قرار گیرد.

این نظریه‌پردازی‌ها سری دراز دارد و هر یک از نویسندگان به یک وجه قضیه پرداخته‌اند. مارسیا ایتون (۱۹۶۹) پای تصنع را به میان می‌آورد و بر آن است که «هیچ اثری که تصنعی نباشد نمی‌تواند اثر هنری شمرده شود.» ریچارد اسکلانانی (۱۹۷۰) تصنع را شرط لازم «هنری» بودن می‌داند. دنیس داتون (۱۹۷۹)، می‌گوید: «هر اثر هنری، تصنعی و ثمرهٔ مهارت و صناعت انسان است.» دیوید کریر بر مسألهٔ قصد و هدف در آفرینش هنری تأکید می‌کند و معتقد است که هدفمند بودن، اثر هنری را از اشیای عادی متمایز می‌کند. آرتور دانتو هم بر این باور است که «هر اثر ارزندهٔ هنری دربارهٔ چیزی است.» نلسون گودمن (۱۹۷۸) با اشاره به نمادگرایی و تعبیرپذیری آثار هنری معتقد است که فرم‌های هنری، یک «سیستم نمادها» را تشکیل می‌دهند. لوشن کروکوسکی (۱۹۸۰) هم اعتقاد دارد که هنر، در پیوند با هنر گذشته و آینده است و

خل گرمی بدین (ژاپنی)

هرقدر که این پیوند ارزنده‌تر باشد بر اهمیت اثر افزوده خواهد شد. ریچارد وایلدایم (۱۹۸۷) از کمبود قرارهای هنری و کیفیت‌های زیبایی‌شناختی در هنر معاصر شکایت دارد و معتقد است که هنرمندان باید در چارچوب یک میراث تاریخی کار کنند یا بر ضد میثاق‌های آن برخیزند و یا در مواجب فرهنگی آن سهیم شوند. نوئل کارول (۱۹۸۸) که یکی از تازه‌ترین نظریه‌پردازان است، هنر را مجموعه‌ای تحریفات فرهنگی می‌داند که در طول زمان صیقل خورده و قوام آمده است. او بر پیوستگی هنر تأکید می‌ورزد. یکی دیگر از نظریه‌پردازانی که اعتقادی مشابه کارول دارد، آنتا سیلرز (۱۹۹۰) است.

نظریه دیگری که این روزها بسیاری از نگرش‌ها را به سوی خود جلب کرده «تئوری تاریخی» یا تعریف هنر از دیدگاه تاریخی است. جرالد لوینسون، یکی از شارحان این نظریه معتقد است که هر کسی می‌تواند مانند انسان ماقبل تاریخ چیزی اصمعی بسازد و یا نقشی بر دیوار بکشد و ما هم نخستین تداریم که آن را اثر هنری بنامیم. اما همین توانایی که از کار او لذت می‌بریم و آن را اثر هنری می‌نامیم، به سبب برخورداری از آگاهی‌ها و تعریف‌های تاریخی است که از هنر خواسته‌ایم یا برای خود بازگو کرده‌اند. همین تعریف تاریخی است که مفهوم هنر را در ذهن ما شکل می‌دهد و بار، تاریخ و گذر زمان است که آن را دگرگون می‌کند.

موارد دی که فهرست‌وار و به شکلی فشرده به آن اشاره شد در واقع بررسی‌های بخش‌های جداگانه‌یی است که می‌باید در پیوند با تعریف هنر، دقیقاً مورد مطالعه قرار گیرد اما پرداختن به آن عمر نوح می‌خواهد و دفتر هفتادمن. هر گونه گفتن و نوشتن درباره هنر موکول به این آگاهی‌ها و آشنایی با تاریخ و روند هنر در دوران‌های گذشته و امروز است. اما هنگام پرداختن به نقد هنری، اکنون بر موارد فوق، باید با پیشینه و زمینه‌های نقد هنری هم آشنا بود و توجه داشت که هنر هر اجتماع، همواره با یک «جو هنری» احاطه شده و بر یک بستر فرهنگی خاص حرکت کرده است. منتقد باید اثر هنری را هم در متن و بستر تاریخی و اجتماعی زمان آفرینش آن قرار دهد و هم با معیارهای روزگار خود بسنجد. این متن و بستر، یا بگوییم «جوّ» دائم با پدیدار شدن دگرگونی در تجربیات و میثاق‌های هنری تغییر می‌کند و منتقد می‌باید در هر حال این را هم به خاطر داشته باشد که اندیشهٔ انسانی برای هر گام در پیشرفت هنر، بهایی سنگین پرداخته است. جهان هنر همواره مانند یک نهاد غیررسمی عمل می‌کند و در این جهان، فرهنگ، یعنی آمیزهٔ سنت‌ها و مذهب و باورها و روابط اجتماعی و زبان و... اعضای هنر و تمام آن چه می‌تواند زیر عبارت «جهان هنر» گرد آید نیز در دگرگونی‌ها نقش دارند.

به هر حال تا این جا سعی کردیم که تعریفی هر چند محدود و دست و پاشکسته از هنر به دست دهیم و در بحث بعدی هم به فلسفهٔ هنر اشاره خواهیم کرد اما آن چه باید در نظر گرفته شود این واقعیت است که لزوم تعریف یا تعریف‌ناپذیری هنر را هنرشناسان و فیلسوفان و فرهیختگان، آن هم پس از پژوهش‌ها و مطالعات پی‌گیر مطرح کرده‌اند نه یک هفت بی‌سواد پرمدعای بی‌مسئولیت. تا بگوییم هنر تعریف‌پذیر نیست گل از گل‌شان بشکفد و ساحت هنر را عرصهٔ شلنگ‌اندازی‌ها و مدرکه گیری‌های بی‌حساب خود کنند.

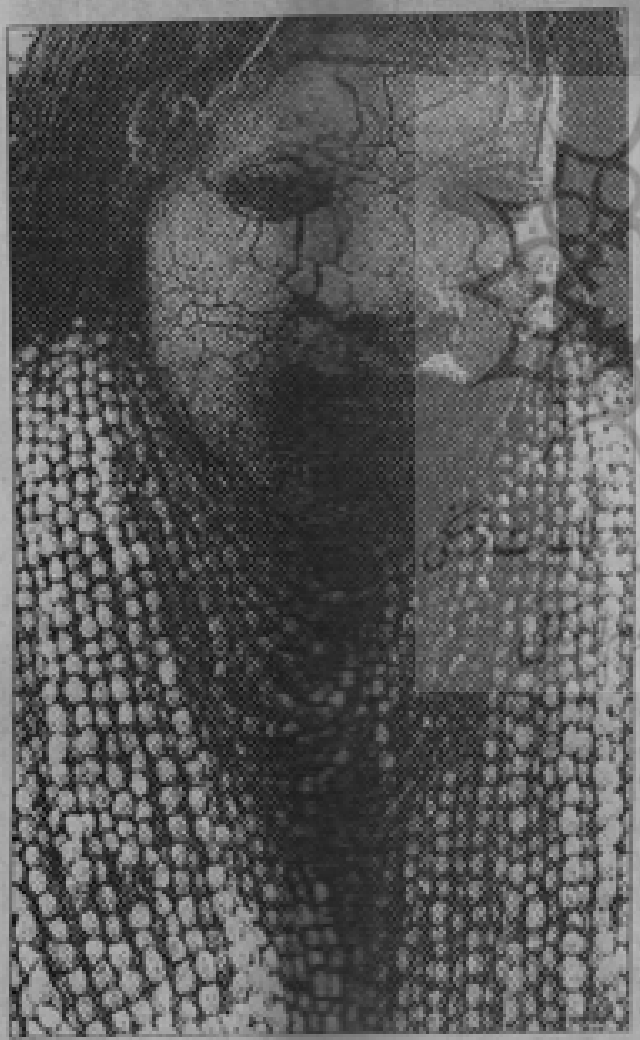
◇

پانوشت‌ها

۱. برخی از فیلسوفان این پیشینه را تا ۱۰۰۰۰۰ سال تخمین می‌زنند

Collingwood, R.G. "The Principles of Art". Oxford University Press, 1958.

۲. گشتاری از نظریه‌پردازان اخیر، از جمله آن دسته‌اند که هنر را یکی از ضروریات تداوم یا به مفهوم داروینی آن می‌دانند.



آرایش چهره با گل و گردن‌بند ساخته شده از رمع ایوب یا شجرة‌التسبیح

آرایش چهره، استرالیا

آرایش مذهبی زن، هندوستان

۴. شارل باتو نوشت: «ما نقاشی، Les beaux arts r'eduits a' un Meme principe مجسمه‌سازی و رقص را تقلید از طبیعت زیبایی تعریف می‌کنیم که از طریق رنگ، برجستگی و حرکات منتقل می‌شود. موسیقی و شعر هم تقلید طبیعت زیباست که از طریق صدا و گفتمان‌های اندازه‌گیری شده منتقل می‌شود.

۵. قدیمی‌ترین تئوری هنر در فلسفهٔ غرب را به افلاطون و شاگردش ارسطو نسبت داده‌اند. درام هنری بود که آن دو به آن پرداختند و افلاطون در جمهوری خود آشکارا اعلان کرد که شاعران، به ویژه درام‌نویسان، باید از آرمانشهر او بیرون رانده شوند.

۶. به نمونه‌هایی از این گونه هنر در سلسله مقالات «تبارشناسی پست‌مدرنیسم» اشاره کرده‌ام. آرایش صورت و بدن در قبایل استرالیا و افریقا و دیگر جوامع پریمیتیو، افزون بر زیبایی کارکردهای دیگری هم دارد، مثلاً همبستگی‌های قومی و قبیله‌یی را تشدید می‌کند و بر روابط اجتماعی تأثیر می‌گذارد.

۷. یکی از نظریه‌پردازانی که این نظریه را قبول ندارد بنیامین تیلگمان است. او نوک تیز حملهٔ خود را متوجه آن بخش از نظریهٔ ویتس کرده است که وجود ویژگی‌های مشترک میان هنرها را نفی می‌کند.

۸. نویسندگانی همچون سیبلی (۱۹۶۰)، ماندلبام (۱۹۶۵)، براون (۱۹۶۹)، اسکلافانی (۱۹۷۱)، بیواتر (۱۹۷۲)، مارگولیس (۱۹۸۰) هم به این مورد پرداخته‌اند.

۹. برخی از نظریه‌پردازان از جمله ماندلبام (۱۹۶۵)، مانسر (۱۹۶۷) و اسبورن (۱۹۷۳) این نظریه را رد می‌کنند و بر آنند که اعضای یک خانواده لزوماً شبیه هم نیستند، یک ویژگی واحد ندارند و به سبب شباهت هم در یک خانواده گرد نمی‌آیند. می‌توان گفت که جمع شدن در یک خانواده به دلایل ژنتیکی است. افزون بر این اگر نظریهٔ شباهت را بپذیریم، باید پاسخی هم به این پرسش داشته باشیم که نخستین اثری که هنری شمرده شده و در راس خانواده قرار گرفته چگونه انتخاب شده است؟

منابع:

- "Aesthetics", ed. Susan Feagin and patrick Maynard, Oxford University Press, 1997
- Aldrich, Virgil C. "Philosophy of Art", Prentice Hall, N.Y. 1963
- Bachrach Jay."Dickie's Institutional Theory of Art", The Journal of Aesthetics Education, 1977
- Beardsley, Monroe, "Aesthetics; Problems in the Theory of Criticism" Harcourt, New York, 1958
- Berleant, Arnold, "A Note on the Problem of Defining Art", Philosophy and Phenomenological Research, 1964
- Carrier, David. "Art Without Its Objects", Jouranl of Aesthetics, 1979
- Carrol, Noel. "Philosophy of Art", Routledge, London, 1999
- David, Stephen. "Definition of Art", Cornell University Press, 1991
- Danto, Artur C. "The Transfiguration of the commonplace", Harvard University Press, 1981
- Dickie, George, "The New Institutional Theory of Art", The Journal of Philosophy, 1983
- Dissanayake Ellen, "What is Art For", University of Washington Press, Seattle, 1990
- Faustinelli, Mario. "Man The Artist", Tom Stacey, London, 1970
- Diffey, T.J. "The Republic of Art", The British Journal of Aesthetics, 1969
- Lord, Catherinne, "A Kripkean Approach to the Identity of a Work of Art", The Journal of Aesthetics and Criticism , 1977
- Passmore, John, "The Dreariness of Aesthetics", 1951
- Wollheim, Richard. "On Art and the Mind", Allen Lanes, London, 1973