

## پرسش از هنر



پرسش از هنر

نایجل واربرتون

ترجمه‌ی مرتضی عابدینی فرد

نشر ققنوس، ۱۳۸۸

ژوئیه گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

که در مورد آنها در کتاب سخن گفته شده، در آنچه در فلسفه به سنت تحلیلی شناخته می‌شود، قرار می‌گیرند، کسانی که توجه خود را به هنرهای تجسمی معطوف کرده‌اند. در واقع برتون نظریات آنان را از آن رو که می‌توانند سهم مهمی در بحث داشته باشند، مورد توجه قرار داده است. بی‌تردید این نظریات با دوره‌ای که در آن تقریر شده‌اند، گره خورده‌اند، اما این امر مانع یادگیری از روشن‌بینی‌های مربوط به دغدغه‌های حال حاضر نخواهد شد.

کتاب پس از مقدمه تحت این عناوین ارائه شده است:

صورت معنادار، بیان احساس، شباهت‌های خانوادگی، زمینه‌های نهادی، خب، نتیجه؟ منابعی برای مطالعه بیشتر.

### صورت معنادار

این مبحث با روایت فرمالیستی یا صورت‌گرایانه‌ی کلاوبل از هنر شروع شده است. به نظر بل همه‌ی هنرها در همه‌ی دوران‌ها یک قدر مشترک دارند و آن صورت معنادار است. برتون نظریه بل را در این عبارت خلاصه می‌کند که: «هنر، صورت

به نظر می‌رسد پرسش از هنر، بیشتر با پاسخی فلسفی متناسب باشد تا هنری. این امر به این معنا نیست که فلسفه پاسخی ساده برای آن دارد. ممکن است فلسفه بنیانی نظری برای محترم‌ترین عقاید ما در اختیار بگذارد، اما به همین اندازه ممکن است به ما نشان دهد که چه مقدار کم می‌دانیم.

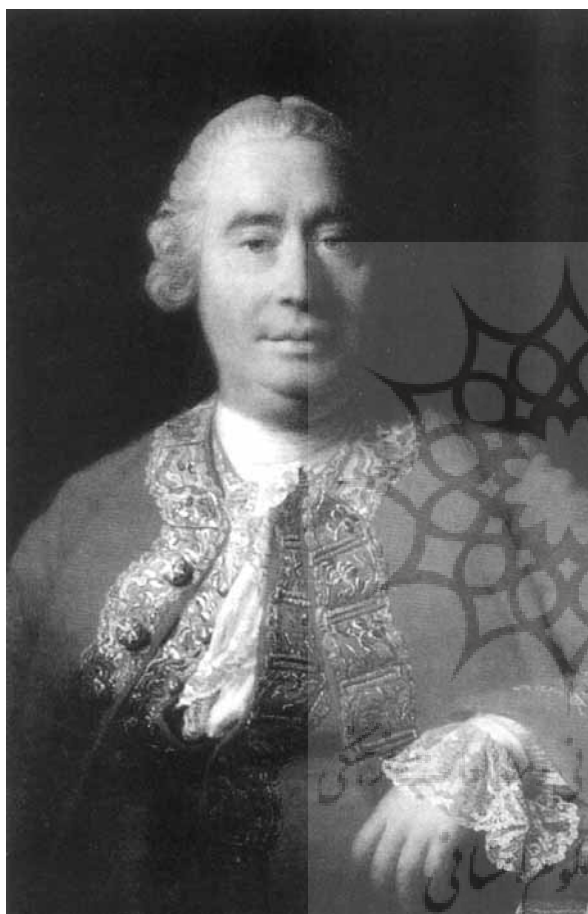
کتاب اثری فلسفی است، احتمالاً نباید به صورت اثر به‌نمایش درآمده‌ای در یک گالری هنری به سرانجام برسد. با توجه به اینکه فلسفه، فعالیتی انتقادی است با کمک مفاهیمی در قالب واژگان فلسفه پای دلیل و دلیل نقض، مثال و مثال نقض را به میان می‌کشد. هدف عمده در کتاب، پرده برداشتن از طیفی از آرا و اندیشه‌های توجیه‌ناپذیر با استفاده از ارائه‌ی دلایل نقض و مثال‌های نقضی است که زیر پای این دیدگاه‌ها را خالی می‌کند.

برتون تلاش دارد برخی از تلاش‌های مهم فلسفی در پاسخ دادن به پرسش از هنر در قرن بیستم را مورد بررسی قرار دهد. اندیشمندانی

معنادار است.» این اصلی‌ترین پیام فصلی از کتاب با عنوان «فرضیه‌ی زیبایی‌شناسانه است.

اصطلاحی است که در تقابل با یکدیگرند. برتون با بیان اینکه فی نفسه ایرادی بر دور در استدلال و تعریف وارد نیست، می‌نویسد:

«بل می‌توانست با آوردن تعریفی جامع‌تر از «صورت معنادار» یا احساس زیبایی‌شناسانه از این مشکل اجتناب کند. اگر او طریقی مستقل برای فهم هر یک از این مفاهیم کلیدی در اختیارمان می‌گذاشت. آن‌گاه راهی برای خروج از این دور مهیا می‌شد. در غیاب چنین راهنمایی‌های سودمندی، این حقیقت پابرجاست که نظریه بل - اگر آن را نظریه به حساب آوریم نه بیانیه - در ذات خویش فاقد محتوا است. (ص ۳۵)



دیوید هیوم، گالری ملی پرتره اسکاتلند، ادینبرو.

برتون علاوه بر این، به ایرادات دیگری هم بر نظریه‌ی بل اشاره می‌کند از جمله هیچ روش روشنی برای داوری میان ادعاهای مخالف هم در باب آثار هنری وجود ندارد، دیگر آنکه این نظریه نخبه‌گرا است و دریافت صورت معنادار در هنرهای مختلف به یکسان تقسیم نشده و تنها افراد معدودی می‌توانند در هنر تجسمی تشخیص‌های مناسب داشته باشند.

به باور برتون شاید قابل توجه‌ترین نکته‌ی نظریه‌ی بل بی‌اعتنایی به جنبه‌های بازنمودی هنر تجسمی باشد. برخلاف عده‌ای (از جمله لارسن) معتقد بودند سزان، دردانه‌ی فرمالیست‌ها، اوج شکوفایی‌اش از آن رو بود که به بازنمایی علاقه‌مند بود. به نظر بل فاصله‌گیری سزان از بازنمایی و حرکت به سمت صورت ناب به او عظمت داد.

برتون می‌نویسد: «برخی اشیای مخلوق دست آدمی بنا به هر دلیلی، از قوه‌ای در جهت ایجاد احساس زیبایی‌شناسانه در تماشاگران حساس انباشته شده‌اند. این اشیا همه جا در پیرامون ما هستند و علاقه‌ی ما به آنها به عنوان آثار هنری ربطی به این ندارد که در چه زمانی ساخته شده‌اند و چه کسی و چرا آن‌ها را ساخته است. این توان ایجاد احساس زیبایی‌شناسانه، جزء لاینفک صورت معنادار است. صورت معنادار ترکیبی از خطوط، اشکال و رنگ‌ها با نسبت‌های معین است. هر صورتی، صورت معنادار نیست، اگر شیئی واجد صورت معنادار است، به علت نسبت‌های میان این خطوط، اشکال و رنگ‌ها است. به عقیده‌ی بل این یگانه کیفیت مشترک در همه‌ی آثار هنری تجسمی است. بازنمایی آنچه درباره‌ی آن است - ربطی به دریافت و ارج‌شناسی ما درباره‌ی آثار هنری در مقام هنر ندارد. نه این که بل بر این باور باشد که بازنمایی ایراد ذاتی دارد، بلکه او معتقد است که ارزش هنری هنر تجسمی در جای دیگری است:

«عصر بازنمودی در اثر هنری ممکن است زیان آور باشد یا نباشد؛ این همواره خارج از موضوع است. چرا که برای درک و دریافت اثر هنری نیازی به بر گرفتن چیزی از زندگی نداریم - نه دانشی درباره‌ی تصورات و امور مربوط به آن و نه آشنایی با عواطف آن.» (ص ۲۰)

برتون اشاره می‌کند که از این رو، هنر درباره‌ی زندگی نیست، حتی آن هنگام که چنین می‌فرماید. یگانه دانش مربوطی که بیننده به آن نیاز دارد درک فرم و رنگ و فضای سه بعدی است.

برتون با پرداختن به ایراداتی که به نظریه بل و صورت معنادار وارد می‌شود، معتقد است احساس زیبایی‌شناسانه، که در نظر بل نقش محوری دارد، جز در حضور آثار هنری در هیچ جای دیگر تجربه نمی‌شود. در واقع بل «احساس زیبایی‌شناسانه» را به صورت یک اصطلاح فنی به کار می‌برد، اصطلاحی که نزد او به معنی هر نوع احساسی که ممکن است از قضا زیبایی‌شناسانه قلمداد شود، نیست. احساس زیبایی‌شناسانه به درک ما از هنر اختصاص دارد، و در نمونه‌های کمیابی که در آنها این احساس را اشیای طبیعی برمی‌انگیزند، به نحوی گرفته شده از همین معنای اصلی است.

از نظر بل، احساس زیبایی‌شناسانه، به زندگی معمولی مربوط نیست و چیزی ژرف‌تر است. به باور او صورت معنادار، تصویری از ساختار جهان را ان چنان که هست، در اختیار ما می‌گذارد، تصویری پشت حجاب نموده‌ها.

برتون معتقد است اگر نظریه بل را بیش از یک بیانیه حساب کنیم و ادعاهایش در پاسخ به پرسش «هنر چیست» را جدی قلمداد کنیم، ایرادهایی عرض اندام می‌کند از جمله برخی از این ایرادها از گرایش شهودگرایانه‌ی آن ناشی می‌شود. وی در این رابطه به آرای جی. ای. مور می‌پردازد. از ایرادهای جدی دیگر بر نظریه بل دور باطل است. دوری که در تعریف او اصطلاح صورت معنادار و «احساس زیبایی‌شناسانه» رخ می‌دهد. دو اصطلاحی که بر حسب دیگری تعریف می‌شوند. در واقع نظریه‌ای را پیش رو داریم که چندان روشنگر نیست و مبتنی بر دو



یحیی تعمیددهنده و قدیسان، گالری ملی لندن

کالینگوود نظریه‌ی فنی هنر را که هیچ تمایزی میان هنر و صنعت قائل نیست، با این استدلال که عمل هنرمند مستلزم تمایز میان وسیله و غایت نیست، رد می‌کند. به نظر نویسنده یکی از اهداف حمله‌ی کالینگوود در بحث نظریه‌ی فنی هنر، جنبش هنر و صنعت بود. نویسنده سپس به نقدهایی که بر نظریه کالینگوود وارد می‌شود، می‌پردازد. به نظر وی نظریه‌ی گالینگوود، همچون نظریه‌ی بل، از بسیاری جهات واحد بصیرت است، اما در مقام پاسخ به پرسش «هنر چیست: پذیرفتنی نیست. در واقع ناکامی چنین نظریه‌پردازی‌های کلی درباره‌ی هنر، برخی فلاسفه را به این سمت سوق داده که تلاش برای تعریف این واژه به کلی خطا است. اینکه هنر تعریف‌ناپذیر است و جست و جوی گوهر یا ذات هنر خطایی منطقی است.

### شباهت‌های خانوادگی

در این فصل این استدلال بررسی می‌شود که هنر در برابر تعریف ایستادگی می‌کند، زیرا از آن دست مفاهیمی نیست که بتوان آن را بر حسب قدرت مشترک تعریف کرد. صاحبان این دیدگاه با کمک از دریافت‌های ویتگنشتاین در باب سرشت زبان، بر این باورند که هنر، اصطلاحی ناظر به شباهت خانوادگی است.

در پی اندیشه‌های ویتگنشتاین در باب سرشت زبان در دهه‌ی ۱۹۵۰، تعدادی از فلاسفه این پرسش را مطرح کردند که آیا چنین پیش فرضی - به ویژه زمانی که موضوع تعریف هنر است - موجه است. شاید نارسایی‌های تعاریف متنوعی که تا آن زمان پیشنهاد شده

برتون به اشاره به دیگر ایرادات به نظریه بل با بیان اینکه نظریه‌ی بل نظریه‌ی زیباشناسانه است می‌نویسد: تمرکز آن منحصرأ بر جنبه‌های بصری آثار هنری است: نیت هنرمند، پیشینه‌ی تاریخی و مواردی از این قبیل فاقد اهمیت‌اند. آنچه چیزی را اثری هنری می‌سازد قابلیتش در ایجاد تأثیر در دریافت‌گر حساس به مدد نمود خویش است. چنین نظریه‌ی آن زمان که بل در ابتدای قرن بیستم قلم می‌زد باورپذیری بیشتری داشت. (ص ۴۶)

به نظر برتون اکنون بسیار مشکل است که هر آنچه را مایلم هنر بخوانیم بتوان در تعریف این نظریه پیدا کرد برای مثال اشیایی که توسط مارسل دوشان، اندی وار هول و یوزف بویس به وجود آمده‌اند خصوصیات زیبایی‌شناسانه به معنای متداول کلمه را نشان نمی‌دهند و به رغم این به عنوان آثار نمونه‌وار در هنر مدرن محسوب شده‌اند. شاید یکی از مواردی که نشان می‌دهد بل دچار خطا شده، اساساً تلاش او برای به دست دادن تعریفی از هنر است. رویکرد بل بیشتر رویکردی سنتی به پرسش از هنر است: پاسخ وی ادعا دارد که شرایط لازم و کافی برای اثر هنری بودن چیزی را در اختیار دارد. به نظر برتون داشتن صورت معنادار، پیش شرطی است که تضمین می‌کند آنچه واجد آن است اثری هنری است. اهتمام بل کشف کیفیت مشترک میان تمامی آثار هنری بود. او به این کیفیت مشترک تردیدی نداشت. اما برتون در ادامه و در فصل سوم کتاب به زمینه‌های چنین تردیدی می‌پردازد.

### بیان احساس

در این فصل، اندیشه‌های آر. جی. کالینگوود مورد توجه قرار گرفته است. وی بر این اعتقاد بود که هسته‌ی مشترک هنرها شکل غریب بیان عاطفی آنها است - وضوح‌بخشی به آنچه به صورت احساسی مبهم شروع می‌شود.

در فصل نخست خواننده از نگاه بل به این سمت سوق داده می‌شود که هنر فاخر، پایدار و پرآوازه برجا می‌ماند، زیرا احساساتی که برمی‌انگیزد از زمان و مکان مستقل است. هنر همواره صورت معنادار بوده، هست و خواهد بود. اما به نظر نمی‌رسد جواب قانع‌کننده‌ای به پرسش هنر در حال حاضر چیست؟ بدهد، یا هنر چه بود؟ و چه خواهد بود؟ هنر مقوله‌ای بیرون از زمان نیست و بی‌تردید به موازات جامعه‌هایی که آثار هنری در آنها به وجود می‌آیند، رشد می‌کند.

آر. جی. کالینگوود، این فیلسوف آکسفوردی به بی‌زمانی هنر از نظر بل موافق نبود. وی پرسش از هنر را مسئله‌ی بنیادی مبادی هنر دانسته است و در مقدمه‌ی کتابش در پی پاسخ به این پرسش است که هنر چیست؟ کالینگوود در تحلیل نظام‌مندی از انواع چیزهایی که از روی سادگی هنر نامیده می‌شود و آنچه آثار هنری واقعی را از آنها متمایز می‌کند، به دست می‌دهد. وی میان هنر به معنای واقعی و صنعت تمایز قایل می‌شود. به بیان ساده‌تر، صنعت فعالیتی است که در پی طرحی از پیش موجود، ماده خام را به محصولی پیش‌اندیشیده تبدیل می‌کند.

به نظر برتون، کالینگوود در پی تعریف صنعت نیست، بلکه وی صرفاً ویژگی‌های خاص این عمل را بیان می‌کند. برخی از ویژگی‌ها را ممکن است پاره‌ای آثار هنری هم داشته باشند اما لزوماً این گونه نیست، زیرا کالینگوود بر این باور بود که اثر هنری می‌تواند مستقل از هرگونه تجسم فیزیکی‌اش وجود داشته باشد. (ص ۵۴)

### خب، نتیجه؟

در فصل پایانی کتاب، برتون به ارائه‌ی فرضیه‌ی خودش در باب پرسش از هنر پرداخته است و تلاش کرده آن را با مقایسه‌ی دو عکس روشن سازد.

به نظر برتون پذیرفتنی‌ترین فرضیه آن است که «هنر» نه فقط در سطح پیدا بلکه در سطح ناپیدا نیز تعریف ناپذیر است. هیچ برهان سراسری وجود ندارد که به طرز مقاومت‌ناپذیری به این نتیجه منجر شود، اما نارسایی‌های طیف تعاریف موجود به همراه سرشت همواره در حال تغییر هنر، این نتیجه را محتمل می‌سازد.

### جمع‌بندی

پرسش از هنر زمانی که در سطح عام «هنر چیست؟» مطرح می‌شود احتمالاً خیلی قابل پاسخگویی نیست. با توجه به ناپایداری زندگی، بهتر است بر آثار هنری جزئی تمرکز کنیم و بررسی کنیم که چرا هنرند و چرا این برای ما ممکن است اهمیت داشته باشد. دسته‌ای از فیلسوفان به مسائل فنی معماگونه‌ی بیان پاسخی دقیق و در عین حال عام به پرسش «هنر چیست» مشغول هستند. برای بیشتر ما پرسش‌های مهم، پرسش‌هایی در مورد آثار هنری واقعی است. اصلی‌ترین نکته در مورد پرسش از هنر آن است که این پرسش را کسانی می‌پرسند که به آثار هنری علاقه‌مندند، نه صرفاً به ایده یا صورت ذهنی هنر.

کتاب حاضر به عمد موجز و مربوط به موضوع پیش برده شده، به ویژه از آن رو که نویسنده اعتقاد دارد کسانی که حقیقتاً به هنر تجسمی علاقه‌مند هستند بهتر است بخش عمده‌ای از زندگی‌شان را به نگرستن به آثار نقاشی، طراحی، چاپ نقش، مجسمه‌سازی، عکاسی و... کنند و نه فقط صرف مطالعه درباره‌ی آنها.

بودند نه از کیفیات گریزپا و مبهم هنر بلکه از خطایی منطقی سرچشمه می‌گرفت. شاید چیزی با عنوان تعریف «صحیح» هنر وجود نداشت و از این رو بیشترین امیدی که فیلسوفان هنر می‌توانستند داشته باشند به آفتابی کردن الگوهای پیچیده‌ی شباهت‌های همپوشان میان چیزهایی است که آنها را آثار هنری می‌نامیم. این دیدگاه که هنر را نمی‌توان با جداکردن کیفیات ذاتی آن تعریف کرد در فصل حاضر بررسی می‌شود. (ص ۸۲)

نویسنده فصل چهارم را به یکی از مهم‌ترین نظریه‌های اخیر درباره‌ی هنر، یعنی «نظریه نهادی» می‌پردازد. این کار به بحث درباره‌ی خلف آن می‌انجامد که به شکل نامناسبی به عنوان «تعریف تاریخی هنر» شناخته شده است. در واقع طرح نظریه نهادی واکنشی آگاهانه به تحولات پس از مارسل دوشان در هنر قرن بیستم، مانند دادایسم، هنر عامه پسند، هنر یافته و آثار جنبش پیشامد ریخته شد. این نظریه آثاری همچون امتناع فیزیکی مرگ در ذهن کسی که زنده است را نمونه‌های محوری و بلکه الگوی غالب آثار هنری به شمار می‌آورد. اصلی‌ترین مدافع آن فیلسوف آمریکایی جرج دیکی است که این نظریه را در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ صورت‌بندی کرد.

برتون معتقد است آنچه نظریه نهادی بر آن تأکید دارد نه نمود اثر هنری بلکه بیشتر زمینه‌ی آن است: این که خالق اثر و کسانی که اثر را در معرض نمایش می‌گذارند و درمی‌یابند و ارج می‌شناسند چه برداشتی از آن دارند. این نظریه با جلب توجه ما به کیفیات ناپیدای آثار هنری روشن می‌کند که آنها در چه چیزی مشترکند. برخی از افراد در مقامی هستند که شأن «اثر هنری» را به شیئی مصنوع اعطا می‌کنند. شالوده‌ی این نظریه، همین است. تاریخ چگونگی تلقی شیء و نه هیچ چیز مشهودی عامل تعیین‌کننده در تشخیص اثر هنری بودن یا نبودن آن است. (ص ۱۰۸)

میدان تیانان‌من، چهارم ژوئن ۱۹۸۹، استوارت فرانکلین

