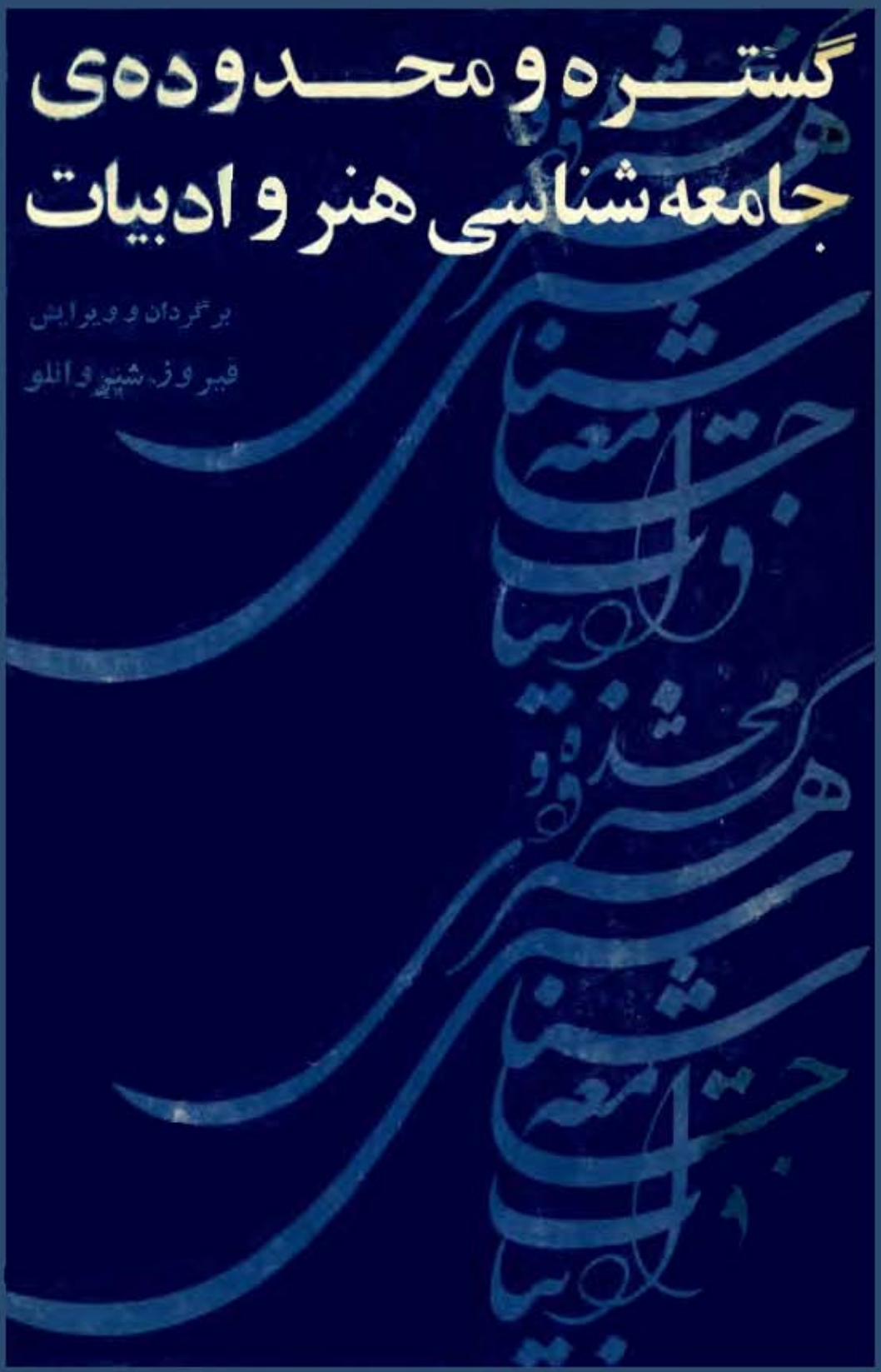
گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

برگردان و ویرایش
قبیر و فرشید والللو



«۱۰۴»

گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

برگردان و ویرایش

فیروز شیروانلو

☐ محدوده و گستره‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات
☐ برگردان و ویرایش فیروز شیروانلو
☐ چاپ اول ۲۵۳۵
☐ انتشارات توس خیابان دانشگاه تهران
☐ چاپ و صحافی از شرکت افست «سهامی عام»
☐ ثبت کتابخانه ملی ۱۱۹۵ به‌تاریخ ۳۵/۸/۲۳

فهرست

صفحه‌ی

پیشگفتار ۴
نوشته‌ی فیروز شیروانلو

محدوده و گستره‌ی جامعه‌شناسی هنر ۹
نوشته‌ی آرنولد هاوزر

اندیشوارگی در تاریخ هنر ۴۱
نوشته‌ی آ. هاوزر

خاستگاه اجتماعی شعر ۷۷
نوشته‌ی س. اسپرگ

فلسفه‌ی جامعه‌شناسی شعر ۱۱۵
نوشته‌ی س. اسپرگ

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات ۱۶۱
نوشته‌ی زی. باربو

جامعه‌شناسی تحول سبک‌های ادبی و هنری ۱۹۵
نوشته‌ی آ. هاوزر

جامعه‌شناسی نوپردازی ۲۴۷
نوشته‌ی ر. پوچولی

زمینه‌های اجتماعی هنر عامه ۲۸۹
نوشته‌ی آ. هاوزر

هنر در جامعه‌ی همگانی ۳۵۱
نوشته‌ی آی. گرور و جی. بنس‌من

تاریخ اجتماعی هنر در عصر فیلم ۳۷۵
نوشته‌ی آ. هاوزر

بررسی ابعاد آثار یك نمایشگاه ۴۳۷
نوشته‌ی فیروز شیروانلو

نامنامه ۴۵۴

واژه‌نامه ۴۶۵

پیشگفتار

کتاب حاضر گزیده‌یی از نوشتارهایی‌ست که طی دهه‌ی اخیر به‌فارسی برگردانده و برحسب تقدم و تأخر ضرور ـ بدانسان که خواننده بتواند مباحث را بطور منطقی پیگیری کند ـ تنظیم کرده‌ام. انگیزه‌ی من از این‌کار علاوه بر ترضیه‌ی یك کشش و علاقه‌ی خصوصی، آگاهی از احساس نیاز دوستداران مسایل فرهنگی و اجتماعی به‌شناخت دستاورده‌های معنوی بشر و گونه‌گونی ارزش‌های تاریخی در زمینه‌ی هنر بوده است.

مدت زیادی نیست که نگرش به‌هنر، به‌مفهومی که در جهان امروز ساری‌ست، پدید آمده و هنر در مقام هنر پایگاهی مستقل در میان سایر مقوله‌های اجتماعی یافته است. مدت پیدایی نگرشی همه‌جانبه به‌ابعاد هنر ـ خاصه از دیدگاه جامعه‌شناسی ـ به‌مراتب از آنهم کوتاه‌ترست. در جهان امروز اکثریت مردم هنر را جز آفرینش‌زیبایی، ابراز ارتضای‌ذوق، یاوسیله‌ی تفنن و سرگرمی نمی‌دانند. حال‌آنکه‌هنر، به‌عنوان جزیی‌از فرهنگ، نمایانگر شیوه‌ی زیست وتفکر بشر، وافشاگرخواست‌ها، ضرورت‌ها ونیازهای‌اجتماعی در هر برهه از تاریخ بوده است. نه‌تنها آرمان‌های لاهوتی و جلالمند ـ و گاه هوسناك ـ را در قالبی زیبا جلوه‌گر ساخته، بل پرخاش‌ها، نارسایی‌ها و کمبودها را نیز در کالبد زشتی عرضه داشته است. از همین‌روست که هنر علاوه بر هنر بودن وسیله‌یی برای شناخت ارزش‌ها وپدیده‌های اجتماعی‌بشمار می‌آید.

جامعه‌شناسی هنر علاوه برتوجه به‌زیبایی‌شناسی ـ که خود برارزش‌های متحول متکی‌ست ـ پیوند هنر را با پدیده‌های حوزه‌های دیگر جامعه نیز مورد مطالعه قرار می‌دهد و علل تکوین و تحول نمودهای هنری را جستجو می‌کند. بیشك جامعه‌شناسی هنر بیشترین سهم را درافشای سرشت و تکامل انسان وماهیت تمدن‌ها و فرهنگ‌ها ـ بویژه آنهایی که باستانی بشمار می‌آیند ـ دارد. درمواردی که مدارك مکتوب اندك و نابسنده بوده آثار هنری تمدن‌های باستانی ـ از آن جمله سرزمین خودمان ایران ـ بیش از همه به‌روشن شدن ناشناختگی‌های تاریخی یاری بخشیده‌اند.

در زمانه‌ی حاضر شناخت شیوه‌های تحلیلی و جامعه‌شناختی هنر نه‌تنها

می‌تواند بکار پژوهندگان مسایل تاریخی واجتماعی آید، بل افق گسترده‌تری فرا راه تحلیل‌کنندگان و منتقدان آثار هنری بگشاید. زیرا هم‌اکنون‌کشور ما، به‌عنوان یك جامعه نوخاسته در قبال جهان فنی و صنعتی، ناگزیر از شناخت عناصر پویای سنت‌های خویش‌ست تا به‌مدد آنها بتواند رهتوشه غنی واصیل‌تری برای آفرینش‌های کنونی و آینده فراهم آورد. بیشك دراین راه رهنمودها و تحلیل‌های هنرشناسان عامل تعیین‌کننده‌یی در نیل به‌این هدف بشمار می‌آید. هرآینه اینان بتوانند به‌برداشت‌ها و تحلیل‌های خود، از روندها و آثار هنری کشور، ابعادی فراخ‌تر ببخشند در گسترش پهنه‌ی شناخت هنرمندان نیز نقش سزنده‌یی بدست خواهند آورد. زیرا تحلیل صوری یا حداکثر زیبایی شناختی آثار و مسایل هنری هرگز توان ایجاد پویایی را نخواهد داشت. در پایان این کتاب بخشی، با عنوان «بررسی ابعاد آثار یك نمایشگاه»، آورده‌ام که تحلیلی‌ست ـ هرچند ناقص و مختصر ـ از آثار یکی از هنرمندان معاصر کشورمان. دراین مقاله‌ی خاص به‌هیچ‌روی داعیه‌ی ارایه‌ی یك تحلیل راستین و توانمند را ندارم، و فقط به‌سبب اینکه، تلاشی در راستای بررسی همه جانبه‌ی آثار نمایشگاه یك هنرمند ـ در محدوده‌ی توانایی خود ـ میدانم آنرا به‌کتاب حاضر افزوده‌ام. بخش اندکی از این نوشتار به‌کیفیت‌های‌زیبایی شناختی آثار اختصاص یافته است. کوشش بعمل آورده‌ام تا ارتباط آثار را با نحوه‌ی تفکر آگاهانه و ناخودآگاه هنرمند، و پیوند تحولی آنها را با یکدیگر از یکسو، و با سایر پدیده‌های اجتماعی و تاریخی از سوی دیگر مورد توجه قرار دهم. شاید کسان بسیاری بتوانند به‌تحلیلی غنی‌تر ازآنچه ارایه کرده‌ام دست یابند. ولی نکته‌ی مورد تاکید، و انگیزه‌ی من در افزودن‌آن به کتاب حاضر، جز اشاره به‌اتخاذ دیدگاهی جامعه‌شناختی نیست. باشد که از این دیدگاه مباحث کتاب حاضر بتواند یاور سودمندی برای خواننده شود.

شاید دراین مقال جلب توجه خواننده به‌ناهمسانی شرایط اجتماعی مورد بحث در نوشتارهای کتاب حاضر ـ که غالباً به‌تحول جوامع غربی می‌پردازد ـ با جوامع شرقی، و از آن جمله ایران، ضرور بنماید. آنچه دراین نوشتارها شایان اهمیت می‌نماید شیوه‌ها و روش‌های تحلیلی‌ست، وگرنه شرایط اجتماعی‌موردبحث درآن‌هامی‌تواند، علاوه برتفاوت زیربنای‌اقتصادی و اجتماعی، به‌لحاظ تسلط اندیشواره‌ها و ارزش‌هایی که از بنیاد دیگرگونه‌اند، بطور اخص با شرایط جامعه‌ی ما مغایر و متنافر باشد.

توضیح دیگری در محدوده‌ی این پیشگفتار ضرورت می‌یابد، و آن جز

زبان نوشتارها نیست. در برگردان‌های دیگری که چندین سال پیش منتشر ساختم ــ به‌غیر از نارسایی‌های ترجمه ونگارش‌که بدان معترف بوده‌ام ــ گویا واژه‌ها و شیوه‌ی نگارش مورد استفاده‌ی من هنوز عمومیت نیافته بود و لاجرم درك مطالب را دشوار می‌ساخت. لکن اینك برحسب یك ضرورت اجتماعی، که در پایین به‌اختصادر ناگزیر از تبیین آن هستم، زبان مزبور نوای آشنا تری بگوش می‌رسد ــ گرچه متولیان مظاهر ایستایی، که زحمت شناخت‌حرکت یك جامعه را بخود نمی‌دهند، امکان دارد آن را حتی نوا نیز تلقی نکنند!

بهرحال ناگزیرم گوشزد کنم، زبان که یکی‌از ارکان‌فرهنگ ملی بشمار می‌آید، پدیده‌یی متحول و پویاست. زبان هیچگاه بخاطر زبان بوجود نیامده و هرگز در حال سکون نمی‌توان آن را زنده تلقی کرد. زبان یك نیاز اجتماعی است که بشر آنرا در حرکت خود طی زمان و مکان بخاطر دستیابی به‌بهزیستی و جامعیت خود پدید آورده است. در هر جامعه‌یی زبان بیانگر هویت ملی آن جامعه میشود. هرگاه ارزش‌های جامعه اعم ازمادی و معنوی غنا وگستردگی یابد دامنه‌ی زبان نیز همگام با آن توسعه می‌یابد. چگونه جامعه‌یی میتواند صاحب مفاهیم وارزش‌های نوی باشد که برای آن‌ها واژه‌یی ندارد؟ هرگونه دستاورده‌ی مادی و معنوی فقط زمانی قابل تصور و فهم‌ست که واژه‌یی بیانگر آن باشد. جدایی زبان و اندیشه را فقط کسانی می‌توانند متصور شوند که، بجای تلقی زبان وادبیات به‌عنوان پدیده‌یی زنده و پویا و نیز تحلیل منطقی پدیده‌ها، عمری به‌تذکره‌نویسی پرداخته، و به‌جای چشم‌دوختن به‌آینده فقط گذشته را می‌بینند. غافل از آنکه زبان نه‌سنگواره‌ست که با دید زمین‌شناختی بدان نگریست و نه‌شیء تاریخی فرآمده از حفاری که بدان با دید باستانشناختی نظر کرد.

هر نوآورده‌یی ناگزیر باید برحسب ویژگی‌های زمانه، و بارجوع به ریشه‌ی زبان، واژه‌یی فراخور خویش بیابد. از همین روست که اگر شکسپیر در کشورهای انگلیسی‌زبان و سعدی در کشور ما حیاتی مجدد می‌یافتند شاید هریك اندکی از زبان رایج را درك می‌کردند. عبارت «برای رفتن به‌سفر باید ابتدا ازایستگاه مقابل دانشگاه بلیط تهیه کنی‌وسپس‌بااتوبوس به‌فرودگاه به‌روی تابتوانی سوار هواپیما بشوی» برای سعدی‌اگر زندگی نوباره می‌یافت هیچگونه مفهومی پیدا نمی‌کرد. زیرا در این مدت بشر ارزش‌هایی مادی از قبیل اتوبوس و هواپیما بوجود آورده و در ارتباط با آنها پدیده‌های دیگری چون بلیط و ایستگاه و فرودگاه تکوین بخشیده که‌دامنه و گستره‌ی آن‌ها شاید

به‌اندازه‌ی تمامی واژگانی باشد که در زمان سعدی بکار می‌رفت.

از سوی دیگر اندیشه‌ها وارزش‌های معنوی نیز هیچگاه به‌حالت ایستا باقی نمی‌مانند، و پدید آمدن و گسترش شعب گوناگون علوم و فنون زبان لازم برای تبیین آنها را دچار دگرگونی می‌سازد. در غرب برای هرگونه اختراع و دستاورده‌ی علمی نو پدید، واژه‌یی، که غالباً یا ریشه یونانی یا لاتین دارد، برمی‌گزینند. پژوهندگان و عامه هرگاه بخواهند آگاهی از ماهیت اختراعی کسب کنند ـ یا حتی یك مقاله‌ی علمی وادبی مطالعه کنند ـ بخود زحمت میدهند تا به واژه‌نامه مراجعه کنند. متأسفانه در ایران آسوده‌گزینی نه‌تنها میان فرهیختگان ساری‌ست، بل کسانی بیش از همه از نوآوری شکوه می‌کنند که خود را پژوهنده و متخصص می‌دانند.

نسل جوان به‌راحتی تحول و نوآوری را پذیره می‌گردد و به‌تدریج واژه‌های جدید با اقبال مردم روبرو می‌شود. چه بسا که واژه‌یی نیز مردود می‌گردد. نگاهی به‌واژنامه‌ی پیشنهادی‌فرهنگستان‌ایران‌ازسال ۱۳۱۴ چگونگی اقبال عام را از واژه‌های جدید نشان می‌دهد. در صورت عدم پذیرش واژه‌های نو هنوز هم باید به‌دادگستری، «عدلیه» می‌گفتیم و به‌شهرداری «بلدیه»!

علاوه برواژه‌گزینی، شیوه‌ی نگارش نیز نمی‌تواند در تمامی اعصار یکسان و ثابت بماند. هرعصر تاریخی، به‌علت دگرگونی‌هایی که در بنیان آن صورت گرفته، ناگزیرست مناسبات درونی خود را از طریق قالبی جدید، که با آن همسازی دارد، بیان کند. بنابراین امروز دیگر نمی‌توان با «ترادف»های «جنت‌مکانی» و«خلدآشیانی» به‌تبیین پیوندها ومناسبات پیچیده‌ی جهان پرداخت. انسان جهان امروز تحلیلی می‌اندیشد و بدیهی‌ست که‌نتواند توصیفی سخن بگوید.

بهرحال باید توجه داشت که زبان یك رکن اساسی هویت ملی بشمار می‌آید. چه بسا که ابعاد سیاسی می‌یابد و از متوقف ساختن آن برای سرکوبی یك فرهنگ استفاده می‌شود. به‌آتش کشیده شدن زبان فارسی توسط تازیان یك اقدام سیاسی بود. اقدامی از آن‌گونه که هنوز هم غرب ابن‌سینا را عرب میداند! پدیدآوردن شاهنامه یك اقدام در راستای کسب‌هویت ملی بود. اقدامی از آن‌گونه که زبان فارسی باهمه گونه‌گونی زبان‌های محلی آن زمان درایران، در قبال فرهنگ‌های بیگانه وحدتی ملی بوجود آورد. اگر امروز نیز کوشش بعمل می‌آید تا بجای واژه‌های عربی و فرنگی واژه‌های فارسی مورد بهره‌جویی قرار گیرد صرفاً بخاطر همپایی با پیشرفت جامعه و

اندیشه‌ی بشری و از آن مهمتر بخاطر کسب هویت ملی‌ست.

ادعای اینکه این‌گونه نوآوری‌ها ناگزیر زبان فارسی ایران را اززبان فارسی کشورهای دیگر جدا خواهد کرد بنیانی بسیار سست دارد. در درجه نخست باید یادآور شد که اگر کشور دیگری نخواهد یا نتواند در پی‌همپایی با نوآورده‌های بشری باشد و ارزش‌های نوپدید را پذیرا گردد آیا کشور ما نیز باید بخاطر افتراق‌زبان، خودرا ازتمامی‌مزایای‌پیشرفت محرم‌سازد؟آیامجبوریم که با آهنگ یك کشور پس‌افتاده به‌پیشرفت خود در زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی یا فرهنگی ادامه دهیم تا تفاوتی بین زبان و واژه‌گان متداول‌مان پدید نیاید؟ برای آگاهی کسانی که به‌این نظر سست چنگ آویخته‌اند باید بیافزایم که حتی اگر جوابی مثبت هم بدین پرسش بدهند واین اجبار را گردن نهند قدرت جلوگیری از نوآوری را نخواهند داشت چون جامعه دیگر تسلیم این آهنگ کند پیشرفت نمی‌شود. حفظ هویت ملی با پاسداری میراث‌گذشته، بصورت مجموعه‌یی بیجان میسر نمی‌شود؛ زیبایی این هویت به‌غنا و پویایی دم‌افزای میراث مزبور بستگی دارد.

بیگمان منظور من از آنچه ذکر شد پذیرفتن هرناسره‌یی به‌جای سره نیست. به‌یقین تحریف وسهوهمانقدر جایز نیست‌که ارایه‌ی اندیشه‌ی‌استعماری و زیانبار تغییر خط‌فارسی خطاست. مثلا نمیتوان بجای «رسانه‌های همگانی» که فرهنگستان در قبال «وسایل ارتباط جمعی» وضع می‌کند، «رسانه‌های گروهی» بکار برد. زیرا اینگونه لغزش‌ها بنیان گزینش‌های‌اصولی و منطقی را نیز سست می‌کند. این همه از زبانی که دراین کتاب مورداستفاده قرار گرفته است.

برخی ازنوشتارهای کتاب حاضر باآنکه امکان دارد به‌یکی دو دهه تعلق داشته باشند به‌علت کمبود ــ یا شاید فقدان ــ مباحث جامعه‌شناختی هنر در ایران از یکسو، و بنیادی‌بودن مسایلی‌که در آن‌ها طرح می‌شود از سوی دیگر، زمینه‌ساز بشمار می‌آیند. خاصه مباحث «هاوزر» زیر بنای جامعه‌شناسی هنر بشمار می‌آید و در جهان امروز، هم کسانی که نظراتی علیه و هم آنانی که نظراتی له وی عرضه داشته‌اند جملگی مبنای تحقق خود رابرنوشته‌های او استوار ساخته‌اند.

امیدوارم کتاب حاضر با تمامی نارسایی‌ها، زمینه‌یی مناسب ــ هرچند اندك ــ برای دوستداران فرهنگ و تاریخ بشر فراهم آورد.

فیروز شیروانلو

مرداد ۲۵۳۵

گستره
و
محدوده‌ی
جامعه‌شناسی
هنر

یك اثـر هنری همواره انسان را به‌مبارزه می‌طلبـد؛ انسان به‌توجیه تبیین آن نمی‌پردازد، بل خود را با آن تطبیق می‌دهد. در تأویل و تعبیر این اثر هنری، انسان از آرمان‌ها و تلاش‌های خود مدد می‌جوید، و بدان معنایی ارزانی می‌دارد که از شیوه‌ی زندگی و تفکر خود وی سرچشمه می‌گیرد. بـه سخن کوتاه، هر اثر هنری، تا همان‌حد که واقعاً بر انسان اثر می‌گذارد، یك هنر نو هم بشمار می‌آید.

آثار هنری بسان بلندی‌های غیرقابل دستیابی هستند. ما مستقیماً به‌طرف آن‌ها نمی‌رویم، بل به‌طواف‌آن‌ها می‌پردازیم. هر نسلی آن‌ها را از دیدگاهی متفاوت و با نظری تازه می‌نگرد، در اینجا نباید گمان برد که آخرین، و تازه‌ترین دید و برداشت

الزاماً از نقطه‌نظرهای پیشین درست‌تر و بهترست. هر یك از جنبه‌های اثر، درست دریك زمان مقتضی آشکار می‌شود، که نه می‌توان آن را پیش‌بینی کرد و نه به‌تعویق انداخت؛ ضمناً اهمیت آن نیز از بین نمی‌رود، زیرا معنایی که یك اثر در نظر نسل بعدی پیدا می‌کند از تعابیر و برداشت‌های نسل‌های پیشین ناشی می‌شود.

ما هم‌اکنون در روزگار تعبیر جامعه شناختی دستاوردهای فرهنگی زندگی می‌کنیم. این روزگار برای همیشه ادامه نخواهد یافت، و سخنان آن نیز آخرین کلام‌ها نخواهد بود. روزگار ما جنبه‌های تازه‌یی از آثار هنری را آشکار می‌سازد، و به‌دیدها و برداشت‌های تازه و شگفتی‌انگیزی دست می‌یابد؛ و بدیهی است، که از سوی دیگر، این دیدها هنوز هم دارای محدودیت، نارسایی و کمبودست. پیش‌از آنکه روزگار جامعه‌شناسی سپری گردد، بیشترین و بهترین کاری که می‌توان کرد شاید این باشد که به‌پیش‌بینی برخی از انتقادهای آینده دست یازید، و بدون نادیده گرفتن دیدها و برداشت‌هایی که قبلا حاصل آمده، و محتملا در آینده نیز در این محدوده‌ها بدست خواهد آمد، به‌کمبودها و نارسایی‌های آن دست یافت.

هنوز هم کسانی هستند که کشاندن پدیده‌های معنوی را ــ یا بدانسان که خودشان علاقه‌مندند بگویند، ارزش‌های معنوی متعالی را ــ به خطه‌ی تنازع بقا، تناقضات اجتماعی،

رقابت، بازار، مقام و منزلت، و امثالهم دوست ندارند. بررسی نظرات آنان بطور کامل ما را از موضوع اصلی بحث دور می‌کند؛ فقط می‌توان اشاره کرد که برکنار نگهداشتن پدیده‌های معنوی از پدیده‌های غیرمعنوی نشانه‌ی نوعی دفاع از موقعیت انحصاری و ممتاز است.

بررسی نظرات کسانی که با تعبیر جامعه‌شناسی دستاوردهای معنوی به‌مخالفت برمی‌خیزند و اعتقاد دارند ساخت‌های[1] شایان اهمیت و بارز، و بالاتر از همه آثار هنری، قایم بالذات و نظامی فی‌نفسه بسته و خودکفا هستند، و عناصر آن‌ها را باید مطلقاً از نظر روابط و پیوندهای درونی و متقابل، و فارغ از شرایط تکوین یا اثرگذاری متعاقب آنها تبیین کرد، بیشتر ضرورت می‌یابد. زیرا شك نیست که یك اثر هنری از منطقی درونی برخوردارست، و کیفیت خاص آن بطور بارز از مناسباتی که بین ساخت‌های درونی سطوح گوناگون آن برقرارست، و نیز از بافت‌های نقوش قابل تشخیص در آن ناشی می‌شود. به‌علاوه جای انکار نیست که بررسی مناسبات تکوینی[2] یعنی مراحلی که هنرمند در آن‌ها از یك اندیشه یا نقش به‌اندیشه یا نقش دیگر راه گشوده، نه‌تنها می‌تواند نکات گوناگون مهمی را برملا سازد، بل قادرست پیوندها و مناسبات را از انظار نیز مخفی دارد و به‌تغییر ارزش‌

1. Structures
2. Genetic

هایی بپردازد که اثر گذاری زیبایی شناختی[3] اثر بدان‌ها متکی و وابسته است. عواملی که در آفرینش عمل اثر هنری اهمیت فراوان دارند، و همچنین هدف‌های عملی هنرمند، در ارزش بخشیدن و اثرگذار کردن هنری آن مهم نیستند. یعنی، مقاصد بیرونی که هنر باید به‌خدمت آن‌ها درآید، همواره با ساخت درونی زیبایی شناختی اثر هنری تطبیق نمی‌کند. لکن مروجان نظریه‌ی «هنر برای هنر» ــ یعنی کسانی‌که نظرات آنان هم اینك ذکر شد ــ به‌اینکه هنر یك دنیای کوچك انسانی است که نیروی فراوان خود را بر بشر اعمال می‌کند رضا نمی‌دهند، بل معتقدند که تماس با تمامی واقعیت‌ها و امور مسلم و عملی، که در فراسوی اثر هنری، و جدا از آن، قرار دارد، ضرورة تصویر وهمناك و شبح زیبایی‌شناختی را از بین می‌برد. این‌نظر ممکن است درست باشد، ولی این‌وهم وشبح را نمی‌توان تمامی و پایان کار تلقی کرد، زیرا خلق آن فی‌ــ نفسه مهم‌ترین یا منحصر بفردترین‌هدف فعالیت و تلاش‌هنری بشمار نمی‌آید. حتی اگر ما بپذیریم که شرط قرار گرفتن تحت تأثیر افسون هنر گسستن از واقعیت‌ست، هرگز نخواهیم توانست حقیقت این‌امر را که تمامی هنرها ما را دوباره، از کوتاهترین یا بلندترین راه باز به‌واقعیت بازمی‌گردانند کتمان یا انکار کنیم. هنرهای بزرگ زندگی را به‌نحوی تأویل

3. Aesthltic

و تعبیر می‌کنند که انسان بتواند با کفایت بیشتر با شرایط و اوضاع پرآشوب و برآشفته‌ی اشیا و پدیده‌ها مقابله کند و به‌مفهوم و معنای بهتر، یعنی متقاعدکننده‌تر و اطمینان‌بخش‌تر زندگی دست یابد.

بطور بنیادی وجه‌تمایزی بین قوانین صرفاً صوری هنر، و قواعد یك بازی وجود ندارد. این‌قواعد هرچه پیچیده، ظریف و نومایه هم باشند، فی‌نفسه ــ یعنی به‌غیر از هدف برد در بازی ــ از اهمیت اندکی برخوردارند. اگر فقط خود حرکات را در نظر بگیریم، جنبش و تکاپوی برنامه‌ریزی‌شده‌ی بازیکنان فوتبال درك نکردنی، و در یك روند طولانی، ملال‌آورست. یك فرد ناآشنا فقط می‌تواند تا مدتی از سرعت و نرمش آنان در خود احساس نوعی لذت کند. لکن کیفیاتی که این فرد ناآشنا بدست می‌آورد، در مقام قیاس با برداشت یك ناظر اهل فن که منظور از تمامی این دویدن‌ها، پریدن‌ها، و هل‌دادن‌ها را درك می‌کند، بسیار بی‌معنا می‌نماید. اگر ما هدف‌هایی را که هنرمند از طریق اثرش پیگیری می‌کند ــ یعنی هدف‌های وی را برای آگاهی بخشیدن، متقاعدکردن، و متأثر ساختن مردم ــ ندانیم، یا حتی درصدد دانستن آنها برآییم بیگمان، به مثابه همان ناظر غافل‌دلی که فوتبال را فقط با زیبایی‌حرکات بازی‌کنان می‌سنجد، توفیقی در راستای درك اثر هنرمند به‌دست نخواهیم آورد. یك اثر هنری نوعی‌رسانه و ارتباطست، درست

همان‌سان که ایجاد این ارتباط مستلزم برخورداری از یک شکل بیرونی ضرورة مؤثر، جالب و بی‌نقص است، همانطور نیز این شکل منتزع و جدا از پیامی که منتقل می‌کند کاملا بی‌معنی و بی‌اهمیت‌ست.

اثر هنری را به‌پنجره‌یی تشبیه کرده‌اند که به‌روی دنیا باز می‌شود. ولی، یك پنجره یا قادرست تمامی توجه ما را به خود جلب کند یا ابداً قادر نیست. می‌گویند، انسان می‌تواند بدون کوچکترین توجه به‌کیفیت ساخت، یا رنگ شیشه پنجره به‌چشم‌اندازی بیندیشد که در فراسوی آن می‌بیند. با چنین مقایسه‌یی می‌توان یك اثر هنری را وسیله‌یی برای تجربه‌کردن واقعیت دانست ــ یعنی شیشه‌ی پنجره‌یی شفاف، یا نوعی شیشه‌ی عینك که دارنده‌ی آن متوجه وجودش نیست، و صرفاً به‌عنوا نوسیله‌یی جهت نیل به‌هدف به‌کار گرفته است. لکن درست همانسان که انسان می‌تواند بدون اندیشیدن به‌چشم‌انداز توجه خود را به‌شیشه‌ی پنجره و ساخت آن معطوف دارد، همانطور هم، برخی می‌گویند، که انسان می‌تواند اثر هنری را به‌عنوان یك ساخت صوری مستقل «غیرشفاف و کدر» تلقی کند که فی‌نفسه و منتزع از هرچیز بیرونی جامع و کامل است[4]. البته شك نیست که انسان هرقدر بخواهد می‌تواند از میان شیشه‌ی پنجره به‌بیرون بنگرد؛ گذشته از آن پنجره هم

4. José Ortega y Gast: La Dehumanization des Art, 1923, p. 19.

برای نگاه‌کردن درست شده است.

فرهنگ وظیفه‌ی پاسداری از جامعه را برعهده دارد. آفرینش‌ها و آثار معنوی، سنت‌ها، قراردادها، و نهادها[5] را نمی‌توان جز طرق و وسایل سازمان اجتماعی دانست. دین، فلسفه، علم، و هنر، جملگی در مبارزه برای حفظ و حراست از جامعه سهمی به‌عهده دارند. اگر فقط خود را محدود به هنر کنیم، باید آن را، در درجه‌ی نخست، وسیله‌ی جادو، و وسیله تضمین معاش و ارتزاق گله‌های ابتدایی انسان‌های شکارگر بدانیم. سپس وسیله‌ی دین‌های مبتنی بر «جان‌گرایی»[6] می‌شود و به‌منظور حفظ منافع اجتماع، در راه اعمال قدرت و چیرگی بر ارواح خجسته و گجسته مورد استفاده قرار می‌گیرد. به‌تدریج این کارگزاری[7]، از طریق سرودها و ستایشگری‌ها به‌شکوه‌بخشیدن به‌خدایان‌توانمند و نمایندگان زمینی آن‌ها، در قالب تندیس‌های خدایان و شاهان می‌پردازد. و بالاخره به‌شکل تبلیغاتی کمابیش آشکار، به‌خدمت منافع، یك گروه یا محفل محدود، یك حزب سیاسی، یا یك گروه اجتماعی درمی‌آید. فقط، به‌هنگام احساس امنیت نسبی، یا از خود بیگانگی اجتماعی هنرمندان‌ست که هنر، گهگاه، از جهان کناره می‌جوید و خود را به‌ظاهر نسبت به‌اهداف عملی

5. Institutions
6. Animism
7. Function

بی‌تفاوت نشان می‌دهد، و چنان وانمود می‌کند که فقط بخاطر خود و بخاطر زیبایی به‌هستی ادامه می‌دهد. لکن حتی در این شرایط نیز هنر کارگزاری اجتماعی پراهمیتی را به‌عهـده می‌گیرد و به مردم وسایل هم‌بیان قدرتشان و هم «کارآسایی»[۸] و فراغت آشکار و بارزشان را ارزانی می‌دارد[۹]. در واقع از این هم پیشتر می‌یازد و منافع برخی از گروه‌های اجتماعی‌را، ازگذار بازتاب وتثبیت ایستارهای[۱۰] اخلاقی‌و زیبایی‌شناختی ارزش‌هایشان، ارتقا می‌بخشد. بدینسان هنرمند، که تمامی معیشت او، با تمامی امیدها و آرزوهایش، به‌یك‌چنین گروه اجتماعی وابستگی پیدا کرده، کاملا بدون قصد و ناخودآگاه بلندگوی مشتریان و حامیان خود می‌شود.

بشر ارزش تبلیغاتی آفرینش‌های فرهنگی، و بطوراخص هنری، را در تاریخ خود بسیار زود کشف کرد و مورد بهره‌ـ برداری قرار داد، در حالی‌که هزاران سال طول کشید تا بتواند به‌آمادگی شناخت و پذیرش خصلت اندیشواری[۱۱] هنر، در قالب یك نظریه‌ی صریح و روشن، دست یابد و اعلام دارد که هنر، یا آگاهانه یا ناآگاهانه، در خدمت هدف‌های عینی و عملی قرار می‌گیرد و به‌اشکال تبلیغاتی پنهان یا نهان تبدیل می‌شود.

---

8. Leisure
9. T. Veblen. Theory of the Leisure Class, 1899, p. 36.
10. Standards
11. Ideological

فلاسفه عصر روشنگری[۱۲] فرانسه، و حتی یونـان، نسبیت ایستارهای فرهنگی را کشف کردند، و طی قرون، هم عینیت و هم معنویت ارزش‌های انسانی بارها و کراراً مورد تردیـد قرار گرفت؛ در سده‌ی نوزدهم، برخی از فلاسفه، ارزش‌های معنوی را آشکارا سلاح‌های سیاسی قلمدادکردند. به‌گمان‌آنان هرگونه دستاوردهای معنوی، هـرگونه اندیشه‌ی علمـی، و هرگونه اثر بازتابنده از واقعیت، از برخی جنبه‌های خاص حقیقت نشأت می‌گیرد که برپایه‌ی یك دیدگاه خاص اجتماعی استوارست و برحسب آن هم دچار محدودیت می‌شود و هم به صورت انحرافی درمی‌آید. لکن آنچه این‌عده فراموش می‌کنند اینست که انسان همواره در فکر خود برضد این گرایش‌های انحرافی می‌جنگد و با وجود جانبداری اجتناب‌ناپذیری که در بینش او سریان می‌یابد، ازقدرت‌بررسی انتقادی اندیشه‌های خود بهره‌مند می‌ماند و درنتیجه می‌تواند تاحدی یك‌جانبگی و خطاهای نظرات خود را تصحیح کند. هرگونه کوشش صادقانه برای یافتن حقیقت، و بازتاب اشیا و پدیده‌ها از روی ایمان، مبارزه‌یی‌ست برضد ذهنیت و جانبداری، و برضد منافع‌فردی و اجتماعی خود انسان. انسان فقط می‌تواند درصدد آگاهی از این عوامل، به‌عنوان منبع خطا برآید، در حالی‌که می‌داند رهایی از چنگ آن‌ها هرگز میسر نیست. لکن، بیشك این‌گونه

12. Enlightenment

حقیقت‌یابی اندیشواره و ترمیم و تصحیح بینش فقط در محدوده‌ی چیزهای قابل اندیشه و قابل تصور امکان‌پذیر می‌شود، نه در خلایی که آزادی انتزاعی بشمار می‌آید. ناگفته نماند که خود همین محدودیت‌های عینیت‌ست که، در غایت، تحقق یافتن جامعه‌شناسی فرهنگ را به‌نحو تعیین کننده‌یی توجیه می‌کند؛ این محدودیت‌ها آخرین مفری را که انسان امید دارد بدانوسیله از نفوذ و تأثیر علیت اجتماعی بگریزد به‌روی وی می‌بندند.

جامعه‌شناسی هنر، به‌غیر از محدودیت‌های بیرونی دارای محدودیت‌های درونی نیز هست. تمامی هنر مشروط به اجتماع‌ست، لکن در هنر همه‌چیز را نمی‌توان در قالب‌های جامعه‌شناسی تبیین کرد. بالاتر از همه، خوبی و تعالی هنر را به‌آسانی نمی‌توان تعریف کرد؛ زیرا در جامعه‌شناسی معادلی برای آن وجود ندارد. شرایط اجتماعی همسان می‌تواند هم آثاری ارزشمند و هم آثاری بی‌ارزش تکوین بخشد؛ و این آثار، جز گرایش‌هایی که کمابیش به‌هنر مربوط نمی‌شوند، وجه‌مشترکی با یکدیگر ندارند. حداکثر کاری که جامعه‌شناسی می‌تواند بکند تبیین منشا واقعی نگرشی خاص به‌زندگی‌ست که در یك اثر هنری تجلی می‌کند، در حالی‌که برای شناخت کیفیت همان اثر هنری همه‌چیز به پرداخت خلاقانه عناصری که آن نگرش را منتقل می‌سازد و نیز مناسبات

متقابل آن‌ها بستگی دارد. امکان دارد این‌گونه عناصر دارای انواع گوناگون کیفیت‌های زیبایی شناختی باشند، و از آن گذشته امکان دارد، با وجود تفاوت و گونه‌گونی نگرش، معیارهای کیفی همانند باشند. اگر گمان بریم که ارزش هنری، به‌نحوی از انحا، از عدالت اجتماعی سود خواهد جست، و انسان می‌تواند علل توفیق یا ناکامی زیبایی‌شناختی یك اثر را با بررسی آفریننده‌ی آن دریابد، به‌پروردن خیالی خام پرداخته‌ایم. تصویری که آزاده‌گرایی[۱۳] قرن نوزدهم از پیوند و پیمان موجود بین پیشرفت سیاسی و هنر اصیل، بین روحیه مردمی[۱۴] و روحیه واحساسات هنری، و بین منافع انسانی در مجموع وقواعد عام و معتبر هنر تصویر کرد، وهم و خیالی بود که هیچگونه مبنای واقعی نداشت. حتی وحدت و پیوندی که ادعا می‌کنند بین حقیقت هنری و حقیقت سیاسی ــ یعنی همذاتی[۱۵] طبیعی‌گرایی[۱۶] و سوسیالیسم ــ وجود دارد، و آن را از همان آغاز «بر نهاده‌ی»[۱۷] بنیادی نظریه‌ی هنر سوسیالیستی قرار داده‌اند و هنوز هم بخشی از آن کیش به‌شمار می‌آورند، بسیار سست و تردیدآمیز می‌نماید. به‌منظور ارضا شدن شاید بد نباشد بدانیم که فقدان

13. Liberalism
14. Democratic
15. Identification
16. Naturalism.
17. Thesis

عدالت اجتماعی و سرکوبی و اختناق سیاسی نتیجه و مکافاتی جز سترون شدن معنوی ببار نیاورد؛ که البته این را هم نمی‌توان در تمامی موارد صادق دانست. در واقع اعصاری، از قبیل امپراطوری دوم فرانسه وجود داشته، که در آن‌ها، سلطه‌ی یك نوع انسان اجتماعی نامطلوب، ویژگی دیگری جز سلیقه‌ی بد و فقدان نومایگی[18] و اصالت در هنر دارا نبود؛ لکن از سوی دیگر، همراه با آن‌گونه هنرهای فرودست، آثار پرارزش‌فراوانی نیز آفریده می‌شد. همراه بااوکتاو فویه[19]، گوستاوفلوبر، و همراه با **بورگرو**[20] **و بودریس**[21]، هنرمندانی در مقام **دولاکروا و کوربه** نیز وجود داشتند. معهذا، باید توجه داشت که از دیدگاه اجتماعی و سیاسی، «دولاکروا» از «بورگرو» به «کوربه» نزدیك‌تر نبود و هدف‌های هنری این‌دو هنرمند بهیچ‌روی از همبستگی سیاسی حکایت نمی‌کرد.

بااین‌همه، در مجموع بایدافزودکه بورژوازی نوخیز در امپراطوری دوم، درست همان هنرمندانی را به‌چنگ آورد که درخور آن بود. لکن در مواردی، چون اعصار باستان خاور، یا قرون وسطی چه می‌توان گفت که در آن‌ها استبدادی شدید یا یك خودگامگی معنوی‌شکیب‌شکن، بی‌آنکه از پیدایی بزرگترین

18. Originality
19. Octave Feuillet
20. Bauguereaus
21. Baudrys

آفرینش‌های هنری جلوگیری کند، شرایطی برای زندگی فراهم آورد که گویی هنرمند کمترین آزار و رنجی نمی‌دید، و اگر هم می‌دید بیشك رنج‌وی‌ازشکنجه‌یی‌که هنرمندامروز، حتی تحت آزاده‌گراترین اشکال‌حکومت برای‌خودمی‌آفریند، بیشتر نبود. آیا این نشان نمی‌دهد شرایطی که برای تکوین کیفیت هنری ضرورست در فراسوی آزادی یا عدم آزادی سیاسی‌قرار گرفته، و روش‌های جامعه‌شناسی از توجیه و تبیین این‌گونه کیفیت‌ها عاجزند؟

و اما باز درباره‌ی نمونه‌هایی که خلاف این نظر را ارایه می‌دهند چه می‌توان گفت: یعنی هنرکلاسیك یونان، که پیوندی با مردم عادی نداشت و فقط اندکی با حکومت مردمی ارتباط می‌یافت؟ یا «حکومت مردمی» عصر نوزایی[۲۲] ایتالیا، که می‌توان آن را همه‌چیز جز حکومت مردمی واقعی نامید؟ یاموارد‌ی از روزگار خودمان که نگرش انبوه مردم را به‌هنر نشان می‌دهد؟

می‌گویند چندی پیش یك ناشر انگلیسی کتابی منتشر ساخت که حاوی بازساخته‌های چاپی نگاره‌هایی کاملا متنوع بود. این نمونه‌های چاپی آمیزه‌یی از خوب و بد، نمونه‌های باب‌طبع عامه و افرادفرهیخته[۲۳]؛ تصاویرمذهبی، حکایت‌های

22. Renaissance
23. Educated

مصور و تصاویر آثار اصیل را دربر می‌گرفت. از خریداران کتاب خواسته بودند که تا تصاویر موردتوجه و علاقه‌ی خودرا مشخص کنند. با اینکه این افراد، به‌عنوان خریدار کتاب، کمابیش افراد فرهیخته و تحصیل کرده بشمار می‌آمدند و با آنکه هشتاد درصد نمونه‌های چاپی را می‌شد به‌عنوان «هنر خوب» رده‌بندی کرد و عملا از نظر میزان بر باقی آثار فزونی داشتند، لکن هیچ‌یك از شش تصویری که بیشترین آرا را از نظر میزان تقاضا بدست آورد به‌این رده تعلق نداشت.

اگر ما این واکنش را دلیل مخالف بودن قطعی انبوه مردم و عامه با انواع هنر، و ارجح دانستن بدترین آن‌ها بدانیم، به‌تبع خواهیم توانست به‌نحوی‌از انحا یك قانون جامعه‌شناختی تنظیم کنیم که رابطه‌یی ــ هرچند معکوس ــ بین کیفیت زیبایی شناختی و عامه‌پسندی برقرار می‌سازد؛ ولی متأسفانه در چنین وضعی هیچگاه نمی‌توان به‌نگرشی ثابت و پایدار در مورد کیفیت زیبایی‌شناختی دست یافت. بیشك همواره بین کیفیت هنری و عامه‌پسندی کشاکشی وجود داردکه گاه ــ چون شرایط کنونی هنر جدید ــ به‌تضادی آشکار تبدیل می‌شود. هنر ارزشمند کسانی را مخاطب می‌سازد که به‌سطح معینی از فرهنگ دست یافته باشند، نه «انسان طبیعی» روسو را؛ درك آن مستلزم برخورداری از حد معینی آموزش‌ست، و درنتیجه‌ی این آموزش ناگزیر میزان عامه‌پسندی هنر محدودتر می‌ــ

شود. از سوی دیگر افرادی که دانش آموخته نیستند، الزاماً، و بطورقطع، هنر بد را بر هنرخوب ترجیح نمی‌دهند؛ آن‌ها توفیق اثر را بامعیارهایی بجز معیارهای زیبایی‌شناسی محك می‌زنند. آن‌ها، به آنچه ازنظر هنری خوب یا بد است واکنش نشان نمی‌دهند، بل به‌خصایصی عکس‌العمل نشان می‌دهند که اثری اطمینان‌بخش یا پریشان‌کننده برمسیر زندگی‌شان دارد؛ این افراد آماده‌اند آثار ارزشمند هنری را پذیرا شوند ولی فقط بشرطی که آثار مزبور با تصویر کـردن آرزوهایشان، احلامشان، و خیال‌بافی‌شان ارزشی حیاتی بـرای آنان فراهم آورد، بشرطی که نگرانی‌های آن‌ها را تسلی بخشد واحساس امنیت‌شان را فزونی بخشد. ضمناً نباید فـراموش کرد کـه چیزهای عجیب، نامأنوس و دشوار، چون آثار ارزشمندهنری، اثری اضطراب‌انگیز بر روی مردم بی‌فرهنگ و تحصیل‌نکرده بجا می‌گذارد.

بدینسان جامعه‌شناسی در تبیین پیوندهای موجود بیـن کیفیت هنری و عامه‌پسندی درمی‌ماند، و به‌مسایل مربوط به شرایط مادی آفرینش آثار هنری پاسخ‌هایی ارایه می‌کند که رویهم‌رفته ارضا کننده نیستند. زیرا جامعه‌شناسی درمعرض محدودیت‌هایی قرار دارد که بین آن دسته از نظام‌ها ــ ازقبیل روانشناسی ــ که روش تکوینی را برای بررسی اشکال‌فرهنگی برمی‌گزینند و محدویت‌هایشان از روش آن‌ها ناشی میشود

مشترك‌ست. درواقع احتمال دارد، که بدینسان گهگاه، ابعاد اثر هنری از چشم پنهان بماند یا چیزی مهمتر از خود اثر تلقی گردد. درست همانطور که عوامل تعیین کننده‌ی روان‌شناختی، در روند[۲۴] خلاقیت، همواره با مهمترین عوامل هنری در اثر همانند نیست، همان‌سان نیز بارزترین خصایص جامعه‌شناختی یك‌اثر، یا یك مکتب، همواره با خصایص زیبایی شناختی ارتباط نمی‌یابد. از دیدگاه جامعه‌شناسی امکان دارد موقعیت هنرمندی دست دوم، یا دست سوم، در یك جنبش هنری خاص، کلید گشایش معماری بسیاری از مسایل بشمار آید. تاریخ اجتماعی هنر نه‌جایگزین تاریخ هنر می‌شود و نه آن را از اعتبار ساقط می‌سازد و نه تاریخ هنرچنین کاری را باآن دیگر می‌کند؛ هریك از آن‌ها کارخود را بایك رشته واقعیات و ارزش‌های متفاوت آغازمی‌کنند. هنگامی که تاریخ اجتماعی هنررا باایستارها تاریخ هنر بسنجیم کژدیسه و بیقواره بنظر خواهدرسید. برای ازبین بردن‌این برداشت باید گفت که حتی تاریخ هنر نیز ایستارهایی برمی‌گزینند که

۲۴ـ برای واژه Process درزبان فارسی معادل‌های گوناگونی از قبیل «فراگرد»، «فرآیند» و «فراشد» پیشنهادشده‌ست. مترجم‌کماکان واژه‌ی «روند» را معادل درست‌تری از واژه‌های مزبور میداند، زیرا خصلت «فرا» یا «فرو»! شدن نیست که ویژگی «پروسه» بشمار می‌آید، بل پویایی ذاتی آن‌ست که‌ماهیت سیالش را بارز و مشخص می‌کند. به‌سخن دیگر «شدن» خصلت پروسه را پدید می‌آورد ـ اعم از اینکه جنبه‌ی بالنده داشته باشد یا انحطاط. واژه‌ی «روند» را به‌عنوان معادل فارسی Trend نیز برگزیده‌اند که آنهم ناصواب‌ست. Trend بطور ضمنی معنای «گرایش» دارد که چنین مفهومی از واژه‌ی روند استنباط نمی‌شود.

باایستارهای نقد ساده هنری، وهمچنین ایستارهای تجربه بلافصل حسی و زیبایی شناختی متفاوت است و غالباً نوعی کشاکش قاطع بین ارزش‌های تاریخی و زیبایی شناختی وجود دارد. اگر دیدگاه و پایگاه جامعه‌شناسی هنر تنها نقطه نظر معتبر هنر گردد، و اگر اهمیت جامعه‌شناختی یك اثر باارزش زیبایی‌شناختی آن آمیخته و اشتباه شود باید آن را مردود شناخت.

به غیر ازاین تأکیدی که کمابیش برهریك از آن‌ها گذاشته میشود، و اگرهم اشتباه شود به‌سهولت قابل جبران است، در نظر دوستداران هنر، جامعه‌شناسی هنر و دیگر نظام‌هایی که روش تکوینی را بکار می‌گیرند، دارای یك نارسایی دیگر نیز هستند. این نارسایی، همانا ادعای جامعه‌شناسی هنری برای بیرون کشیدن ویژگی‌های خاص و منحصر بفرد از نظامی دیگر و از پدیده‌یی کلی و از نظر هنری‌کاملا بیربط‌ست. بدترین‌نمونه این‌گونه افراط‌جویی‌ها در نقاشی‌هایی تجلی می‌کند که کیفیت هنری را مشروط و وابسته به شرایط اقتصادی میداند. شاید کسر شأن آدمی باشد تا به‌چند ساده‌لوح قشری و خشك‌اندیش، که اشکال معنوی را مستقیماً ناشی از واقعیات اقتصادی میدانند پاسخ بگوید که تکوین و تشکیل اندیشوارگی‌ها[۲۵] روندی

25. Ideologies

طولانی، پیچیده و تدریجی‌ست و از آنچه‌که برخی از فلسفه‌های اجتماعی بطور مبتذل پیش می‌کشند متفاوت است. راهی که امکان دارد ازشرایط اجتماعی خاصی به آفرینش ارزش‌های معنوی ـ یعنی مثلا از طبقه‌ی متوسط هلندی به آثار **رامبرانت** ـ منتهی شود، پیچیده، و پروقفه و متناقض‌ست. در پایان بررسی این راه انسان باید تصمیم بگیرد که آیا چنین شرایطی اصلا با موضوع بررسی ارتباط پیدا می‌کند یا نه. انسان می‌تواند از تصمیم خود صرف‌نظر کند، پایگاه و دیدگاه خود را فراموش کند، سخن ازدوگانگی و دیالکتیك و تقابل براند، و مناسبات متقابل روح و ماده را پیش کشد، لکن، در غایت امر و در باطن وی یایك پندارگر است یا یك واقع‌گرا، و بنابراین باید با این مسأله مواجه شود که آیا نبوغ از آسمان نازل می‌شود، یا روی همین زمین شکل می‌گیرد.

انسان درباره‌ی این مسأله هر تصمیمی هم بگیرد، باز تاویل‌وترجمه‌ی شرایط اقتصادی‌به‌زبان اندیشوارگی روندی باقی می‌ماند که هرگز نمی‌تواند بطور مطلق روشن شود؛ زیرا در مسیر این روند به‌نحوی از انحا شکاف‌ها یا جهش‌هایی وجود دارد. دراینجا نباید گمان برد که فقط گذر از شرایط مادی به‌شرایط معنوی ما را باچنین جهش‌هایی مواجه می‌سازد؛ گذر ازیك شکل معنوی به‌شکل معنوی دیگر، تغییر

سبك و شیوه، افول یك سنت کهنه و پیدایی سنت جدید، اثرگذاری یك هنرمند بر هنرمند دیگر، یا حتی تغییر جهت فقط یك هنرمند ــ تمامی این دگرگونی‌ها، بـه یکسان گسسته و تبیین‌ناپذیرند. این‌گونه تغییر و دگرگونی، اگر از بیرون مشاهده شود، ناگهانی می‌نماید و به سخن دقیق‌تر، نامفهوم و نامدرك باقی می‌ماند. این دگرگونی‌های تدریجی مـداوم، پدیده‌هایی هستند که انسان فقط می‌تواند آن‌ها را بطورذهنی و درونی تجربه و احساس کند، امکان تـجسم و بـازسازی آن‌ها هرگز بوسیله‌ی داده‌های عینی وجود ندارد.

جهش از یك پدیده‌ی ملموس‌و متحقق[۲۶] به‌پدیده‌ی‌معنوی و انتزاعی[۲۷] را نمی‌توان اندازه‌گیری کرد، گرچه این کار در حوزه‌ی زندگی اجتماعی، حتی در حوزه‌ی اقتصـاد نیـز عملی‌ست. ابتدایی‌ترین اقتصاد را هم بایـد یـك اقتصاد انسانی سازمان یافته بشمار آورد، نه شرایط طبیعی؛ بـه مجرد اینکه انسان از طبیعت حتی یك‌گام هم پیشی گرفت دیگر فقط با پدیده‌های صرفاً مادی مواجه نمی‌شود؛ در این مورد انسان امکان دارد گمان برد که هنوز درباره‌ی شرایط مادی سخن می‌گوید، غافل از آنکه جهش به‌قلمرو مفاهیم معنوی قبلا صورت پذیرفته است. فاصله‌ی بین رخداده‌های صرفاً

26. Concrete
27. Abstract

طبیعی و ابتدایی‌ترین نوع اقتصاد، بسیار بیشتر از فاصله‌ی اقتصاد ابتدایی تا بلندپروازی‌های کنونی روح بشرست ــ گرچه در هروجب ازاین راه شکاف‌هایی بسیار وجود دارد.

یکی از آشکارترین نواقص و نارسایی‌های جامعه‌شناسی هنر، به مثابه کلیه‌ی روش‌های تکوینی که به‌تبیین ساخت‌های معنوی می‌پردازند، ناشی از کوششی‌ست که در راستای تحلیل و تجزیه‌ی ماهیت پیچیده و غامض یك شیء یا پدیده به‌عناصر ساده بعمل می‌آورد. شك نیست که هرگونه تبیین علمی مستلزم ساده‌کردن، یعنی تجزیه‌ی پدیده‌های پیچیده به‌عناصر سازنده‌یی‌ست که در پدیده‌های پیچیده دیگر نیز وجود دارند. این شیوه‌ی عمل، جز در حوزه‌ی هنر به‌جوهر شیء یا پدیده آسیب نمی‌رساند؛ لکن به‌مجرد کاربرد یافتن در هنر، پدیده‌ها را از کمالی که دارا هستند، یعنی تنها طریقی که می‌توانند در آن بطور کامل نمود یابند، ساقط می‌سازد. اگر انسان پیچیدگی اثر هنری، بافت بهم‌تافته، ابهام نمادها[۲۸]، چند ــ نوایی آواها[۲۹]، مناسبات متقابل شکل و محتوا، نوسان‌های تجزیه‌ناپذیر وزن و آهنگ را از آن‌ها سلب کند، یا عمداً آن‌ها را نادیده گیرد، به‌یقین بهترین چیزهایی را که هنر می‌تواند به‌ارمغان آرد ازمیان برده است. با این همه، جامعه‌شناسی در

28. Symbols
29. Polyphony

این‌گونه آسیب‌رسانی تنها نیست، زیرا تمامی شیوه‌های علمی هنر، در قبال دانشی که از راه نابود کردن تجربه‌ی بلافصل، و در غایت از طریق امحای تجربه‌ی غیرقابل جبران زیبایی شناختی، بدست‌می‌آورند سهیمند. حتی درحساس‌ترین و تفاهم‌آمیزترین تحلیل‌های تاریخی هنر، تجربه‌ی اصلی مستقیم نیز به‌نابودی کشانده میشود. البته، تمامی این‌ها، نارسایی‌هایی را که جامعه‌شناس در معرض گرفتار شدن بدان‌هاست توجیه نمی‌کند، حتی وی را از وظیفه‌ی تصحیح نقایص دیدگاهش، یا لااقل آگاهی ازآن‌ها به وجه احسن نیز، معاف نمی‌دارد.

اثر هنری فقط یك منبع تجربه‌ی پیچیده‌ی شخصی نیست، بل یك نوع پیچیدگی دیگر نیز دارد، که همانا کانون یا تلاقی‌گاه چندین مسیر علی گوناگون‌ست. حداقل از سه وضع و موقعیت، یعنی شرایط روانی، شرایط جامعه‌شناختی وشرایط سبکی حاصل میشود. فرد به‌عنوان موجودی که ویژگی‌های روانشناختی دارد، نه‌تنها آزادی گزینش خود را، در میان امکانات گوناگونی که علت‌ها و معلول‌های اجتماعی عرضه میدارند حفظ می‌کند؛ بل همواره برای خود امکاناتی می‌آفریند که جامعه بدو تجویز نکرده و حتی شرایط اجتماعی حاکم بر زندگی وی می‌کوشد آن‌ها را به محدودیت کشاند. یك فرد خلاق اشکال جدید بیان را حاضر و آماده به‌چنگ نمی‌

آورد، بل آن‌ها را ابداع و خلق می‌کند. آنچه وی بدیهی می‌انگارد بیشتر خصلت منفی دارد، نه‌مثبت: یعنی مجموعه‌یی را می‌یابد و می‌پذیرد که نمی‌توان آن را در یك لحظه‌ی خاص تاریخی اندیشید، احساس کرد، بیان نمود، یا فهمید. بیشك، این‌گونه «نقطه‌های کور» یك عصر فقط بعدها شناخته خواهد شد؛ وضع متداول روزانه‌ی ما همواره ظاهری آشفته دارد، و چنان می‌نماید که گویی فرد هر چه بخواهد می‌تواند درآن بکند. لکن بعداً انسان متوجه می‌شود که قانونی اجتماعی، برحسب یك گرایش واحد، به‌گزینش‌های فردی شکل بخشیده است. به‌همین نحو یك سبك هنری، همراه وجوه بیانی که گویی به‌آزادی گزیده شده‌اند، به تدریج مورد شناسایی قرار می‌گیرد. در واقع، گرایش‌های مربوط به‌سبك، حتی بیش از گرایش‌های مربوط به‌جامعه‌شناسی، خود را برگزینش‌های فردی تحمیل می‌کنند؛ بامرور در گذشته می‌توان مشاهده کرد که افراد جز حاملان این گرایش‌های سبکی ناشناخته نیستند.

لکن تاریخ سبك نمی‌تواند برعلت و معلول‌های مربوط به‌روانشناسی یا جامعه‌شناسی خط بطلان بکشد و نسبت به آن‌ها بی‌توجه بماند. زیرا هرگز امکان ندارد که از گذار بررسی‌های صرفاً صوری سبك، بتوان چرایی یك گسست را در نقطه‌ی خاصی از تکامل هنری، و جانشینی مسیر کاملا

متفاوتی را بجای آنچه باید ادامه می‌یافت تبیین کرد ــ به سخن کوتاه، بتوان روشن ساخت که چرا چنین تغییری درست در همان لحظه‌یی که صورت گرفته پدید آمده است. «نقطه‌ی اوج» یك مسیر تکاملی را با معیارهای صوری نمی‌توان پیش بینی کرد؛ دگرگونی هنگامی رخ می‌دهد که یك سبك معین دیگر توان بیان روحیه‌ی زمان ــ یعنی چیزی راکه به‌شرایط روانشناختی و جامعه‌شناختی وابسته‌ست ــ ندارد و با آن همراه نیست. دگرگونی سبك، بی‌گمان، از یك مسیر درونی می‌جوشد و تحقق می‌یابد؛ لکن همواره چند مسیر محتمل وجود دارد، و «رسیدگی و بلوغ» گزینش نیز نه از پیش تعیین میشود و نه از گزند عوامل غیرقابل پیش‌بینی در امان می‌ماند. از میان شرایطی که حاکم بر تحقق یافتن دگرگونی و تغییر هستند، شرایط اجتماعی شاید نقشی اولی‌تر داشته باشد؛ لکن اگر گمان بریم که شرایط اجتماعی اشکالی می‌آفرینند تا دگرگونی‌ها و تحول‌های هنری خود را از گذار آن‌ها متجلی سازند بیشك به‌راه خطا رفته‌ایم؛ این‌اشکال درست به اندازه‌ی عوامل جامعه‌شناختی، فرآیند و ماحصل عوامل روانشناختی و سبکی نیز هستند. هنگامی که انسان به بررسی علت‌ها و معلول‌های اجتماعی می‌پردازد، روان ــ شناسی نوعی جامعه‌شناسی ناقص و ابتدایی بنظر میرسد؛ هنگامی که شخص به انگیزه‌ها و محرك‌های روانشناختی

می‌پردازد، جامعه‌شناسی به مثابه سدی در برابر جستجوی منشأ غایی رخداده‌ها در ساخت روان‌آدمی می‌نماید. از دیدگاهی که به سبك مربوط میشود، هم روانشناسی و هم جامعه‌شناسی مرتکب اشتباهی همانند می‌شوند: زیرا هردو آنچه را که از نظر هنر ویژگی و اهمیت دارد از انگیزه‌هایی نتیجه می‌گیرند که خصالی نا همگن دارند، و اشکال هنری را در قالب‌هایی تبیین می‌کنند که ربطی به «شکل» ندارد. فقط در تحلیل توصیفی‌ست که منحصر بفرد بودن و پیچیدگی اثر هنری حفظ میشود. زیرا این یکتایی و پیچیدگی به ناگزیر، در اثر هرگونه کوشش برای تبیین عملی، اعم از تبیین تکوینی یا تبیین مبتنی بر «غایت‌یابی» آثار هنری از بین میرود. دراین مورد روانشناسی و تاریخ هنر همان نقش و اثری را دارند که جامعه‌شناسی داراست.

کمبودها و نارسایی‌هایی که ما غالباً در برداشت‌های جامعه شناختی هنر می‌یابیم نتیجه‌ی روش تحقیقی نیست که بین جامعه‌شناسی، روانشناسی و تاریخ هنر مشترك است؛ بل ناشی از زبان تکامل نیافته‌یی‌ست که جامعه‌شناس در مورد دنیای پرانشقاق و ظریف هنر بکار می‌بندد ــ زبانی که، به نحوی گسترده، نازل‌تر از زبان ظریف‌تر و مقتضی‌تر روانشناس و مورخ هنری‌ست. مفاهیمی که جامعه‌شناس به عنوان ابزار بکار می‌گیرد برای پرداختن به یك آفرینش هنری

غنی و ظریف بشدت نابسنده می‌نماید. مقوله‌هایی چون «درباری»، «بورژوا»، «سرمایه‌داری»، «محافظه‌کار»، و «آزاده‌گرا» بسیار محدودتر و قالبی‌تر و نیز خشك‌تر از آن هستند که بدرستی بتوانند خصلت ویژه‌ی یك اثر هنری را بیان دارند. هریك از این مقوله‌ها بقدری انواع گوناگون نظرات و مقاصد هنری را دربرمی‌گیرد که از آن‌ها نه‌معنایی دقیق مستفاد می‌شود و نه‌مفهومی که ربطی به‌اثر داشته باشد. به‌هنگامی که می‌گوییم میکل‌آنژ با مقررات شورای «ترنت»، با واقع‌گرایی سیاسی جدید، با پیدایی طبقه متوسط و خودکامگی نوخاسته همعصر بود، چه‌چیزی درباره‌ی مسایل هنری‌یی که‌وی ناگزیر ازمبارزه‌باآن‌ها بود یا درباره‌ی وسایل و روش‌های فردی وی می‌دانیم؟ البته اگر ما به‌تمامی این نکات پی‌ببریم شاید بهتر بتوانیم روح بیقرار او، مسیری را که هنر وی در راستای «شیوه‌گزینی»[۳۰] اتخاذ کرد، و در برخی موارد عدم صراحت شگفتی‌آور آخرین آثارش را درك کنیم. نه‌عظمت و کیفیت غیرقابل قیاس‌مقاصد هنری رامبرانت را بدین‌طریق می‌توان بطور کامل تبیین کرد، و نه نبوغ وی را می‌توان بوسیله‌ی شرایط اقتصادی و اجتماعی‌یی که بلافاصله پایه‌ی پیشه‌هنری و واپس‌گرایی او قرار گرفتند برملا ساخت. در اینجاست که ما به محدوده‌های مشخص ومعین

30. Mannerism

پژوهش در زمینه‌ی جامعه‌شناسی هنر برمی‌خوریم.

لکن باید توجه داشت که اگر چنین محدوده‌هایی هم وجود داشته باشند، آیا باید آن‌ها را شایان اهمیت تلقی کرد؟ اگر جامعه‌شناسی قادر نباشد به‌رموز غایی هنر یك رامبرانت نوعی رخنه کند، آیا ما باید تمامی آنچه را که می‌تواند روشن سازد مورد اغماض قرار دهیم؟ به‌عنوان مثال، آیا ما باید کاوش در شرایط پیشین اجتماعی هنر وی، و نیز ویژگی‌های مربوط به‌سبکی که هنر او را از هنر فلاندری همعصرش ــ یعنی بطور اخص روبنس متمایز می‌سازد ــ امری‌عبث‌و مردود بشمار آوریم؟ این کار نادیده گرفتن تنها وسیله‌ی پرتو ــ افکنی برواقعیتی‌ست که در غیر این‌صورت قابل درك نیست ــ یعنی درك این واقعیت که دو نوع هنر متفاوت، چون باروك فلاندری و طبیعی‌گرایی هلندی، تقریباً بطور همزمان، در تماس جغرافیایی مستقیم با یکدیگر، و برمبنای سنت‌های فرهنگی مشابه و یك تجربه‌ی مشترك سیاسی، لکن تحت شرایط کاملا متفاوت اقتصادی و اجتماعی پدیدار شدند. بدیهی‌ست که در اینجا ما به عظمت روبنس یا راز **رامبرانت** پی‌نمی‌بریم. پس بدینسان تکوین این تفاوت سبك را چگونه می‌توانیم تبیین کنیم؟ مگر نه آنست که باید به‌تبیین جامعه شناختی روی کنیم که نشان میدهد چگونه روبنس آثار خود را دریك جامعه‌ی اشرافی و درباری، و رامبرانت آثارش را

دریك دنیای بورژوا، همراه با گرایشی به باطنیت پدید آورد؟ اینکه روبنس برخلاف رامبرانت، به‌ایتالیا رفت و روحیه‌ی باروك را جذب کرد بیشتر یك نمود و نشانه‌ی ظاهری‌ست تا تبیین و توضیح ژرف. «شیوه‌گزینی» در آغاز قرن در ایالات شمالی، به‌مثابه ایالات جنوبی متداول بود، و گرایش‌های پروتستان نیز، در آغاز، هم در جنوب و هم شمال یافت‌میشد. لکن در فلاندر، درنتیجه‌ی سلطه‌ی حکومت اسپانیا، درباری عیان و خودنما، اشرافیتی خو گرفته به‌ظاهر شدن در میان مردم، وکلیسایی شکوهمندوجود داشت. این‌ها جملگی‌عواملی بودند که در هلند پرتستان مذهب هشیار، که اسپانیایی‌ها را از خود بدور می‌راند، وجود نداشت. در آنجا، برعکس حکومتی بورژوا و آزاده سلطه افکنده بود که، بدون توجه زیاد به‌کسب منزلت، آمادگی داشت هنرمندان را به‌حال خود رها سازد تا طبق احلام و خواسته‌هاشان بکار پردازند و کوشش و تلاششان را در راستای امیال خود جهت بخشند. رامبرانت‌و روبنس ازنظر فردی منحصر بفردوبی‌مثالند؛ ولی سبك‌ها و سرنوشتشان این‌گونه نیست. تغییرات و دگرگونی‌هایی که ما در مسیر تکامل هنری آن‌ها، و نیز در داستان زندگی‌شان کشف می‌کنیم، مانندهای دیگر دارد، در نتیجه ما را وادار نمی‌سازند تا تفاوت و گونه‌گونی نوع هنرشان را صرفاً ناشی از موقعیت فردی و نبوغ شخصی آن‌ها بدانیم.

جامعه‌شناسی نمی‌تواند به‌فلسفه بازی بپردازد. نه‌معجزه می‌کند و نه می‌تواند تمامی مسایل را حل کند. معهذا باید آن‌را، درزمان کنونی، بیش از یك نظام علمی شمار آورد. درست همان‌سان که الهیات در قرون وسطا، فلسفه در سده‌ی هفدهم، و اقتصاد درسده‌ی هجدهم نظام حاکم بود، جامعه ـ شناسی نیز نظام اصلی روزگار ماست ـ نظامی که تمامی جهان بینی عصر برآن متمرکز است و کانون اصلی آن بشمار می‌آید. شناسایی حقانیت جامعه‌شناسی همانا پشتیبانی از نظم بخشیدن عقلایی به‌زندگی، و مبارزه برضد پیشداوری‌ها و تعصب‌هاست. این موقعیت حساس جامعه‌شناسی براندیشه‌یی استوارست که آن‌را جز کشف خصلت اندیشواری تفکر نمی‌توان دانست ـ کشفی‌که **نیچه و فروید ومارکس**، متجاوز از یکصد سال پیش توجه خود را، به‌اشکال گوناگون آن‌معطوف داشتند: خودشناسی، آگاهی از پیش‌گمانه‌های‌فرد ازشخصیت، اندیشه، و اراده‌ی خود، شرایط لازمی‌ست که تمامی اندیشمندان برآن‌ها تأکید می‌ورزند. جامعه‌شناسی می‌کوشد به‌شرایط مقدماتی اندیشه و اراده‌یی که از موقعیت‌اجتماعی انسان نشأت می‌گیرد نفوذ کند و آن رابکاود. اعتراضی که به‌این‌گونه پژوهش‌ها می‌شود اکثراً به‌علت آن‌ست که ارزیابی یا ارزشیابی راستین این پیوندها و مناسبات اجتماعی را نمی‌توان بصورت یك نظریه درآورد، زیرا بشر همواره

مایل‌ست تا آن‌ها را برمبنای اندیشواری‌های خود بپذیرد یارد کند. بسیاری از کسانی که‌حاضر نیستند به‌سخنان جامعه ـ شناسی گوش فرا دارنـد، فقط از آن‌روی به بـزرگنمایی نارسایی‌های جامعه‌شناسی می‌پردازند تا مبادا نیازی به‌آگاهی از تعصب‌ها و پیشداوری‌هایشان پیدا شود. باقی کسانی که در قبال تعبیر و تأویل جامعه‌شناختی اشیا و پدیده‌های موجود در خطه‌ی معنویت مقاومت می‌کنند، میل ندارنـد دست از افسانه‌ی معتبر بودن بی‌زمانی اندیشه و سرنوشت فراتاریخی انسان بشویند و اما کسانـی که از سوی دیگر جـامعه‌شناسی را به‌عنـوان یك وسیله‌ی کسب دانش کاملتر پذیره می‌شوند، دلیلی نمی‌بینند تا محدودیت‌های غیرقابل انکار، یاگستردگی امکانات نامکشوف آن‌را کوچکتر و کمتر نمایان سازند.

اندیشوارگی
در
تاریخ
هنر

مفهوم اندیشوارگی[1]، که از فکر «شعور کاذب» مشتق میشود، شباهت چشمگیری با مفهوم «عقلایی کردن»[2] در روانکاوی دارد. فرد می‌کوشد به نگرش[3]، افکار، احساس‌ها و اعمال خود را جنبه‌ی عقلایی بدهد، یعنی آنها را به نحوی قابل پذیرش و موجه سازد که از پایگاه قراردادهای اجتماعی ایرادپذیر نباشد. گروه‌های اجتماعی نیز، از طریق افرادی که به‌نمایندگی خود برمی‌گزینند، برحسب منافع مادی، قدرت‌جویی، منزلت‌خواهی و دیگرهای هدف‌های اجتماعی به تاویل و تفسیر رخداده‌های طبیعی و تاریخی، و بالاتر ازهمه

---

1. Ideology
2. Rationalization
3. Attitude

عقاید و ارزشگذاری‌های خود می‌پردازند. درست همان‌سان که فرد از عقلایی کردن انگیزه‌ها و هدف‌های خود آگاهی ندارد، اکثر اعضای یك گروه اجتماعی نیز نمی‌دانند که افکارشان ازشرایط مادی زندگی آنها پیروی می‌کند. تعریفی غیر ازاین می‌تواند مفهوم و ساخت اندیشوارگی را درهم ریزد. در اینجا مقایسه با روانکاوی می‌تواند ماراگامی فراتر برد. همان‌طور که فرد، به‌علت غیرقابل ایراد یا قابل‌اغماض بودن بخش عمده‌یی از افکار، احساس‌ها و اعمال خود از نظر اجتماع، نیازی به‌عقلایی کردن تمامی رفتارش ندارد، همان سان‌هم فرآورده‌های فرهنگی هریك از گروه‌های اجتماعی شامل آن دسته از مظاهر و تعابیر درباره‌ی واقعیت می‌شودکه به‌علت عدم تلاقی مستقیم بامنافع خود، یا مصاف با منافع گروه‌های دیگر، «بی‌آزار» و «عینی» هستند.

بدین‌ترتیب احکام ریاضی و نظریه‌های علوم طبیعی، در مجموع، عینی و تابع اصولی‌اند که می‌توان آن‌ها را مستقل از زمان و همچنین معیارهای ثابت حقیقت بشمار آورد.لکن گستره‌ی این‌گونه پدیده‌ها و قضیه‌های عینی نسبتاً تنگ‌ست، و باآنکه آدمی درخود نسبت به‌مشروط دانستن تاریخ ریاضی یا مکانیك به‌تاریخ اقتصاد، احساس نوعی بی‌میلی می‌کند، ولی باید بی‌تردید اذعان داشت که علوم طبیعی، و حتی‌علومی ازگونه‌ی طب نیز، نشانه‌هایی از وابستگی به‌شرایط طبیعی

و اجتماعی آشکار می‌سازند، بطوریکه نه‌تنها پیدایی و تکوین مسایل آن‌ها، بل غالباً مسیرهایی که حل مسایل باید درآن‌ها جستجو شود، تابع شرایط اجتماعی می‌گردند. از سوی دیگر نظام‌ها وزمینه‌های علمی وفکری بشر، به‌ویژه، شعب گوناگون پژوهش‌های تاریخی، بامسایل فراوانی مواجه می‌شوند که با تأویل و بررسی اندیشوار مواد مورد پژوهش ارتباط پیدا نمی‌کند، یا اگر هم مربوط شود دامنه‌ی آن بس محدودست ــ در اینجا منظور موادی‌ست که مسایل آن‌ها را می‌توان عمدة به‌یاری معیارهای عینی حل کرد.

صرف‌نظر از مسایل جزیی، هریك از ساخت‌های فرهنگی گوناگون، از قبیل دین، فلسفه، علم، و هنر دارای «فاصله»ی خاصی از منشا و خاستگاه اجتماعی خود هستند و سلسله‌یی را بوجود می‌آورند که از مراحل بسیار تشکیل شده است. در این سلسله هرمرحله نمایانگر یك «اشباع اندیشواره‌یی»[4] بالنده است. در آغاز این سلسله، ریاضی قرار دارد که ازنظر جامعه‌شناسی خنثی تلقی میشود و احکام خاص آن بندرت نتیجه‌گیری درباره‌ی زمان، مکان، یا شرایط پیدایی آنها را برای آدمی جایز میدارد. این سلسله تا هنر که از دیدگاه تاریخی و اجتماعی نمی‌تواند بی‌اهمیت یا خنثی تلقی شود ادامه می‌یابد. دراین سلسله، هنر در پیوند تنگاتنگ با

4. Ideological Saturation

واقعیت اجتماعی قراردارد و حداکثر فاصله را از حوزه‌یی داراست که به‌عنوان حوزه‌ی اندیشه‌های معتبر در تمامی زمان‌ها شناخته شده است. هنر در این سلسله، لااقل به‌نحوی مستقیم، هدف‌های اجتماعی را مطمح نظر قرار می‌دهد و اجازه می‌دهد تا ازآن به‌وضوح وصراحت، بیش از علوم عینی، به‌عنوان سلاحی اندیشواره برای ستایش یا تبلیغات استفاده شود. آن‌دسته از گرایش‌های اجتماعی که هنر را به خدمت می‌گیرند به‌ندرت چهره‌ی واقعی خود را آشکار و عریان می‌سازند ــ زیرا اگر جوهر وجه بیان اندیشوارگی نیل به‌هدف باشد، فراخواندن کودك با نام راستین خویش مقتضی نمی‌نماید!

در سلسله مراحل یا پیوستاری که از هنر تاعلوم دقیقه و ریاضیات امتداد می‌یابد، رشد خودمختاری ساخت‌های‌فرهنگی با فاصله‌ی تجربه‌ی بلافصل فرد زنده، که در زندگی روانی وی فکر و احساس، ژرف‌اندیشی و کار، و نظر و عمل از یکدیگر جدا نشده‌اند ــ یعنی فردی که **ویلهلم دیلتی**، نام «انسان جامع»[5] بروی نهاده ــ رابطه‌ی معکوس دارد. هرچه «موضوع» زمینه‌های‌گوناگون‌آفرینش فرهنگی بیشتر باانسان متحقق واقعی انطباق یابد، این «موضوع» کمتر غیرشخصی و غیرتاریخی می‌نماید، و وابستگی فکر وی به‌شرایط اجتماعی

5. "Whole man"

بیشتر می‌شود. شك نیست که هم «شعور عام»[6] به‌عنوان مضرب مشترك علوم طبیعی و هم «انسان جامع» دیلتی مفاهیمی **محدود** بشمار می‌آیند و آن‌ها را فقط می‌توان به‌عنوان «نمونه‌های پنداروار»[7] مورد استفاده قرار داد. «شعور عام» انتزاعی و فارغ از زمان بصورت ناب، حتی در عمل ریاضی هم یافت نمی‌شود، و «انسان جامع» وارسته از تمامی نشانه‌های تخصصی شدن نیز حتی در یك اثر هنری، که عام‌ترین و بلافصل‌ترین گیرایی را داراست، متجلی نمی‌گردد ــ زیرا هر اثر هنری برای تحقق یافتن مستلزم میزان معینی یك‌جانبه بودن و واسطه داشتن، یعنی سهم بردن از نقش یك فرد زنده است.

در برخی آثار از فاصله‌ی متغیری که بین ساخت‌های فرهنگی گوناگون و پاره‌لایه‌های[8] اقتصادی آنها وجود دارد سخن میرود: در اندیشواره‌های عالی‌تر «مناسبات متقابل بین اندیشه‌ها و شرایط مادی هستی آن‌ها در اثر، وجود حلقه‌های پیوند، بیش از پیش پیچیده‌تر و مبهم‌تر می‌شود».

این نظر را می‌توان در اساس درست تلقی کرد. محتوای هنر، دین و فلسفه از علوم طبیعی و ریاضی غنی‌تر و ساخت آن‌ها شبح‌آساتر و مبهم‌ترست، حتی در مقام مقایسه با

6. "Consciousness in general"
7. "Ideal type"
8. Substratum

«قانون»و «دولت» که در آن‌ها شرایط اقتصادی نمودی مستقیم‌تر دارد، یعنی کمتر پیچیده است، این ابهام و شبح‌آسایی هنوز هم بچشم می‌خورد. لکن تجلی بیشتر چگونگی اصول یك نظام اقتصادی معین در قوانین قضایی و نهادهای سیاسی جاری، و تجلی کمتر آن درگرایش‌های فلسفی یا هنری همزمان خود، دلیل استقلال بیشتر هنر و فلسفه از اندیشه‌های حقوقی یا سیاسی شرایط واقعی زندگی نیست. در واقع هنر و فلسفه به‌واقعیت تاریخی‌ـاجتماعی بلافصل خود بیشتر چنگ‌آویز میشوند تا «قضا» به‌قوانین مدون یا «دولت» به‌نهادهای قالبی خود. امکان دارد تأثیرات علیت اجتماعی، در مورد هنر وفلسفه، پنهانی و نهفته باشد ولی این‌امر بهیچ‌وجه دلیل آن نیست که تأثیرات مزبور در این زمینه نسبت به زمینه‌های دیگر فرهنگی نقش تعیین‌کننده و محدودتری ندارند.

درهر حال شکل مسأله‌ی اندیشوارگی در زمینه‌ی هنر از شکل آن در زمینه‌ی علوم، دیگرسان می‌نماید. مفهوم حقیقت در هنر ازمفهوم حقیقت نظری به‌نحوچشمگیری متفاوت‌ست. یك‌اثر هنری را، به‌گونه‌ی یك نظریه‌ی علمی، نه می‌توان «درست» یا «نادرست» خواهد، و نه‌بدان برچسب حق و باطل زد. مفهوم قانون یا عاملی که در هر زمانی ثابت‌ست و اعتبار خودرا همواره درزمینه‌ی علوم حفظ می‌کند به‌دشواری

درمورد هنرکاربرد می‌یابد، و در اینجاست که نه می‌توان «شعور کاذب» را مطرح ساخت و نه شعور راستین را. به‌سخن دیگر: هنگامی که مقصود و هدف اصلا حقیقت نیست، سخن گفتن از همنوایی باآن یا طرد آن کاری عبث می‌نماید. هنر درتمامی مسیر خود جانبدارست، و اگر چشم‌اندازی از واقعیت ــ که همانا اثر هنری‌ست ــ یك نقطه نظر یادیدگاه را بازتاب نکند، ناگزیر دارای کیفیت هنری‌نخواهدبود و مسأله نسبیت دیگر درهنر وجود نخواهد داشت. هریك از جنبه‌های هنر بسان یك چشم‌اندازست، و فقط به‌جنبه‌یی می‌توان به‌درستی انگ «کاذب» زد که دارای تناقض درونی باشد. بااین همه انکار دستیابی به حقیقت در هنر، و نفی کمك گرانبهایی که می‌تواند به دانش ما درباره‌ی جهان و بشر بکند ناصواب‌ست. آثار ادبی، که منشا دانشی غنی و گسترده‌اند، نیازی به‌اثبات ندارند؛ نافذترین دستاورده‌های بینش و بصیرت و هوشمندی‌های روانشناختی که ما امروز در اختیار داریم از افاضات استادان داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی‌ست. از سوی دیگر هنرهای تجسمی به‌میزان قابل توجهی به‌قوام یافتن موقعیت ما در جهان یاری می‌بخشند. البته در اینجا اشاره به تفاوت بین دانش علمی و عرضه‌داشت هنری و تأکید برسخن گفتن از مشروعیت گرایش‌های مبتنی برسبك در هنر و جایز نبودن آن‌ها در علم

نیز شایان اهمیت فراوان‌ست[۹]. جامعه‌شناس از این جداسازی قاطع و بنیادی علم و هنر احساس ناراحتی می‌کند. زیرا جهان‌بینی جهانشمول یك نسل ــ یا دقیقاً گروهی که از نظر تاریخی و اجتماعی محاط به‌خویش‌ست ــ جامعیتی تقسیم ــ ناپذیر بشمار می‌آید. کوشش برای تعیین مرز بین زمینه‌های گوناگون، که این جهان‌بینی خود را در قالب آنها جلوه‌گر می‌سازد، امکان دارد از دیدگاه شناخت‌شناسی[۱۰] خوشایند و نویدبخش بنماید، لکن درنظر جامعه‌شناس مثله کردن واقعیتی‌ست که او به مطالعه آن می‌پردازد. در دیدگاه وی فلسفه، علم، قضا، رسوم، و هنر ابعاد گوناگون یك نگرش واحد به‌واقعیت‌ست. مردم از طریق این زمینه‌ها به‌جستجوی یك پاسخ مشترك و یافتن راه‌حلی همانند و واحد برای‌معمای زیست می‌پردازند. منظور غایی مردم تنظیم و تدوین حقایق علمی، آفرینش آثار هنری، یا حتی عرضه داشت احکام اخلاقی نیست، بل دستیابی به‌یك جهان‌بینی علمی و رهنمودی قابل‌اطمینان برای بهتر زیستن‌ست. انسان همواره و در هر جاکه باشند عهده‌دار یك وظیفه است، و آن مهار کردن و چیره‌شدن برغرابت‌و ابهام اشیا و پدیده‌های سرگیجه‌آورست.

اشاره به‌سهمی که هنر در تشکل جهان‌بینی‌ها دارد نباید

9. Theodor Geiger: *Kritische Bemerkungen zum Begriffe der Ideologie*" in *Gegenwortsprobleme der* Soziologie (A. Vierkandt zum 80. Geburtstag, 1949.), p. 143.
10. Epistemology

به‌معنای وابسته دانستن همیشگی آن به نیازهای عملی، یا انکار اینکه یکی از خصایص هنر دقیقاً رهایی از قید واقعیت جاری‌ست تلقی شود. زیرا اگر کسی بخواهد برشرایط واقعی آفرینش هنری تأکید بسیار ورزد، حق آن‌ست که نشان دهد چگونه تکامل اشکالی که ازیك سبك پیروی می‌کنند از منطق درونی خاص خود برخوردارند. هنر در مسیر حل مسایل صوری معین تداوم و دیرپایی شدیدی نمایان می‌سازد و در هریك از دوره‌های سبك‌آفرینی، می‌توان شاهد این‌گونه پیشرفت تدریجی و پیوسته در راستای نیل به هدف مزبور بود. بهرحال، همانطور که تأکید شده، این نوع تکامل پاینده و پیوسته، نه‌تنها در مراحلی از تاریخ که در آن‌ها فقط یك‌سبك واحد وجود دارد ــ یعنی در دوران‌هایی که، مثلا، آثار طبیعی‌گرا[11] یا شکل‌گرایی[12] انتزاعی پیشرفتی تدریجی و محسوس نمایان می‌سازند ــ پدید می‌آید، بل پیوستگی این تکامل در توالی سبك‌های گوناگون نیز مشاهده می‌شود. از این دیدگاه چنان به‌نظر می‌رسد که سبك‌های متوالی به‌صورت مسأله و پاسخ، یابر نهاده[13] و برابر نهاده[14] بایکدیگر ارتباط دارند. مثلا باروك، نه تنها بیانگر شرایط تاریخی ــ اجتماعی

11. Naturalistic
12. Formalism
13. Thesis
14. Antithesis

جدیدزندگی می‌نماید، بل ادامه‌ی «منطقی» عصر «باززایی»[۱۵] هم تلقی می‌شود ــ به‌سخن دیگر باید گفت که درواقع باروك از یکسو راه‌حل آن‌دسته از مسایلی صوری‌ست‌که استادان‌عصر باززایی آفریده‌اند، و از سوی دیگر فرآمده‌ی تناقضی بشمار می‌آید که باز در ارتباط با استادان مزبور پدید آمد. این «منطق تاریخ»، که ضرورت درونی و علت وجودی هریك از گام‌ها، یا مراحل متوالی در مسیر تکامل را به‌ثبوت میرساند، همواره از گیرایی و جذبه‌ی معینی برخوردارست؛ معهذا فقط هنگامی قابل توجیه است که در محدوده‌ی مسیر یك گرایش سبکی خاص بکار رود. به‌مجرد آنکه آدمی بادگرگونی سبك مواجه میشود این منطق ازهم می‌پاشد.

زیرا حتی به‌فرض اینکه آدمی بتواند یك‌چنین رابطه‌ی برابر نهاده‌یی بین گرایش‌های متوالی را به‌عنوان یك اصل کلی تکامل سبك بپذیرد، هرگز نمی‌تواند جانشین شدن یك گرایش را، در زمانی معین، بجای گرایش دیگر، از طریق ویژگی‌های صوری و ذاتی تبیین کند. محرك تغییر یك سبك همواره از شرایط بیرونی ناشی می‌شود، و ازنظر منطقی محتمل‌ست. بهمین ترتیب از بین رفتن یك سبك را با حس اشباع‌و آرزومندی درونی نیز نمی‌توان توجیه کرد. بی‌شك اهمیت نقش آرزوی تغییر و دگرگونی در تاریخ هنر، به‌میزان

15. Renaissance

نقش آن در تاریخ رسوم متداول پوشاك و مدست، لکن اگـر استعدادی وجـود داشته باشد، ایـن نیاز می‌تـواند بـدون آنکـه لـزومی به خـروج از محـدوده‌ی توانایی‌های سبـك جـاری داشته باشد، به‌نحـوی از انحـا ترضیه شود. بـاید تـوجه داشت کـه همگـام با سپری شدن عمر یـك فرهنگ اجتماعی قوام یافته، هم آرزویی دم‌افزا برای نوسازی اشکال پذیرفته شده وکهن پیش می‌آید، و هم مقاومتی روبه‌فزون در قبال تلاش‌هایی که برای دگرگونی آن‌هـا صورت می‌گیـرد. بطورکلی، لرزه افکندن در بنیان یك سنت عمیقاً پـی‌گرفته و قوام‌یافته‌ی هنری و پدید آوردن یك دگرگونی بنیادی در ذوق و سلیقه، مستلزم سربرآوردن مخاطبان نوخـاسته است. تلاشی «روکوکـو» را بهیچ‌وجـه نباید نـاشی از عناصـر درونی خود آن ــ که آفرینش آثارش را به‌بی‌لطفی و فقدان هیجان رهنمون شد ــ انگاشت، بل باید در درجه نخست فرآیند حمایت از هنر در دوره‌یی انقلابی بشمار آورد.

وولفلین معتقد بود تمیز تأثیرات بیـرونی بـه هنگام واژگونی سبك، بیشتر از زمان حرکت بی‌گسست آن در فرازو نشیب یك مسیر تکامل است، در واقع بین این دونوع، یـا مرحله، از یك روند[۱۶] واحد تفاوتی اصولی وجود نـدارد. تأثیرات بیرونی تعیین کننده‌تر نیستند، بل درمورد تکامـل

16. Process

بی‌گسست، بارزتر و مشهودتر رخ می‌نمایند. بررسی دقیق نشان می‌دهد که عوامل غیرذاتی یا بیرونی، اعم از اینکه تغییری در سبك پدید آید یا نیاید، فعال هستند. واقعیت‌های اجتماعی ــ یعنی آنچه وولفلین «شرایط بیرونی»[۱۷] می‌نامد ــ همواره نقش مشابهی در اثرگذاری برگزینش شکل ایفا می‌کنند، زیرا هرگونه تدوین و تنظیم، متضمن و مستلزم **انتخاب** شکل‌ست. درهر لحظه و مرحله از تکامل، چگونگی اتخاذ تصمیم‌ونگرش درقبال امکانات جاری مسأله‌یی بی‌جواب باقی میماند که انسان باید نوباره بدان پاسخ گوید. آدمی به مسیری که‌دیگران در آن‌حرکت می‌کنند و خود وی نیز تا آن لحظه آن‌را پیموده «بلی» یا «خیر» می‌گوید، و پذیرش و رد سیر مزبور به یك میزان غیر ارادی یا اختیاری‌ست. پاسداری از یك سنت قوام یافته، به اندازه‌ی اخذتصمیم برای‌دگرگونی آن، فرآیند یك عزم و روند مبتنی برکشاکش و تضاد تأثیرات متقابل و حاوی شرایط لازم‌الاجرای درونی و بیرونی‌ست. مثلا، کوشش برای جلوگیری از موجی‌که در راستای یك طبیعی‌گرایی دم‌افزا جریان دارد، متضمن همان اصول انگیزشی‌ست که بر پیشبرد و تسریع این طبیعی‌گرایی حاکم‌ست. انسان همواره بااین مسأله مواجه میشود که آیا سبك پذیرفته شده هنوز هم در جهان دگرگون شده، به‌عنوان

17. Henrich Wölffin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1929, p. 252.

یك رهنمود مفید و قابل استفاده تلقی میشود یانه؟ آیا هنوز هم می‌تواند اثربخش، متقاعد کننده و عمل‌انگیز باشد؟ آیا آنچه را که باید افشا کند افشا می‌کند و آنچه را که باید پنهان سازد پنهان می‌سازد؟

هنرمند هرگز این مسایل را، با این‌همه کلمه، برای خود مطرح نمی‌کند. به‌ندرت جواب آگاهانه یا مستقیم بدان‌ها می‌دهد. عوامل خاصی در جامعه نیز این پرسش‌ها را برای او مطرح نمی‌سازند. اشتباه و ولفلین و فقدان حس جامعه ـ شناختی وی و برداشت منطق انتزاعی او از تاریخ، عمدهٔ پیامد تفکیکی‌ست بنیادی، که وی بین تأثیر خارجی و منطق درونی سبك قایل می‌شود. خطایی که در این نحوه تفکر وجود دارد از همان ویژگی‌های متعارف و جاری برخورداراست؛ این گونه ناکامی در امر درك روابط علی اجتماعی از عدم شناخت راستین روش‌های جامعه‌شناسی، و به‌طور اخص از سوء تعبیر مفهوم علمی تاریخ سرچشمه می‌گیرد. جوهر مفهوم علمی تاریخ درنظر برخی از فلسفه‌های اجتماعی، همراه باآموزه‌ی خصلت اندیشوارگی تفکر، که ملازم‌آن‌هاست تشکیل شده ازاینکه نگرش‌های معنوی ازهمان آغاز در حیطه‌ی شرایط تولید اقتصادی لنگرمی‌اندازند و درمحدوده‌ی منافع، هدف‌ها، و امکاناتی به جولان درمی‌آیند که مستقیماً به این شرایط مربوط می‌شود. این فلسفه‌ها توجه نمی‌کنند

که نگرش‌های متعاقب، از نظر بیرونی و عامداً با شرایط اقتصادی و اجتماعی سازگار میشوند. «Primum Vivere، deinde Philosophari» حقیقی‌ست که آدمی نیاز ندارد تا برای درك آن چنگ‌آویز برخی ازفلسفه‌های اجتماعی یااندیشوارگی‌هاشود. نکته شایان توجه این است که حتی اندیشمندان بارخیز نیز در این زمینه وابستگی هنر را به‌شرایط اقتصادی در قالب یك ضرورت صرفاً بیرونی معرفی می‌کنند. حتی نویسنده‌یی چون **ماکس‌شللر** نیز به‌هنگام سخن گفتن از شرایط مادی آفرینش هنری دستخوش این‌گونه نحوه‌ی تفکر می‌شود. وی می‌نویسد: «**رافاال** نیز نیازمند یك قلم‌موست، اندیشه و بینش او نمی‌تواند آن‌را فراهم سازد. وی به‌حامیانی نیاز دارد تاازنظر سیاسی نیرومند باشند و برای بزرگداشت آرمان‌های خود سفارشی به‌او ارجاع کنند؛ رافاال بدون آن‌ها نمی‌توانست نبوغ خود را بیان دارد.»[۱۸] جای بسی شگفتی‌ست که جامعه‌شناسی چون «شللر» نتوانسته درك کند که اولاهنرمند، هم آرمان‌های حامیان بالقوه وهم حامیان بالفعل را بزرگ می‌دارد، و ثانیاً خصلت گزیرناپذیر اندیشوارگی ــ تا جایی که واقعاً گزیرناپذیرست ــ نگاره‌پرداز را ــ حتی اگر حامیانی نیز نداشته باشد ــ به‌عرضه داشت اندیشه‌ها و هدف‌های طبقه‌های فرهیخته‌ی[۱۹] مسلط رهنمون میشود؛ به سخن

18. Max Scheler: Die Wissensformen und die Geselshaft, 1926.
19. Educated

دیگر، حتی اگر از داشتن حامیان مناسب نیز بی‌نصیب بماند یا به‌عرضه داشت گروه‌های اجتماعی، که‌وی‌خود را باآن‌ها واقعاً هماهنگ می‌داند، نپردازد. عجز در شناخت این مسأله از آن روی بیشتر شایان توجه می‌نماید که قبلا برخی از فلاسفه نکته ابهامی در زمینه‌ی معنای اندیشوارگی در هنر ــ خاصه‌در بررسی بالزاك ــ باقی نگذاشته‌اند. انسان طبیعتاً فکر می‌کند که عدم نیاز هنرمند به‌آگاهی از اندیشه‌های اجتماعی که بیان می‌کند، یا احساس مخالفت وی در آثارش با اندیشه‌ها و آرمان‌ها ــ تا جایی‌که آگاهی وی جایز می‌دارد ــ امری بدیهی است. بالزاك، همانطور که همه میدانند طرفدار سلطنت، کلیسای‌کاتولیك و اشراف‌سالاری فرانسه بود، لکن هرگز از دفاع مؤثر از بورژوازی باز نماند.

هنر می‌تواند هدف‌های اجتماعی را به‌دو طریق متفاوت بیان دارد. محتوای اجتماعی آن می‌تواند یا بصورت‌افشاگری صریح درآید ــ یعنی به‌صورت ابراز باورها، بیان مرام‌ها و تبلیغات مستقیم ــ یا به قالب تمثیل و کنایه که همانا بینشی ضمنی و مستور در آثار به‌ظاهر تهی ازاشارات اجتماعی‌ست. وی هم می‌تواند دارای گرایشی صریح باشد و هم وسیله‌یی برای انتقال یك اندیشوارگی که شناخته و پذیرفته شده نیست. محتوای اجتماعی یك‌مرام مشخص، یا یك پیام صریح را یك سخنگو باآگاهی تحقق می‌بخشد و شنونده با آگاهی

آن‌را می‌پذیرد یا رد می‌کند؛ از سوی دیگر، انگیزه‌ی اجتماعی مستور در یك بیانیه‌ی شخصی می‌تواند ناشناخته باشد و بدون آگاهی مردم از آن به‌عمل بپردازد. این انگیزه هرچه باآگاهی کمتری بیان شود و هرچه کمتر در پی‌جلب تحسین و رضامندی آگاهانه‌ی مخاطبان برآید، مؤثرتر خواهد بود. غالباً جایی که هنر عیان و بی‌پرده با واکنش حاکی از وازدگی و اکراه مواجه می‌گردد، اندیشوارگی پنهانی و مستور، از سد ایستادگی و مقاومت‌ها می‌گذرد. نمایشنامه‌های **دیده‌رو، لسنیگ، ایبسن، و برناردشو** آشکارا جانبدارند و پیامی که با آن می‌خواهند به‌جلب رضامندی بپردازند برخلاف **آثار سوفوکل، شکسپیر، یا کورنی** زیاد مبهم و درنیافتنی نیست. این آثار به‌لفاف یك اندیشوارگی درنیامده‌اند، لکن برای کسانی که نیمه‌باوری دارند متقاعد کننده هستند. وجه اندیشواره و غیر مستقیم بیان در هنر نه‌تنها مؤثرترست، بل از دیدگاه تاریخی روشنگر نیز هست، زیرا یك بینش اجتماعی در حقیقت فقط زمانی به‌خلق یك سبك توفیق می‌یابدکه نتواند وجه‌بیانی مستقیم بیابد. بیان صریح یك بینش اجتماعی باگونه‌گون‌ترین سبك‌هاسازگارست. درست همان‌سان که محتوای اندیشه‌های آن فقط در قالب یك ساخت صوری معین متجلی می‌شود و نیازی به انتقال این‌محتوا به اشکال جدید بیان وجود ندارد. در مورد «دیده‌رو»، لسنیگ، و

برناردشو آزاده‌گرایی[20] در سه سبك گوناگون بیان شده، در حالی که سبك‌های سوفوکل، شکسپیر و کورنی بیان اوضاع مختلف اجتماعی و سیاسی هستند، درمورداول نگرش اجتماعی، استقلال انتزاعی معینی از شکل هنری نمایان می‌سازد و در مورد دوم این نگرش در قالب سبك مناسب باخود تجلی می‌کند. برگردان یك بینش اجتماعی به‌یك سبك آشکارا به‌دستگاهی نیاز دارد که از دستگاهی که برای بیان مستقیم یك بینش درقالب برنامه، یا بیانیه‌ی سیاسی، بسنده‌می‌نماید متفاوت‌ست. هنرمند در مقام نماینده‌ی یك سبك، صرفاً سخنگویی جامعه را برعهده نمی‌گیرد، و کارگزاری وی را در مقام نمایندگی یك گروه اجتماعی نیز نمی‌توان فقط در قالب روانشناسی تبیین کرد. درك این کارگزاری[21] فقط از طریق پژوهش درماهیت مناسباتی که مضمون نظریه‌ی تاریخ را تشکیل میدهد امکان‌پذیر میشود.

علم تاریخ برپایه‌ی یك نظریه‌ی روانشناختی استوار نیست. اندیشوارگی بجای آنکه از انگیزه‌های افراد مشتق شود، از شرایطی عینی سرچشمه می‌گیرد که غالباً بدون‌آگاهی افراد موجود در آن‌شرایط، و حتی غالباً برخلاف مقاصدآنها، به عمل می‌پردازد. دراینجا سخن‌گفتن از «منافع» نیزرویهم‌رفته‌درست نیست، زیرافکار، احساس‌ها، واعمال‌مردم‌همواره

20. Liberalism
21. Function

با آنچه‌که، از دیدگاه روانشناسی، منافع آن‌ها قلمداد می‌شود تطبیق نمی‌کند. مردم معمولا برحسب یك شعور اجتماعی فکر و عمل می‌کنند که هدف اساسی آن حفظ وجود بارز و ملموس یك گروه اجتماعی خاص‌ست ــ حتی اگر این هدف همواره معلوم نیز نباشد. تفکر بشر به‌این شعور بستگی دارد ــ گرچه افراد گروهی که باآن وابستگی دارند همواره افرادی نیستند که در اصل ازمیان آن برخاسته، یا از پایگاه اجتماعی خود آگاه باشند. مثلا انگیزه‌هایی که انسان را برای داوطلب‌شدن به‌شرکت در یك جنگ رهنمون می‌شود، امکان دارد از دیدگاه ذهنی کاملا آرمانجویی بنماید، لکن، نه‌تنها جنگ می‌تواند دارای انگیزه‌های اقتصادی‌باشد، بل در پس انگیزه‌های‌آرمان جویانه‌ی شخص‌داوطلب‌می‌تواند عوامل‌ناخودآگاه یك‌خصلت مادی و اجتماعی وناشی از منافع مادی نیز فعال باشد. آگاهی اجتماعی یك واقعیت‌روانی نیست وزمانی هستی می‌گیرد که افرادبشر برحسب پایگاه‌اجتماعی خودبه‌آن‌واکنش نشان‌دهند و در جهت آن دست به عمل یازند. پایگاه اجتماعی افراد بشر افکار آنها را بیشتر از احلام یا تفکر آگاهانه‌شان درباره موقعیت‌شان تحت تأثیر قرار می‌دهد ــ گرچه شرایط‌اجتماعی جاری احتمالا از طریق انگیزش روانی به عمل می‌پردازد، یا به‌سخن دیگر، هرآنچه بشر را به‌حرکت درمی‌آورد باید از ذهن وی بگذرد.

مؤثرترین بحث برضد تداخل عوامل اندیشوارگی در تاریخ هنر از آنجا ناشی میشود که ویژگی‌های همانند سبك بطور همزمان در هنرهای گوناگون پدید نمی‌آیند، یعنی یا پایداری و تداوم یك سبك در یکی ازشعب هنر بیشتر ازشعب دیگرست یا به‌جای اینکه به‌موازات بقیه باشد ازآنها عقب‌تر میماند. از این‌روست که ما سبك باروك را درموسیقی، تـا اواسط قرن هجدهم، یعنی تا زمان مرگ باخ، هنوز درحال شکوفایی می‌یابیم. در حالی که رکوکو در آن زمان، در زمینه‌ی هنرهای تجسمی به‌اوج خود رسیده بود. بهرحال اگر بدین منوال بحث ادامه یابدکه شرایط همانند اجتماعی نتایج مشابهی درتمامی زمینه‌های هنر و فرهنگ بوجود نمی‌آورنـد، آنگاه آشکارا توجیهی برای سخن‌راندن ازمشروط بودن آنها به‌اندیشوارگی یا قوانین جامعه‌شناسی وجود نخواهد داشت وجنبش‌های هنری از تأثیر علیت اجتماعی آزاد خواهند شد.

حل این مشکل آشکار آسان‌ست. درهریك از مراحل نسبتاً پیشرفته‌ی تمدن، شرایط اجتماعی هرگزکاملا همسان نیستند و ما را درقبال موقعیت‌های همانندی در زمینه‌های گوناگون فرهنگ وهنر قرار نمی‌دهند. در نیمه‌ی اول قرن هجـدهم، بخش متوسط بورژوازی برنگارگری[۲۲] و ادبیات بیشتر از موسیقی اثر گذاشت. بورژوازی بخش بسیارمؤثری ازمصرف

22. Painting

کنندگان ادبیات و نگارگری را تشکیل میداد، در حالی‌که در حیطه‌ی موسیقی هنوزذوق زمامداران اشراف سالار[۲۳] و کلیسا حاکم بود. نهادی که باید در زمینه‌ی موسیقی به مثابه ناشران کتاب و نمایشگاه‌های هنری در زمینه‌ی ادبیات و نگارگری، به فعالیت می‌پرداخت ــ یعنی سازمان تجاری هیأت‌های نوازندگان برای مخاطبان طبقه‌ی متوسط ــ هنوزدوران کودکی را می‌گذراند. درواقع یك کشاکش مشابه بین هنرهای دیداری و اشکال ادبی، که ناشی از گونه‌گونی مخاطبان این‌دو زمینه‌ی هنری در میان عامه‌ی مردم بود، هنوز هم در سرتاسر تاریخ فرهنگ غرب باقی مانده است. محدوده‌ی تعداد هواخواهان نقاشی یا تندیسگری[۲۴]، و نیز معماری[۲۵]، به‌دلایل روشن تنگ‌تر از محدوده‌ی تعداد مصرف‌کنندگان ادبیات بود. این تلویحاً بدان‌معنا نیست که دگرگونی سبك از ادبیات آغاز میشود، ادبیات فقط زمانی پیشگام می‌شود که بورژوازی به رهبری جامعه‌دست یابد، و این‌تنها باعصر روشنگری، انقلاب فرانسه، و مردمی شدن[۲۶] گروه کتابخوان در قرن هجدهم و نوزدهم پدید می‌آید. روشن‌ست که این مقام مقدم ادبیات در تکامل تحولی سبك، همانند موسیقی در زمان متعاقب، ناشی از تحولی‌ست که در بازار هنری انجام گرفت.

23. Aristocrat
24. Sculpture
25. Architecture
26. Democratization

مفهوم اندیشوارگی را بطور معقول فقط می‌توان در رابطه با یك گروه اجتماعی معین بکار برد. سخن گفتن از اندیشوارگی یك عصر تاریخی، بدون آنکه کوشش بعمل‌آید تا گروه‌های اجتماعی از یکدیگر متمایز شوند، از نظرجامعه‌شناسی، بی‌معنی و فاقد اساس‌ست. فقط زمانی می‌توان به فراسوی ثبت توالی وقایع تاریخی گذشت که پدیده‌های اندیشوارگی، درارتباط باواحدهای‌گوناگون‌وخاص‌اجتماعی، بررسی شوند؛ و تنها دراین صورت‌ست که تحلیل و شناخت مفهوم ملموس، و ازنظر جامعه‌شناسی مفید اندیشوارگی امکان‌پذیر می‌شود. دریك مرحله‌ی پیشرفته تاریخ تنها یك اندیشوارگی موجود نیست، بل اندیشوارگی‌های گوناگون وجود دارد ــ درست همان‌سان‌که‌هنر به‌مفهوم عام‌وجودندارد، و هنرهای گوناگون یا گرایش‌های هنری متفاوت و متمایز از یکدیگر وجود دارند که، هریك با قشرهای اجتماعی صاحب نفوذاجتماعی تطبیق می‌کنند. این نظر نافی‌سلطه‌ی یك گروه اجتماعی یا حاکمیت آن درهریك ازدوران‌های تاریخی نیست، بل فقط نشان میدهد که این حاکمیت و سلطه را گروه‌های اجتماعی حیطه‌های دیگر زندگی معنوی جامعه، همانقدر به مبارزه می‌طلبند که در حیطه‌ی اقتصادی بدان دست‌می‌یازند. نیروهای تعیین کننده جامعه خود را در قالب «اندیشه‌های جدیدی» متجلی می‌سازند که درمراحل متعاقب سازمان جامعه

جاری می‌شود، لکن باید توجه داشت که تکوین این اندیشه‌های جدید ناقض اعتبار پیدایی عناصر یا ارزش‌های جدید از بطن ارزش‌های جامعه پیشین نیست. در واقع، ما به شرایطی بر می‌خوریم که در آن‌ها گرایش‌های معنوی از گرایش‌های اقتصادی پیچیده‌تر ودارای تضادهای ژرف‌تری‌ست ــ شرایطی ازگونه‌ی عصر روشنگری، که‌درآن نیروهای حاکم‌معنوی به دو پایگاه متخاصم تقسیم شده بودند، در حالی‌که از نظر اقتصادی هنوز بین آنها یگانگی و وحدت وجود داشت. بی‌شك ترکیب متغیر عامه‌ی مردم را نمی‌توان تنهاوجه تبیین سرعت متغیر تحولی دانست که در هنرهای گوناگون یافت می‌شود. درشعب گوناگون هنر، قواعد صوری سنتی که وجوه عرضه داشت و محدوده‌ی آن‌را تعیین می‌کند همواره یکسان به‌عمل نمی‌پردازند و بنابراین قادرند در قبال تأثیر شرایط اجتماعی موجود گاه مقاومتی اندك و گاه زیاد ازخود نشان دهند. در یك‌شکل هنری، از گونه‌ی موسیقی کلیسایی، که سنت بر تولید آن بشدت حاکم‌ست وکارگزاری‌های معین و دقیق بر عهده‌دارد، و مضافاً اجراکنندگان معمولا به‌گروه‌های حرفه‌یی محدود تعلق دارند و نیاز به نوآوری و تازگی طبیعتاً کمتراز زمینه‌های دیگرموسیقی‌ست، سرعت‌تغییر بطور نسبی‌آهسته‌تر و اشکال سبك آشکارا کمتر جنبه‌ی اندیشوارگی می‌یابد ــ مگراینکه اصولا خود قانون و سنت نشانه‌ی اندیشوارگی‌تلقی

شوند، که به مفهومی نیز هستند. لکن سنت یك عامل متوقف کننده در فراراه تکوین اندیشوارگی‌های جدید بشمار می‌آید. به‌عبارتی باید گفت که سنت نسل‌های پیشین اذهان زندگان را کندتر می‌سازد.

سنت، هستی خود را مدیون این امرست که ساخت‌های فرهنگی از شرایط اقتصادی‌ـاجتماعی که این ساخت‌ها را پدید آورده‌اند بیشتر عمر می‌کند، و حتی گویی‌می‌تواند فارغ از ریشه خود به‌حیات ادامه دهد. پیوندی چشمگیر بین عوامل موقت و ثابت وجود دارد که‌خصلت مسأله‌ساز آن به هنگام تبیین اثر حماسه‌ی یونان برنسل‌هایی که در دنیایی کاملا متفاوت از دنیای **همر** زندگی می‌کنندمطرح شده است. کسانی که نخستین‌بار به‌این کار دست یازدیده‌اند برحسب تصادف تناقض بین تکوین و تداوم را کشف می‌کنند ولی از تدوین و تنظیم درست آن عاجز می‌مانند. اینان آگاه نیستند که بایکی از ویژگی‌های اشکال فعالیت معنوی، یا به‌عبارتی، دشوارترین مسأله‌ی آموزه‌ی مربوط به اندیشوارگی روبرو هستند: یعنی با موقعیتی که در آن روساخت دارای اعتبار و تداوم خاص خودست و ساخت‌های معنوی از توان گرایش به گسستن و برگزیدن راه خود از اصل خویش برخوردارند. باز به سخن دیگر، منشاء ساخت‌های جدیدی می‌شوند که طبق قوانین خاص درونی خود تکامل می‌یابند و در ضمن ارزشی

کسب می‌کنند که از اعتبار و تداوم فناناپذیر برخوردارست. این پدیده که همانا صوری و خنثی شدن تدریجی ساخت‌های فرهنگی‌ست، وزمانی ابزارها و جنگ‌افزارهای حیاتی و وسایل چیرگی برطبیعت و سازمان دادن به‌جامعه تلقی می‌شدند، قرابت زیادی با روند «مادیت یافتن»[۲۷] دارد. ساخت‌های معنوی، بااستقلال، خودمختاری و قایم به‌ذات بودن خود، و با ارزش‌های فراتاریخی صوری، باما به‌مثابه «نیروهای طبیعی بیگانه» روبرو می‌شوند. این خصلت بیگانه در خطه‌ی هنر، که از تمامی اشکال بیان انسانی‌ترست، هرجا که هنر به صورت ناب درآید، محسوس می‌شود. یك اثر هنری، درقالب یك فرآورده‌ی صرفاً صوری، یك بازی خطوط یا نوازه‌های[۲۸] محض، یا تجسم ارزش‌های فارغ از زمان و بدون ارتباط با پدیده‌های تاریخی و اجتماعی، رابطه‌ی حیاتی خود را با هنرمند و اهمیت انسانی خود در نظر شخصی که بدان می‌اندیشد ازدست میدهد.

درزمینه هنر، یعنی بطور اخص درهنر، پی‌ریزی یا عرضه‌داشت ارزش‌های فرازمانی و فراشخصی، به «بت‌وارگی»[۲۹] آمیخته‌ست که به عبارتی همان جوهر «مادیت یافتن»ست . با پی‌ریزی این ارزش‌های انتزاعی و مشخص

27. Materialization
28. Tones
29. Fetishism

شدن توانایی‌های بارز ذهنی همراه آن‌ها، وحدت جهان معنوی، ــ که فلسفه‌ی تاریخ پیروان رمانتی‌سیسم آن‌را در فرهنگ‌ــ های به‌اصطلاح «زنده‌وار»[۳۰] همراه با جهان‌بینی و رشد طبیعی این فرهنگ‌ها جستجو می‌کرد ــ نابود شد. حتی فلسفه‌های مادی نیز در قالب عباراتی تاحدی رمانتیك و ذهنی به‌تعریف تلاشی و نابودی این حالت طبیعی می‌پردازند و آن را با آغاز سرمایه‌داری جدید، به‌عنوان «پایان معصومیت» مصادف می‌دانند. مضمون‌جاری و مسلط «معصیت‌مطلق» عصر سرمایه‌داری و نوید جامعه‌ی بی‌طبقه درکتابی پیامبرانه نیز بیشك خود میراثی رمانتیك ازآب درآمده است.

در واقع، نه شکل‌یافتن نیروها و دستاورده‌های معنوی، یعنی اختراع «علوم‌ناب»[۳۱] و «هنر بخاطر هنر» ساخته و پرداخته‌ی سرمایه‌داری جدیدست، نه خصلت کالا مانند فرآورده‌های صنعتی. این روند در قرن هفتم قبل از میلاد در «یونیه» آغاز شد و آشکارا یکی از دستاوردهای شهرهای‌یونان بود. دراین دوره مانه‌تنها به‌یك مفهوم کاملاجدید غیرعملی علم برمی‌خوریم، بل بااندیشه‌ی‌کاملاتازه‌یی درباره هنررو برو می‌شویم‌که فقط‌جادویی، تعویذگونه، نیایشگرانه، یاتبلیغاتی نیست، بل بیشتر کوششی برای تحقق بخشیدن به‌زیبایی به خاطرزیبایی می‌نماید. همانطورکه ازمیان دانشی‌که هدف‌های

30. Organic
31. Pure Sciences

مطلقاً عملی دارد تحقیق که تاحدی فاقد هدف است سر برمی‌آورد، ازمیان هنر نیز که وسیله‌ی جلب نظر مساعد خدایان، ارواح، یا حکام بوده، به‌تدریج شکل ناب یا خالصی پدید می‌آید که عاری از هرگونه گرایش‌ست. این تکامل بلاتردید منبعث از ارتباط یونانیان با مردمان خارجی و دستیابی و کشف گونه‌گونی و نسبیت ارزش‌ها توسط ایشان‌ست که به تلاشی خرد باستانی آنان، یعنی وحدت کمابیش یکپارچه‌یی انجامید که در اثرآن وحدت، دین، علم و هنر، بهم‌آمیخته بودند. روند شکل‌گیری و جدایی شعب گوناگون فرهنگ با آغاز اقتصاد پولی آن‌زمان همگام بود، ومی‌توان آن‌را بدینسان تبیین‌کردکه استفاده ازوسایل انتزاعی مبادله، امکان‌سازواری فکری و نیروی تجرید را تقویت کرد[۳۲]. به‌سادگی می‌توان دریافت که این‌امر با پیدایی سرمایه‌داری جدید ارتباط‌زیادی پیدا نمی‌کند.

باوجود این روند که از آن زمان تاکنون تقریباً بی‌وقفه ادامه یافته و باوجود جدایی دم‌افزون زمینه‌های فرهنگی از یکدیگر، و علیرغم استقلال هنر که آهنگی رو به‌فزون داشته، باز هم در هیچ‌یك ازمراحل گوناگون تاریخ هنر،حتی هنگامی که زیبایی‌گرایی[۳۳] و شکل‌گرایی[۳۴] دامن می‌گسترد، به‌هنری

32. George Simmel: *Philosophie des Geldes*, 1910.
33. Aesthetiesm
34. Formalism

که فارغ و مستقل از شرایط اقتصادی و اجتماعی تکامل یابد برخورد نمی‌کنیم. آفرینش‌های هنری بازمان خود بیشتر از اندیشه‌ی هنر بطور اعم یا تاریخ هنر، به‌عنوان یك روندواحد و یکپارچه، پیوند می‌یابند. آثار هنرمندان گوناگون دارای هیچگونه هدف یاضابطه‌ی مشترك نیست؛ نه‌ادامه‌ی یکدیگرند و نه یکدیگر را کامل می‌کنند. هریك مستقلا آغاز می‌شود و به‌نحو احسن و ممکن هدف خود را تاپایان دنبال می‌کند. در واقع به‌هیچگونه پیشرفتی در هنر نمی‌توان دست‌یافت؛ آثار متاخر الزاماً از آثار متقدم ارزشمندتر نیست. درواقع آثار هنری غیرقابل قیاسند. این عاملی‌ست‌که حقیقت‌را درحیطه‌ی هنر، از حقیقت درخطه‌ی علم، تا بدان‌حد که می‌دانیم، متمایز می‌سازد، و بازاین عاملی‌ست که نشان میدهد ارزش دانشی که توسط هنر کسب و نشر می‌شود دراثر خصلت اندیشوارگی آسیب نمی‌بیند. اینکه نویافته‌های هنر غالباً به سرعت ازسکه می‌افتند و هرگز بطور واقعی از پذیرش عام و جهانشمول برخوردار نمی‌شوند در ما تولید نگرانی نمی‌کند. ما آن‌ها را تعابیر گرانبهای غیرمتعارف و درواقع یکتای زندگی تلقی می‌کنیم، نه‌احکام بطور عینی اجباری، قابل تشریح یا حتی مناقشه‌آمیز. آنچه هنرمند درباره‌ی واقعیت می‌گوید باید پرت و نامربوط نباشد، البته منظور آن نیست که حقیقت یا غیر قابل بحث باشند. می‌توان‌کاملا دریك اثر هنری، که همسایگان

معنوی مارا تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، مستغرق شد. فارغ‌بودن هرگونه داوری ذوقی از جبر و الزام یکی از ابتدایی‌ترین ویژگی‌های بینش زیبایی شناختی‌ست. لکن نکته‌ی شایان توجه این‌ست که داوری‌های ذوقی به‌نحوی از انحا ابراز وجود می‌کنند، و باآنکه اعتباری جهانشمول ندارند لکن از جنبه‌ی هنجارپذیر[۳۵] برخوردارند؛ زیرا شخصی که قضاوت می‌کند قایل به ارزشی عینی‌ست که به‌نحوی از انحا، لااقل برای او، الزام‌آورست. این معضل درخور توجه بسیارست، ولی نه‌دلیل کمتر بودن اعتبار حقیقت در زمینه‌ی هنر از اعتبار حقیقت در حوزه‌ی علم‌ست و نه‌دلیل اینکه تناقضی بین اندیشوارگی هنر و برخوردار بودن آن از ارزش عینی وجود دارد.

لکن مسأله‌ی نسبیت ارزش‌ها، که ما ازآن بدینسان در بررسی آفرینش واقعی هنر و نصیب بردن از آن می‌پرهیزیم، هنگامی دربرابر ما سربرمی‌افرازد که به‌تاریخ هنر به‌عنوان علمی می‌پردازیم که با دشواری‌هایی تقریباً به‌عظمت مشکلات موجود در هریك از زمینه‌های دیگر تحقیق روبروست. تکامل تاریخ هنر حتی عناصر پیوسته و مدام نسبتاً کوچکی را که می‌توان در شعب دیگر تاریخ یافت آشکار نمی‌سازد. درزمینه‌ی هنر، پذیرش تعابیر و ارزشگذاری‌های تاریخی یك نسل‌برای نسل دیگر نه‌تنها الزام‌آور نیست، بل بخاطر آنکه نسل جدید

35. Normative

بتواند به جوهر آثار گذشته راه‌برد باید غالباً مورد اغماض واقع‌گردد یاحتی باآنهامبارزه شود. ما ازتمامی این‌گونه‌گونی و چندجانبگی لذت می‌بریم واحساس می‌کنیم‌که اختلاف‌موجود در نظرات مورخان هنری حساس وصادقی که به تحقیق وتعمق درآثار استادان می‌پردازند مارا تغنیه و سرزنده می‌کنند، و درغایت باز، مسأله‌ی اعتبار تمامی‌این تعابیرگوناگون نسل‌های متوالی از آفرینش‌های هنری باقی‌می‌ماند و نیاز به‌تحقیق بیشتر پیدا می‌کند. مشاهده‌ی اینکه اهمیت هنرمندان دایماً دچار دگرگونی میشود، و اینکه بعنوان مثال رافاال یا روبنس مورد ارزیابی نوباره قرار می‌گیرند و هنرمندانی از قبیل ال گرکو، برواگل، و تینتورتو از قید بی‌توجهی می‌رهند و هنرهایی که دیروز به‌عنوان کجروی تکان‌دهنده تلقی میشد امروز در شمار جالب‌ترین و تحرك‌انگیزترین آثار قرار می‌گیرند، و باز اینکه محققی بنام **بورکهارت** با تحقیر از باروك یاد می‌کند و محققی دیگر بنام وولفلین «شیوه‌گزینی»[۳۶] را خوار می‌شمارد بسیار هیجان‌آفرین می‌نمایند. آیا واقعاً این گونه‌تعابیر درست است؟ آیامی‌توان یکی را درست‌ترازدیگری بشمار آورد؟ آیا تعبیری که از نظر زمان دیرتر بعمل آمده همواره درست‌تر از تعبیر قبلی‌ست؟ آیا توالی زمانی داوری‌ها دراین زمینه با پیشرفت، یا با کشف بیشتر حقیقت، ارتباطی

36. Mannerism

ندارد؟ آیا نسبیت درتاریخ هنر اجتناب‌ناپذیر و غیرقابل ایرادست؟ در غایت آیا اصولا لازم‌ست که ما خود را بانظراتی مشغول داریم که درستی و نادرستی آن‌ها قابل تشخیص نیست، ولی طبق برخی معیارهای کاملا متفاوت، یا برحسب میزان عمیق و غنی‌شدن تجربه‌ی زیبایی شناختی ماحاصل می‌شود؟ کاملا روشن‌ست که مسیر نه‌تنها هنر، بل تاریخ هنر ــ یعنی، نه‌تنها حرفه عملی هنر، بل تعبیر هنر ــ نیز تابع قوانینی چون «تکامل فرهنگی» **آلفردوبر**ست، که برخلاف روند مداوم و بی‌گسست دستاوردا‌ندوزی، که وی نام «تمدن» بر آن‌می‌نهد، یك حرکت بالنده نیست. احکام و قضاوت‌هایی که‌تاریخ هنر پیش می‌نهد نه می‌تواند مطلقاً عینی باشد و نه مطلقاً اجباری و الزام‌آور؛ زیرا تعبیرها و ارزشگذاری‌ها بیشتر کمبودهای آرزوها و آرمان‌هایی بشمار می‌آیند که آدمی دوست دارد برآورده شوند، نه نوعی دانش و شناخت.

ضوابط جاری امروز، آثار یا مکاتب هنر گذشته را یا تعبیر، کشف و ارزیابی می‌کند، یا مورد چشم‌پوشی قرار می‌دهد. هر نسلی کوشش‌های هنری عصر قبلی را کمابیش در پرتو مقاصد و هدف‌های هنری خود مورد داوری قرار می‌دهد؛ و این نسل فقط زمانی باتوجهی نو و دیدی تازه آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد که باهدف‌های آن همگام و همپا باشند. بدین‌سان بود که درمیانه‌ی قرن گذشته نسلی از آزاده‌گرایان

طبقه‌ی متوسط که **میشله و بورگهارت** در راس آن قرارداشته کمر همت به‌کشف هنر عصر نوزایی وارزشگذاری آن بستند، نسلی از برداشت‌گرایان[۳۷] به رهبری **و ولفلین و ری‌اگل** نیز همین ارزشیابی را درمورد باروك انجام دادند، نسل خود ما همراه با اکسپرسیونیسم و سوررالیسم، سینمانگاری و روانکاوی خود همین‌کار را باهنر روشنفکرمآبانه‌ی پرمسأله و درون آشفته‌ی دوران «شیوه‌گزینی» انجام میدهد.

بدیهی‌ست که آنچه برارزشگذاری‌ها و ارزشیابی‌های مجدد تاریخ هنر حاکم‌ست اندیشوارگی‌ست نه منطق. این ارزشگذاری‌ها به‌مثابه گرایش‌های هنری به‌شرایط زندگی مربوطند و برپایه مبانی اجتماعی قرار دارند، و همانندابن گرایش‌ها، بیانگر و افشاگر یك جهان‌بینی معین هستند. جامعه‌شناسی تاریخ هنر، که هنوز نوشته نشده و باید نوشته شود، می‌تواند کمك گرانبهایی به‌تاریخ اجتماعی هنر بکند. باید به مسایلی از گونه‌ی اهمیت متغییر عهد کلاسی‌سیسم کهن طی‌سده‌ها بپردازد: یعنی به‌برداشتی پیشروو طبیعی‌گرا که‌اعیان فرهیخته‌ی عصر نوزایی ایتالیا از کلاسیسم بدست دادند، به برداشتی محافظه‌کار و شکل‌گرا که اشرف‌سالاران درباری سده‌ی هفدهم فرانسه عرضه داشتند و به‌برداشتی شدیداً فرهنگستانی[۳۸] که اندیشمندان بورژوای دوران

37. Impressionist
38. Academic

انقلابی فرانسه ارایه کردند.

بیشك تاریخ هنر، علاوه‌بر تعبیر و ارزشگذاری، وظایف دیگری نیز دارد که اساساً از وظیفه‌ی پـژوهش تاریخـی در مجموع جدا نیست. در این زمینه، حقیقت عینی نویافته‌های آن را نمی‌توان نادیده گرفت. این وظایف عبارتند از مسایلی که به‌تاریخ آفرینش و انتساب آثار به هنرمندانی خاص، گروه‌ـ بندی آثار به‌نحوی که تکامل مکاتب یا شخصیت‌های جداگانه را بازتاب می‌کند، تعیین آنچه می‌توان از آنها به‌عنوان «مدرك»، درمورد گروه‌های اجتماعی یا شخصیت‌ها استنباط کرد، کشف هویت حامی و گستره‌ی نفوذ و تأثیر وی برشکل اثر، بررسی دگرگونی‌های بازار هنر، و وجوه سازمان آفـرینش هنـری ارتباط می‌یابند. آنچه ذکر شد کلا مسایلی‌اند که طرح آن‌ها و پاسخگویی به آن‌ها ازیك اندیشوارگی خاص متـأثر نمی ـ شود، گرچه حتی دراینجا نیز معمولا آن‌بـخش از جنبه‌هـای تبیین و تشریح رجحان و برتری می‌یابندکه باشرایط زندگی زمان خود مناسبت داشته باشند. مثلا، ارزیابی شرایط بازار و مناسبات موجود بین هنرمند و حامی وی رویهم‌رفته هرگز از تأثیر موقعیت اجتماعی و نظرات اقتصادی کسانی که به کار تاریخ هنر می‌پردازند دور نخواهد ماند. لکن در گیرودار بررسی این‌نوع مسایل لازم‌ست‌که امید به‌نتایج پرسش «واقعاً چگونه بوده» را از دست ندهیم.

لکن آنچه مسأله‌ی اصلی تاریخ هنر را تشکیل میدهد، تعبیر و ارزیابی سبك‌هاست، و سؤالی که لازم‌ست طرح شود اینست که آیا اصولا هدف آدمی باید عینیت و ثبات قضاوت باشد یا نه؟ آیا آدمی می‌تواند و باید آثار هنری را در نوعی خلاء بدون داشتن دانش قبلی و شرایط لازم، تجربه کند و بشناسد؟ آیا معنا و ارزش آثار هنری به‌هنگام ارتضای نیازهای خاص، ملموس و تابع اندیشوارگی آدمی متبلور نمی‌شود؟ آیا یك‌اثر هنری نوعی «شهرشایگان»[۳۹]، یعنی وسیله‌ی ترضیه‌ی نیازی نیست که یك اندیشواره آن‌را بیان میدارد؟ آیا به‌کلام **استاندال** نمی‌توان آن‌را «نوید نیکبختی» دانست؟ هنر چه چیزی را می‌تواند به‌کسی نشان دهد که به آن از دیدگاه زندگی نمی‌کرد و به اندازه‌ی هنرمند با احساس‌های پرشور، ژرف و خطرناك به‌مبارزه با زندگی برنمی‌خیزد؟ هنر فقط یاور کسانی‌ست که از آن مدد بجویند، و باوجدان و ضمیری بیقرار، شك و تردید، و پیشداوری‌های خود بدان روی آورند. با زبان بی‌زبانی فقط می‌تواند با کسانی سخن گوید که از وی جویای پرسشی شوند.

تحلیل زمینه‌های لازم جامعه شناختی تاریخ هنر ما را قادر می‌سازد تا سیمایی راستین از مسأله‌ی اندیشوارگی و موقعیت آن در زندگی معنوی و اهمیت‌آن برای جان بخشیدن و

39. Utopia

زنده‌داشت نیروی فکری خود بدست آوریم. تحلیلی از این دست یادآور برخورداری تلاش‌ها و درگیری‌های اندیشواره‌ی شعور ما از جنبه‌های خوب هم هست، و ضمناً تأییدی‌ست بر اینکه آرزوی آزاد و وارسته بودن از تمامی اندیشوارگی، گونه دیگری از یك اندیشه‌ی قدیمی رستگاری فلسفی‌ست، که دستیابی روح بشر را به یك جهان ایمن جدا از تاریخ و فراطبیعی ارزش‌های مطلقاً ابدی نوید داده است. به‌عبارتی، این‌گونه تخیل به‌ما کمك می‌کند تا پی ببریم که اندیشواره فقط نوعی خطا، وهم یا کذب نیست، بل بیان تقاضا، نیاز، خواست یا کوششی‌ست که خود را در جامه‌ی احکام به‌ظاهر عینی، دور از عاطفه و احساس پوشانده است.

بشر یك موجود پراز تناقض‌ست: نه‌تنها صرفاً وجود دارد، بل بروجود خویشتن شاعرست، نه‌تنها بروجودخویشتن شاعرست، بل خواستار دگرگون کردن خویشتن خویش‌ست. تاریخ مبارزه‌یی پرکشاکش بین اندیشوارگی‌و آرمان‌حقیقت، بین خواستن و دانستن، یعنی بین قصد به تغییر و آگاهی از ماندگاری اشیا، و پدیده‌هاست. ما بیفرجام، در محدوده‌ی مکانی به‌پس‌وپیش میرویم که شرایط مادی زندگی و هدف‌های ما آن‌ها را تعیین کرده‌اند. سخن گفتن از پایان این حرکت و جنبش همانا اشاره به پایان تاریخ‌ست و این برحسب هر فلسفه‌یی باشد جز نظرپردازی نیست. نزد اندیشه‌های بخردانه، محدوده‌ی تاریخ بامحدودیت‌های بشرمنطبق میشود.

خاستگاه اجتماعی شعر

● شعر یکی از نخستین فعالیت‌های زیبای شناختی[1] ذهن بشر است. هرگاه شعر، به‌طور مستقل در هنر ادبی یك ملت یافت نشود، بدان دلیل‌ست که با مجموعه‌ی ادبیات آن ملت ــ که وسیله‌ی عمومی انتقال تاریخ، دین، جادو و حتی قوانین قضایی‌ست ــ در آمیخته است. هرجا که از ادبیات ابتدایی ملت‌های متمدن آثاری به‌جا مانده، این آثار شکلی تقریباً شاعرانه دارد ــ یعنی از وزن و بحر برخوردارست ــ از این میان، می‌توان یونانیان، اسکاندیناوی‌ها، انگلوساکسن‌ها، رومی‌ها، هندی‌ها، چینی‌ها، ژاپونی‌ها ومصری‌هارا برشمرد.

این‌گونه شعر، به‌معنای جدید آن، به‌هیچ روی، شعر

1. Aesthetic

«ناب»[۲] بشمار نمی‌آید. می‌توان آن را، بدون داشتن تعریفی بسنده و همه‌جانبه درباره شعر، شکل متعالی کلام معمولی دانست. این تعالی در تدابیری متجلی می‌شود که در ساخت صوری و شکل شعر بکار می‌رود ــ یعنی در بحر، وزن، جناس، تساوی هجاهای مصارع، و هماوایی. بدین‌گونه است که تدابیر مزبور شعر را از کلام معمولی متمایز می‌سازند و بدان مایه و باری مرموز و شاید جادویی ارزانی می‌دارند. ترجیع‌ها، استعاره‌ها، و تناقض‌هایی وجود دارند که به سبب وضع صوری خود اساساً شاعرانه تلقی میشوند.

این‌گونه اصول کلی و تعمیم، پذیرش عام یافته و نیازی نیست که بیش از چند نمونه ذکر شود. «هزیود»[۳] به‌کاربردن یك قالب شاعرانه را در اثری که در زمینه‌ی الهیات بود و در واقع رهنمودی برای کشاورزان بشمار می‌آمد، امری متعارف و طبیعی می‌دانست. «سولون»[۴] احکام سیاسی و قضایی خود را، به‌طور طبیعی در بحر نظم‌گنجاند. اندیشه‌های نژادآرایی در هندوستان، که جنبه‌ی فراطبیعی داشت، قالب نظم بخود گرفت. نجوم و کیهانشناسی[۵] مصریان باستان شکلی شاعرانه یافت. دین همواره در قالب وزن و بحر به‌سخن درآمد، ودرست همانسان که حماسه از دامن افسانه‌های شاعرانه‌ی مربوط

2. Pure
3. Hesiod
4. Solon
5. Cosmology

بـه‌خدایان ــ کـه برتاریخ اشراف سالاری[6] ارج می‌نهاد ــ بـرخاست و رشد کرد، همان‌سان نیز ـشعایـر[7] کشاورزی نخستین، که موزون بود، تبدیل به‌تراژدی و کمدی آتنی‌شد، و در غایت پس از دگرگونی‌هایی، به‌صورت نمایش شاعرانه در اپرا و لال‌بازی‌های[8] کریسمس درآمد.

پژوهش‌های رو به‌فزون قومشناسی[9] نشان می‌دهد کـه چگونه هریك از واژه‌های درخور صیانت ــ ضرب‌المثل‌هـای مربوط به‌آب و هوا، سخنان و اندرزهای دهقانان، طلسم‌های جادویی یا دقایق ظریف شعایر و دین ــ در میان تمامی نژادها، طی تمامی اعصار، به‌سوی زبانی متعالی[10] گـراییده است. همگام باکسب آگاهی وسواد دم‌افزون مردم، این‌زبان متعالی، به‌عنوان وسیله‌ی نقلیه‌ی یك شعبه از ادبیات‌که به‌شعرمعروف است، استقلال می‌یابد، و در زمان‌های گوناگون، با شدت و ضعف از دیگر موارد استعمال نوشتن و سخن گفتن متمایـز می‌شود. شکل خاص شعر در یك عصر متمدن، شکل بـدوی تمامی ادبیات بطور اعم‌ست. بنابراین در بررسی هنر ادبی، بررسی شعر باید نقش اساسی داشته باشد.

در میان مردم ابتدایی معمولا به‌نوعی تعالی‌جویی زبان

---

6. Aristocratic
7. Ritual
8. Pantomime
9. Ethnological
10. Heightened Language

در موارد اجرای مراسم و آداب برمی‌خوریم که به‌مجرد نوشته شدن از بین می‌رود. این تعالی‌جویی ناشی از هماهنگی واژه‌هایی است که از موسیقی، یا وزن خام برخوردارند ــ یعنی مترنم می‌شوند. با آنکه به‌هیچ روی نمی‌توان از روی یقین اظهارنظر کرد، ولی بسیار وسوسه‌انگیز می‌نماید تا فرض کنیم زبان موزون، پیش از اختراع خط، همواره با یک موسیقی خام و بدوی همراه بوده است. در واقع می‌توان‌چنین انگاشت که موسیقی همزمان با شعر تکوین یافته، و یك وزن ملموس بومی ــ که به‌وسیله‌ی حرکات و جهش‌ها، واژه‌های فریادآمیز، اصوات ندای تهی از معنی، و ضرب صداهای ناشی از کوبیدن چوب و سنگ بیان می‌شد ــ نیای مشترك رقص، شعر و موسیقی بوده است. شواهد فراوان اثبات این نظریه را می‌توان در افریقا یافت. یکی از شواهد مهم، طبل‌های سخنگوی **آشانتی**[11] است، که به‌گفته‌ی **راتری**، پیام‌های مختلفی را منتقل می‌کنند ــ البته نه از طریق رمز، که برای مردمی که فاقد الفبا هستند انتزاعی محال‌ست، بل به‌وسیله‌ی تقلید وزن و دانگ صدا با طبل، به‌نحوی که طبل در ظاهر به‌سخن درآید.

به‌هرحال، بنیاد نهادن اساس کار برمبنای این نوع انگاره‌ها خطرناك می‌نماید، زیرا گرچه جالبند و جذاب، اما

11. Ashanti

چندان هم جامع نیستند که از ظرفیت و کفایت دلیلی قاطع برخوردار باشند. بنابراین آنچه می‌توان فرض کرد، تکامل کلی و عمومی یك ادبیات متمدن مکتوب از درون یك شکل خاص زبان متعالی‌ست. این زبان متعالی، که نخست به‌انحصار و تصاحب کردن تقریباً تمامی ادبیات سنتی‌می‌پردازد، همگام با پیشرفت تمدن، گوشه‌ی محدودی برای خود می‌یابد.

این زبان متعالی در مراحل نخستین با موسیقی و رقص همراه است. حتی در ادبیات پاگرفته‌یی چون ادبیات عهد «پریکلس» در آتن، بین شعر و موسیقی جدایی چندانی نمی‌توان یافت. هریك از اشکال شعر یونان با موسیقی مقتضی خود همراه بود، و شعر نمایشی را رقص و آواز همراهی می‌کرد که با آن مناسبت داشت. بقایای این روابط را امروز هم به‌شکل مبهمی می‌توان یافت. موسیقی و شعر، هر یك مدت‌های متمادی، منزلت جداگانه و ممتازی داشته‌اند، لکن کرانه‌های آن‌ها در حیطه‌ی آواز و موسیقی رقص درهم نفوذ کرده است.

این شقاق و تخصص زبان همگام با پیشرفت تمدن، خصلت تمامی کارگزاری‌های[۱۲] تمدن می‌شود. تکامل تمدن شامل یك تقسیم کار مستمر انشقاق‌آفرین‌ست، که بجای آنکه در جهت مخالف بافت وحدت جوی مستمر و مداوم اقتصاد

12. Functions

جامعه باشد علت آن بشمار می‌آید. همانسان که بدن انسان، به‌علت تخصصی شدن اندام‌هایش به‌وسیله‌ی یك‌دستگاه‌عصبی ظریف، بیشتر از یك ستاره دریایی وحدت یافته و جامع‌ست ــ آنچنانکه به‌یاری این دستگاه، اندام‌ها می‌توانند برای ادامه زندگی فعالیت کنند ــ همانسان نیز شالوده‌ی مولد جامعه همزمان با انشقاق و ظرافت، به‌نحوی دم‌افزون وحدت می‌یابد و رشد می‌کند. این پدیده به‌طور کلی در تمامی تمدن‌ها به‌چشم می‌خورد، هرچه شالوده‌ی اقتصادی جامعه پیچیده‌تر می‌شود و درهم نفوذ می‌کند، تمامی روساخت فرهنگی آن متزایداً انشقاق می‌یابد. شعر، که در یك اقتصاد قبیله‌یی، ملازم کارست، در یك فرهنگ ظریف و پیچیده‌ی نو فعالیتی می‌شود همبستر با داستان‌نویسی، تاریخ و نمایش. این تکامل و پیشرفت نه‌تنها صرفاً ما را به‌معنای شعر، بل اگر پی جوی آثار و نشانه‌هایی باشیم که متوالیاً در مسیر این تکامل پدید می‌آیند، به‌اهمیت آن در زندگی تمامی هنر و علم بشر رهنمون خواهد شد. باید انتظار داشت که هنر بشر از خود تکاملی نشان دهد همگام با تکامل جامعه‌ی وی، و به روشنی کیفیات ضمنی بشر، جامعه و فرهنگی را فاش سازد که این تکامل را امکان‌پذیر ساخته است.

● چگونه می‌توان حکم کرد که یك جامعه از جامعه‌ی دیگر تکامل یافته‌ترست؟ آیا این تکامل پایه‌ی زیست‌شناختی[۱۳] دارد؟ **فیشر** اشاره کرده که فقط یك تعریف از «سازگاری» وجود دارد که از نظر زیست‌شناسی قابل توجیه است، و آن افزایش تعداد کمی هریك از انواع[۱۴] در برخورد با محیط‌ست که انواع دیگر را نیز دربر می‌گیرد. در مورد بشر این افزایش باید به‌سطح تولید اقتصادی بستگی داشته باشد ــ هرچه این سطح تولید پیشرفته‌تر باشد، بشر بیشتر برمحیط خود مسلط می‌شود.

لکن فقط یك نوع انسان وجود دارد ــ یعنی انسان **اندیشه‌ورز**[۱۵] ــ که سطح‌تولید اقتصادی وی در جهات مختلف نابرابرست و در نظام‌های نسبتاً مستقل کوچك و بزرگ تکامل می‌یابد. این تفاوت خاص در درون نظام‌های بشر چیزی‌ست که بشریت را، از دیگر انواع متمایز می‌کند و در رشته‌ی مورد توجه ما ــ یعنی فرهنگ ــ برای معیارها و عوامل زیست‌شناختی اهمیت اولی قایل نمی‌شود. دگرگونی‌هایی که در بشر زمینه‌های غیر زیست‌شناسی مربوط می‌شود و طی ادوار تاریخی با ساخت زیست‌شناختی نسبتاً ثابت وی انطباق یافته ــ موضوع تاریخ ادبست. این تکامل صرفاً به

13. Biological
14. *Species*
15. Homo Sapiens

علت اینکه مبنای اقتصادی دارد غیر زیست‌شناختی بشمار می‌آید ــ داستان مبارزه بشرست با طبیعت، که در آن چیره‌گی دم‌افزون وی برطبیعت و خودش را نمی‌توان معلول پیشرفت کیفیت‌های ذاتی او دانست، بلکه باید معلول پیشرفت‌هایی در نظام‌های تولید تلقی کرد، که شامل ابزارها، فن کاربرد آن‌ها، زبان، سامان‌های اجتماعی، مساکن و دیگر ساخت‌ها و روابط بیرونی قابل انتقال می‌شود. این توارث، که انباشتگی گسترده و ملموس مادی «کیفیت‌های بشری»ست، به‌طور اجتماعی منتقل می‌شود نه به‌طور جسمانی. برای استفاده از آن‌ها نیاز به‌دانشی مقدماتی وجود دارد، لکن این دانش نیرویی‌ست انعطاف‌پذیر، که به‌این اشکال انتقال یافته و تکامل‌یابنده محتوی می‌بخشد. با چنین نگرشی نمی‌توان فرهنگ را از تولید اقتصادی، و شعر را از سازمان اجتماعی جدا کرد. این دو کاملا در جهت مخالف خواص زیست‌شناختی معمولی نوع انسان قرار می‌گیرند.

بنابراین نباید شعر را به‌عنوان چیزی نژادی، ملی، ارثی یا دارای سرشتی ویژه تلقی کرد، بلکه باید آن را چیزی اقتصادی ــ اجتماعی دانست. باید انتظار داشت که تکامل فرهنگ ــ و در نتیجه تکامل شعر ــ همراه با پیچیدگی متزاید تقسیم‌کاری افزایش یابد که مبنای آن تکامل‌ست. هنوز، تا زمان‌حاضر هیچ‌گونه شاخصی برای‌زیبایی‌شناسی عرضه‌نشده

است. پیچیدگی، یك معیار زیبایی‌شناختی نیست، کیفیتی‌ست که فقط با تقسیم و سازمان کار پیوند دارد.

در میان مردم ابتدایی ــ مردمانی که تولید اقتصادی‌شان هنوز از مرحله‌ی گردآوری غذا یا شکار و ماهی‌گیری باوسایل ابتدایی پیشتر نرفته ــ شقاق کمتری در کارگزاری‌های اجتماعی هست تا در میان مردمانی که از نظر تاریخی تکامل یافته‌ترند. تنها گونه‌گونی‌های حایز اهمیت، رده‌بندی جنسی و سنی و توتمی قبیله است. هرفرد قبیله می‌تواند نمایانگر اعمال وظایف جمعی جادویی و اقتصادی برحسب جنسیت، سن، یا توتم خویش باشد، البته در صورتی که در آیین قبیله، ناپاك و مطرود شمرده نشود. بنابراین، جای تعجب نیست که هم زبان مرسوم و هم هنر این مردم بطور یکسان، همگون و شقاق نیافته است، و شعر، یا زبان متعالی، وسیله‌یی‌ست مشترك برای ارایه‌ی آگاهی‌ها و دانش‌های جمعی.

در تشخیص روند انشقاق، در میان مردم‌شناسان اختلاف نظرهایی وجود دارد. حتی بومیان استرالیایی از فرهنگی برخوردارند که به‌وضوح از یك دوره‌ی قابل‌ملاحظه‌ی تاریخی حکایت می‌کند. تراوش‌گرایان[16] در فرهنگ این بومیان نشانه‌های تأثیری غیرمستقیم از فرهنگ مصر باستان می‌یابند. **فریزر** این روند را بدین‌گونه تجسم می‌کند که بومی

16. Diffusionists

هوشمند ابتدایی، وظایفی جادویی بـرعهده می‌گیرد، و از این طریق مقام کاهن، یا «نیمه‌خدا ـ نیمه‌شاه»، کسب می‌کند. این نظر اشتباه‌آمیز است ـ به‌علت اینکه ویژگی‌هـای فردی نمی‌تواند بدون ایفای نقش در دستگاه تولید اجتماعی باعث تکوین گروه‌های اجتماعی پایدار شود. در واقع، «نیمه شاه ـ نیمه‌خدا»، به‌علت آنکه در سازمان کشاورزی، طبقه‌یی حایز اهمیت بوده، چنین نقشی را نیز برعهده داشته است که فریزر از ذکر آن غافل مانده است.

دورکیم[۱۷] ـ با مرور گذشته و استنتاج از آن ـ قبیله‌ی ابتدایی راواحد همگنی می‌انگاردکه دارای شعورگروهی‌ست. **لوی‌برول**[۱۸] برای این شعور گروهی خصلت «ماقبل منطقی» قایل می‌شود. دورکیم گمان میکند که ایـن‌گونه قبیله‌هـای ابتدایی، کاملا انشقاق نیافته‌اند، به‌طوری که می‌توان افراد این قبیله‌ها را ـ بدون توجه به‌انعکاس اثر مشترك و همگانی تظاهر جمعی قبیله در هرفرد ـ فاقد شخصیت و سجایای فردی که برافکار آزاد فرد چیره می‌شوند انگاشت. این انگـاشت، مفهومی انتزاعی‌ست‌که جامعه هرگز کاملا بدان حد نخواهد رسید. اگر این مکتب درباره‌ی رابطه‌ی کارگزاری اقتصادی و ساخت ژنتیك در امر آفـرینش شخصیت‌ها یا «سنخ‌ها»[۱۹]

17. Durkheim
18. Levy Bruhl
19. Types

نظر روشن‌تری داشت، مانند بسیاری از مردمشناسان، **انشقاق**[۲۰] را **باتفرد**[۲۱] اشتباه نمی‌کرد. تفاوت‌های فردی ژنتیك‌اند، و نتیجه‌ی توده‌یی خاص از ژن‌ها هستند که در زیست‌شناسی بدان «گونه‌گونی» می‌گویند لکن شقاق‌اجتماعی معنایش نقش خاصی‌ست که فرد در تولید اجتماعی ایفا می‌کند. این شقاق ممکن‌ست همان برابر نهاده‌ی[۲۲] تفرد باشد، زیرا به‌وسیله‌ی آن، فرد در قالبی ــ مانند قالب یك معدنچی، کارمند بانك، وکیل، یا روحانی ــ جای می‌گیرد که به‌ناگزیر موجب سرکوب شدن بخشی از فردیت موروثی وی می‌شود. در این مرحله به‌جای اینکه فرد، فرد باشد یك سنخ می‌شود. یك شخصیت ارثی، در محدوده‌ی یك قالب، گنجانده می‌شود. هرچه شقاق افزونی‌گیرد، قالب تخصصی‌تر می‌شود و سازگاری با محیط، دشوارتر و رنجبارتر می‌گردد. از نظر روانشناسی ــ همان‌طور که **یونگ** اشاره کرده ــ این روند به‌وسیله‌ی تصعید یك کارگزاری روانی صورت می‌گیرد. این کارگزاری از نظر ژنتیك بسیار با اهمیت تلقی شده و بنابراین، بسیار محتمل‌ست که از لحاظ اقتصادی سودمند افتد. با رشد بیش از حد این کارگزاری روانی و همسازی آن با مقاصد یك سنخ حرفه‌یی که مورد گزینش قرارگرفته

20. Differentiation
21. Individuation
22. Antithesis

کارگزاری‌ها روانی دیگر تحلیل می‌روند و سرانجام اکثر آن‌ها جنبه‌ی ناخودآگاه می‌یابند، و در خطه‌ی اعمال ناآگاهانه نیرویی می‌شوند معارض با شخصیت آگاه. بیقراری و عصبی بودن رایج و «نو» چیزی جزفرآیند این روند نیست. تمدن قرن بیستمی، که همانا یك کتاب مقدس فردگرایی اقتصادی‌ست، سرانجام، بدین‌گونه ضد فردگرا شده است. این تمدن با سوق دادن و مجبور ساختن فرد برای جاگرفتن در قالب یك کارگزاری، که همانا نسخی‌ست که فعالیت و خدمات‌آن ارزش مبادله دارد، با تکامل کامل امکانات ژنتیك از در تعارض در می‌آید، و از همین روست که ما (همچون **تی. ای. لارنس**) در مقابله با این تمدن ملال‌انگیز به‌یك تمدن بدوی و بادیه‌نشین روآور می‌شویم. زیرا در آنجاست که فردیت ژنتیك، یا شخصیت یك انسان، بیش از همه مورد احترام قرار می‌گیرد و به‌اعلا درجه تکامل می‌یابد، و درست در همین‌جاست که شقاق اقتصادی در پایین‌ترین سطح قرار می‌گیرد.

آیا به‌راستی معنای آنچه در بالا گفته شد این‌ست که فردیت زیست‌شناختی انسان در جهت مخالف شقاق اقتصادی است، و تمدن، بدان‌گونه که پیروان **فروید، آدلر، یونگ، و دی. اچ. لارنس** تلویحاً ادعا می‌کنند غرایز «آزاد» بشر را به زنجیر می‌کشد؟ پاسخ به‌این پرسش منفی‌ست، زیرا این دقیقاً شقاق اقتصادی‌ست که با فراهم آوردن امکان تخصصی

شدن زمینه را برای پیچیده‌ترین وظریف‌ترین تکامل‌خصایص فردی، یا به‌سخن دیگر «گونه‌گونی»، هموار می‌سازد تا «متفاوت» بودن یك فرد، به‌عنوان موجودی زیست‌شناختی، تحقق یابد. لکن این فرصت مستلزم برخورداری از حق آزادی گزینش تمامی کارگزاری‌های اقتصادی‌ست. لکن در جامعه‌ی نو، که ساخت آن برمبنای گروه‌های گونه‌گون قرار گرفته، این‌گونه آزادی انتخاب وجود ندارد. نه‌تنها فرد در جهت انتخاب حرفه‌یی رانده می‌شود که از لحاظ درآمد و هزینه‌ی آموزشی، تقریباً با حرفه‌ی اولیای او همخوانی دارد، بل همواره تمایل شایان به‌حرفه‌یی با درآمد ناچیز (چون شاعری)، فدای تمایل ناچیز به‌حرفه‌یی با درآمد شایان (چون پیشبرد منافع شرکت) می‌شود ــ در حالی که حرفه‌ی بیکاری، که همانا کارگزاری غیرداوطلبانه‌ی میلیون‌ها نفر در دنیای امروزست، تمامی گونه‌گونی‌های بالقوه سودمند را به‌تباهی می‌کشاند.

این گونه تمدن نیست که با شقاق خود، فردیت ژنتیك را خفه می‌کند، برعکس، پیچیدگی آن، چشم‌انداز تکاملش را وسعت می‌بخشد و مجموعه‌ی تنوع و گونه‌گونی‌ها را افزایش می‌دهد. یکی از رویدادهای تمدن ــ یعنی بیشتر شدن اختلاف موقعیت‌های اجتماعی در جامعه، و محدودیت دم افزون گزینش کارگزاری برای فرد ــ موجب توقف تکامل فردیت می‌شود، همان فردیتی که عناصر خلاق جامعه، در نظامی

با روابط اجتماعی سیال‌تر، تکاملش را امکان‌پذیرتر می‌کنند. نظام‌های لگام گسیخته‌ی اقتصادی، با تبدیل ساختن تمامی قریحه‌ها و استعدادها به‌کالا، که تابع قوانین سخت و جابرانه‌ی بازار «آزاد»ست، تکامل آزاد فرد را محدود می‌کنند ــ در حالی که اگر عناصر خلاق این‌گونه نظام‌ها فرصت عرض‌اندام یابند، مجال بارور شدن فرد را پدید می‌آورند. این محدودیت موجب برخاستن موج نارضایی غرایزی می‌شود که ظاهراً تمدن آن‌ها را شکنجه می‌دهد ــ غرایزی که فروید و یونگ و آدلر درباب آن‌ها پژوهش‌ها کرده‌اند.

اگر ما به‌تمدنی که در آن این خفقان و تحجر جنبه‌ی بیماری روانی پیدا کرده، و فردیت تقریباً از بین رفته، برخورد کنیم و ببینیم که دربرابر تمدنی ابتدایی ساقط شده، جای شگفتی نیست. سقوط امپراطوری‌های رو به‌زوال مصر و روم در مقابله با «بربرها»، که از لحاظ اقتصادی مرحله‌ی نازلی از تولید را می‌گذراندند، و فردیت در جامعه‌ی آن‌ها از آزادی بیشتری برخوردار بود، نمونه‌ی جالبی از درستی این نظرست. این تحجرکه برشقاق پایگاه‌های‌اجتماعی بنیان می‌گیرد، خود بازتاب‌کننده‌ی اضمحلال کامل مبانی اقتصادی فرهنگ‌ست‌که در آن عناصر خلاق ــ مانندشخصیت‌های محبوس انسان‌ها ــ توان خود را درگیرودار کشمکشی بی‌ثمر با زنجیرهای آهنین روابط منسوخ اجتماعی به‌هدر

می‌دهند.

دورکیم با تصور خود از یك قبیله بدوی، که شعور آن را مانند نظام‌اقتصادی یکپارچه و شقاق‌نیافته میداند، اهمیت فردیت ژنتیك را به‌مثابه شالوده‌ی شقاق اقتصادی، نادیده می‌گیرد. درست همانند تصوری که اهمیت شقاق اقتصادی را به‌عنوان مجرا و روزنه‌ی گریز فردیت، در مورد غرایز انسان متمدن ــ که با محدودیت‌های جامعه می‌جنگد ــ نادیده می‌گیرد. زیست‌شناسان در اینجا متوجه خواهند شد که تشابهی بین مسأله‌ی مورد بحث و مناقشه معروف برسر «خصال اکتسابی» و «ذاتی» وجود دارد.

به‌نظر دورکیم وجه تمایز بین تجلی اعمال جمعی قبیله، که ذهن جمعی تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ست، و تجلی اعمال فردی، که ذهن فردی را تشکیل می‌دهد، خصلت حاکم و جابرانه‌ی اعمال جمعی‌ست. این اشتباه ناشی از خطای اساسی فلسفه‌ی معاصرست، که با تصور نادرستی که از ماهیت آزادی دارد، پیوسته این نقیض همیشگی و قدیمی را احیا می‌کند. آگاهی و دانشی که تکامل جامعه را امکان‌پذیر می‌سازد، ذاتاً جابرانه نیست، برعکس این آگاهی و دانش ــ که علم و هنر بیانگر آن‌ست ــ وسیله‌ی رساندن انسان به‌آزادی‌ست. آگاهی‌اجتماعی، که فرآمده و یاری بخش کار اجتماعی‌ست، همانند کار اجتماعی، وسیله‌ی آزادی بشرست. غرایزی که با جامعه

همساز نشده نه‌تنها ذاتاً آزاد نیستند، بل غرایز سازگاری نیافته‌اند که انسان را تسلیم بردگی ضرورت کور، و جبر ناآگاهانه می‌کنند.

با این همه، آگاهی اجتماعی گاهی در دیدگاه بشر به صورت «جبر» تجلی می‌کند. به‌راستی چه‌علتی می‌توان برای آن یافت؟ علت این‌ست که آگاهی، دیگر نمایانگر حقایق اجتماعی نیست، و در روند همکاری اجتماعی، آزادانه تکوین نمی‌یابد. چنین شعوری محصول تعارضی انشقاق یافته است، که در اثر تکامل تقسیم‌کار، از تولید اقتصادی جدایی گرفته و بنابراین، فلج و منسوخ گشته است. این‌شعور، به‌جای‌اینکه بیان خود به‌خودی واقعیت‌های اجتماعی شود، از این پس به سدی تبدیل می‌گردد که از امتیازهای یك گروه اجتماعی‌خاص بشمار می‌آید، و بنابراین بالضروره خود را جبراً بر باقی جامعه تحمیل می‌کند. دورکیم نمی‌بیندکه این نوع‌جبر «شعور گروهی» در میان مردم ابتدایی حداقل عمومیت را دارد و در میان یك تمدن پیچیده و پرداخته حداکثر عمومیت را.

در این مرحله متوجه می‌شویم که بین شعر بدوی ــ یعنی شعری‌که هم‌دانش قبیله‌است و هم‌گاه‌نگاری[۲۳]خام ــ وجامعه‌یی که در آن شقاق اقتصادی ناشی از تقسیم کار هنوز پدیدنیامده رابطه‌یی وجود دارد. در جامعه‌ی ابتدایی، فردیت ژنتیك

23. Chronology

انسان، صرفاً به‌صورت یک ویژگی خاص جسمانی تحقق می‌یابد ــ مثل پیشانی بازتر و پای پهن‌تر. با توجه به‌این مسأله که در تمامی اعصار، یك سادگی و سرراستی در مورد شعر به‌چشم می‌خورد، و شعر خوب می‌تواند به‌وسیله‌ی مردم بلوغ نیافته سروده شده و دارای هسته‌یی خصوصی‌تر و عاطفی‌تر از دیگر هنرهای ادبی باشد می‌توان مدعی شد که شعر، به‌شیوه‌یی خاص، غریزه‌ی ژنتیك فرد را بیان می‌کند ــ در قبال، مثلا داستانویسی، که ویژگی‌های فرد را به‌عنوان یك نوع همساز شده، به‌عنوان یك شخصیت اجتماعی، به عنوان انسانی که در جامعه موجودیت یافته جلوه‌گر می‌سازد. بنابراین یك شکل هنری، چون داستان، فقط می‌تواند در جامعه‌یی سربرآورد که در آن، شقاق اقتصادی چشم‌اندازی برای تکوین تفاوت‌های فردی پدید آورده که برای بررسی انسان، یعنی فرد، از این زاویه، مفید و با ارزش‌ست. این یك تفاوت اساسی بشمار نمی‌آید، و بیشتر جنبه فرعی و ثانوی دارد. لکن تفاوت مهمی‌ست که می‌توان کراراً بدان مراجعه کرد. بدین‌سان همان‌طور که رمان فرزند فرهنگ پیچیده‌ی نو تلقی می‌شود، شعر را هم باید فرزند «طبیعت» دانست.

در اینجا بازهم هشدار می‌دهیم که باید از جدا کردن مکانیکی فردیت ژنتیك از شقاق اجتماعی پرهیز کرد. چرا که یکی از آن‌ها وسیله تحقق یافتن دیگری‌ست. در غمنامنامه‌

نویسی[۲۴]، در نمایشنامه‌های منظوم، و در حماسه، فردیت ژنتیك و شقاق اجتماعی درهم می‌آمیزند و یگانه می‌شوند، زیرا این هنرها در جامعه‌یی پدید می‌آید که آهنگ تحول آن بسیار سریع‌ست ــ جامعه‌یی که در آن امتیازات طبقاتی قدیم درهم می‌شکند، و فردیت ژنتیك انسان، شورها، غرایز، و آرزوهای مکمون وی وسایلی می‌شوند که به‌کارگزاری‌های اقتصادی جدید، شقاق‌های جدید، سنخ‌های ایستاری شده[۲۵] جدید، تحقق می‌بخشند. **اودیسه، اودیپ و هاملت** از این‌گونه شخصیت‌های شعر اجتماعی‌اند، و مسایلی‌که در این حماسه‌ها و غمنامه‌ها بررسی می‌شود، مسایل خاص این گونه دوره‌های تحولی‌ست.

این‌گونه مسایل به‌ماهیت آزادی مربوط میشود ودر نتیجه تراژدی با حدتی مستغرق‌کننده مسأله‌ی ضرورت را مطرح می‌کند. گرچه باید افزود که ضرورت در هرفرهنگ، به‌علت آنکه از مجاری گوناگون بشر را تحت‌فشار می‌گذارد، به گونه‌ی دیگری متجلی می‌شود. ضرورتی‌که براودیپ حاکم‌ست از ضرورتی که هاملت را شکنجه می‌دهد کاملا متفاوت‌ست؛ و این تفاوت، گوناگونی فرهنگ آتن و فرهنگ الیزابتی را نشان می‌دهد. لکن همین ضرورت که به‌نحو فراطبیعی مطرح

24. Tragedy
25. Standardized

می‌شود، و راه حل را به‌دنیای عقبی حواله می‌دهد، مضمون همیشگی دین‌ست. مسأله‌یی‌که مطرح‌شده است، خود بلافاصله به‌سخن گفتن از نیك و بد می‌آغازد. دین باتعریف «معصیت»، مرحله‌یی از تکامل جامعه را نمایان می‌کند که خود دیـن را تکوین بخشیده است.

● تمامی مردمان از نظر قومشناسان، که خود آن‌ها نیز در زمره‌ی مردم هستند، از فردیت‌های مشخصی برخـوردارند. همانطور که **جیلن و اسپنسر** نشان داده‌اند، بومیان استرالیا آزمودگی‌های اجتماعی خاص ومفیدی‌کسب می‌کنند واستفاده از این آزمودگی‌ها به‌نحوی‌ست که خود به‌وجود شقاق اشارت دارد. در میان این بومیان نوعی تقسیم کار پدید آمده است، که‌هنوز عمدة ژنتیك‌ست. این‌تقسیم‌کار به‌وسیله‌ی‌مجموعه‌یی که به‌نسل‌ها شکل می‌بخشد و به‌تشکل یك گروه اجتماعی‌منجر می‌شود، تولید نشده است.

بنابراین، ما قبیله‌ی متعارف گردآورنده‌ی خوراك یـا شکارگر امروزین را، که شعر در آن به‌منزله‌ی افسون، نیایش و تاریخ‌ست، به‌گونه‌ی زهدانی تلقی می‌کنیم، کـه شعر را تکوین بخشیده است. این گروه شقاق نیافته، در کارگزاری‌ـ های اجتماعی، و در نتیجه افکار اجتماعی سهیمند، و یـك

«همدردی انفعالی بدوی» که **کوهلر** در میمون‌های انسان نما مشاهده کرده، و **مك‌دوگال** آن را غریزه‌ی انسانی ویژه می‌داند، یکپارچگی پیوند آن‌ها را حفظ می‌کند. با این‌گروه زبان رفیعی پدید می‌آید که «وسیله‌ی انتقال» تمامی چیز ــ هایی‌ست که طی تجربه‌ی بشری، ارزش صیانت یافته است.

ما این زبان را نباید، بدان‌گونه که در قالب خط‌های منسوخ ثبت شده، مورد قضاوت قرار دهیم، بلکه آن را همانگونه که در اصل زاده شده، و همراه با ضرب موزون طبل‌ها، رقص و حرکات، عواطف جوشان‌جشنواره‌های‌گروهی ــ که سرچشمه‌ی سنت‌بوده ودرآن‌ها نه‌تنها گروه زنده، بلکه تمامی ارواح نیاکان مرده که قدرت عمده‌ی قبیله بودند ــ در اعصار متوالی زندگی کرده بررسی کنیم. از این جامعه‌ی شقاق نیافته، با تقسیم کار، سنخ‌های طبقاتی روحانیون، قضات، مدیران، و سربازان پدید می‌آید، و به‌همین‌نحو، زبان متعالی جشنواره‌ی بدوی، به‌علم، تاریخ، الهیات، حقوق، اقتصاد و دیگر تقسیمات مقتضی با سرمایه‌ی فرهنگی، تقسیم می‌شود. در روند این تقسیم، هر بخش یك شیوه‌ی جمله‌بندی خاص، و یك روش تعرض ادبی پدید می‌آورد که نه‌تنها از بخش‌های دیگر، بل از کلام رایج نیز متفاوت‌ست. لکن این بخش‌ها اجزای جداگانه نیستند. تکامل آن‌ها بریکدیگر و بر زبانی که تکلم می‌شود متقابلا و دایماً اثر می‌گذارد، زیرا

تمامی آن‌ها از یك مجموعه‌ی واحد رو به تکامل زندگی اجتماعی واقعی سرچشمه می‌گیرند.

ما به‌خاطر راحتی و سهولت از زبان **متعالی** سخن می‌گوییم. لکن در این مرحله نباید گذاشت که چنین صفتی، حالت ارزشگذاری به‌خود بگیرد. این تعالی یافتن دقیق زبان را می‌توان، در مورد هرملت خاص ــ و در هرمرحله‌ی خاصی از تکامل ــ در قالب عینی عروض، همراهی کردن موسیقی و رقص گردانی موزون، یا استعمال کلمات خاص که درخور مقاصد مقدس نیست، تبیین کرد. تاکنون ما دلیلی برای علت بهبود یافتن زبان توسط وزن نیافته‌ایم. مطالعه‌ی هرکتاب عروض زمینه‌یی بدست می‌دهد که شعر را از کلام سرراست رایج، به‌عنوان وسیله‌ی انتقال بیان، پست‌تر بیانگاریم، لکن دراین مرحله ما هنوز عروض را نه پست‌تر می‌دانیم و نه برتر، فقط آن را یك تفاوت کیفی می‌شماریم، و اگر این پرسش پیش آید که فایده‌ی این گوناگونی ــ اگر زبان را بهبود نبخشید چیست، آنگاه پاسخ مقتضی ارایه خواهد شد. کارگزاری وزن می‌تواند صرفاً جنبه‌ی دانش‌افزایی داشته باشد. این دانش‌افزایی را، آشکارا، در قالب شعر مقفی نیز می‌توان یافت که مثال زیر نمونه‌یی از آن‌ست:

بباف بباف داراك من
کارك من ــ بارك من

تارو به‌پود گره بزن
پارچه بباف بـرای من

زمانی گمان می‌رفت که «قوه‌ی توجه» درمردمان ابتدایی ضعیف‌ست، و بافت‌های موزون مانع پراکندگی حواس آنان می‌شود. لکن امروز عده‌ی قلیلی از مردمشناسان جدید ایـن نظریه را می‌پذیرند، زیرا که توجه یك قوه نیست بل یکی از اجزای سازنده و غریزی زندگی روحی‌ست، و هرآینه کـه شعور کمتر باشد، نیروی آن بیشترست. گربه‌یی که در کمین پرنده است، یا یك انسان اسکیمو که شکار خود را می‌پاید، لااقـل همانقدر توجه به‌خرج می‌دهد کـه یـك دانشمند در آزمایشگاه خـود. مردمان ابتدایی در مـورد چیزهایی کـه برایشان جالب‌ست ــ مانند شعایر، نمایش، یا شکار ــ بیشتر از گروه‌های متمدن توجـه مستمر نشان مـی‌دهند. **ریـورز** نشان داده‌که چگونه، درمدت پژوهشهای خود در میان مـردم «ملانزی»، در اثر پرسش‌های طولانی از یکی از افراد بومی آنجا دچار خستگی جسمانی و فکری شده، در حالی که مخاطب وی همواره تازه‌نفس باقی‌مانده است. در میان مردم متمدن هرگاه چنین موردی پیش آید معمولا پاسخگو زودتراز پرسشگر خسته می‌شود.

ما زبان متعالی مردم ابتدایی را، که‌گویی کـلامی بـه جامه‌ی تشریفات‌ست، شعر می‌نامیم، و همان‌طور کـه دیدیم

این شعر در مسیر تکامل، لطافت خود را از دست داده و به تاریخ، فلسفه، الهیات، داستان و نمایش تقسیم شده است. بدین ترتیب این سؤال پیش می‌آید که آیا شعر می‌تواند انعکاس چیز دیگری جز اقتصاد شقاق یافته‌یی باشد که در آن تکوین یافته است؟ و آیا ادامه‌ی وجود شعر را در عصر حاضر می‌توان واقعاً توجیه کرد؟ تداوم هستی آن جواب کامل این سؤال نیست، زیرا که تکامل، انباشته از بقایای پدیده‌هاست و شعر نیز می‌تواند یکی از آن‌ها محسوب شود. شعر از هوا‌داراني برخوردارست که به‌طور دم‌افزون کاهش می‌پذیرد. فقط در ادبیات‌ست که مصراً چنگ‌آویز زبان رفیع می‌شود. این شاید نشانه‌ی تبهگنی[۲۶] باشد، چنان که گویی شعر به مانند شخصی که از نظر عقلی عقب افتاده، و به‌زبان کودکان تمجمج می‌کند، از دیگر اعضای خانواده، که باید در جهان گسترده در تلاش معاش باشند، پس افتاده است.

ما می‌دانیم که زنده‌ماندن شعر معلول اتفاق خاصی بوده است. بشر سخن‌می‌گوید، داستان‌های باستانی را تعریف می‌کند، جزییات دانش خود را تکرار می‌کند، و بدینسان روزگار می‌گذراند. شعر بازبان متعالی خود زنده می‌ماند و ما آن را «ادبیات» می‌پنداریم و بطور مصنوعی از باقی کلام اجتماعی جدا می‌کنیم. این امر، به‌نوبه خود باعث می‌شودکه

26. Degeneration

چگونگی برخوردار بودن شعر را از یك زبان متعالی، و نیز تداوم هستی، تحول، وابدیت نسبی آن را نادیده بگیریم.

شعر بدوی، بیشتر یك قطب «ادبیات» متعاقب بشمار می‌آید تا زهدان آن. به‌علت ماهیت جمعی وسنتی خود زنده می‌ماند و ما را که ادبیات مردم ابتدایی را فقط درقالب‌شعر می‌بینیم، وادار می‌سازد تا آن را نوعی عصر طلایی بپنداریم که در خطه‌ی آن سروشان عالم غیب نیز به‌زبان حماسه سخن می‌گویند.

ماهیت این قطب دیگر چیست؟ ذهن بشری که امروز صحنه‌های ابتدایی را بررسی می‌کند، و متوجه تمامی آرزوهای مبهم، اوهام دینی، کیهان‌شناسی‌های اسطوره‌یی و عواطف جمعی می‌شود که در قطب زبان موزون موضع‌گرفته، در معرض این گمان قرار دارد تا قطب دیگری را قطب علمی بیانگارد. این قطب نظرات صرف، و گردآوری واقعیاتی خواهد بود که رنگ عاطفی به‌خود نگرفته‌اند. مانندشجره‌نامه‌ها، محاسبه‌های نجومی، آمار، و تمامی مدارك نوشتاری دیگر که هدف آن‌ها چیرگی برواقعیت ساده است.

لکن در ذهن بشر ابتدایی امکان ندارد که علم در جهت مخالف شعر متصور شود. وی علم را به‌عنوان شعبه‌یی از ادبیات نمی‌شناسد. علم را فقط به‌عنوان عمل، فن، طریق ساختن قایق و کاشتن درخت می‌شناسد که به‌بهترین وساده‌

ترین وجه می‌تواند از راه نوعی تقلید صامت فرا گیرد، زیرا که عمل بین تمامی اعضای یك قبیله مشترك‌ست. اندیشه‌ی یك گفتار یاحکم عاری از پیشداوری، که مقصود از آن فقط وسیله‌ی حرکت واقعیت محض باشد، کاملا برای این ذهن بیگانه است. کلمات نمایانگر قدرتی تقریباً جادویی هستندو نظریه‌ی صرف، آنها را از این قدرت‌محروم می‌کند و به‌جای آن، تصویر مجازی واقعیت بیرونی را می‌نشاند. لکن وجه افتراق بین شیء واقعی و تصویر آن، به‌جز ثانوی‌بودن تصویر، چیست؟ تصویر واقعیت، که فرد ابتدایی درکلمات می‌جوید، تصویری دیگر گونه‌ست: یك **تصویر ساختگی** جادویی‌ست، مانند تصویری که آدمی از دشمن خود می‌سازد. شخص با متأثر ساختن آن برواقعیت اثر می‌گذارد.

انسان ابتدایی، بدین طریق کمبود توجه خود را به احکام علمی «عکاسی مانند» جبران می‌کند. این توجه در تاریخ تفکر یك انتزاع دیررس بشمار می‌آید، وحدی‌ست که تمامی علوم تا نزدیکی آن پیش می‌روند، لکن فقط از نظر محتوای ریاضی‌خودبدان دست می‌یابند، وشاید بازهم‌نتوانند دست یابند، مگر وقتی که به‌جامه‌ی **اصل ریاضی** درآید.

این‌گونه نظرات بی‌رنگ، از دیدگاه اذهانی که فرهنگ ابتدایی بدان‌ها شکل بخشیده، بیگانه‌اند. برای انسان ابتدایی زبان عاری از مقصود، قابل درك نیست.

مقصود اززبان موزون معلوم‌ست ــ یعنی ارزانی داشتن احساس قدرت درونی، ارتباط با خدایان، که قوت قلب آدمی را همواره افزون سازد. مقصود از زبان غیر موزون نیز معلوم‌ست. مسأله‌ی یافتن یك کارگزاری برای آن مطرح نیست. خود این کارگزاری، به‌مثابه تکامل زیست‌شناختی، زبان غیرموزون را تکوین بخشیده و توسط آن شکل گرفته است. نیاز به‌گسترش شخصیت،متأثر ساختن همسایگان به وسیله‌ی این شخصیت، حل اختلاف با همسایگان در گریز آرامش، یانبرد، به‌تکوین حرکات وسپس‌تمجمع‌هایی انجامید که در غایت زبان ملفوظ را پدید آورد. در واقع، نظریه‌ی قابل تحسین **سرریچاردپیجت** در باره‌ی منشأ تکلم انسان، براین نکته استوار شده، که انسان با زبان، ودیگر بخش‌های متحرك اندام‌های صوتی، در صدد برآمد تا با حرکات خود تصاویری را تقلید کند که مایل بود براذهان همنوعانش منتقل شوند.

بنابراین،کارگزاری زبان غیر موزون چیزی جزترغیب و انگیزش نبود. در جامعه‌ی ابتدایی این زبان غیر موزون‌که به‌عنوان یك کارگزاری شخصی، و وسیله‌ی گسترش دیگر سانی و تفاوت فرد، در قبال روحیه‌ی جمعی زبان موزون‌قرار می‌گیرد، تمامی قدرت خود را از جلوه‌ی جمعی خود کسب می‌کند. همین وزن شعرست که تشریفات جمعی را آسان‌تر

می‌کند. مانند کلاس درس خردسالان، که درآن آمیختن عروض با جدول ضربی که کودکان به‌صدای بلند می‌خوانند، به ریاضی حالت شاعرانه ارزانی میدارد.

زبان غیر موزون، که برمبنای کلام روزانه قرار دارد، زبان ترغیب شخصی‌ست، و زبان موزون، یعنی کلام جمعی، زبان عواطف عمومی‌ست؛ لکن کرانه‌های این‌دو قطب مخالف‌در هم نفوذ می‌کند. در سطح فرهنگ ابتدایی، این مهمترین تمایز در خطه‌ی زبان بشمار می‌آید.

● شعر خصلة ترانه‌است، و ترانه خصلة چیزی‌ست‌که، به علت وزن آن، **یکنوا** خوانده می‌شود وقادرست بیان عاطفه‌ی جمعی باشد. این یکی از رموز زبان «متعالی»ست.

و اما چرا قبیله به‌یك عاطفه‌ی جمعی **نیاز دارد؟** سررسیدن یك پلنگ، دشمن، باران و زلزله، به‌طور غریزی انعکاسی شرطی و جمعی بوجود می‌آورد ــ همگی در معرض خطر قرار می‌گیرند و همگی متوحش می‌شوند. بنابراین، هر گونه وسیله‌یی که یك چنین عاطفه‌ی جمعی بوجود آورد، در شرایط و وضعی از این دست، غیر ضرور خواهدبود. قبیله، مانند یك گله آهوی متوحش، واکنش گنگ نشان می‌دهد.

لکن وقتی علت مرئی و ملموسی وجود ندارد، چنین

وسیله‌یی ضرورت می‌یابد، معهذا هنوز علتی **بالقوه** ست. و این چنین‌ست که شعر از زندگی اقتصادی زاده می‌شود و وهم از واقعیت.

برخلاف زندگی جانوران، زندگانی ساده‌ترین قبایل مستلزم تلاشی پیگیرست که غریزی نیست، بلکه ناشی از ضرورت‌های یك هدف اقتصادی غیر زیست‌شناختی، چون خرمن‌برداری‌ست. در نتیجه، غرایز باید به‌وسیله‌ی دستگاهی اجتماعی، تابع نیازهای خرمن‌برداری شوند. بخش مهمی از این دستگاه، که همانا جشنواره‌ی گروهی‌ست، «زهدان» بشمار می‌آید، که انبوه عواطف را آزاد می‌کند و آن‌را به‌یك مجرای جمعی می‌راند. در جشنواره، مقصود واقعی و هدف ملموس ــ یعنی خرمن‌برداری ــ مقصودی وهمناك می‌شود. اکنون دیگر مقصود واقعی وجود ندارد. اینك مقصود وهمناك ــ دروهم ــ پدید آمده است. از آنجایی‌که انسان با تندی و شور رقص، باشیون موسیقی، و با وزن خوابواره‌ی نظم، از واقعیت موجود، که بذر نیافشانده را در برنمی‌گیرد، بیگانه می‌گردد، لاجرم به‌جهان وهمناکی کشانده‌می‌شود که در آن این اشیا به‌طور وهمناك وجود دارند. این‌جهان در دیدگاه وی واقعی‌تر می‌شود، و حتی وقتی موسیقی نیز قطع‌می‌شود، کشت نروییده برای اوواقعیت بیشتری می‌یابد، و وی را برمی‌انگیزد تا باکار بیشتری آن رابه‌فرجام رساند.

بدین‌سان شعر ــ همراه‌با رقص، شعـــایر، و موسیقی ــ شاه دگمه‌ی کارمایه‌ی[۲۷] غریزی قبیله می‌شود، و آن کار مایه را به‌درون قطاری ازکنش‌های جمعی هدایت می‌کند ــکنش‌ــ هایی که علت و معلول‌های بلافصل آن‌ها قابل رؤیت نیست، و به‌طور خودکار توسط غرایز تکوین نمی‌یابد.

ضرورت دارد که تمهیداتی برای خرمن‌برداری فراهم آورد. ضرورت دارد که رهسپار جنگ شد. ضرورت داردکه با صرفه‌جویی، برکمیابی غذا در زمستان طولانی چیره شد. این ضرورت‌ها خواستار خدمات کارمایه‌ی غریزی از انسان می‌شوند، در حالی که غریزه‌یی وجود ندارد تا عرضه‌کردن این کارمایه غریزی را به‌انسان گـوشزد کند. مـورچگان و زنبورها به‌طور غریزی غذای خود را انبار می‌کنند، لکن این درمورد انسان صادق نیست. زنبورها به‌طورغریزی لانه‌می‌ــ سازند، ولی انسان چنین نیست. لازم‌ست که غرایز انسان را با کار مهار کرد، عواطف او را گردآوری کرد و به‌مجاری مفید، یعنی مجاری اقتصادی، هدایت کرد. از آنجایی که این عواطف، اقتصادی، یعنی غیر غریزی‌ست، این غریزه بایـد هدایت شود. بنابراین، وسیله‌یی که عواطف را **هدایت** می‌ــ کند، در اصل اقتصادی‌ست.

چگونه می‌توان این عواطف را جمع‌آوری کرد؟ کلمات

27. Energy

در زندگی اجتماعی معمولی، برای هر انسان تداعی‌های عاطفی دارد. این کلمات بدقت انتخاب شده‌اند، و تنظیم موزون آن‌ها ترنم‌شان را به‌نحوی یکنوا میسر می‌سازد، و تداعی‌های عاطفی آن‌ها را در هستی جمعی، آزاد می‌کند، موسیقی و رقص برای گسستن از واقعیتی که کلا ماشین جامعه را پیش می‌راند با یکدیگر همکاری می‌کنند. عاطفه بین لحظه‌یی که تحقق می‌یابد و به سطحی می‌رسد که می‌تواند «کار» فرآورد از بین نمی‌رود. یك فرد قبیله با شرکت در و هم جمعی تغییر می‌کند. این فرد، آموزش یافته، و به‌سخن دیگر، با زندگی قبیله‌یی همساز شده است. جشن و مراسم پایکوبی بومیان مبیین بحران‌های همسازی‌ست ــ برخی کلی‌اند و منظور از آن‌ها پایدار ماندن در طول زندگی‌ست؛ مانند مراسم نوآشنایی یا ازدواج، و برخی دیگر دایماً تجدید، یا معطوف به‌مقاصد خاص می‌شوند، چون جشنواره‌های خرمن‌برداری و جنگی یا جشن‌های چله زمستان.

لکن این عاطفه‌ی جمعی، که در جشنواره قبیله به‌وسیله‌ی هنر سازمان می‌یابد، به‌علت شیرین و دلپذیر کردن کار و ناشی‌شدن از آن دیگر بار به‌کار راه می‌یابد تا آن را سبك‌تر سازد. بشر بدوی وظایفی جمعی، چون بیل‌زدن، پاروزدن، شخم‌زدن، و دروکردن را به‌قالب ترانه‌یی موزون می‌ریزد که دارای محتوای هنری مربوط به‌نیازهای این وظایف، و بیانگر

عاطفه‌ی جمعی نهفته در وظیفه‌ست.

به‌نظر می‌آید تقسیم پی‌افزون کار، که همچنین شامل سازمان یافتن دم‌افزون‌ست، یك جنبش شعری جدا از زندگی ملموس می‌آفریند. بدانسان که‌گویی هنر در جهت مخالف‌کار و آفریده زمان گذران کارآسایی[۲۸] و تفنن شاعرست. با این تصور اکنون شاعر به‌یك فرد منزوی تبدیل می‌شود که تغزل وجه بیان اوست. تقسیم کار به‌جامعه‌یی منجر شده که درآن آگاهی، در قطب گروه‌های توانگر تمرکز یافته ــ یعنی گروه‌هایی که سلطه‌شان، به‌تدریج شرایطی برای آسایش آفریده است. بدین ترتیب، بالاخره هنر کاملا از کار جدا می‌شود ــ با نتایجی فاجعه‌آمیز برای هردو، که تشفی آن‌فقط با برابری و سازواری گروه‌ها میسرست. لکن، ضمناً این جنبش باعث پیدایی تکاملی غنی در فن می‌شود.

عواطفی که به‌طور جمعی آفریده شده، در انزوا نیز ادامه می‌یابد ــ یعنی عاطفه‌ی شخصی که، به‌تنهایی ودر تنهایی، آواز می‌خواند باز هم توسط تصاویر ذهنی جمعی برانگیخته می‌شود. وی، بدین‌سان، نمایشگر دوپهلوبودن هنرست ــ بشر خود را از سوی همنوعانش به‌درون انزوای جهان هنر می‌کشاند تا به‌همنشینی نزدیکتری با بشریت دست یابد. این عاطفه‌ی جمعی هنر شاعرانه، به‌مجرد اینکه

28. Leisure

سیالیت یافت، می‌تواند در فردی‌ترین وخصوصی‌ترین مبادلات رسوخ کند. عشق جنسی، بهار، غروب، آواز بلبل وطراوت باستانی گل سرخ، مجموعه‌ی تاریخ عواطف و تجربه‌هایی‌را غنا می‌بخشند که هزاران نسل در آن سهیمند. هیچ‌یك ازاین واکنش‌ها غریزی نیست، و در نتیجه هیچ یك نمی‌تواند شخصی باشد. در نظر میمون، یا انسانی که به‌وسیله‌ی مادری گرگ صفت پرورش یافته، امکان دارد یك گل سرخ چیزی ماکول یا لخته‌یی از رنگ روشن باشد. در نظر شاعر این‌گل، گل سرخ **کیتس، آناکره‌اون، حافظ، اوید** و **ژول لافورگ** است. زیرا این جهان هنر، جهان‌عاطفه‌ی اجتماعی‌ست جهان کلمات و تصاویر ذهنی‌ست، که در نتیجه‌ی تجارب زندگی همه و تداعی‌های عاطفی مشترك همه گرد آمده، و پیچیدگی دم افزون آن، غنای دم افزون زندگی اجتماعی را بازتاب‌می‌کند.

عواطفی که همه در آن شریکند با تکامل جامعه تغییر می‌کند. قبیله‌ی بدوی شکارچی یا گرد آورنده‌ی غذا، خودرا به‌درون «طبیعت» می‌کشاند، تا خواست‌های خود را در آنجا بیابد. با این عمل، خودرا ـ به‌منظور همنوا ساختن باطبیعت ـ دگرگون می‌سازد. بدین سبب، هنر وی طبیعی‌گرا[۲۹] و دریافتی[۳۰]ست. نمونه‌ی این هنر، طراحی‌های دقیق انسان

29. Naturalist
30. Perceptive

پارینه سنگی[۳۱] یا رقص وآواز تقلیدگرانه‌ی بومیان استرالیا از پرندگان و حیوانات‌ست. علامت آن توتم‌ست ــ انسانی که در واقع «طبیعت» است. دین آن مانا ــ یعنی جان‌گرایی ــ است.

قبیله‌ی کشت‌گر و دامپرور، گامی از این مرحله جلوتر است. این قبیله، «طبیعت» را به‌درون خویش می‌کشد و آن را تغییر می‌دهد تا با خواست‌های خود همنوا کند. هنرش قراردادی و مبتنی برفعالیت ذهنی وارادی‌ست. نمونه‌های این هنر، تزیین‌های ارادی انسان نوسنگی[۳۲]، یا شعایر پیچیده‌ی قبایل افریقا یا «پولنزی»ست. علامت آن خدای بذر یا خدای حیوان‌ست ــ طبیعت در واقع انسان‌ست. دین آن چیزی جز پرستش بت‌ها و ارواح نیست.

ورود «طبیعت» به‌قبیله، به‌تقسیم‌کار وپدیدآمدن‌قبیله‌ــ سالاران، کاهنان و گروهای توانگر می‌انجامد. کارگردان رقص و آواز از شعایر می‌گسلد و جامه‌ی هنرپیشگی به‌تن می‌کند ــ یعنی «فرد» می‌شود. هنر، هم به‌خدمت بزرگزادگان درمی‌آید و هم خدایان. همسرایی، ابتدا جای خود را به حماسه ــ یعنی قصه‌یی جمعی در باره‌ی افراد ــ و بالاخره به تغزل ــ یعنی بیان فردی ــ می‌دهد. انسان، که نخست از تمایز خود با طبیعت و سپس از وحدتش با آن آگاه شده،

31. Palaeolitic
32. Neolithic

اکنون برای نخستین‌بار ازگونه‌گونی‌های درونی‌خود، به‌علت پدیدآمدن شرایط تحقق آن‌ها آگاه می‌شود.

بدین ترتیب، مجموعه‌ی پیچیده‌ی جامعه‌ی تکامل‌یابنده، در مبارزه‌اش بامحیط، شعر را ــ همانند فن خرمن‌برداری ــ به‌عنوان بخشی از همسازی غیر زیست‌شناختی، و به‌طور اخص انسانی خود با هستی، پنهان می‌سازد. ابزار، بی‌آنکه شکل موروثی دست‌های بشر را تغییر دهد، آن را با یك هدف جدید همساز می‌کند. شعر، این کار را با کشیدن بشر به‌درون یك جهان وهم می‌کندکه برتراز واقعیت حال اوست. این کار دقیقاً به‌این علت انجام می‌شود که جهان، واقعیتی برترست ــ یعنی جهان، واقعیت مهمتری‌ست که هنوز ملموس نشده، و ملموس‌شدن آن مستلزم همین شعرست که‌از نظر وهمناکی برآن پیشی می‌گیرد. جای خطا در اینجا فراوان‌ست، زیرا شعر چیزی پیش می‌کشد که دلیل آن در زمینه‌ی شاعری هنوز قابل لمس‌کردن، بوییدن، یا چشیدن نیست. لکن فقط به‌وسیله‌ی این وهم‌ست که واقعیتی بوجود می‌آید، که در غیر این صورت تحقق یافتنی نبوده است. بشر بدون مراسمی که انبارهای انباشته از غله ــ یعنی لذات و شادمانی‌های خرمن‌برداری ــ را دورهم مجسم کند، حاضر نخواهد بود متحمل کار سخت لازم برای تحقق بخشیدن به آن‌ها شود. کاری که چاشنی دلپذیر آن ترانه‌ی خرمن‌

برداری‌ست، به‌خوشی ادامه می‌یابد. شعر بدلیل علت وجودی خود، واقعیتی را نمایان می‌سازد که‌در فراسوی واقعیتی‌ست که تکوین می‌بخشد؛ و به‌ظاهر واقعیتی را توصیف می‌کندکه گرچه ثانوی‌ست معهذا عالی‌تر و پیچیده‌ترست، زیرا که‌شعر ملموس‌بودن غله و مسلم‌بودن ماهیت وجودی خرمن‌برداری را ــ که یاور تحقق یافتن آنهاست و شرایط هستی خود وی بشمار می‌آیند ــ به‌اندازه‌ی رابطه‌ی پیچیده‌ی عاطفی و اجتماعی و جمعی قبیله با خرمن‌برداری توصیف و بیان‌نمی‌کند. شعر، جهان جامع تازه‌یی از حقیقت را بیان می‌کند ــ یعنی عاطفه‌ی آن، همبستگی آن، مشقت آن، و کمال یافتن طولانی وشایقانه آن را ــ که ناشی از غریزی‌بودن و کورکورانه‌بودن رابطه‌ی انسان با خرمن‌برداری نیست، بلکه ناشی از اقتصادی و آگاهانه‌بودن این رابطه است. بنابراین بیان انتزاعی شعر ــ یعنی هرآنچه که به‌عنوان واقعیت دربر می‌گیرد ــ نیست که حقیقت شعر را پدید می‌آورد، بلکه‌نقش پویای آن در جامعه‌ست که حقیقت‌آن را تکوین می‌بخشد.

فلسفه‌ی جامعه‌شناسی شعر

● خصلت‌های ویژه‌ی شعر بالضروره از ماهیت زبان، و نیز از کارگزاری[1] فعال شعر در ارتباط با جامعه، انسان و واقعیت نشأت می‌گیرد.

هنگامی که ما از «انسان» سخن می‌گوییم، منظورمان نوع انسان، یا فرد انسانی‌ست، انسانی که با غریزه زاده میشود، و اگر «به‌حال خود رها شود»، ممکن‌ست چیزی بارآید مثل یك وحشی گنگ. لکن بجای این، در جامعه‌یی معین، بصورت انسانی معین ــ از قبیل آتنی، آزتکی، تهرانی بار می‌آید. ما نباید نوع انسان را کاملا منعطف و شکل‌پذیر بینگاریم، زیرا انسان دارای غرایز و توان‌هایی معین‌ست که

1. Function

منشأ انرژی و تحرك اوست. همچنین تمامی انواع انسان همانند نیستند. افراد انسانی به‌سبب خصلت‌های ویژه‌ی ذاتی‌شان از یکدیگر متمایزند. جامعه، به‌هیچ روی، با این فردیت ذاتی به‌مقابله برنمی‌خیزد، برعکس، انشقاقی که همراه با فزونی‌گرفتن تمدن پدید می‌آید وسیله‌ی تحقق یافتن ویژگی‌های افراد انسانی‌ست. انسان در جامعه‌یی که نه از هنر بهره‌ورست و نه از علم، دیگر نه‌هنرمند شدن را می‌تواند برگزیند، و نه دانشمندشدن را. همچنین در جامعه‌یی که علم هنوز چیزی‌جز خرافه‌ی بی‌سروته اسطرلاب نیست، چگونه می‌توان از میان زیست‌شناسی و روانشناسی یکی را برگزید.

این نوع انسان هرگز به‌صورت «خام» یافت نمیشود، بلکه همواره بصورت انسانی دیده میشود که دارای یك تمدن ملموس معین، با نظرات، محیط مادی، و تربیت معین است ــ به‌سخن دیگر، انسانی‌ست که دارای شعور مشروط به‌داشتن مناسبات با انسان‌های دیگرست. مناسباتی که خود برنگزیده بلکه در آن زاده شده است.

افراد انسانی، در اصل، از طریق مقابله‌ی خود باطبیعت یا واقعیت بیرونی، به‌درون این شبکه‌ی مناسبات کشانده شده‌اند. قوانین معینی برفرد انسانی حاکم‌ست که هم حیطه‌ی فیزیولوژی را دربر می‌گیرد و هم روانشناسی را. لکن در

گستره‌یی که انسان، بعنوان یك بخش از واقعیت، خود را از بخش دیگر (طبیعت) جدا کرده ــ نه‌به‌این منظور که یکسره از آن بگسلد، بلکه برای اینکه باآن به‌مقابله برخیزد و بدین وسیله درحین تولید ارزش‌ها از نزدیك به‌درون آن نفوذ کند ــ زمینه‌یی دیگر از قوانین پدید آورده که همانا قوانین جامعه‌ــ شناسی‌ست. ایــن رشته قــوانین، نه‌تنهــا یکدیگر را نقض نمی‌کنند، بلکه به غنای‌هم می‌افزایند.

البته بدیهی‌ست‌که قلمرو جامعه‌شناسی مقام‌خاصی دارد، زیرا میدان نفوذ متقابــل **بشر و طبیعت**، و زادگاه فکــری قوانین دیگرست.

مقابله‌ی بشر و طبیعت، یك حرکت بیرونی‌ست کــه در حیطه‌ی تفکر، شکل رابطه‌ی برون ذات[۲] و درون ذات[۳] (عین و ذهن) بخود میگیرد ومبانی فلسفه را بوجودمی‌آورد. مقابله‌ی انسان و طبیعت در جــامعه، در حیطــه‌ی انــدیشه، بصورت واقعیت[۴] یا «حقیقت»[۵] **بازتاب** میشود. این حقیقت یا واقعیت زاده‌ی تخیل نیست، بل یك مجموعه‌ی زنده، بالنده و تکامل‌ــ یابنده است ــ زیرا حقیقتی‌ست درباره عالم موجود. هنگامی می‌گوییم عالم موجود، منظور اینست که تمام پدیده‌ها در قالب

2. Object
3. Subject
4. Reality
5. Truth

مناسبات و روابـط دارای پیوندهایی مکنـون و نامکشوف هستند.

این نخستین فرض علم‌ست، زیـرا جای‌دادن چیزی در حیطه‌ی علم تاییدی‌ست بروجود پیوندهایـی از این‌گـونه. انکار پیوند داشتن هرپدیده، همانا انکار قابلیت شناخت، و در نتیجه، انکار امکان ورود آن پدیده به‌حیطه‌ی علم است. تاریخ علم، کشف این پیوندهـا و بازنمود آن‌هـا، به‌عنوان واقعیت‌های عینی‌ست. با اندیشه‌پردازی تنها نمیتوان ایـن پیوندها را کشف کرد، بلکه در هر مرحله، آزمـون ــ کـه بازنمود عملی پیوندهاست ــ ضـرورت می‌یابد. بنابراین، حقیقت، فرآورده‌ی متشکـل مقابلـه‌ی انسان با طبیعت‌ست. درست همانسان که این مقابله، موجب اندوختن **سرمایه** (فن و دانش) می‌شود و هرچه رشد میکند پیچیده‌ترمیگردد، حقیقت نیز که بازتاب واقعیت‌ست، در ذهن انسان به‌شکوفایی بیشتر میرسد. در هرلحظه، فقط جنبه‌یی از این حقیقت میتواند در ذهن هر انسان باشد. این دریافت کژدیسه[6]ی نسبی، و محدود از واقعیت در ذهن هرانسان، فقط به‌یـاری برخـورداری از قـدرت حقیقت، و علم تمام انسان‌های زنده‌ی زمانه قابـل حصول‌ست. زیرا همین دریافت یا حقیقت نسبی، بوسیله‌ی شرایط جامعه شکـل گرفته، کـه این‌شرایط نیـز خـود از

6. Distorted

ضرورت‌هـای تولید اقتصادی ناشی میشوند. بدیـن‌ترتیب، حقیقت در هرزمان، مجموعه‌ی خاصی‌ست کـه از بازتاب‌های نسبی واقعیت، در اذهان تمامی انسان‌های زنده شکل می‌گیرد ـ البته نه‌بصورت بازتاب‌های انباشته و بی‌حساب، بلکه به‌مثابه نظـرهایی کـه، در یك جامعه‌ی معین، سطـح فنون تجـربی، ادبیات‌علمی، وسایل ارتباطی ومباحثه، و تجهیزات‌آزمایشگاهی بدان‌ها سازمان داده‌اند.

در هرانسان «حقیقت» شکل **دریافت**[۷] ـ یعنی آنچه وی از طریق حواس از واقعیت برداشت‌میکند ـ و حافظه ـ یعنی آنچه در لحظه‌ی دریافت قبلی فعال است و بردریافت بعدی اثر می‌گذاردمی‌گیرد. تداعی، محتویات‌آگاهی‌انسان‌ها را متشکل می‌سازد و بدان نیرویی عظیم ارزانی می‌دارد که به‌حقیقت تبدیل می‌شود. آگاهی انسان‌ها، با همان نیروی عظیم، مجدداً با فشار نافذ دم‌افزا، برفرد منعکس میشوند و بدیـن‌ترتیب حافظه ودریافت وی را از طریق بودن در جامعه، بیش ازپیش تنظیم و تغنیه‌می‌کنند. بدین‌سان‌آگاهی فرد، تابعی ازشرایط اجتماعی می‌شود.

حقیقت، تجربه‌یی‌ست که فرد انسانی از پیوند پدیده‌ها کسب‌می‌کند، و بوسیله هم‌آمیزی و همگـن‌شدن[۸] با میلیونها

7. Perception
8. Homogenity

تجربه‌ی مشابه، شکل می‌گیرد. حقیقت میتواند شکل بگیرد، زیرا عوالم دریافتی، تماماً پدیده‌های جهانی که تمامی انسان‌ها نیز بخشی از آنند، بشمار مـی‌آیند، نه پدیده‌های عـوالم ذهنی خصوصی بیشمار آحاد انسان‌ها. بدون این عامـل مشترك، دمسازی عوالم خصوصی، و در نتیجه، حقیقت عینی نمیتواند وجود داشته باشد. بنابراین علم که حقیقت عینی است، به تبیین پیوندهای پدیده‌ها یا چگونگی آن‌ها می‌پردازد.

هیچگاه حقیقت علمی مطلقی وجود ندارد، بلکه نسبتی از آن موجود است که در هرلحظه، بطور مداوم جامعه آن را هدف خود قرار میدهد. این نسبت از حقیقت علمـی مطلق، خود عالم‌ست ــ حقیقت مطلق، نفوذ و بهمانندی متقابل بشر با طبیعت یا وحدت آن‌ها بشمار می‌آید... حتی این‌حد نظری نیز نمی‌تواند، به‌جهانی ساکن، و حقیقت مطلق قایل باشد. حقیقت از مقابلـه‌ی بشر بـا باقـی واقعیت زاده میشود، و بالمآل همراه با هرمرحله‌ی این مقابله، واقعیت جدیدی پدید می‌آید و جهان پیچیده‌تر می‌گردد. در نتیجه، خـود واقعیت غنی‌تر میشود، و هدفی، که همانا «حقیقت مطلق» است، با همین پیچیدگی دم‌افزای واقعیت، یـك مرحله دورتر قـرار می‌گیرد. درست همانطور که هیچکس هرقدرهم بلندقد باشد نمیتواند تمام قامت خود را، از سر تا پا ببیند، همانطور هم جامعه نمیتوانـد به‌حقیقت مطلـق دست یابد ــ لکـن درست

همانطور که افزایش قد انسان میدان دید وی را گسترش میدهد، تکامل جامعه نیز همواره دامنه‌ی حقیقت را میگسترد.

زبان، انعطاف‌پذیرترین ابزاری‌ست که بشر در برخورد خود با طبیعت را بکار برده است، انسان به‌تنهایی نمی‌تواند عمیقاً بکاود، و بنابراین به‌تنهایی نمیتواند آنرا عمیقاً بشناسد. اما بشر بطور جمعی، بعنوان استاد تولید ارزش‌های معنوی و مادی، نفوذ فعال خود را برطبیعت میگسترد و بدینسان حقیقت را، که فرآورده‌ی این عمل‌ست، وسعت میبخشد. زبان ابزار اساسی پیوند انسانها بایکدیگر است. بدین علت‌ست که دشوار میتوان درباره‌ی‌حقیقت، به‌جز در قالب بیان که زبان‌آن را ادا می‌کند، اندیشید. زیراحقیقت کاملا فرآورده‌ی پیوند جمعی انسان‌هاست.

و اما حقیقت چگونه در زبان تجلی می‌یابد؟ کلمه، یك حرکت و یك فریادست. بعنوان مثال‌گله‌یی جانور را درنظر بگیریم که در موقعیت حاکی از خطر به‌نحو خاصی فریاد برمی‌آورند. هنگامی که یکی فریاد می‌زند، بقیه‌ی گله نیز در اثر جریان یك همحسی انفعالی و ابتدایی، وحشت‌زده میشوند و تمامی باهم میگریزند.

بنابراین فریاد، در این مورد، دارای یك جنبه‌ی ذهنی، یا یك «بار احساسی[9]»ست، که همگی در اثر آن، **احساس**

9. Feeling tone

وحشت میکنند.

لکن فریاد به **چیزی** وحشت‌زا چون دشمن، یا خطر، نیز اشارت دارد. فریاد بنابراین، دارای یك جنبه‌ی عینی‌ست ــ **عطفی‌ست** به چیزی قابل دریافت در واقعیت.

واضح است که برای زندگی صرفاً حیوانی، چند فریاد کوتاه بسنده است. برخی از حیوانات گنگ‌اند. لکن برای حیواناتی که بطور جمعی در تولید ارزش‌های مادی و معنوی فعالند ــ یعنی انسانها ــ فریاد به **کلمه** تبدیل‌میشود. «ارزش» آن دیگر غریزی نیست تا از رابطه‌ی نوع انسان با محیط مالوف وی ناشی شود. این ارزش به‌چیزی «اختیاری» تبدیل شده، که از رابطه‌ی انسان تکامل یافته با محیط مصنوع‌تولید ارزش، پدید آمده است. آوا در بدل‌شدن به‌کلمه، که ناشی از زندگی جمعی برای تولید ارزش‌های زندگی‌ست، هنوز هردو جنبه‌ی خود، یعنی هم بار حسی غریزی، و هم ارزش دریافتی اکتسابی را حفظ می‌کند، لکن هردو جنبه دقیق‌تر و پیچیده‌تر میشوند.

احساس‌های جانوران گله، به‌علت شباهت ساخت غریزی هریك از آن‌ها، همانندی کلی دارد. دریافت‌های آنها نیز، بعلت‌همانندی نحوه‌ی زندگی، مشابه است. همانندی این احساس‌های مشابه برهر یك از جانوران شناخته نیست. بهمین‌سان هیچ‌یك از آن‌ها نمیداند عوالم دریافتی دیگری، با

عوالم او همانندست، هریك از جانوران، فارغ از دیگر همنوعان، به **تنهایی** احساس میکند و به **تنهایی** میبینند. ما، بعنوان ناظر، همانندی عوالم عاطفی و دریافتی جانوران را از شباهت رفتار آن‌ها استنتاج میکنیم؛ لکن آنها نمی‌توانند بردنیاهای همانند خود شاعر باشند.

انسان از همانندی عوالم افراد انسانی آگاه است، این همانندی را، بعنوان مثال، علم که دنیای واقعیت دریافتی‌ست بیان می‌کند. به‌همین نحو انسان میداند که در احساس‌ها نیز همانندی وجود دارد، و این همانندی را هنر، که دنیای‌واقعیت عاطفی‌ست، بیان می‌دارد.

انسان زمانی به‌این همانندی درعوالم دریافتی خود پی‌برد که به‌همامیزی با دیگر همنوعان خود دست یازید. و اما چرا در این حیطه گام نهاد؟ برای‌اینکه جهان دریافتی خود را تغییر دهد. این تناقض، به‌سادگی، تناقض اساسی علم است ــ بشر از واقعیت، با اثرگذاری برواقعیت، آگاهی کسب می‌کند. این دقیقاً کاری‌ست که در یك آزمایش انجام میگیرد، و آزمایش برای علم جنبه‌ی حیاتی دارد. این تناقض بارز در **اصل قاطعیت ناپذیری** هایزنبرگ[10] به بیان غایی خود میرسد، که‌اعلام میدارد تمامی دانش‌ما درباره‌ی‌واقعیت، متضمن یك‌دیگرگونی در واقعیت‌ست. تمامی قوانین علم

10. Heisenberger

مبین این‌ست که چه کنش‌هایی موجب پدیدآمدن چه‌تغییراتی در واقعیت میشود. علم‌عبارتست از مجموع تغییرات در عوالم دریافتی‌یی که توسط انسانها طی‌تاریخشان، تولید و حفظ شده، شکل گرفته و دست یافتنی گردیده، قابل استفاده و اثر گذار شده است.

به‌همین نحو، انسان از همانندی «خود»های[11] دیگر انسانها، با تلاش در جهت تغییر دادن آن خودها، آگاهی می‌یابد. این دیگرگونی برای زندگی جمعی انسان اساسی مینماید. غریزه‌ی بشر، همواره برآنست که چنین و چنان کند. فقط درصورت اصلاح و تنظیم غرایز است که بشر به‌کاری، جز کار غریزی، دست‌می‌زند. درغیراینصورت بجای انعکاس شرطی، بطور غریزی عکس‌العمل نشان می‌دهد و زندگی جامعه را امکان‌ناپذیر می‌کند. انسانها فقط تا زمانی دریك جهان احساسی مشترك زندگی میکنند که بتوانند، از طریق عمل، در احساسهای یکدیگر تغییر پدید آورند. این دیگرگونی در احساس، برای هنر جنبه‌ی حیاتی دارد. مجموع این دیگرگونی‌ها که شکل‌می‌گیرد وازانسان استقلال‌می‌جوید، همان هنر است که در زندگی عینی پدیدار میشود، نه در تجرید و انتزاع.

هم علم و هم هنر بصورت نطفه در حیوان وجود دارد.

11. Ego

جفت‌گزینی و ترساندن دشمن مبین آن‌ست که جانور فعال‌باید احساس دیگران را دگرگون سازد. رقص حاکی از عشق‌ورزی و رقص تهدیدآمیز آمادگی برای جنگیدن، درقبایل ابتدایی، نطفه‌ی‌هنر بشمار می‌آیند. لکن هردو غریزی انجام میشوند، هردو فاقد آزادی و در نتیجه، دور از شعور و آگاهی هستند. به‌یك دنیای مشروط اجتماعی تعلق ندارند. فقط احساس‌ـ هایی را می‌توان موضوع هنر بشمار آورد که از طریق‌طبیعت انسان، یا محیط طبیعی، دگـرگون شوند. از آنجاکه هنـر، ضرورت واقعی غرایز را عیان مـی‌سازد از ضرورت عالـم احساس آگاه و درنتیجه آزاد میشود. هنر، بیان‌آزادی انسان، در دنیای احساس‌ست، درست همانطور که علم، بیان آزادی انسان، در عالم دریافت حسی است، زیرا هردو از ضرورت‌ـ های عوالم خودآگاهند و میتوانند آنها را دگرگون سازند ـ هنر، جهان احساس، یا واقعیت درونی، را تغییر میدهد و علم، دنیای پدیدها، یا واقعیت بیرونی را.

گریز همگانی یك گله از رخداده‌یی وحشت‌زا ـ در اثر فریاد یکی از افراد گله ـ نطفه‌ی علم بشمار می‌آید، لکـن فقط زمانی به‌علم تبدیل میشود، که‌عالم دریافتی ازدگرگونی آگاهی یافته، و این آگاهی، دراثر فرار از خطر بطورغریزی، پدید نیامده، بلکه از کار و تولید ناشی شده باشد ـ بطـور مثال، در قبیله‌های ابتدایی، بوسیله‌ی سلاح‌سازی یا تله‌سازی

و کشتن جانوران خطرناك، یا عقب‌نشینی سازمان یافته که از پشت جبهه نیز حراست کند.

علم و هنر، باوجود آنکه بیان اشتراك اجتماعی عوالم دریافت و احساس هستند، ولی انسانها را به نسخه‌های همانند یکدیگر تبدیل نمیسازند. برعکس، چون آنچه را که امکان‌پذیرست دگرگون می‌سازند، و باکشف تغییرات جدید به تناسب، گسترش و غنا می‌یابند، وسایل تحقق‌بخشیدن به تفاوت‌های فردی بشمار می‌آیند. تفاوت‌هایی که در سطح زندگی حیوانی، به‌صورت «فربهی مفرط» نمایان میشوند، در انسان به‌عنوان تفاوت‌های زندگی عاطفی، یا جهان‌بینی[12] پدید می‌آیند که به‌مجموعه‌ی واقعیت، تنوع و غنا میبخشند. زبان وسیله‌ی ویژه‌یی‌ست که، به‌واسطه‌ی آن، این تغییرات تبدیل به «سکه‌های رایج» اجتماعی میشوند. کلمات، پول بازار اندیشگی بشرست. حتی همانطور که چند مبادله‌ی ارزی، مبین تمامی پیچیدگی گیج‌کننده‌ی زندگی اجتماعی جدید است، چند صوت و صدا نیز بیانگر تمامی جهان غنی عاطفه و حقیقت بشمار می‌آید ـ جهانی که دنیای اندیشوارگی انسان‌ست.

12. Weltanschauung

● اکنون به مطالعه‌ی «کلمه» بپردازیم. درست همانطور که به‌هنگام بررسی انعکاس چیز ساده‌یی ــ مثل یك اسکناس ــ در حوزه‌های ارزش و قیمت، عــرضه و تقاضا، و سود و هزینه، پیچیدگی سرگیجه‌آوری به‌ما رخ می‌نماید، همانطور نیز، کلمه، به‌مجرد بررسی، افشاگر جهان کوچکی ازجامعیت جهان ظرافت اندیشگی می‌شود.

کلمه دارای یك جنبه‌ی ذهنی (احساس)،[۱۳] و یك جنبه‌ی عینی (دریافت)[۱۴] است. لکن همانطورکه‌اسکناس، بخودی‌خود، بصرف کاغذ و چاپ، موجودیت نمی‌یابد، این دو جنبه نیز، به‌صرف تفکر، در «کلمه‌ی فی‌نفسه» بوجود نمی‌آیند. این دو جنبه درکلمه، به‌مثابه یك عمل اجتماعی پویا، تحقق می‌یابند درست همانطور که یك اسکناس فقط در مبادله، هستی مییابد.

کلمه را ادا می‌کنند و می‌شنوند. بگذارید دو طرف این عمل را گوینده و شنونده بنامیم. کلمه به‌حصه‌یی از واقعیت اشارت داد که، از نظر حسی، دریافتی باشد: این‌همان‌زمینه‌ی نمادی، یا اشارتی، کلمه‌ست. گوینده خواهان آنست که عالم دریافتی شنونده را تغییر دهد ــ بدینگونه که با ادای یك‌کلمه چیزی را که کلمه نماد آن‌ست، در ذهن‌شنونده جایگزین سازد.

---

13. Feeling
14. Perception

مثلا، ممکن‌ست بگوید، «نگاه کن، یك گل یاسمن». وی بدینسان می‌خواهد که شنونده یك گل یاسمن ببیند، یا از امکان دیدن یك گل یاسمن آگاه شود. یا ممکن‌ست بگوید، «برخی از گلهای یاسمن زرد هستند»، که در این مورد مایل‌ست دنیای دریافتی شنونده را به نحوی تنظیم کند که یاسمن‌های زرد را نیز دربر گیرد. دامنه‌ی این‌گونه سخن گفتن می‌تواند، تا حد غامض‌ترین و تجریدی‌ترین بیانهای ریاضی، ادامه یابد.

لکن برای انجام چنین کاری، باید یك **دنیای دریافتی مشترك** ــ هم برای گوینده و هم برای شنونده ــ با **نمادهای دریافتی مشترك** وجود داشته باشد. یعنی نمادهایی که به «بودنی‌های» جهان مشترك مورد پذیرش هم گوینده و هم شنونده اشاره کند.

دنیای دریافتی مشترك، دنیای واقعیت یا حقیقت است، و علم کلی‌ترین آن بشمار می‌آید. ما قبلا دیدیم که این دنیا را انسان چگونه، از راه تجربه‌ی تغییر دادن واقعیت، ساخته است. دنیایی که گاهی به‌عنوان «عالم دریافت‌ها»، یا مفاهیم (تمایز بین آنها تصنعی‌ست) توصیف می‌شود. زیرا «زرد» و «یاسمن» در این عالم مفاهیم، مشترك‌ست، و گوینده می‌تواند با جای دادن یك «یاسمن زرد» در دنیای دریافتی شنونده، این عالم را دگرگون سازد. زرد و یاسمن اکنون با هم ترکیب یافته و یك بودنی جدید بوجود آورده‌اند ــ بودنی‌یی که قبلا در

دنیای دریافتی مشترك وجود نداشته، لکن اکنون به‌صورت ترکیبی وحدت یافته (دو جزء مرکب آن)، به‌یکدیگر رنگ و قوت اثر می‌بخشند، و چیزی بیش از مجموع اجزای خود پدید می‌آورند.

پس نتیجه‌ی این تأثیر متقابل چه بوده است؟ یاسمن زرد، که در دنیای‌دریافتی **گوینده** بوده، لکن در دنیای **مشترك** گوینده و شنونده، یا در دنیای دریافتی **شنونده**، ــ وجودنداشته اکنون در دنیای دریافتی مشترك، شکل گرفته و در دنیای دریافتی شنونده مستقرگشته است. بنابراین هم دنیای‌دریافتی‌شنونده، و هم دنیای دریافتی مشترك دگرگون شده است. بدین‌ترتیب، اکنون اگر گوینده، بگوید، «یاسمن زرد بی‌بوست» جمله دارای معنایی‌ست که قبلا دارا نبوده، زیرا یاسمن‌های زرد اکنون در دنیای دریافتی مشترك گوینده و شنونده وجود دارند.

باید توجه داشت‌که برای معرفی یك بودنی‌جدید به‌جهان دریافتی‌مشترك، یك‌کلمه‌ی‌جدید، اهمیت‌اساسی ندارد. گرچه گاهی از کلمه‌ی جدید نیز استفاده می‌شود. می‌توان گفت: که «x یك یاسمن زردست» یا «x بی‌بوست». ربودنی‌های جدید بیشتر با بازآمیزی، گسترش، تراکم و جابجایی نمادها[15] ــ یا کلمه‌های ــ موجود معرفی می‌شوند و کمتر با نوآوری.

15. Symbols

و اما این عمل ارتباط متقابل، فقط جهان دریافتی شنونده، و جهان دریافتی مشترك را دگرگون نمی‌سازد، زیرا گوینده بخاطر آنکه تجربه‌ی فردی و یگانه‌ی خود را، در مورد یك گل بیمانند، برای شنونده تجسم بخشد، ناگزیر شده تا آن را به «سکه‌یی رایج» تبدیل کند. بدینگونه برای او، از گلی یگانه بودن، که مانندش نه دیده شده و نه دیده می‌شود، به یاسمنی زرد تبدیل می‌گردد، که از لحاظ گل بودن، به‌رده‌ی یاسمن، و از لحاظ گل قابل رویت بودن، به‌رنگ زرد تعلق دارد. بدینترتیب، عمل ارتباط، درست همانطوریکه جهان دریافتی مشترك، و جهان دریافتی شنونده را تغییر داده، تجربه‌ی وی‌را نیز دگرگون‌می‌سازد، وگویی‌درمسیری‌اجتماعی قرار می‌دهد. البته خطاست که فکر کنیم دنیای مشترك، با قابل دریافت و معمولی کردن تجربه‌های فردی یگانه‌ی ما، از ارزش برداشت‌های ما می‌کاهد. ما به‌تجربه‌های‌خود با انگیزه‌های غریزی گسترده‌یی پاسخ می‌دهیم، که این تجربه‌ها را به «مأکول»، «غیرمأکول»، «خطرناك»، «خنثی»، «روشن»، و «تیره» تقسیم می‌کند. برخوردار بودن از جهات مشترك تجربه، به‌ما توان می‌بخشد تا گل‌ها را در میان چیزهای غیرمأکول یاسمن‌ها را در میان گلها، رنگها را در میان نور، زرد را در میان رنگها تمیز دهیم. بدینگونه، واقعیت‌اجتماعی خود را به‌یاری وسایل اجتماعی، در آستان شعور، از یك آشفتگی

پر همهمه‌ی گنگ جدا می‌کند. هرچه جهان اجتماعی ما پیچیده‌تر باشد، یك پدیده بیشتر در معرض برخورد مفاهیم واقع می‌شود، و در نتیجه، خصلت بارز یگانه‌ی بیشتری می‌یابد. باردیگر باید تکرار کرد که جامعه وسیله‌ی تحقق‌یافتن فردیت، و در نتیجه راه رهایی‌ست. قرار دادن و نگهداشتن دریافت در مسیر اجتماعی، همانا آگاه نگهداشتن آن‌ست.

دگرگونی در عوالم دریافتی گوینده وشنونده، و درجهان دریافتی مشترك، جوهر و ذات «کلمه» را تکوین می‌بخشد. سبك‌ترین کلمه‌ها نیز، با همه‌ی جزیی بودن، چنین تغییری پدید می‌آورند. نیروی کلمه با درجه و میزان تغییری که پدید آورده اندازه‌گیری می‌شود.

کلمه فقط در قالب یك عمل پویای اجتماعی تحقق می‌یابد. این امر در زندگی درست همانقدر از توجه بدور می‌ماند که اهمیت وجودی یك اسکناس، در قالب یك عمل اجتماعی، مورد بی‌اعتنایی واغماض عموم قرارمی‌گیرد. زیرا پیچیدگی‌های ناشی از تقسیم کار، تماس بین فرآورنده و مصرف‌کننده را بوسیله‌ی عامل بازار ازبین می‌برد. اسکناس، مانند یك کلمه، صرفاً بیانگر انتقالی‌ست بین یك انسان و انسان دیگر. در یك مورد بیانگر انتقال کالاست، و در مورد دیگر مبین انتقال اندیشه. لکن شرایط تولید و کار بشر به‌هریك از آن دو، هستی مرموزی، بصورت‌مفهوم، می‌بخشد ــ در یك مورد

مفهوم «ارزش» و در مورد دیگر مفهوم «معنی» را.

بدینسان باید اذهان آدمیان‌را آکنده از این عوالم‌دریافتی خصوصی و نیز برخی دریافت‌ها (یا مفاهیم) مشترك انگاشت، که عالم دریافتی مشترك را پدید می‌آورند و در غایت وسایل اثرگذاری بر عوالم‌خصوصی‌دیگران را به‌آنها‌ارزانی‌می‌دارند. حقیقت به‌تنهایی مجموعه‌ی‌عوالم‌خصوصی نیست، بلکه‌دنیای مشترك‌ست، که‌عوالم خصوصی ازطریق‌آن یکدیگر را متأثر می‌سازند. درست‌همانسان که‌بین صاحبان‌این عوالم‌خصوصی در ذهن مناسباتی برقرارست، بین عوالم خصوصی نیز ارتباط وجود دارد. این شبکه‌ی مناسبات چیزی جز حقیقت نیست.

لکن نه‌حقیقت و نه دریافت، هیچ‌یك به‌صورت روساخت‌های خودکفا نیستند. فقط در اثر انعکاس‌تغییرات ودگرگونی‌هاست که هستی‌می‌یابند. جهان دریافتی مشترك هم حقیقت‌را شامل‌می‌شود و هم مجاز، یاخطا، را. حقیقت‌یاخطا به‌معنای «زیستن در جهان‌دریافتی‌مشترك است». فقط در اثر ارتباط فعال جهان‌دریافتی‌مشترك باواقعیت‌است‌که حقیقت ازخطا یا مجا زمتمایز می‌شود. بطوریکه قبلا اشاره شد در اثر تولید ارزش‌های مادی‌و معنوی، مناسبات انسان و طبیعت بطور مداوم غنای گسترده‌تر می‌یابد. تولید اصولا مستلزم پیوند و رابطه است که آن نیز بنوبه خود، به‌کلمه نیاز دارد. انسانها برای کارکردن با یکدیگر، یعنی برای آنکه با یکدیگر بطور

غیر غریزی همکاری کنند، باید از دنیای مشترکی برخوردار باشند که یك دنیای دریافتی دگرگونی‌پذیر را دربر می‌گیرد. منظور از دگرگونی‌پذیر، آن‌ست که اعمال‌انسان بتواند بر آن‌ها مؤثر باشد. در این تغییر پذیرفتن به‌وسیله‌ی عمل انسانها، مفهوم دگرگونی قابل پیش‌بینی ــ از قبیل سحرگاه و خسوف، تغییرات در مسافت و مکان چون «اینجا» و «آنجا» ــ نیز مستتر است. زیرا تسلط انسان بر خود او این امکان را برایش فراهم می‌سازد که مثلا شب به‌مکانی خاص برود، و در نتیجه، با این نقل و انتقال، واقعیت را بوسیله‌ی عمل خود تغییر دهد ــ عملی که ناشی از فقط تمیزدادن توالی زمان و وضع مکان از روی دریافت‌ست. بدینگونه ارتباط انسانها به هنگام همکاری، به‌یاری کلمه، عوالم دریافتی خصوصی ودنیای مشترك آن‌ها را مداوماً تغییر می‌دهد و هردو را غنای بیشتر می‌بخشد. بدینسان است که یك روساخت، یا دنیای معنوی، پرتحرك و گسترده از میان‌دست‌های فعال بشر فرا میبالد. این روساخت بازتاب تمامی دگرگونی‌هایی است که بشر، در دوران زندگی خود، پدید آورده، یا کشف کرده است. اکنون این دنیای مشترك ــ درست مانند بازار ــ پیچیده شده و از زندگی اجتماعی ملموس فاصله گرفته است.

این همان جهان سایه‌آسای تفکر یا اندیشوارگی[16]ست.

16. Ideology

جهانی که حقیقت و مجاز را در بر می‌گیرد. جهانی که همواره و بالضروره، نمود جهان واقعی بشمار می‌آید و همواره و بالضروره، رابطه‌یی فعال و بارز باعین ــ یا برون‌ذات ــ دارد، و همین فعال و بارز بودن پیوندست که حقیقت این جهان را تضمین می‌کند، نه کیفیتی که به‌صورت تصویر یا فرافکنی انعکاس می‌یابد. هر بخش جهان بخش دیگر را بصورت یك تصویر منعکس می‌کند، ولی تنها انسان است که از پیرامون خود آگاهی دارد. اندیشه، خود شیء نیست، انعکاس نیز خود شیء نیست، بلکه یکی مبین، یا بازتاب‌کننده‌ی دیگری‌ست. کلمات به‌دریافت‌ها گره خورده‌اند. هر دریافت، عکس یا تصویر خاطره‌ی پاره‌یی از واقعیت‌ست. این دریافت‌ها در مفاهیم سریان می‌یابند، و به‌گسترده‌ترین و انتزاعی‌ترین طریق، متشکل می‌شوند و سامان می‌گیرند. یا، به‌بیان درست‌تر، مفاهیم و دریافت‌های دیگر با انشقاق و یکپارچگی، از درون آشفتگی گسترده‌ی «هستی» ــ یعنی ساده‌ترین دریافت ــ سر برمی‌آورند. تمامی این اشکال خیالی را انسان، همانند دریافت‌هایی که به‌یاد می‌آیند، بشکل نمادی پذیرا می‌شود. هنگامیکه انسان یك اسب خاص را به‌یاد می‌آورد، یا به‌مفهوم «اسب» می‌اندیشد، به‌هیچ‌روی فکر نمی‌کند که واقعاً خود اسب در ذهن اوست. حتی هنگامیکه وی درباره‌ی مفهومی ناب، چون «دو» غور می‌کند، باز هم گمان نمی‌برد که تمامی چیز ــ

های جفت یا دوتایی در ذهن‌او هستند، یا اینکه ذهن‌او مضاعف است.

کلمه، این جهان سایه‌آسای اندیشه را متجلی می‌سازد، و در ذهن هریك از افراد انسانی پاره‌هایی از این جهان را به‌یاد می‌آورد. «جهان دریافتی مشترك»، با تمامی فشردگی‌ها، تشکل یافتگی‌ها و تحول‌هایی که به‌خود دیده، بیانگر واقعیت و نماد آن‌ست. آن را باید مجموعه‌ی دریافت‌هایی از واقعیت دانست که برای بهره‌گیری در حیطه‌ی عمل گرد آمده‌اند. این‌ها عصاره‌ی چگونگی دریافت‌ها به‌هنگامی هستندکه زمینه‌ی آن‌ها، یعنی واقعیت، از عوامل گوناگون اثر می‌پذیرد. کلمه، نماد جهان سایه‌آسایی‌ست که خود به‌آفرینش کلمه یاری کرده است، و بنابراین نماد یك نماد بشمار می‌آید.

این جهان، حوزه‌ی حقیقت و خطاست. کلمه بیانگر یك نوع همگرایی اجتماعی در عمل است. «در اینجاست». هنگامی این گفته حقیقت دارد که عده‌یی در عمل، نیز در «اینجا» باشند. «زرد است» زمانی حقیقت دارد که، در اثر این جمله، در واکنش جامعه نسبت به y مشابهت عمومی وجود داشته باشد (مثلا با مقایسه آن، با یك رنگ معین قراردادی در جدول رنگ). البته ما همواره به‌اشیای ملموس جامعه مراجعه نمی‌کنیم. «جهان دریافتی مشترك» طوری شکل گرفته که در اکثر موارد مراجعه به‌آن، (منطق، قوانین، اسناد و بایگانی) به

تنهایی کفایت می‌کند. لکن اگر اختلافی وجود داشته باشد که با مراجعه به‌این جهان سایه‌آسا حل‌ناشدنی باشد (تناقض بین انگاره[۱۷] و تجربه)، می‌توان آنرا با رجوع به‌واقعیت (یعنی آزمایش بنیادی) حل کرد، که در اثر آن جهان دریافتی مشترك تغییر می‌کند (انگاره‌ی جدید). بدینطریق جهان سایه‌آسا در ارتباطی زنده با واقعیت‌ست و پیوسته از برخورد با آن، زندگی می‌یابد و رشد می‌کند. تقابل بین نظر و عمل چیزی‌ست که هم نظر و هم عمل را فعال می‌کند. تنها وحدت زنده‌ی این دوست که آن‌ها را قادر می‌سازد یکدیگر را تکامل بخشند. کاذب نمی‌تواند ناقض گرم باشد چون هریك از آن‌ها در حوزه‌یی جداگانه قرار دارند: به‌سخن دیگر، وحدت پذیر نیستند. حقیقت، ناقض خطاست و گرم، سرد را نقض می‌کند. حقیقت و خطا، هردو باهم، در قلمرو جهان سایه‌آسا نمی‌گنجند؛ قطعیت آنها مستلزم رجوع به‌جهان واقعی‌ست. تمامی مسایل مناقشه‌آمیزی که در محدوده‌ی جهان سایه‌آسا باقی بمانند مناقشه‌هایی بر سر حقیقت و خطانیستند، بلکه درباره‌ی فقدان تناقض بشمار می‌آیند. تمامی فایده‌ی جهان اندیشه آن‌ست که واقعیت را در خود پذیرا شود، و آنهم نه صرفاً به صورت ایستا[۱۸] بلکه به‌نحوی پویا.[۱۹]

17. Hypothesis
18. Static
19. Dynomic

● اکنون باید به‌دنیای دیگری که در پشت کلمه پنهان شده است ــ یعنی جهان احساس خود ــ بپردازیم. درست همانگونه که ندا و فریاد ــ علاوه برداشتن ارتباط با چیزی بیرونی و هراسناك ــ باحالتی‌درونی، یعنی هراسیدن، پیوند دارد؛ همانگونه نیز تمامی کلمات ــ علاوه بر آنکه، هریك به یك «بودنی» بیرونی اشاره می‌کنند ــ شامل نگرشی درونی نسبت آن بودنی هستند. وحشی، حیوان، جانور، جاندار، کلماتی‌اند که همگی بر بودنی‌های واقعی همانند دلالت دارند، لکن هرکدام دارای بارهای احساسی جداگانه هستند.

می‌توان پرسید: چرا انسان نباید یك کلمه جداگانه برای «بار احساسی» داشته باشد و کلمه‌یی دیگر برای شیء؛ تا بدین‌ترتیب هم نرمش زبان را افزایش دهد و هم روشنی را تسهیل کند؟ پاسخ این است که: این کار در ماهیت یا امکان تجربه نیست، چون جدایی بین بار احساسی، و شیء واقعی، امری انتزاعی‌ست. آن‌ها در واقعیت واحد و یگانه‌اند ــ یعنی بخشی از یك رابطه‌ی ذهن ــ عین بشمار می‌آیند. ما می‌توانیم میدان آگاهی‌را به‌کیفیات واقعی (یاعینی) و کیفیات‌پدیدار[۲۰] (یا ذهنی) تفکیك کنیم، لکن این‌تفکیك ساختگی‌ست.

درباره‌ی کیفیت‌های واقعی و پدیداری نظرات گوناگون ابراز می‌شود. به‌باور برخی، که معمولا خود را بسیار واقع‌ــ

20. Apparent

گرا می‌پندارند، کیفیت‌هایی واقعی‌اند که ناظر در آنها دخالتی نداشته و مستقل از ذهن او باشد. بدینترتیب اینان جهان را در گام نخست از رنگ، بو، احساس و حرارت تهی می‌کنند، زیرا به‌آسانی می‌شود نشان داد که این‌ها دارای ترکیبی خنثی هستند. به‌مجرد اینکه اینشتاین نظر خود را مبنی بر وابستگی اندازه، وزن، مدت، و حرکت بر ناظر اعلام داشت ــ ناگزیر اندازه، وزن، مدت و حرکت نیز به‌عنوان کیفیت‌های غیر واقعی از جهان حذف شدند و فقط «تانسور» نامتغیر باقی ماند؛ لکن تکامل مکانیك کوانتوم، حتی اینرا نیز رد کرد و چیزی غیرمتغیر جز یك «موج» احتمالی ــ یعنی یك عمل ریاضی ــ باقی نماند. بدینسان در راه جستجو و یافتن‌عینیت کامل، فقط انسان ماند و مقداری معادله ــ که همان جهان سایه‌آسای تفکر باشد.

از سوی دیگر، برخی نیز جهان واقعی را اندیشه‌ها یا مفاهیمی می‌دانند که به‌صورت عینی، جدا از بشر وجود دارد. ما از بحث درباره‌ی این مسایل‌که از افق این مقاله خارج است می‌پرهیزیم؛ لکن باید خاطرنشان ساخت تا زمانی که نقطه‌ی ملموس و محسوس تجربه نادیده‌گرفته‌شود، این‌گونه‌گرایش‌های گیج‌کننده ناگزیرمی‌نماید. زیرا درهر تجربه‌ی‌معین، یك چیز محتمل و یك چیز نامحتمل وجود دارد ــ یعنی چیزی که تجربه‌ی قبلی معلوم کرده، و چیزی که تجربه‌ی قبلی معلوم

نکرده است. آنچه که قبلا با آن برخورد شده، عین، یا برون‌ـ ذات است و آنچه که جدیدست، فرآمدن تجربه است ـ یعنی چیزی که ما را قادر می‌سازد تا این برون‌ذات، یا برخورد با برون‌ذات، را از عینیت‌های دیگر تفکیك کنیم. مثلا، امکان دارد ما هر روز از کنار یك گل یاسمن بگذریم، ولی «زمینه»ی هریك از روزها، و در نتیجه‌ی آن، نگرش ما نسبت به‌گل یاسمن متفاوت باشد. این تازگی، یا تفاوت نهفته در این تجربه‌ی خاص، همانا نگرش ذهنی ما به‌گل یاسمن‌ست ـ به سخن دیگر «بار احساسی» تجربه‌یی‌ست که کرده‌ایم. البته «در خارج» هم چیزی حضور دارد که در برانگیختن احساس تازگی در ما سهیم است. ضمناً در جناح ذهنی تجربه‌ی ما، «شناخت» وجود دارد؛ شناخت گل یاسمن به‌عنوان گل، به‌عنوان یك شیء و به‌عنوان چیزی واقعی.

این «بار احساسی»، ذاتی تمامی تجربه است: در یك‌سوی آن واقعیت، یا بخش عینی میدان آگاهی، قرار گرفته، و در سوی دیگر، نگرشی ذهنی نسبت به‌آن. یکی حوزه‌ی «من» است و دیگری حوزه‌ی عالم. می‌توان گفت هر شیء واقعی، در نتیجه‌ی تجربه‌ی ما، تداعیات ذهنی منظم به‌خود یافته است. لکن این تداعی‌ها به‌طور مکانیکی به‌آن پیوند نیافته، بلکه به میدان درونی و بیرونی ذهن بستگی دارند. یك‌گل یاسمن در زمینه‌یی خاص، نسبت به‌گل یاسمنی که در زمینه‌ی دیگری

قرار گرفته، تداعی متفاوتی پدید می‌آورد.

این قضیه، در کلی‌ترین شکل خود، با قانون انعکاس شرطی منطبق می‌شود، که بر پایه‌ی آن انعکاس‌های غریزی واقعیت سیال را طبقه‌بندی می‌کنند، و این طبقه‌ها برحسب تجربه، به پیچیدگی، حرکت و دگرگونی می‌گرایند.

ساده‌ترین شکل این طبقه‌بندی غریزی واقعیت بیرونی، رقومی ــ یا ریاضی ــ است. مقدماتی‌ترین پیکار «خودآگاهی» جداسازی «من» از «طبیعت»ست. شناخت این جدایی، یا شناسایی گسست، هنگامیکه از راه حواس به‌اشیا تسری یابد، تکوین مفهوم چیزهای شمارشی را میسر می‌سازد. بنابراین ریاضیات نظام تجربه‌هایی بشمار می‌آید که تقریباً فاقد، محتوای ذهنی است و از این‌رو تا بدین‌حد ابتدایی می‌نماید. ناگفته نماند که ریاضیات را از کیفیت عاری دانستن نیز نادرست است، زیرا بین کیفیات اعداد تفاوتی وجود دارد که فی‌نفسه گونه‌گونی بین «من» و دیگران را بازتاب می‌کند. لکن می‌توان ریاضیات را تقریباً تهی از کیفیت، دانست؛ به همین دلیل، همانسان که قبلا ذکر شد، زبان ریاضیات بطور ناب نمادی‌ست. اما چون ریاضیات بر پایه‌ی اساسی‌ترین بخش خودآگاهی قرار گرفته، کمتر از همه‌ی علوم عینی، و بیشتر از همه اندیشوار به‌نظر می‌رسد.

از آنجا که بجز زبان ریاضیات، تمامی زبان‌های دیگر ــ

با همه انعطاف‌ناپذیری عینی و نمادی ــ الزاماً به‌مقوله‌های کیفیت می‌پردازند، و باز از آنجا که در واقع، کیفیات خاص هر علم معین، حوزه‌ی آن علم را مشخص می‌دارد، تمامی زبان‌های دیگر علوم الزاماً بار احساسی متفاوت و متغیری را در بر می‌گیرند ــ یعنی بار احساسی جوهر ذهنی تجربه را که بخشی از «کیفیت» است.

کیفیت را فقط می‌توان به‌طور ذهنی درك کرد و تشخیص داد. لکن دیگر مستقیماً تازه نیست و تبدیل به‌امر واقع ومسلم اجتماعی شده است، می‌تواند به‌طور عینی قوام یابد و به حوزه‌ی کمیت کشانده شود. بنابراین، به‌مجرد تشخیص رنگ آبی؛ به‌طور اجتماعی، می‌توان آن‌را با یك طول موج معین مربوط ساخت، و بدینسان این رنگ را به‌صورت یك امر مسلم عینی درآورد، و از آن پس عینی تلقی کرد. لکن از نخستین نمود، به‌عنوان چیزی عجیب و یگانه، تا آخرین لحظه ناپیدایی آن صرفاً به‌صورت یك شکل بر روی صفحه‌ی مدرج موج‌سنج، حاوی برخی عناصر ذهنی‌ست.

این انتقال تجربه‌ی ذهنی، به‌حوزه‌ی عینی‌تر، از آنروی حایز اهمیت است که می‌توان دریافت چگونه بار احساسی هرگز قادر نیست، به‌طور کامل، از شیء موردتجربه ــ و در نتیجه از کلمه ــ جدا شود، و چگونه می‌توان صرفاً برای احساس‌ها ــ از قبیل «هراس»، «بیم» و «ترس» ــ کلماتی در

اختیار داشت. لکن «هـراس»، «بیم» و «ترس» در اینجا بـه واقـعیت عینی اشارت دارند. ذهـن می‌تواند بـه‌درون‌نگری بپردازد و بعد مردم دیگر را نظاره کند، به‌طوریکه احساس‌های آن، که به‌درون جهان اجتماعی انعکاس یافته، عینـی شود و زمینه‌ی ملموسی بـرای اندیشیدن گـردد. در تجربه‌یی کـه «هراس» بـدان اشارت دارد، هم می‌توان بـه‌یك حالت ذهنی برخورد که این کلمه به‌طور عینی بیانگر آن است، و هم به‌بار احساسی ذهنی در اندیشه کسانـی که هراسیده‌اند. بدیـن ترتیب تجربه که بر سطح خود به‌پس و پیش نوسان می‌کنـد، همواره توسط زمینه‌های خود تعدیل می‌شود، و همواره بارها و پیچیدگی‌های تازه می‌آفریند، و تا جایی که «کلمه» آن را به فعالیت برانگیزد، همواره نماد واقعیت بیرونی، و احساس درونی بشمار می‌آید.

درست همانطور که کلمه به‌بخشی از واقعیت عینی اشارت دارد و انگیزه‌ی تکوین اندیشه آن به‌شمار می‌آید، همانطور نیز انگیزه‌یی برای‌تکوین بخشی‌از باراحساسی تلقی‌می‌شود.[۲۱] به‌علت محدود بودن مجموعه‌ی واژه‌ها، هر کلمه، در واقـع،

---

۲۱. البته تمایز بین نمود حسی و تعقلی کلمات بسیار قدیمی‌ست. فلسفه هندو، «جوانا»، یا معنای‌نهان کلمات را خصلت شعر میداند. دانته «بین‌علامت‌تعقلی (Signum rationale) و «علامت حسی» (Signum Senusuale) تمیز قایل می‌شود که بـه‌نوبه‌ی خـود برپایه‌ی تفکیك «ویلیام‌اوکامی» (از اهالی «اوکام») قرار دارد. تعریف معروف میلتون از شعر به عنوان «حس» ساده و شور، بدون‌شك، از این مفهوم متأثر شده است. تحلیل «اوگدن» و «ریچارد» از معنی برپایه‌ی تمیز بین معنای نمادی و عاطفی کلمات‌ست.

انگیزشی بالقوه برای طبقات، عناصر، یاحرکات ممکن واقعیت بیرونی است ــ مثلا مانند کلمه‌ی «دریا». فقط بخشی از این معانی در اثر تلفیق باکلمات دیگر، براساس دستورزبان، نمود می‌یابد ــ به‌نظر می‌رسد که فقط به‌دریا، یا به‌دریا در شرایطی معین، دلالت کند. چنین خصلتی در مورد تداعی‌های احساسی یك کلمه نیز صادقست، که تماماً همزمان پدیدار نمی‌شود.

همانطور که ذکر شد می‌تـوان بخشی از یك‌تجربه را درباره‌ی واقعیت بیرونی ــ به‌علت وجود یك جهان دریافتی مشترك که نمادهای قراردادی آن را تکوین بخشیده‌اند ــ به دیگران منتقل کرد. به‌همین نحو است که می‌توان احساس‌ها را نیز ــ به‌علت وجود یك جهان احساسی مشترك که نمادهای قراردادی آن را به‌وجود آورده‌اند ــ منتقل کرد. این جهـان دریافتی مشترك، چیزی جز جهان «واقعی» یا حقیقت نیست. و اما جهان عاطفی مشترك چگونه می‌تواند باشد؟ این جهان عاطفی مشترك چیزی جز «من» نیست که انسان‌ها در نتیجه‌ی تجربه‌ی اجتماعی خود می‌سازند. ما از طریق مناسبات خود با همنوعان، وجود انگیزه‌های مشابه با انگیزه‌های خودرا درآنان مسجل می‌دانیم، انگیزه‌هایی کـه به اعمال مشابه ما ودیگران می‌انجامد، و ما از روی همحسی «خود را در آن‌ها حس می‌کنیم»؛ به‌طوری که آگاهی آنها نسبت به‌خودشان، در نظر ما به‌رفتار تبدیل می‌شود.

زندگی‌های مشترك انسان‌ها در پیوند با یکدیگر ــ که بسیار غنی‌تر از تجربه‌ی زندگی یك فرد است ــ به‌طور نمادی، شامل سلسله‌یی از روابط متقابل با واقعیت بیرونی‌ست که، در دسترس هریك از این زندگی‌ها قرار دارد، و «عالم» شناخته را هستی می‌بخشد. به‌همین طریق است که انسان‌های همپیوند، جهانی از تجربه‌ی حسی گردآورده‌اند که به‌سهولت قابل دسترسی‌ست و خود یا ذهن مشترك را تکوین می‌دهد.

بدینسان جهان دریافتی مشترك، برداشت یك انسان متمدن از واقعیت بیرونی را شکل می‌دهد. از این‌روست که انسان خورشید را ستاره‌یی آتشین، گاوها را جانور، آهن را فلز می‌بیند، و قس علیهذا. نیروی فوق‌العاده و عام‌بودن زبان این امر را تضمین می‌کند. این امر همانقدر حقیقی‌ست که تمامی آگاهی عاطفی‌وی. تمامی نگرش‌حسی‌انسان به‌خورشید، آهن، گاو و غیره، تقریباً از «خود» مشترکی ــ که همه را قادر می‌سازد به‌عنوان انسان در ارتباط نزدیك با یکدیگر زندگی کنند ــ نشأت می‌گیرد.

باید یکبار دیگر تأکید کرد که نه جهان دریافتی مشترك، و نه «خود» مشترك، هیچیك انسان را مجبور نمی‌سازند تا، براساس یك ضابطه، یا شاخص معین، بیندیشد یا احساس‌کند. برعکس اینها وسایلی هستندکه بشر، به‌کمك آن‌ها، دیگر ــ سانی‌های فردی خود را درمی‌یابد. جهان در نظر اعضای هریك

از انواع جانوران، سخت همانند می‌نماید، چون جهانی بس ساده است: زندگی‌های آن‌ها، در محدوده‌یی تنگ، نمی‌تواند چندان متفاوت باشد. از دیدگاه بشر، که در یك جامعه‌ی متمدن عالی تولد یافته، جهان آنقدر پیچیده و دست‌ورزیده است که زندگی وی می‌تواند یگانه و منحصر بفرد بشمار آید ــ زندگی‌یی که بتواند کاملا به فردیت ژنتیك او تحقق بخشد. به‌همین نحو، جانورانی که از یك نوعند، باید دارای یك زندگی‌مشابه عاطفی باشند: زیرا جهان عاطفی آنها بسیار ساده است. لکن خود اجتماعی ــ در اثر نسل‌ها هنر و تجربه به‌حدی ظرافت و پالایش یافته که فرد می‌تواند ویژگی‌های عاطفی خود را، در قالب آن، تا حد کمال تحقق بخشد.

غروب آفتاب، از نظر یك جانور هیچ‌چشمگیر نیست، لکن هنر آن را به‌چیزی تبدیل می‌کند که برای ما چشمگیر می‌شود. ما کلماتی را که بار احساسی در وجودمان برمی‌انگیزند، از «خود» اجتماعی می‌گیریم، و الا یك صوت خشك و خالی ــ مانند نتی که از پیانو شنیده شود ــ چگونه می‌تواند دقیقاً در ما، پژواکی از یك عاطفه‌ی مربوط به خود برانگیزد، که از میان گام ارزش‌های پذیرفته‌ی اجتماعی، انتخاب شده است؟

دقیقاً به‌علت فراهم آمدن امکان تحقق یافتن فردیت، به وسیله‌ی جهان اجتماعی و خود اجتماعی پیچیده است، که ما، در تمدن جدید، با این همه شکوه درباره‌ی خفه‌شدن فردیت

بوسیله‌ی جامعه مواجه می‌شویم. چنین‌شکوه‌هایی در عالم وحش و بربریت وجود ندارد، زیرا که درآن، هنوز امکان‌رهایی پانگرفته است. انسان بسیار ساده است و در محدوده‌یی تنگ زندگی می‌کند. هنگامی که، در جهان پیشرفته‌ی صنعتی، از یکسو در اثر تکامل جهان اجتماعی و خود اجتماعی بطور همگام عوامل آفریننده ارزش‌های مادی و معنوی نیز تکامل می‌یابند و به انسان امکانات باورنکردنی تحقق یافتنی را ارزانی می‌دارد، که بخواب هم نمی‌دید، و از سوی دیگر، مناسبات حاکم برآفرینش ارزش‌ها، بهره‌گیری از عوامل ارزش آفرین را دچار وقفه می‌سازد، ناگزیر فریاد اعتراض به «گرسنگی عاطفی» و «فلج‌شخصیت‌ها»، در جهان آکنده از آگاهی غنی، از سویی به‌آسمان برمی‌خیزد. شکوه‌هایی که همسنگ یا معادل اعتراض به تغذیه نامطلوب، و بیکاری در جهان فراوانی‌ست. اینها بخشی از اعتراض‌های روزافزون علیه جامعه‌ی جدید بشمار می‌آید.

● در تجربه، برون ذات کاملا «ناب» است، نه‌درون ذات. این «عدم خلوص»، درزبان نیز منعکس می‌شود. بنابراین به‌جای آنکه جهان مشترك و خود مشترك، جدا از یکدیگر زندگی کنند درهم ساری می‌شوند. در «کلمه» همواره یك

نگرش ذهنی معین، نسبت به‌بخشی از واقعیت، وجود دارد. علم که با واقعیت عینی سروکار دارد، کلمات را تا حدممکن به‌کار می‌برد، تا جنبه‌ی ذهنی را مطرود کند: این را باید همان هنر پی‌ریزی و شکل دادن ذهن نامید.

تمام تجربه، سازمان یافته و **واقعی**ست. هیچ پدیده‌ی مبهمی وجود ندارد؛ پدیده‌ها و اشیا با قرارگرفتن درمکانی واقعی از یکدیگر متمایز و جدا می‌شوند. احساس‌ها نیز به همین نحو سازمان یافته‌اند، و در خود به نقطه‌یی می‌رسند که از اثبات و تشعشع، و انگیزه و همگنی وسیع برخوردارند.

بنابراین نمی‌توان کلمات را به‌صورت پراکنده و بی‌حساب سرهم کرد. کلمات باید دارای سازمان باشند، به‌سخن دیگر، باید مبین یك چیز واقعی ــ یعنی بخشی از عالم ــ و نگرشی واقعی نسبت به‌همان چیز ــ یعنی بخشی از خود ــ باشند.

هنگامی که مایك نظر علمی را بیان می‌داریم، نظرما معطوف به‌چیزهای قابل مشاهده‌است ــ عملیات مربوط به‌ترتیب دادن قابل مشاهده، رنگهای قابل مشاهده، اعمال قابل مشاهده، و غیره. ما همواره فکر می‌کنیم که «کسی» ترتیب دادن و محاسبه را به‌عهده گرفته، و این فکر کردن به حدی بدیهی و ساده است که دانشمندان هیچگاه پی‌نمی‌برند که چنین فکر می‌کنند و همه‌چیز رابه‌ناظر، یا مشاهده‌کننده احاله می‌دهند. اگر این مسأله برای آن‌ها طرح شود، پاسخ

خواهند داد که این ناظر می‌تواند شخصی باشد که به‌درستی می‌اندیشد ــ بدون اینکه روشن کنند شخصی که باید به‌درستی بیاندیشد لازم‌ست از چه تجربه‌ی گسترده‌یی برخوردار و دارای چه نگرش و داوری بیطرفانه‌ی ستایش‌انگیزی نسبت به‌تمامی مسایل باشد. دانشمندان مایلند که ناظر فهیم خود را، صرفاً به‌مثابه یك داربست تلقی کنند. به‌علاوه گمان می‌برند که، به‌علت بی‌تأثیر بودن این داربست در ساختمان می‌توانند، در صورت لزوم، آن را به‌آسانی «جاکن» کنند و بدور بیندازد. لکن آخرین پیشرفت‌های علم فیزیك[۲۲] نشان داده که اگر این داربست را دور بیندازند، دیگر چیزی از ساختمان باقی نمی‌ماند... این ساختمان به‌طور مطلق، نیازمند داشتن داربستی است که نگهدارنده‌ی آن است. این «خود مصنوع» جهانگستر و عجیب علم، با همه‌ی وهم‌آمیز بودنش، ضرورت دارد: تمامی واقعیتی که زبان علم به‌صورت نماد جلوه‌گر می‌سازد با این «خود مصنوع» پیوند می‌یابد. فقط گویی ریاضیات از او می‌گریزد. لکن آن‌هم، همانطور که سخن رفت، متعاقباً، از واقعیت بیرونی به‌درون مغز انسان راه می‌گشاید، و بخش گسترده‌یی ازشخصیت «خودمصنوع» می‌شود. البته‌دانشمندان این «خود مصنوع» را جدی نمی‌گیرند. آن را فقط به عنوان

۲۲. بطور اخص، اصل قطعیت‌ناپذیری‌هایزنبرگ و کشمکش فیزیك کوانتوم با فیزیك نسبیت.

یـك **انتزاع** تلقی می‌کنند. گویـی در زندگـی خصوصی و مشغولیاتش چیز جالب‌توجهی وجود ندارد.

در همین راستا، هنگامی که شعر ــ یا هنر ادبی درمجموع ــ می‌خواهد خود اجتماعی را بصورت «نماد درآورد»، و بـه انتقال نگرش‌های حسی، به‌نحو سازمان‌یافته، میل کند، بازهم مجبورست تقریر و بیان‌واقعیت باشد. عواطف فقط در زندگی واقعی، که با پـاره‌های واقعیت پیوند دارد، یـافت می‌شود. بنابراین برای دستیابی به‌نگرش‌عاطفی، باید پاره‌های‌واقعیت ــ و بعلاوه پاره‌های سازمان‌یافته‌ی آن ــ وجود داشته باشند. لکن تقریر واقعیت ــ که به‌عنوان زمینه‌ی نگرش‌عاطفی انتخاب شده ــ همانقدر باید درباره‌ی واقعیت باشد که «خود مصنوع» علم، یك انسان واقعی بشمار می‌آید. این تقـریر، «جهـان مصنوع»، و وهمی‌ست که بدینسان مورد پذیرش قرار گرفته است. بدین ترتیب، پس از طی طریقی طولانی، ما به‌وهم، یا تخیل، که نوعی **بازساختگی**ست، و جوهر و معما و روش هنر ادبی بشمار می‌آید می‌رسیم.

این نهاد مصنوع علم، و این جهان مصنوع هنر، هردو ضرورت دارند؛ زیرا برون‌ذات و درون‌ذات به‌جای آنکه در تجربه تفکیك شوند، به‌حیطه‌ی تناقض ناشی از یك مقابله‌ی وقفه‌ناپذیر گام می‌نهند. هنر و علم، که در اثر تقسیم کار، و به‌خاطر تکامل یافتن بیشتر از اسطوره جدا شدند، از ایـن

جدایی نشانی به‌گونه‌ی داغ با خود، همراه آورده‌اند. این نشان، خود مصنوع علم، و جهان مصنوع هنرست. علم و هنر، به‌مثابه دو نیمه‌ی فرآمده از تقسیم جرثومه‌ی اصلی بشرند ــ که طبق روایت ارسطوفان در «سمپوزیوم» افلاطون ــ هر نیمه، پارسنگ خویش را می‌جوید. لکن علم و هنر، به‌هنگام‌وحدت، جهانی کاملا ملموس نمی‌آفرینند. این دو، جهانی کاملامجازی تکوین می‌دهند، که فقط زندگی محسوس و ملموس انسان‌های ملموس و محسوس، که زاینده‌ی علم و هنرند، بدان انسجام و زندگی می‌بخشد.

پس **هدف**، یا کارگزاری علم و هنر چیست؟ چرا از این جهان مصنوع، و این انسان مصنوع، تصویری سرد و بی‌ـ عاطفه، لکن واقعی‌تر از واقعیت، و یك انعکاس وهمناك، لکن گرم‌تر از سیمای خود بشر، سر برمی‌آورد؟

هردو، به‌مثابه بخشی از روند اجتماع تکوین می‌یابند: به‌سخن دیگر، هردو فرآمده‌های اجتماعند، و هر فرآمده اجتماعی، اعم از عینی و ذهنی فقط می‌تواند یك هدف داشته باشد و آن رهایی، یا پاسخگویی به‌نیازست. آنچه بشر در مقابله با طبیعت می‌جوید همین رهایی‌ست. از آنجا که رهایی جز از راه عمل قابل دستیابی نیست، نمی‌توان آن را صرفاً مربوط به‌اندیشه دانست. بشر برای دستیابی به‌آن فقط به درون خود روی‌نمی‌آورد ــ یعنی «خود را رهانمی‌کند.» درست

همان‌گونه که خودبه‌خودی هنر، نتیجه‌ی عملی‌ست آمیخته به سختکوشی، رهایی ــ یا پاسخگویی به‌نیاز ــ نیز نه‌تنها هشیاری همیشگی، بل کار و تلاش همیشگی می‌طلبد. علم و هنر، رهنمودهایی برای عمل تلقی می‌شود.

۱ــ علم، انسان را از درایتی ژرف‌تر و پیچیده‌تر، برای نفوذ در واقعیت بیرونی، برخوردارمی‌سازد. محتوای دریافتی آگاهی وی را چنان تنظیم وتعدیل می‌کندکه، بتواند به‌روشنی و گستردگی بیشتر، گرد جهان به‌حرکت درآید و آن را درك کند. این نفوذ در واقعیت از فراسوی پیرامون بی‌جان انسان تا موجودات انسانی ــ که بطور عینی، به‌عنوان موضوع عمل و سندانی برای چکش وی بشمار می‌آیند ــ گسترش می‌یابد. از آنجا که این جهان گسترش یافته و پیچیده را، فقط انسان‌هایی که با یکدیگر ارتباط دارند پدید می‌آورند ــ و این کار از توانایی یك‌فرد خارج است ــ در نتیجه، یك واقعیت **اجتماعی**، و یك جهان مشترك برای تمامی انسان‌ها بشمار می‌آید. حاصل اینکه بسط آن، تکامل انسان‌های دارای ارتباط را، ضمن گسترش میزان آزادی یك فرد ــ به‌سطح بالاتر رهنمون می‌شود.

۲ــ جهان‌دیگر یعنی هنر، یا جهان عاطفه‌ی سازمان‌یافته و همبسته به‌تجربه، جهان خود اجتماعی ــ که همه را می‌پاید، از همگی برخوردار می‌شود، و از روی تجربه به‌همه سازمان

می‌دهد ــ برای فرد، دنیای کامل تازه‌یی از احساس و آرزوی درونی به‌ارمغان می‌آورد. توان بی‌پایان غرایز و «دل» را از راه افشاکردن روش‌های گوناگونی پدیدار می‌سازدکه آدمیان، طبق آن‌ها، خود را با تجربه‌ها همساز می‌کنند. تارهای جهان درونی عاطفه را، همچون سیم‌های ساز، به‌لرزه و نوا درمی‌آورد. محتوای عاطفی آگاهی انسان را دگرگون می‌سازد تا بتواند با ظرافت و تعمق بیشتر نسبت به‌جهان واکنش نشان دهد. به‌علت آنکه نفوذ در واقعیت درونی، توسط انسان‌های برخوردار از ارتباط، صورت می‌پذیرد، و این نفوذ دارای پیچیدگی‌یی‌ست که یك فرد نمی‌تواند بدان دست یابد، هنر راز درون دل همنوعان آدمی را فاش می‌کند، و تمامی احساس جامعه را به‌سطح جدیدی از پیچیدگی می‌رساند. سطوح جدید همحسی، تفاهم، و محبت آگاهانه‌ی بین انسان‌هارا میسر می‌سازد، و آن‌ها را به‌سطوح جدید سازمان جامعه، که در اثر تولید ارزش‌های مادی و معنوی فراچنگ آمده، رهنمون می‌شود. درست همان‌سان که در رقص موزون قبیله‌ی ابتدایی، هر فرد قبیله به‌هنگام پایکوبی، به‌دل خویش و سرچشمه غرایز خود پناه می‌برد، تا بدین‌وسیله با همنوع خود، نه‌تنها در یك‌جهان دریافتی، بل در جهانی از آهنگ غریزی و خون جوش، شریك باشد، همان‌سان نیز امروز «خود» غریزی هنر، انسان‌مشترکی بشمارمی‌آید که ما برای ایجاد ارتباط با همنوعان خود به

درون آن پناه می‌بریم. هنر آگاهی از ضرورت غرایزست.

۳ـ درك اینکه هنر نیز نباید به‌مثابه علم، به‌تبلیغات تبدیل شود، حایز اهمیت است. این بدان معنا نیست که هیچ‌یك از آن‌ها نباید نقش اجتماعی ایفا کنند. برعکس، نقش آن‌ها علاوه بر داشتن اولویت بر تبلیغات، از آن هم اساسی‌تر است. این نقش همانا دگرگونی و تکامل بخشیدن به‌ذهن بشر است. علم و هنر ذهن بشر را به‌طریق خاصی تغییر می‌دهند. موردی را درنظر بگیریم که علم ذهن بشر را درباره‌ی واقعیت بیرونی دگرگون می‌سازد ـ این مورد می‌تواند یك عمل ریاضی باشد. یك عمل ریاضی یا درست به‌نظر می‌رسد یا خطا: اگر درست باشد خود را به‌صورت پاره‌یی از واقعیت بیرونی در ذهن ما جایگزین می‌کند. و اگر خطا باشد، آن را صرفاً به عنوان مشتی یاوه رد می‌کنیم. لکن اگر این خطا را بپذیریم، حقیقت آن، ما را بیش از «حقیقت» **خانه‌یی** که در برابرمان قرار دارد، متقاعد نکرده است. زیرا ما آن را نمی‌پذیریم بلکه آنرا می‌بینیم.

به‌همین نحو در هنر، وجود سرگشتگی «هاملت» یا ملال‌ـ زدگی دنیای‌حقیر «پرو فراك»، مارا درباب‌وجود «السینور» یا شیرینی بادامی «پروست» متقاعد نمی‌کند. تمامی «مجموعه‌ی احساسی» شعر یا نمایش یا داستان به درون دنیای ذهنی ما تسری می‌یابد. ما چنین و چنان احساس می‌کنیم. حقیقت‌آن‌ها

ما را همانقدر متقاعدمی‌کند که حقیقت یك دندان‌درد. لکن روشنی یا عمومیت اجتماعی شبکه‌ی‌عاطفی را، احساسی اعلام می‌کند که ما زیبایی می‌نامیم. موسیقی حتی نمونه‌ی بارزتری را آشکار می‌سازد.

بنابراین نه حقیقت و نه زیبایی، هیچ‌یك نمی‌توانند متقاعدکنند و بقبولانند. زیرا هردو رهنمودعمل بشمار می‌آیند. این‌متقاعدکردن باید نه‌تنهایك‌رهنمود، بل‌ترغیبی‌برای عمل‌باشد. باید هم نیرویی برای دیگرگونه‌کردن باشد و هم دیگرگونه‌بودن. در واقع هنر و علم قطب‌های متقابل زبانند، و کارگزاری اصلی زبان، ایفای نقش **تقاعد و ترغیب** است. زبان، این قطب‌ها را به‌عنوان تیغ آبدیده‌ی پیشرفت زندگی، تکوین و تکامل بخشیده است. هنر و علم، ترغیب و متقاعدکنندگانی هستند که از فرط تخصص‌دیگر ترغیب‌کننده و متقاعدکننده بشمار نمی‌آیند. درست همانطورکه گلبرگهای گل، به‌حدی تخصصی شده‌اند که کارگزاری برگ‌گونه‌شان از بین رفته است.

زبان مایه‌ی حیات خود را از زندگی روزانه جذب‌می‌کند، و در زندگی روزانه، محاوره‌هایی که از واقعیت‌های بیرونی عینی (چون رخدادها، یا احساسات سخنگو که عینی بشمار می‌آید)، و واقعیت‌های درونی (چون تأکید، «لحن‌های» خشن یا نرم، حالات چهره، اطاله‌ی کلام، مبادی آداب بودن، ایجاز،

جمله‌بندی‌های شگفتی‌انگیز، مودبانه یا گرم) خبر نمی‌دهند، به‌مفهوم ارسطویی، سخنورزانه[۲۳] هستند ــ یعنی قصد آن‌ها متقاعد و ترغیب کردن دیگران به‌عمل، به‌طریقی معین، و احساس کردن به‌طریقی معین است.

سخنورزی از چنین مناسباتی با علم و هنر برخوردارست، یعنی رهنمود عمل در مورد واقعیت بیرونی یا غرایز نیست، بلکه همواره آمیزه یا نقطه‌ی متقابل آنست. بدین ترتیب تا زمانی که یك انسان از کشش غریزی برای انجام کاری، در موقعیتی معین، برخوردارست، ترغیب برای تبیین ماهیت واقعیت بیرونی، در جهتی که به‌عمل می‌آید که وی ضرورت انجام کاری را، که ما می‌خواهیم وی را در آن زمینه متقاعد و ترغیب کنیم، دریابد. از سوی دیگر، اگر موقعیت مبین صرفاً عمل باشد، به‌منظور انجام گرفتن‌آن، برانگیخته شدن کشش عاطفی موردترغیب قرارمی‌گیرد. بدین‌ترتیب، نوعی بازگشت در مورد کاربردکلمات وجود دارد: درموارد عاطفی، تقریرات عینی به‌کار می‌رود؛ و در موارد عینی، تقریرات عاطفی[۶] لکن معمولا هر دو آمیزه‌یی از یکدیگرند.

سخنورزی یا قبولاندن، وجه عام زبانست که از طریق آن، انسان‌ها آزادانه یکدیگر را با توسل به‌فعالیت روزانه، از یك سو به‌ضرورتهای کار، و از سوی دیگر به‌نیازهای غرایز

23. Rhethoric

راهنمایی و هدایت می‌کنند. سخنورزی همچنین در واقعیت بیرونی و در نوع انسان ریشه دارد و چون مستقیم‌تر، بی‌واسطه‌تر و ساده‌تر است، ابتدایی‌تر و روزمره‌تر است. به عنوان یك وسیله ارتباط، تاروپود زبان تلقی می‌شود، که علم و هنر خود را از آن به‌علت تخصصی‌تر، سازمان‌یافته‌تر، والاتر، انتزاعی‌تر، واقعی‌تر و ترغیب‌کننده‌تر بودن در زمینه‌های خاص خود، و به‌خاطر به‌کار گرفتن دقیق داربست‌های غیرواقعی و وهمناك، یعنی خود مصنوع و جهان‌مصنوع، جدا می‌کنند، اینکه از ترغیب کردن، می‌توان برای گمراه کردن بهره‌برداری کرد، اینکه سخنورزی می‌تواند تهی و عوام‌فریبانه باشد، به‌نحوی یادآور وجود هم حقیقت و هم خطا، و نیز خطاپذیری انسان‌ست. چنین امری اعتبار ترغیب و تقاعد را مخدوش نمی‌سازد. علم می‌تواند خطا، هنر می‌تواند مبتذل، و ترغیب می‌تواند عوامفریبانه یا گمراه کننده باشد. همراه با تکامل تاریخی جامعه، ترغیب به‌خطا، از درونه‌ی حقیقت نیز سر برمی‌آورد.

بدین ترتیب ما می‌بینیم که زبان فقط منتقل کننده‌ی تصویر بی‌جان واقعیت بیرونی نیست، بلکه در آن واحد، نگرش خاصی را نسبت به‌آن نیز منتقل می‌سازد. زبان این‌کار را از آن روی می‌کند که تجربه، زندگی، و واقعیت در مسیر مبارزه‌ی انسان با طبیعت آگاهانه پدیدار می‌شود. این

تصویر واقعیت بیرونی و این «خود» در خلاء یك شکاف با یکدیگر روبرو نمی‌شوند؛ زیرا از یك زندگی ملموس و محسوس زاده می‌شوند و بدان بازمی‌گردند. هردو برزمینه‌یی بنیاد یافته‌اند که انسان و محیط را درهم می‌آمیزد. واقعیت خود زبان، دلیلی‌ست بر این آمیزش. بنابراین علم و هنر از طریق عمل‌اجتماعی و به‌میانجیگری‌ترغیب، در خدمت‌یکدیگر قرار می‌گیرند. از آنجا که زندگی بشر، از درونه‌ی واقعیت حاضر و موجود در اثر تقابل انسان و طبیعت هستی می‌گیرد، واقعیت بیرونی و احساس درونی نیز، در اثر همین تقابل، هم یکدیگر را تکامل می‌بخشند و هم خود را.

شعر، به‌گونه‌ی زندگی‌بشر، که پرتوی ازآن زندگی‌ست، از کشاکش بارآور ریاضیات و موسیقی زاده می‌شود.

جامعه‌شناسی
هنر
و
ادبیات

هرگاه یك پژوهنده‌ی جامعه، اعم از یك مورخ یا جامعه‌شناس به‌وسوسه‌ی استفاده از مدارك فرآمده از ادبیات، یا آثار هنری به‌طور اعم، گرفتار آید، بطور ضمنی گمان می‌برد بین دو نوع پدیده، که به‌دو رشته‌فعالیت بشری ــ یعنی‌فعالیت‌های واقعی و خیالی ــ تعلق دارند، نوعی همنوایی[1] وجود دارد. بدیهی‌ست که این شخص به‌جلوه‌های ادبی و هنری تا جایی توجه می‌کند که دانش وی را، درباره‌ی رویدادهای اجتماعی، غنا بخشد یا روشن سازد. بدین‌سان، همراه با علاقه‌مند شدن یك منتقد ادبی یا هنری به «جامعه»ی داستان‌های **جین اوستن**، یا نگاره‌های **شاردن**، یك مورخ، یا یك جامعه

1. Correspondence

شناس، نیز تاحدی مایل‌ست که آثار مزبور آگاهی‌هایی در‌باره‌ی جوامعی که جین اوستن، یا شاردن، در آن زندگی می‌کردند در اختیار وی بگذارد.

و اما آیا این‌گونه همنوایی بین واقعیت و خیال، یا هنر و جامعه وجود دارد؟

این پرسش را به‌ندرت مورد مداقه قرار داده‌اند، و حتی باید اذعان داشت که پاسخی صریح درباره آن نیز عرضه نداشته‌اند. اگر از یکی از مشهورترین نام‌ها در زمینه‌ی این‌گونه پژوهش آغاز کنیم، مورخی چون **جی. بورکهارت** این اندیشه را در انسان بیدار می‌کند که رابطه‌ی بین هنر و جامعه، ساده و مستقیم، و تقریباً بحدی آشکار و طبیعی‌ست، که گویی از راه حواس نیز می‌توان بدان دست یافت.

بدین ترتیب وی بین گرایش‌های اجتماعی و فرهنگی، یا جنبه‌های یك دوره ــ یعنی بین فردگرایی[2] ساری در هنر **له‌اوناردو**، اندیشه‌های سیاسی **ماکیاولی**، و فعالیت اقتصادی یك بازرگانی فلورانسی ــ نوعی همذاتی[3] می‌یابد. مسلماً چنین رویکردی[4] را می‌توان کهنه تلقی کرد و حتی مردود دانست. لکن پیش از اقدام بدین‌کار، اصلح است که در این باره، به تفاوت بین بورکهارت و یك مورخ معاصر، با

2. Individualism
3. Identification
4. Approach

بینش جامعه‌شناختی گسترده، چون **مارك بلوش**، توجه کنیم که تفاوتی بنیادی و ماهوی بشمار نمی‌آید. مارك بلوش[5] از خصلت ظریف و همبافته‌ی این همنوایی آگاهی بیشتری دارد، و مالا مدارك فرآمده از تحلیل آثار ادبی را به‌دو دلیل به کار می‌گیرد.

نخست: برای روشن کردن بیشتر رخدادهای خاص تاریخی، دوم، برای جلوه بخشیدن به‌رشته‌یی از خصایص ثانوی و نهفته‌ی یك‌دوره، یا یك جامعه، که در غیر اینصورت می‌توانستند در نیافتنی و نامدرك باقی بمانند. در نتیجه، کارهای او مارا از نوعی همنوایی چندآوا[6] ولی دقیقاً یکنوا[7]، که بین رخداده‌های هنری و اجتماعی یك‌دوره وجود دارد آگاه می‌سازد.

بورکهارت و بلوش به‌یقین درباره مثبت بودن رابطه‌ی بین هنر و جامعه راه افراط پیشه می‌گیرند. از سوی دیگر، بسیاری از مورخین در این مورد، بیش ازحد لازم، احتیاط به خرج می‌دهند. نمونه بارز این گروه، **ای. جی. پی. تیلور**[8] است که پس از پرداختن به‌دورنمای ادبی انگلستان در دهه‌ی سوم قرن بیستم، که تاحدی می‌توان آن را تخیلی دانست، می‌نویسد:

5. Marc Bloch
6. Polyhony
7. Countrepointed
8. A. J. P. Taylor

اگر گمان بریم که پسند و ذوق ادبی نمایانگر چیزی‌ست که مردم معمولی می‌اندیشند و می‌پذیرند، نه تنها نسنجیده داوری کرده‌ایم، بل به خطا رفته‌ایم. شاید این پنداشت در مورد دوره‌های قبلی، یعنی زمان‌هایی مصداق یابد که تاریخ فقط به طبقات بالاتر و فرهیخته می‌پرداخت، و بنابراین آثار برجسته‌ی آن دوره‌ها را می‌توان آینه‌ی عصر تلقی کرد. حتی این نکته در مورد آثاری که باقی مانده، یا نسل‌های آینده برجسته دانسته‌اند، نیز صادق‌ست که ضرورة بسیار مؤثر یا معرف زمانه خود بودند. بهر حال اگر مردم انگلستان را مورد مداقه قرار دهیم، ادبیات آگاهی اندکی در اختیار ما می‌گذارد. به‌عنوان‌مثال، داستان **ویرجینیا ولف**[9] ستایش گروه کوچکی از روشنفکران را برانگیخت، و متلاشی‌شدن قالب‌های روایتی محدود و تنگ، توسط آنها، بر نویسندگان متعاقب مؤثر افتاد. این داستان‌ها برای مورخان‌مفهوم و معنایی ندارند. بازدهه‌ی سوم قرن بیستم مکتبی پدید آورد که شعرای وابسته به‌آن عمیقاً مسایل اجتماعی و سیاسی را مورد توجه قرار دادند و بد نیست که رهبر آنان **دبلیو. اچ، اودن**[10]

9. Virginia Woolf
10. W. H. Auden

را، درست همانگونه که **تنیسون**[11] نیز نماینده‌ی دوره‌ی خود بود، صدای بارز دوره‌ی خودش دانست.

اودن اندیشه‌های بسیاری از مردم انگلستان را به‌صورت شاعرانه بیان کرد. البته منظور این نیست که مردم انگلستان اشعار وی‌را می‌خواندند، یا حتی همه از وجود او اطلاع داشتند.

در واقع این دهه را باید فاقد مجتهد ادبی دانست. کسی جانشین **برناردشو** یا **آرنولدبنت**[12] نشد که درباره‌ی تمامی مسایل بیدرنگ فتوی می‌دادند[13].

این‌همه از مورخان. بهر حال اگر گمان بریم که جامعه‌شناسان منظم‌تر به‌مسأله‌یی پرداخته‌اند که در کانون روش‌شناسی نظام‌پژوهشی آنان قراردارد، کار نسنجیده‌یی کرده‌ایم. مسلماً اکثر آنان، هنر را یك واقعیت اجتماعی تلقی می‌کنند، ولی ــ به‌مثابه بورکهارت در یك قرن پیش ــ معدودی‌اشارات این نظر را بطور جدی مورد مداقه قرار می‌دهند. مثلا **ماکس وبر** تقریباً معتقد است که هنر هندوستان رشته‌یی ازخصایص بنیادی مذهب و جامعه‌ی هند باستان را آشکارمی‌سازد. این نظر امکان دارد درست باشد لکن مسأله‌ی مورد بحث را تشریح و

11. Tennyson
12. Arnold Bennett
13. Taylor, A.J.P. *English History, 1914-1945*, London, Oxford University Press, 1965

تبیین آن، یعنی تشخیص روندهای بنیادی که مناسبات هنر و جامعه را تنظیم می‌کنند، و به‌علاوه تعیین ابزارهای عمده‌ی ذهنی پدید می‌آورد، که به‌یاری آن‌ها می‌توان چنین مناسباتی را تعبیر و تفسیر کرد. این امر فی‌نفسه وظیفه‌یی بس دشوار است، و این دشواری، حتی با بروز اختلاف بین کسانی که، بدین‌گونه به‌پژوهش می‌پردازند نیز افزونی‌می‌گیرد. معهذا امکان دارد که از آثار آنان، برخی رویکردهای بنیادی و انگاره‌های عملی استخراج کرد و چارچوب نظری جامعه‌شناسی هنر و ادبیات را مشخص ساخت. آنچه در زیر می‌آید کوششی در این راستاست.

در آغاز هرآنکه به‌مناسبات بین هنر و جامعه می‌پردازد ــ واژه‌ی هنر در اینجا به‌معنای جامع آن که ادبیات را نیز دربر می‌گیرد به‌کار گرفته شده است ــ باید رابطه‌ی آثار هنری را که موضوع پژوهش وی را تشکیل می‌دهند در قالب (الف): **ساخت اجتماعی**[14]، (ب): **فرهنگ**، (پ): **شخصیت** مورد تحلیل قراردهد. آنچه متعاقباً خواهد آمد معانی این‌اصطلاحها و عوامل را روشن می‌کند. ولی فعلا کافی‌ست تأکید شود که این عوامل در هرگونه پژوهش جامعه‌شناختی هنر، ابزارهای ذهنی بنیادی و واحدهای تحلیلی تلقی می‌شوند.

14. Social Structure

هنر و ساخت اجتماعی

نخستین وظیفه‌ی جامعه‌شناسی هنر تعیین موقعیت یك اثر هنری در ساخت جامعه‌ی مربوط بدان اثرست. یکی از معمول‌ترین روش‌های این کار پیوند دادن اثر هنری موردنظر به طبقه‌ی اجتماعی آفریننده‌ی آن‌ست. این روش ضرورة دال بر پذیرش کامل، یا حتی قسمتی از مفهوم برخی جهان‌بینی‌های خاص اجتماعی نیست که هنر را ــ همراه با دیگر جلوه‌های فرهنگی، چون دین، علم و فلسفه ــ انعکاس شعور انسان از مناسبات جبرآمیز اقتصادی و طبقاتی می‌دانند. نسبت دادن یك کار هنری، به‌طبقه‌ی اجتماعی آفریننده‌ی آن فقط حاکی از این‌ست که تحلیل تطبیقی دو پدیده‌ی متعلق به‌یك ساخت همسان اجتماعی، آگاهی و درك ما را از ماهیت، و طبیعة مناسبات خاص آن‌ها با یکدیگر افزونی می‌بخشد. این روش یکی از شیوه‌های معمول است. در این مورد دو پدیده‌ی تحت بررسی، یعنی طبقات اجتماعی و آثار هنری، ساخت‌های اجتماعی ــ روانی بسیار پیچیده و متمایز از یکدیگر هستند، و بالمال تطبیق و مقایسه‌ی آن‌ها را باید با تعبیری حاکی از شناخت تخیل ــ که دامنه‌ی آن، از تمثیلات ظریف معانی تا همگرایی‌ها و مناسبات دقیق خصایص این دو پدیده امتداد دارد ــ به‌فرجام رساند. معمول‌ترین نمونه‌ی این مسأله، تشابهی‌ست که بین ساخت ذهنی، نگرش‌های حاکم و مسلط،

احساس‌ها و ارزش‌های شخصیت اصلی یك اثر هنری و بافت رفتاری و فرهنگی یك طبقه‌ی اجتماعی خاص وجود دارد. بدینسان‌ست که می‌توان از خصلت متعلق به‌طبقه‌ی متوسط داستان و نمایش در دوره‌ی پس از «رستوراسیون» در انگلستان، یا از خصلت وابسته به‌طبقه‌ی کارگر داستان‌های **دی. اچ. لارنس** سخن گفت.

به‌هر حال باید خاطرنشان ساخت که چنین شیوه‌یی در مورد آثار ادبی به‌کار گرفته شده، و حتی، در این زمینه، نیز ارزش نسبتاً محدودی کسب کرده است. اولا، ساخت ذهنی و رفتاری عده‌یی ازشخصیت‌ها، از قبیل آنهایی را که **جیمز جویس، ویرجینیا ولف،** یا **آلن روب گرییه**[۱۵] آفریده‌اند، نمی‌توان همواره در قالب یك طبقه‌ی اجتماعی تحلیل کرد. ثانیاً، آنچه از جانب بسیاری از منتقدان‌ادبی، که دارای‌بینشی متکی به‌جامعه‌شناسی نیز هستند، مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرد این است که قهرمان یا قهرمانان یك داستان فقط جنبه‌یی از خصلت‌طبقاتی اثر را، که غالباً مهمترین خصلت هم نیست نمایان می‌سازند. بنابراین ضرورت می‌یابد که رشته‌یی از خصایص کلی‌تر و گسترده‌تر یك اثر هنری را از دیدگاهی مطمح نظر قرار داد که خصلت طبقاتی آن را هم آشکار کند. بدینسان جرج لوکاچ در یکی از پژوهش‌های

15. Alain Robbe-Grillet

جامعه‌شناختی ادبیات، نتیجه‌گیری می‌کند که داستان تاریخی سده نوزدهم، به‌طورکلی بیان‌طبقاتی‌اروپا وطبقه‌ی‌بورژوایی در روند باختن قدرت و توان خویش و پناه بردن به‌گذشته بود. بهمین‌سان باور داشت که، واقع‌گرایی **فلوبر**،و پرداختن این نویسنده به‌جزییات (بی‌اهمیت) زندگی‌فرد، مظهرگریزجویی خرده بورژوازی بشمار می‌آید. بنابراین، طبقه‌ی اجتماعی، یا آگاهی طبقاتی گروهی از مردم، را نه‌تنها شخصیت‌هایی نمایان می‌سازد که دستافریده‌ی یك اثر هنری‌ست، بل این شخصیت‌ها مجموعه‌یی از خصایص مربوط به‌شکل و سبك را نیز ــ همراه با رشته‌یی از خصایص دیگر، که به‌مفهوم کلی و سبك زندگی همین اثر اشارت دارد ــ بیان می‌کنند. با چنین برداشت گسترده‌یی می‌توان مفهوم طبقه‌ی اجتماعی را در مورد آثار غیر ادبی هنر هم به‌کار گرفت. این نکته‌ی بسیار مهمی‌ست و از مرحله‌ی بعد دنبال آن‌را خواهیم گرفت. فعلا ضرورت دارد مسأله‌ی کلی مناسبات بین طبقه‌ی اجتماعی و هنر را با دقت بیشتر بررسی کنیم.

همانطور که ذکر شد، اینگونه تحلیل اجتماعی، برپایه‌ی اندیشه‌ی نسبتاً ساده‌ی انعکاس یافتن طبقه‌ی اجتماعی هنرمند در اثر او، استوارست. به‌ندرت می‌توان در اصل به‌صحت این‌گونه تحلیل شك کرد. روانشناسی اجتماعی‌معاصر، شواهد تجربی بسنده‌یی عرضه داشته که بر پایه آن‌ها باید رفتار و

شخصیت فرد را در گستره‌یی وسیع متأثر از طبقه‌ی اجتماعی دانست. لکن دستیابی به‌ویژگی‌های طبقه‌ی اجتماعی یک هنرمند تا بدان حد که برخی از نویسندگان چون لوکاچ و گلدمان ادعا می‌کنند، امر ساده‌یی نیست... در آغاز باید بین تعلق طبقاتی و هویت طبقاتی هنرمند، یعنی بین، از یکسو طبقه‌ی اجتماعی، که هنرمند در آن زاده و پرورده شده ــ یا به‌نحوی هنوز امکان دارد بدان متعلق باشد ــ و از سوی دیگر، طبقه‌ی اجتماعی، که هنرمند در اندیشه‌ها، احساس‌ها و آرزوهایش خود را با آن همذات می‌پندارد وجه افتراق قایل شد. در این‌میان مواردساده‌یی، مانند وضع **د. اچ. لارنس** و **ماکسیم گورکی** را نیز می‌توان ذکر کرد، که تعلق طبقاتی و هویت طبقاتی هریك از آنها با یکدیگر منطبق می‌شود. بالمال خصلت طبقاتی داستان‌های این دو نویسنده، نه‌تنها ازطریق ساخت شخصیت قهرمانان آن‌ها، بل از راه مجموع فضای‌ذهنی و عاطفی آثارشان نیز، به‌وضوح نمایان می‌گردد. دی. اچ. لارنس احساس تمامی کسانی را که آثار او را خوانده بودند، نسبت به‌طبقه‌ی کارگر انگلستان دگرگون ساخت. اما چنین مواردی نادرند، و بالمال ضرورت دارد که اهمیت اجتماعی آثار هنری را در قالب احساس‌ها و مفاهیم شخصی نویسندگان آن‌ها درباره‌ی قشربندی اجتماعی ــ و صرفنظر از تعلق طبقاتی این نویسندگان ــ مورد مداقه قرارداد. بدینسان است

که می‌توان از آگاهی طبقاتی ساری و جاری در آثار ادبی دیده‌رو و نقاشی‌های کوربه و گویا، سخن راند. به‌علاوه، موارد دیگری نیز وجود دارد که از نظر اهمیت اجتماعی هر هنرمند، هویت طبقاتی یا آگاهی طبقاتی وی، عنصری گمراه و گیج‌کننده یا نامربوط بشمار می‌آید. **پیکاسو** نمونه‌ی بارز این موردست که هنر وی به‌دشواری با احساس‌ها، دریافت‌ها، و نگرش‌های طبقه‌ی کارگر ارتباط برقرار می‌کند ــ طبقه‌یی که پیکاسو خود را در سرتاسر زندگی با آن‌ها همذات دانسته است. این تناقضی‌ست که در مورد پیکاسو وجود دارد. حتی اگر انسان شیوه‌های حاکی از خشک‌اندیشی و تنگ‌بینی منتقدان شوروی را که بدانوسیله هنر پیکاسو را تعبیر و مالا رد می‌کنند اتخاذ کند، باز به‌قوت خود باقی می‌ماند.

مورد خاص پیکاسو ما را به‌نکته‌ی دیگری در زمینه‌ی ارتباط طبقه‌ی اجتماعی و هنر، رهنمون می‌شود. در بررسی این مسأله، غالباً ضرورت دارد که وجه‌تمایزی دقیق بین جهت گیری طبقاتی آگاهانه و ارادی هنرمند از یکسو، و اهمیت طبقاتی هنر او از سوی دیگر، باز بین مقاصد و مفاهیم هنرمند به مثابه یك عامل سیاسی واجتماعی از یکسو، ومعنی اجتماعی هنر وی از سوی دیگر، قایل شد. جرج لوکاچ در بررسی نول‌های بالزاك بر این نکته انگشت می‌گذارد. بالزاك به‌عنوان یك شخص، از طرفی مخالف جمهوری بود و از سوی دیگر در آثار

خود، یا حداقل در برخی از آنها، نسبت به‌طبقات پایین، به‌ویژه دهقانان، همدردی و تفاهم ابراز می‌کرد. لوکاچ تا جایی پیش می‌رود که دید سیاسی داستان‌های بالزاك را، بطور بنیادی، با باورهای شخصی (سیاسی) وی مغایر می‌داند. همانطور که اشاره شد پیکاسو نیز همین مسأله‌را در قالبی‌دیگر تکوین می‌بخشد، یعنی ضمن همدات پنداشتن خود، در حد آگاهی، با نگرش‌ها و ارزش‌های طبقه‌ی کارگر، هنر وی به شدت نگرش‌ها و ارزش‌های طبقه‌ی متوسط شهری را بیان می‌دارد.

بنابراین شخص هنرمند، طبقه‌ی اجتماعی، و منزلت و نقش اجتماعی وی را نباید ضوابط بنیادی معیارهای بدیهی و محرز در امر تحلیل جامعه‌شناختی آثار او انگاشت. گاهی امر تحلیل باید صرفاً خود اثر را کانون توجه قراردهد. تمامی این نکات برای نتیجه‌گیری اینست که مناسبات بین هنرمند و جامعه وی بقدری بهم تافته و گسترده وسیال است که می‌تواند به‌طریق گوناگون، بیان شده و نمود یابد. امکان دارد هنرمند، آگاهانه بتواند برخی از جنبه‌های جامعه خود را دریابد و بدان‌ها مفهوم بخشد، در حالی که وی بطور ناخودآگاه ممکن‌ست جنبه‌های دیگر و کاملا متفاوت همان جامعه را نیز بشناسد.

پیش از پایان دادن به‌این بخش لازم است بر دو نکته‌ی

کلی‌تر تأکید شود. نخست اینکه تجزیه و تحلیل آثار هنری، در قالب طبقه‌ی اجتماعی، فقط یکی از طرق تشخیص اهمیت اجتماعی آن‌هاست. سایر جنبه‌ها یا اجزای سازنده زندگی اجتماعی ـ چون گروه‌ها یا نهادهای[16] دینی، سیاسی و اقتصادی ـ نیز می‌توانند گاهی از این نظر عوامل تعیین‌کننده بشمار آیند. نمونه‌های آثار هنری، که از گرایش‌های دینی یا سیاسی آفرینندگان خود اثر پذیرفته‌اند، بقدری چشمگیرست که نباید گذاشت توضیح درباره‌ی آنها پیشرفت بحث ما را در اینجا متوقف سازد. دوم اینکه جامعه‌شناس هنر و ادبیات اغلب ناگزیرست به‌جوامعی بپردازد که طبقات اجتماعی در آنها وجود ندارد. جوامعی ابتدایی را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ی این محدودیت مثال زد. در این مورد، تحلیل اجتماعی هنر ابتدایی را باید در قالب ضوابط جامعه‌ی ابتدایی یا فرهنگ جامعه‌یی ابتدایی بطور اعم، انجام داد.

هنر و فرهنگ

واژه‌ی «فرهنگ»، در قالب تعریف کوتاه، و در واقع پذیرفته شده‌ی متعارف نمی‌گنجد. بهرحال کافی‌ست که در اینجا خاطرنشان شود که این واژه بطور معمول به‌باورها،

16. Institutions

اندیشه‌ها، مفاهیم، ارزش‌ها و هنجارهایی[۱۷] اطلاق میشودکه، اعضای یك جامعه بطور مشترك، بدان‌ها قایل هستند. کلمه‌ی «مشترك» در اینجا، همچون کلید حل مسأله بشمار می‌آید، زیرا غالباً چنان می‌پندارند که عناصر یك فرهنگ را قالب ضوابط آن ــ یعنی ساخت متشکلی که به‌رفتار هریك از افراد یك جامعه شکل می‌بخشد ــ پدید می‌آورد. بدینسان، فرهنگ، یا بافت فرهنگی، یك ابزار اساسی تعبیر، در پژوهش جامعه‌شناسی بشمار می‌آید. نهادها و فعالیت‌ها، بافت‌های مسلط رفتاری، و ساخت شخصیت یك اجتماع را بجز از راه رجوع به‌زمینه‌های فرهنگی آنها ــ یعنی باورها، مفاهیم و هنجارهای مسلط ــ نمی‌توان کاملا درك کرد. در اینجا چند نکته درباره روش عملی این‌گونه پژوهش ذکر میشود. در آغاز، مسأله‌ی گزینش، یعنی انتخاب اجزای سازنده‌ی یك فرهنگ، که با آثار مورد مطالعه ارتباط بیشتری دارند، مطرح میشود. این کار مستلزم برخورداری از دانشی دقیق هم از فرهنگ و هم از هنر یك دوره است. لکن، به‌همین‌سان، مستلزم هوشمندی ویژه و بصیرت، برای یافتن راه‌های ظریف بسیارست، که در آن راه‌ها، محتوای یك فرهنگ در اثری هنری، یا تعدادی از آثار هنری به‌بیان‌کردن و نمایان ساختن خود توفیق می‌یابد. گرچه کوشش بسیار بعمل آمده تا این

17. Norms.

مرحله‌ی خاص تحقیق، در قالبی واحد تنظیم و ارایه شود، و تا حدی از روی تظاهر نام وعنوان «تحلیل محتوا»، یا «تحلیل فرافکنی[۱۸]» بگیرد، ولی باید اذعان داشت که این کار در مجموع، تا حدقابل‌ملاحظه‌یی، عناصر ذهنی را در برگرفته است. بهمین دلیل است که تجویز وتوصیه‌ی قواعد خاص برای طرق عمل دشوار می‌نماید. بهرحال بدنیست خاطرنشان شود که در این زمینه بسیاری از پژوهشگران براین باور تأکید می‌ورزند که برخی از عوامل تعیین‌کننده‌ی هنر، از نزدیك به‌باورها ومفاهیم‌عمومی درباره‌ی خدا، یا نیروهای‌فراطبیعی در باره‌ی طبیعت و جامعه و انسان بطور اعم، مربوط است ـ که البته این نکته و تأکید را نمیتوان فقط تصادف محض دانست. هنر بدوی یا ابتدایی و هنر قرون وسطا را غالباً از طریق این‌گونه شیوه‌ها تأویل و تشریح می‌کنند.

هنر ابتدایی و قرون وسطایی با تمامی تفاوت‌هایی که بایکدیگر دارند، حداقل دارای سه خصلت مشترك بنیادی هستند. نخست آنکه به‌مفهوم متعارف واژه، هنر تصویری یا نموداری[۱۹] نیستند. البته منظور این نیست که نگارگر ابتدایی، یا قرون وسطا هرگز به‌فنون عرضه و نمایش اثر، فنون بیان، چون فن طراحی نمی‌پردازد، بل این‌ست که نیت

18. Projective Analysis
19. Representational

وی، و هدف فعالیت‌های وی به‌عنوان یك هنرمند، به‌فراسوی واقعیت‌نمایی، و به‌فراسوی تشابهی که، از نظر دریافت، بین اشیا و موقعیت‌های هنری و اشیا و موقعیت‌های طبیعی موجودست راه می‌گشاید. از این‌گذشته، نقاشی‌های ابتدایی و قرون وسطا برداشتی بدست می‌دهد که از قصد آگاهانه و ناخودآگاه هنرمند، برای ساده و حتی کژدیسه‌کردن[۲۰] عنصر تصویری قابل دریافت هنرش حکایت دارد، تا بدینوسیله، هنر وی به‌نحوی عریان و روشن، در معرض تعبیر مبتنی بر معانی و ارزشهای فراحسی[۲۱] همگان قرارگیرد. همانطور که غالباً گفته شده، هنر این‌گونه هنرمندان از اهمیتی تمثیلی برخوردارست. نکته‌ی دوم ــ که مستقیماً از آنچه هم‌اکنون ذکر شد سرچشمه می‌گیرد ــ اینست که انگیزه‌های خاص و خودمختار، نه‌به‌هنرمند ابتدایی الهام می‌بخشد و نه به‌هنرمند قرون وسطا، این هنرمندان برای برانگیختن لذت زیبایی‌ـ شناختی، با آفریدن ارزش‌های زیبایی‌شناختی به‌ندرت دست به‌نگارگری و حکاکی می‌یازند. هم هنر ابتدایی، و هم هنر قرون وسطا، تنگاتنگ با جامعیت زندگی‌اجتماعی درآمیخته و یکپارچه شده‌اند و به‌بیان دیگر و قید احتیاط، کارگزاری این هنرها (از نظر اجتماعی) از هنر کنونی اروپا گسترده و

20. Distortion
21. Trans-sensorial

بیشتر است. سوم اینکه، هنر ابتدایی و قرون وسطا، کمتر از هنر کنونی اروپا، و به‌ویژه هنر عصر نوزایی[۲۲]، جنبه‌ی فردی دارد.

با وجود کوشش برخی از مردمشناسان[۲۳] برای قایل‌شدن وجه افتراق بین سبك‌های فردی در هنر ابتدایی، به‌دلایلی چند به‌نظر نمی‌رسد که این دعاوی صحت داشته باشند.

اول از همه، هنرمندان ابتدایی و قرون وسطا در گزینش و پرداخت موضوع خود از آزادی نسبتاً کمتری برخوردار بودند. دوم، این هنرمندان کمتر از هنرمندان عصر نوزایی، به‌بیان تجارب شخصی و حالات فردی ذهن خود، تمایل نشان میدادند، و شاید در مقام مقایسه با آنها از توانایی کمتری نیز برخوردار بودند. البته منظور این نیست که هنرمند ابتدایی و قرون وسطا خود را بیان نمی‌کردند. بل فقط مقصود اینست که تجارب متقابل آحاد افراد، یعنی تجارب اجتماعی، باورها، مفاهیم و نگرش‌های مشترك، برمحتوای ذهن این هنرمندان سلطه افکنده بود. و بالاخره آخرین نکته ــ که با دیدی روانشناختی از موضوع قبلی نشأت می‌گیرد ــ اینست که هنرمندان ابتدایی و قرون وسطا توجه خود را به‌فردیت آحاد موضوع‌ها و موقعیت‌ها، که محتوای هنر آنان را تکوین

22. Renaissance
23. Anthropologists

می‌بخشید معطوف نمی‌داشتند، بل دقت خود را متوجه اهمیت نمادی‌معانی، یا به‌سخن فنی‌تر، شریك‌شدن در ساخت غیرفردی و غالباً فراحسی معانی می‌کردند. مالا این هنرمندان مثنی بر داشتن قالبی از شکل‌های اصلی گونه‌گون را هدف خود قرار می‌دادند و به‌سوی اشکال کلیشه‌یی و قالبی می‌گراییدند.

دراین مرحله می‌توان به‌مسأله‌ی‌اصلی این بخش بازگشت. اکثر نکاتی که دربالا مذکور افتاد ما را به‌این‌نتیجه رهنمون می‌شود که تشابه عمده بین هنر ابتدایی و قرون وسطا را فقدان نسبی خصایص فردی، یا فردی‌کننده، پدید می‌آورد. چنین خصایصی را می‌توان، به‌وضوح، جنبه‌یی از ویژگی‌های بنیادی جوامع ابتدایی و قرون وسطا دانست. هریك از این دو جامعه بشدت و تنگاتنگ، از نظر درونی، یکپارچه است، و به‌همین دلیل، رشد خودآگاهی، یا درك نفس، را، در میان یکایك اعضای خود، سرکوب می‌سازد، و به‌علاوه، از پیدایی محرك و انگیزه‌ی خودیابی در آنان جلوگیری می‌کند. با این مفهوم هنرمندان قرون وسطا، و در مقیاسی‌گسترده‌تر هنرمندان ابتدایی، نه میل دارند و نه می‌توانند خویشتن خویش را به‌جهان خود تسری دهند، و در غایت آنچه را که خود، به‌عنوان یك فرد، دریافت و احساس و فکر میکنند در آثار خود بیان دارند. این هنرمندان حتی در نقش‌هایی که به عنوان هنرمند دارند، و در واقع، در تمامی نقش‌هایی که

دارا هستند، عمدهٔ شریك جمع و بخشی ازآن بشمار می‌آیند.

و اما در اینجا مناسبات بین هنرمند ابتدایی و جامعه وی مطمح‌نظر نیست، بل باید شیوه‌ی بازتاب این مناسبات را در اثر هنری او مورد توجه قرار داد. در واقع هنرمند چه چیزی را از طریق اثر هنری خود بیان می‌کند، یا به‌بیان دیگر، اهمیت اجتماعی هنر او چیست؟ لازم به‌توضیح نیست‌که، درك اهمیت هنر ابتدایی، بدون کوششی آگاهانه و منظم برای دریافت و تعبیر آن در محدوده‌ی زمینه‌ی فرهنگی ــ یعنی در محدوده‌ی باورها، مفاهیم، و نگرش‌های خاص یك اجتماع ابتدایی ــ یا به‌سخن دیگر، بدون بهره‌جویی ازمفهوم‌فرهنگ به‌عنوان ابزار تعبیر، امکان‌ناپذیر خواهد بود. فقط از این طریق می‌توان با هنر بومیان آرنهم‌لند و تماسی پرمعنی و، تا حدی، زیبایی‌شناختی برقرارساخت. پیکرهای انسانی لاغر و بلند و نیز نقاشی‌هایی‌که به‌شیوه‌ی اشعه‌ی ایکس ترسیم شده‌اند[۲۴]، ویژه‌گی این هنر بشمار می‌آیند، در واقع اشکال مجسم باورها و مفاهیم بنیادی انسان ابتدایی دربارهٔ جهان‌هستند. به‌علاوه، هنر بومیان ذاتاً باعملی مشارکت‌آمیز، و حتی تجسمی مجدد از اسطوره‌ی خاص آفرینش جهان، پیوند

۲۴. «شیوه‌ی اشعه ایکس» ویژگی برخی از نگاره‌های بومیان استرالیاست. این‌گونه نگاره‌ها به‌علت آنکه نقاش ابتدایی، علاوه برشکل خارجی و نمایان جانور، یا انسان، برخی از اندام‌های درونی و نامرئی آن را نیز ترسیم می‌کند و اثری همانند با تصاویری که از پرتو نگاری بدست می‌آید می‌آفریند، شیوه‌ی ایکس، یا «شیوه پرتونگاری» نام گرفته است ــ مترجم.

می‌یابد[۲۵]. اگر از این دیدگاه خاص، هنر بومیان را تصویری قلمداد کنیم ادعای نادرستی نکرده‌ایم، زیرا در اینجا فقط به‌تصویرکردن یك پدیده‌ی فرهنگی می‌پردازند. به‌عنوان مثال پیکرهای لاغر انسانی‌نما، مخلوقات اسطوره‌یی، یا به سخن دقیق‌تر «می‌می» (ارواح) هستند[۲۶] که، در نخستین زمان‌های رؤیایی جهان، سر از خاك برآوردند، و پس‌از درنوردیدن پهنه‌ی بی‌سیمای زمین، آن را چنان ساختند که اینك ما می‌شناسیم. این همه بخشی از اهمیت‌گسترده‌ی این هنر ابتدایی را، همراه با شکل ویژه‌ی آن، تبیین می‌کند. در مورد هنر قرون وسطا نیز ابزار تعبیر مشابهی بکارگرفته‌اند، مثلا، ای. ماله[۲۷] بین خصلت هویت‌زدا، و مبتنی بر شمایل نگاری[۲۸] این‌هنر (که در قبال هنر فردیت‌آفرین و تشخص‌بخش قرار می‌گیرد) از یکسو، و مفهوم قدوسی قرون وسطایی جهان، و به‌ویژه مفهوم انسان به‌عنوان کسی‌که فقط ایمان

---

25. Smith, Marion W. (ed), *The Artist in Tribal Society*. Oxford University Press, London 1961.

۲۶. نقاشی «می‌می» شیوه‌ی دیگری از نقاشی‌های بومیان استرالیاست. به‌گمان این بومیان می‌می‌ها، جن‌هایی هستند، که هنوزدرکوه‌های نواحی «آرنم‌لند» زندگی می‌کنند. از نظر بومیان ارواح یا جن‌ها به‌دو گروه تقسیم می‌شوند: دسته‌ی نخست «ماماندی‌ها» هستند که با بومیان دشمنی می‌ورزند، و دسته دوم می‌می‌ها که آزارشان بکسی نمی‌رسد. شیوه‌ی نقاشی می‌می طرح‌هایی را در برابر می‌گیرد که با یك‌خط واحد ترسیم شده و، به‌علاوه، برخلاف شیوه‌ی ایکس فقط به‌پیکره‌های انسانی می‌پردازد – مترجم.

27. E. Mâle, L'Art rligieux de XII e au XVIII e Siecle, Colin, Paris, 1945.

28. Iconographic

را پذیرا می‌شود، از سوی دیگر، پیوندی تنگاتنگ و بس نزدیك می‌یابد. وی در این باره مینویسد:

به‌نظر نمی‌رسد که ظرافت انسانی، یا جنبه‌ی تصویری «انجیل» توجه هنرمند قرون وسطا را بخود جلب کرده باشد. هنرمند این دوره آشکارا، در کتاب انجیل، چیزهایی را که **ورونز**[۲۹] نوعی، یا **رامبرانت** نوعی را جلب کرد، نمی‌دید. جنبه‌هایی که از زندگی مسیح کشیده شده‌اند، ازنظرانسانی، بیش‌از همه احساس‌انگیز بشمار نمی‌آیند، بل در جشن‌های بزرگ سال مربوط آیین نمازست که ابعاد زندگی مسیح احساسی انسانی می‌یابد. می‌توان شاهد تمرکز تأکید، برجنبه‌های قدوسی مسیح بود، نه برجنبه‌ی انسانی وی. هنرمند سده‌ی سیزدهم، در انجیل بجای مجموعه‌یی از صحنه‌های تصویری یا نمایشی، فقط گونه‌یی توالی شعایر مذهبی میدید.

این نکات، آشکارا نه‌تنها آرزوهای فرهنگی هنرمند قرون وسطا، بل، بویژه، منشأ فرهنگی برخی از برجسته‌ترین خصلت‌های شکل‌هنر وی رانیز روشن می‌سازد. لازم به‌توضیح نیست‌که این نکته فقط به‌هنرهای تجسمی محدود نمی‌شود.

29. Veronese

همین مجموعه‌ی فرهنگی، یعنی انسان در جهانی مقدس، به آثار ادبی عمده‌ی این دوره، چون کمدی الهی اثر **دانته** یا **پیرز پلومن**[۳۰] اثر **لانگلند**، نیز شکل می‌بخشد.

در پایان این مقال می‌توان گفت هرآنکه توجه خود را به‌تعبیر فرهنگی هنر معطوف میسازد باید رابطه‌ی متقابل و پیچیده‌ی بین فرهنگ و جامعه، بین باورها و مفاهیم حاکم را از یکسو، و رویدادهای اجتماعی و نهادهای حاکم را از سوی دیگر، مورد مداقه و تعمق قرار دهد. می‌توان، به‌عنوان مثال، تکامل هنر دینی قرون وسطای جنوب فرانسه و شمال اسپانیا، و به‌ویژه تصاویر تجسمی مسیح را ذکر کرد.

باآنکه در سده‌ی سیزدهم، مسیح را کراراً در شوکت و حشمت نقاشی می‌کردند، ولی در سده‌ی چهاردهم نحوه‌ی نگاشتن مسیح با شور عاطفی درآمیخت. حال، مسأله‌یی که پدید می‌آید اینست که، چنین تکاملی را در سبك نمی‌توان فقط در قالب فرهنگ تعبیرکرد. و چون مفهوم قدوسی و خدامداری[۳۱] جهان، در سرتاسر این دوره، کماکان حاکم باقی نمانده، ناگزیر باید جستجوی خود را برای یافتن علل احتمالی این دگرگونی گسترش دهیم. در واقع این کاری‌ست که‌دقیقاً «ماله» انجام‌میدهد، یعنی وی این تکامل مهم‌هنری را

30. Piers Plowman
31. Theocentric

معلول رشته‌یی رویداد غیرفرهنگی، چون جنگ‌ها، تعارض‌های اجتماعی داخلی، طاعون، بلایای طبیعی، می‌داند که بر پیکر اعتقاد انسان دوره‌ی اواخر قرون وسطا، به‌ثبات جامعه‌ی خود و امنیت هستی بشر لرزه افکند. ناگزیر تمامی این عوامل دریافت بشر را از الوهیت و احساس او را نسبت به‌قدوسیت آن، که در سطحی فرهنگی بصورت تصویر قراردادی مسیح بیان می‌شد، دگرگون ساخت.

هنر و ساخت شخصیت

مفهوم «ساخت شخصیت» در هرگونه پژوهش جامعه‌شناختی، ابزار مهم تعبیر بشمار می‌آید، و خاصه زمانی اجتناب‌ناپذیر می‌شود که پژوهش در مورد اهمیت و جلوه‌ی اجتماعی هنر باشد.

در چنین مواردی‌ست که مفهوم ساخت شخصیت به‌مثابه مفهوم ساخت اجتماعی و فرهنگ ضرورت می‌یابد. شاید بی‌مناسبت نباشد که، از همین آغاز، خاطرنشان کرد که جامعه‌شناسی هنر مستقیماً به‌شخصیت هنرمند نمی‌پردازد. این وظیفه در مجموع، در حیطه‌ی عمل روانشناسی هنر قرار می‌گیرد، که کارگزاری عمده‌ی آن، تعبیر یك اثر هنری در چارچوب ساخت انگیزه و رفتار خاص آفریننده‌ی آن اثر است.

تعبیری‌که به‌کمك روانکاوی از هنر به‌عمل می‌آید نیز نمونه‌ی بارز این وظیفه بشمار می‌آید.

البته منظور این نیست که، شخصیت هنرمند، عامل تعیین‌کننده و مهم در چگونگی هنر وی بشمار نمی‌آید. مثلا کسی، بدون درنظرگرفتن تفاوت بین شخصیت‌های اشیل[۳۲] و اوریپید، قادر نیست بحد کفایت تفاوت بین نمایشنامه‌های آن‌ها را دریابد، زیرا وقتی که آنان به‌موضوعی همانند ــ مثلا جنگ ــ می‌پردازند آن را کاملا به‌نحو متفاوتی تجسم و ارزیابی کرده و به‌صورت نمایش درمی‌آورند. لکن، باید توجه داشت که یك جامعه‌شناس پی موضوع را در اینجا رها نمی‌کند. با آنکه جامعه‌شناس تفاوت بین ساخت شخصیت این دو نمایشنامه‌نویس را می‌پذیرد و آن‌ها را ثبت می‌کند، لکن مضافاً مایل‌ست که این تفاوت‌ها، یا لااقل بخشی از آن‌ها را، در قالب‌های اجتماعی مورد بررسی قرار دهد. بدینسان وی موکداً اظهار میدارد که، گرچه هردو هنرمند آتنی بودند لکن به‌دو طبقه‌ی اجتماعی متفاوت تعلق داشتند ــ یعنی اشیل به طبقه بالاتر و اوریپید به‌طبقه پایین‌تر. این تفاوت طبقاتی رامی‌توان عاملی دانست‌که به‌علت آن هردو نمایشنامه‌نویس، علیرغم معاصر بودن تقریبی با یکدیگر، هر یك خود را با نسل‌هایی همذات بپندارند که این نسل‌ها را پایگاه‌ها و

32. Aeschylus

گرایش‌های فرهنگی و سیاسی بیشتر از دوره و زمان از یکدیگر جدا میکرد. اوریپید به‌جوانان خشمگین زمان خود تعلق داشت، یا حداقل به‌آنان همدردی نشان می‌داد. به‌هنگام جمع‌بندی باید گفت که جامعه‌شناسی بیشتر به‌سوی تعبیر مفاهیم نمایش این دو نویسنده، در قالب فضای خاص فرهنگی آنان می‌گراید.

آنچه تاکنون گفته شد، به تنویر شیوه‌ی خاصی می‌پردازد که، برحسب آن، مفهوم ساخت‌شخصیت‌در پژوهش‌های‌جامعه‌شناختی مورد بهره‌گیری قرار می‌گیرند. اغلب در این زمینه، مفهوم‌ساخت‌شخصیت تلویحاً بر بافت سازمان ذهنی‌که ویژگی یك اجتماع، یك فرهنگ، یا یك دوره تاریخی‌ست اشارت دارد. این واژه، همراه با تعریفی که از آن شد، با آنچه برخی از مردمشناسان ــ که ذهنشان با روانشناسی مألوف است، چون **ای. کاردینر** و **و. لیتون**[۳۳] ــ «بنیاد شخصیت» نامیده‌اند، یعنی ساخت انگیزه‌یی‌که یك فرهنگ بدان قوام می‌بخشد، قرابت بسیار می‌یابد.

حال، از این نقطه‌نظر خاص‌ست که می‌توان، در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، از اصطلاح ساخت شخصیت، به‌عنوان ابزار تعبیر، بهره جست. در این زمینه، شخصیت هنرمند به‌مقیاس و میزان انعکاس بافت سازمان فکری رایج در جامعه

33. R. Linton.

او بستگی دارد، یا به سخن دقیق‌تر، شخصیت هنرمند به‌میزان گویایی و بیان این بافت سازمان فکری، توسط هنر وی، مربوط می‌شود. برای تشریح این نکته ضرورت می‌یابد که باز آثار مردمشناسانی را ذکر کنیم که به‌مکتب به‌اصطلاح «فرهنگ و شخصیت» تعلق‌دارند. به‌عنوان‌مثال **راث‌بنه‌دیکت** بین فرهنگ و ساخت شخصیت، از یکسو، و ساخت شخصیت و وجوه مسلط بیان هنری، از سوی دیگر، چنان رابطه‌ی تنگاتنگی می‌یابد که اطلاق یك واژه واحد را به تمامی این سه جنبه‌ی زندگی اجتماعی، امری موجه بشمار می‌آورد. بدینسان، وی ازفرهنگ«دیونیسوسی»، یافرهنگ«آپولونی» ساخت شخصیت و، طبیعة، از هنر این دو اجتماع ابتدایی سخن می‌گوید. کلمه‌ی «طبیعة» را از آن‌رو به‌کار گرفتیم که این دو اصطلاح ــ یعنی دیونیسوسی و آپولونی ــ از بار زیبایی شناختی شدید برخوردارند. این نکته به‌وضوح دراثر **نیچه**، که این اصطلاح‌ها از او به‌عاریت‌گرفته شده بچشم می‌خورد. به‌علاوه محتمل‌ست که راث بنه دیکت تحقیق خود را، در باره‌ی این دو اجتماع، از هنر آنها آغاز کرده، و از این بررسی و پژوهش، به‌عنوان نتیجه‌گیری، خصایص بنیادی فرهنگ‌ها، جوامع، ساخت‌های شخصیت آنها را جمع‌بندی کرده باشد. تذکر این نکته از آن‌رو ضرور می‌نماید که تمامی اشارات مرحله‌ی قبلی ما را، در مورد نقشی که «درون تابی»

و بصیرت شخصی در این‌گونه پژوهش دارد، روشن می‌سازد.

برای تبیین بیشتر مسأله‌یی که در اینجا بـه‌ما مربوط میشود، باید به‌یاری ایجاز کلام، برخی از اندیشه‌هایی را مورد بحث قرار دهیم، که یکی از نویسندگان تاریخ هنر، به نام **وورینگر** در بررسی‌های خود در باره‌ی منشأ اشکال هنری بطور اعم، ومنشأ هنرباروك‌بطور اخص[۳۴] ابراز داشته است.

عدم کاربرد اصطلاح ساخت شخصیت توسط وورینگر را فعلا باید مربوط به‌امر واژه‌گزینی دانست.

نکته‌ی شایان اهمیت اینست که هدف اصلی وی مربوط ساختن، و به‌علاوه ثبوت پیوند علی بین اشکال و سبك‌هـای خاص هنری از یکسو، وساخت‌های‌خاص‌ذهنی، یعنی‌احساس‌ها و مفاهیم درباره‌ی جهان و حتی ساخت‌های خاص انگیزه‌ها و رفتارها، از سوی دیگرست. می‌توان هنر ابتدایی را در اینجا مثال آورد. به‌گفته‌ی وورینگر، آنچه که ویژگی‌های بنیادی انسان ابتدایی را شکل می‌بخشد ــ وورینگر پیوسته مفهوم انسان را سرآغاز و گرانیگاه پژوهش خود تلقی می‌کند ــ نگرشی حاکی از ترس و بی‌اعتمادی به‌طبیعت و در مجموع به‌جهان‌ست. این نگرش معلول تکامل فکری و فنی اندك انسان ابتدایی، و مالا ناتوانی او در درك جهان پیرامون خـود و

34. Worringer, W., *Abstraction and Empathy*. Trans. by Bullock, Routledge & Kegan Paul, London, 1953.
-Form in Gothic. Tiranti, London 1957.

چیرگی بر آن‌ست. از همین‌جاست که واکنش بنیادی وی خصلتی حاکی از ترس و گریز از طبیعت می‌گیرد. وورینگر این‌گونه ارتباط را با طبیعت انتزاع (یا تجرید) می‌نامد، که هم به‌معنای ناتوانی انسان ابتدایی در امر تجربه کردن، و هم پرهیز (ناآگاهانه) از تجربه‌کردن طبیعت، بطور ملموس و مستقیم، از راه اندام‌های حسی‌ست. به‌علاوه به‌نظر می‌رسد که انسان ابتدایی دستخوش نیازی اجباری برای طبقه‌بندی و مهارکردن محیط فیزیکی خود، و منتزع کردن از آن بود. وی از طریق فعالیت‌های مذهبی و هنری بدین نیاز پاسخ می‌گوید، به‌سخن دیگر، از راه حایل قراردادن شبکه‌یی از نمایه‌ها و تصاویر ذهنی معنوی و اشکال انتزاعی بین خود و طبیعت. بدینسان مذهب و هنر انسان ابتدایی، دو راه در مقابل وی می‌گشاید تا وی از طریق آنها، از بند **طبیعت** و **محسوسات** به‌درون دنیای جادو و تجرید بگریزد. وورینگر به‌عنوان نتیجه‌گیری، کارگزاری اجتماعی، و همراه آن ویژگی‌های صوری هنر ابتدایی را، از مفهوم انسان ابتدایی جدا می‌سازد. مسلماً مفهومی که وورینگر از ساخت شخصیت بدست میدهد تعریفی نادرست دارد. از سوی دیگر، درك اشارات و بار شدید اجتماعی‌ـفرهنگی این مفهوم نیز دشوار نیست. این را می‌توان از اصطلاح‌های بنیادی بحث وورینگر چون انسان ابتدایی، انسان قرون وسطا، و انسان

عصر نوزایی، استنتاج کرد. وجوداین بار اجتماعی ـ فرهنگی در مفهوم وورینگر ـ حتی اگر انسان میل داشته باشد فکر کند وی هرگز خود را یکسره از اندیشه‌هایی کلی، چون «روح‌زمانه» و «روح قومی»[۳۵] که مبیین حالات ذهنی بی‌ساخت و تقریباً سیال جمعی، یا فردیت‌های ملموس جمعی‌ست، نرهانده اعتبار نظرات او را، کمابیش برای مقاصد جامعه‌شناس هنر و ادبیات حفظ می‌کند.

مشکلی که موقعیت‌هایی نظیر وضع وورینگر را، دچار درگیری می‌کند نادر، یا استثنایی نیست، به‌عکس اکثر جامعه‌شناسان در امر بررسی و پرداختن به‌مفهوم ساخت شخصیت درنگ می‌کنند. اینان فکر می‌کنند زمانی که به توصیف و تعبیر پدیده‌های اجتماعی در قالب ساخت اجتماعی، یا فرهنگ توفیق یافتند، یا زمانی که، مثلا موفق شدند کمبود یا وابستگی سیاسی را در قالب طبقه‌ی اجتماعی، ساخت خانواده، سن، وگروه‌های شغلی، یادرقالب باورها و ارزش‌های حاکم و مسلط تعبیر کنند، وظیفه‌ی خود را کم و بیش به انجام‌رسانده‌اند. گرچه گستره‌ی این نوشتار بحث درباره‌ی مسایل بنیادی رویکرد[۳۶]ها و روش‌هاراجایز نمیدارد، لکن‌لازم می‌آید تا تأکید شود چنین نگرش‌هایی در جامعه‌شناسی هنر و

35. "Zeitgeist", "Volksgeist".
36. Approach

ادبیات، بیش از دیگر زمینه‌های تحقیق جامعه‌شناختی، نابسنده و حتی زیانبار و آسیب‌آفرین‌ست. دلیل این نکته تنها بهم تافتگی یا پیچیدگی پدیده‌های هنری نیست، بل، علاوه برآن، ارتباط تنگاتنگی‌ست که آنها بیش از پدیده‌های دیگر اجتماعی با روندها و ساخت‌های ذهنی دارند. و به بیان ساده‌تر، فاصله‌ی بین یك تصویر ذهنی یا مجازی و یك نگاره به‌مراتب کمتر از فاصله‌ی بین یك روند ذهنی پیچیده و، مثلا، یك حزب سیاسی یا یك سازمان حرفه‌یی است. بدین ترتیب برای یك جامعه‌شناس هنر و ادبیات، توجه به‌ساخت شخصیت ــ بدانسان که در بالا تعریف شد ــ به‌عنوان یك ابزار دریافتی و نظری‌شایان اهمیت در زمینه‌ی پژوهش وی، ضرورت تام می‌یابد. عدم درك کامل این ضرورت را می‌توان از نمونه‌یی که متعاقباً ذکر میشود دریافت: طبق یك نظریه‌ی مشهور، ظهور و تکامل داستان و شعر غنایی[۳۷]، به‌عنوان اشکال معین ادبی، به‌نحو تنگاتنگی با پیدایی فردگرایی جدید ارتباط می‌یابد. حال نکته اینجاست که این نظریه را با تمامی اعتبار خود، نمی‌توان تا زمانی که فردگرایی را فقط در قالب‌های ساخت اجتماعی، یا فرهنگ، یا به‌سخن دقیقتر در قالب‌های طبقه‌ی نوخاسته‌ی متوسط و ارزش‌های فردی آن تعریف می‌کند، به‌کفایت تشریح و تبیین کرد. لااقل بی‌مناسبت نیست که در این زمینه، ظهور

37. Lyric Poetry

یك ساخت جدید شخصیت، یك ساخت شخصیت خود مدار و درون‌جو، در قبال گروه مدار و سنت‌جو را مورد مداقه قرار داد. ظهور، و بویژه قوام یافتن داستان، بدون این تکامل اجتماعی ـ روانی، به‌دشواری می‌توانست تحقق یابد. آیا داستان جدید، که از **جان‌کله‌لند، دیده‌رو، لاکلوس، ریچردسون ـ دوساد،** که جای خود دارد ـ آغاز می‌شود، در طرق بسیار، داستان فردی را بیان می‌داردکه‌می‌کوشد برحسب خواسته‌ها و آرزوهایش زندگی کند، ارزش باطنی و معنوی خود را ثبات بخشد، و به‌علاوه، آوازه‌ی این ارزش را بگوش همگان برساند؟

جامعه‌شناسی تحول سبک‌های هنری و ادبی

نقش آدمی، همراه با هدف‌ها و توان‌های خاص خویش، در هیچ‌یك از زمینه‌های فعالیت معنوی، به‌اندازه نقش وی در حیطه‌ی هنر نیست. در ضمن هیچ زمینه‌یی نیز وجود ندارد که بتوان در آن، به‌منظور پیگیری و تعقیب گرایش‌های کلی و تبیین عوامل جمعی تکامل فعالیت‌های معنوی، به‌این همه وسایل و روش‌های آزموده دست یافت. بجاماندن این همه اثر در زمینه‌ی هنرهای دیداری[1] که عمدة نامی از آفرینشگران، و تاریخی از زمان خلق آنها باقی نمانده، از مدت‌ها پیش تاریخ‌نویسان را بر آن داشته تا به‌یافتن جای راستین این آثار در بستر تکاملی آنها برآیند و برمبنای یافته‌های خود

1. Visual Arts

جستجوی نشانه‌ها و شواهدی را که می‌تواند نمایانگر منشاء آثار مزبور باشد ادامه دهند. هم از این‌رو بود که مفهوم سبك[۲]، در ارتباط با هنرهای دیداری زودتر و منظم‌تر تکامل یافت. به‌مجرد آنکه این مفهوم به‌تاریخ هنر راه گشود، در تمامی زمینه‌ها و حوزه‌های گوناگون تاریخ فرهنگ بصورت یك الگوی پژوهش درآمد. در بررسی و بحث درباره‌ی «سبك‌های اندیشیدن» یا «سبك‌های سازمان اقتصادی»، و تصویر کردن آن‌ها به‌عنوان جریان‌های سیال، حتی نویسندگان آزاداندیش و سرسخت نیز، علی‌القاعده به اتخاذ نحوه‌ی تفکری دست یازیدند که سرچشمه‌ی آن از تاریخ هنر جوشیده و به تدریج به‌زمینه‌های دیگر نفوذ کرده بود.

مفهوم «سبك»، از نظر اهمیت، در کانون تاریخ هنر قرار می‌گیرد. زیرا بدون این مفهوم آنچه باقی می‌ماند همانا تذکره‌ی هنرمندان‌ست. این تاریخ چیزی جز شرح حال استادان گوناگون را، که همزمان، یا در پی یکدیگر، به‌خلق آثار می‌پرداختند و نیز جزوه‌های آثاری را که می‌توان از روی تردید یا ایقان بدان‌ها منتسب ساخت دربر نمی‌گیرد. در این گونه شرایط امکان دستیابی به‌تاریخ گرایش‌های عمومی و اشکال رایج، که آثار یك عصر، یك ملت، یا یك منطقه را بهم پیوند می‌زند و مربوط میسازد، و در نتیجه امکان سخن‌

2. Style

راندن از هنر را ــ به‌عنوان عاملی که جلوه‌گاه تکامل و بیانگر یك حرکت است ــ فراهم می‌آورد، وجود نخواهد داشت. گذشته از همه، مفهوم سبك، ذاتی تاریخ هنرست، زیرا فقط در قالب این مفهوم‌ست که می‌توان به‌بررسی مسایل تاریخ هنر پرداخت. مفهوم‌سبك از یك امر دوپهلو و بظاهر متناقص نشأت می‌گیرد: یعنی کوشش‌های آفریننده‌ی هنرمندان گوناگون که مستقل از یکدیگر بکار می‌پردازند جهت و راستایی مشترك یافته و مقاصد هر یك از آن بطور ناخودآگاه از یك گرایش غیرشخصی و فرافردی[۳] پیروی می‌کند، و هر هنرمند با رهاساختن انگیزه‌های خود آثاری می‌آفریند که درواقع به فراسوی نیت و مقصود وی می‌گذرد. ظاهراً بدینسان‌ست که تناقض لاینحل تاریخ هنر پدید می‌آید. سبك کمال وحدت یك کل‌ست که از عناصری بسیار ملموس و پراکنده تشکیل شده است. لکن روشن‌ترین دلیل همنواخت بودن مفهوم سبك و مفهوم تاریخ هنر، یکسانی و همانندی معیارهای کیفیت سبك و معیارهای عناصری‌ست که با تاریخ هنر مربوط می‌شود. اگر بتوان به‌این مسأله که در آفرینش هنری چه عاملی به‌یك مسیر معین ویژگی «سبك» را ارزانی می‌دارد پاسخ گفت خودبخود به مسأله دیگر که موضوع تاریخ هنر را چه عناصر و عواملی تشکیل می‌دهند نیز پاسخ داده

3. Superindividual

شده است. نابغه‌یی که در عالم خویش غوطه می‌خورد و خود را مدیون کسی جز خویشتن نمی‌داند، یا آثاری که مطلقاً منزوی و محدود بـه‌دنیای بسته‌ی خـود هستند، و زیـبایی‌شناسی فرهنگستانی[4]، با اندیشه‌ی غیرتاریخی ارزش‌های ابدی و جهانشمول خود به‌معرفی آنها می‌کوشد، جملگی ــ اگر هم واقعاً وجود هم داشته باشند ــ نه نماینده‌ی خصایص سبك هستند و نه موضوع و هدف تاریخ هنر. زیراکه هر آنچه فارغ از زمان‌ست ناگزیر عاری از سبك نیز خواهد بود.

نخستین ضابطه‌ی وجودیك سبك اشتراك و اتفاق ویژگی‌ـ های بارز هنری آثار یك منطقه یا دوره‌ی محدود فرهنگی‌ست. این اشتراك و اتفاق در مواردی که چند گرایش مخالف مکمل با یکدیگر همگام هستند نیز اعتبار خـود را حفظ می‌کند. ضابطه‌ی دوم را تراوش و گسترش نسبة وسیع ویژگی‌های مشترك تشکیل میدهد که به‌عنوان یك اصل کمی بـا اصل «اثرگذاری» **ادواردمی‌یر**[5] مطابقت می‌کند. گرچه باید اذعان داشت‌که برخی از گرایش‌ها در زمینه‌ی هنر فقط بعداً تأثیری مهم بجا می‌گذارد و در نتیجه در پهنه‌ی تاریخ به‌مقامی دست می‌یابندکه در اصل دارانبودند. به‌علاوه، اقامه‌ی یك‌ضابطه‌ی زیبایی‌شناختی برای سبك نیز معمول‌ست، که از استفاده‌ی

4. Academic
5. Eduard Meyer's «effectiveness»

صریح و مشخص زبان صوری مشترك و از شناخت تقریباً غریزی فن و نگرش در امر بکارگرفتن وسایل موجود ناشی می‌شود. آنچه مورد نظر قرار می‌گیرد حس یك ایستار قابل پذیرش کارست که هنرمند را به‌هنگام ترك نیروهای ابداع یا تشخیص وی تحت نفوذ می‌گیرد. لکن این‌گونه ایستار را، که فرد برای ابقای خود زیاد بدان چنگ نمی‌اندازد، تاریخ هنر، همراه با دیدگاه تجربی خود، صرفاً ته‌نشستی قراردادی تلقی می‌کند که گویی از دستافریده‌های افـراد در رونـد دستیابی به‌مقبولیت عمومی و پذیرش عام ناشی شده است.

خصلت مبهم و تردیدپذیر مفهوم سبك و گرفتاری‌های متعاقب آن در تنظیم یك نظریه‌ی تاریخ هنر عمدة از این امر نشأت می‌گیرد که یك سبك را، منتزع از هر هنرمند و هر اثر، باید به‌عنوان پدیداری کلی تلقی کرد، نه یك اندیشه، مثال، نمونه، ایستار ارزش، یا هنجاری[6] که «متعالی»، افلاطونی یا هگلی‌ست. سبك را یك مفهوم تکوینی یا دینی نیز نمی‌توان دانست، زیرا نه به هنرمند عرضه می‌شود و نه وی آن را به عنوان یك هدف یا مقصودمی‌پذیرد. آن را نه می‌توان مفهوم‌ـ ـگونه‌یی دانست که پدیده‌هایی خاص را دربر می‌گیرد و نه مقوله‌یی منطقی که مفاهیم دیگر از آن مشتق می‌شود. بیشتر مفهوم نسبی و پویایی‌ست که محتوایی دایـماً متغیر دارد؛

6. Norm

بطوریکه تقریباً می‌توان گفت در هر اثر جدید مفهومی تازه می‌یابد. معهذا، همانسان که در بالا گفته شد، بهیچ‌وجه به چیزی از گونه‌ی «روح جهانی[۷]» هگل که دایماً بخود تحقق و واقعیت می‌بخشد و خود را عیان می‌سازد دلالت نمی‌کند. مفهوم سبك نه به برخورداری «طرح جهانی» از غایت و هدف بستگی دارد و نه به‌مشارکت افراد در یك واقعیت فراطبیعی. سبك، فرآیند دستاورده‌های بسیاری‌ست که در اثر شعور و قصد پدید آمده‌اند، لکن خود آن از روی شعور و اراده هستی نیافته است، سبك را نمی‌توان بخشی از شعور کسانی بشمار آورد که آثارشان به‌پاره لایه‌های شعور هستی می‌بخشد.

ماهیت دوگانه‌ی سبك ــ که یك جهت و رهنمود معین را دربر می‌گیرد و افراد را، بدون آگاهی و وادارکردن به‌پیروی از خود، متأثر می‌سازد ــ تاریخ‌نویسان را بر آن داشته که از خطه‌ی پندارپروری و گمان‌ورزی سر برآورده و این مفهوم را کلید راستین درك و شناخت هنر بینگارند؛ در حالی که اصحاب‌تحصل‌یا اثبات‌گرایان[۸] نیزآن‌را غیرواقعی و بی‌مناسبت دانسته، و سبك‌های هنری را، به‌گونه‌ی تمامی‌کلیات تاریخی، انتزاع‌های مطلق می‌پندارند. هیچ‌یك از مکاتب فکری در نمایان‌ساختن‌خصلت واقعی‌ساخت‌هایی ازقبیل، سرمایه‌داری،

7. World Spirit
8. Positivists

عصر روشنگری[9]، عصر نوزایی[10]، خاصیت دیداری بودن در نگارگری[11]، یا شکل‌مصیبت‌نمایی‌هایی[12] باستانی به‌توفیق سزنده دست نیافته‌اند، زیرا هیچ‌یك نه ناملموس بودن آن‌ها، نه نحوی خاص بروز آن‌ها و نه میزان استقلال آنها را مورد بررسی قرار می‌دهند. به‌منظور شناخت کامل «این ساخت» باید درنظر داشت‌که آن‌ها نه متحقق وملموسند و نه ساختمان. اثبات‌گرایی، فعال‌بودن‌گونه‌یی خردورزی معین‌ومتناسب را، در هر یك از زمینه‌های فرهنگی، که ضمناً لایتغیر هم نیست، نادیده می‌انگارد؛ پندارگرایی نیز از شناخت اینکه اصول ساختی موجود در مبنای چنین وحدت‌های تاریخی نیروهای محرك تاریخ نیستند، بل پیکربندی‌هایی‌اند که تأثیر آن‌ها از شالوده‌ی اساساً نهادی فرهنگ مشتق می‌شود، عاجز می‌ماند. ساخت‌های تاریخی از قبیل سنت، قرارداد، سطح پیشرفت فنون، تأثیرات هنری رایج، قوانین جاری ذوق، یا موضوع‌های موضعی، برای‌خودبه‌خودی بودن‌غیرمنطقی‌اعمال روانی، هدف‌ها و قیود عینی، بخردانه، و فراشخصی وضع می‌کنند و به‌کمك و همکاری این اعمال روانی به‌تکوین آنچه ما «سبك» می‌یابیم توفیق می‌یابند.

«سبك» ساختی‌ست که نمی‌توان آن را، نه از طریق

9. Enlightenment
10. Renaissance
11. Painting
12. Tragedies

افزایش و نه از طریق کاهش و انتزاع، از کیفیت آثاری که «حامل» آن هستند مشتق ساخت. سبك عصر باززایی در آن واحد هم کمتر و هم بیشتر از چیزی‌ست که درواقع در آثار استادان آن عصر وجود دارد. به‌مثابه‌ی یك **زمینه‌ی**[۱۳] موسیقی است که فقط **تغییرهای**[۱۴] آن معلوم‌ست. زمینه ــ اگر در صدد بازسازی‌آن برنیاییم ــ نه‌مجموع **تغییرهای** آن‌ست، و نه‌گزیده‌یی از **نقش مایه‌های**[۱۵] اصلی آن، و باز نه عصاره‌ی انتزاعی تمامی خصایص همسانی که در تغییرها یافت می‌شود. یك مجموعه هرگز نمی‌تواند بیش از کل یکایك اجزایی باشد که آن را بوجود آورده‌اند و یك انتزاع همواره کمتر از این کل‌ست. از سوی دیگر، یك زمینه‌ی موسیقی، بدون آنکه حاوی یك عنصر واقعی از تغییرها باشد، شاید بتواند یك اندیشه‌ی موسیقی را به‌وضوحی که امکان دارد در هیچ‌یك از تغییرها یافت نشود آشکار سازد. درواقع ممکن‌ست چندین زمینه‌ی گوناگون برای یك سلسله تغییر معین پی‌ریزی کرد، لکن این نافی برخورداری هرسلسله از ساخت‌موسیقاری‌خودآن نیست. ساخت، فارغ از توفیق و کامیابی ما در تنظیم آن، وجود دارد. البته نه تنها تغییر، بل همچنین تلاش‌های گوناگون برای تنظیم خود زمینه ــ که در مقایسه‌ی ما با تعاریف مختلف سبك

13. Theme
14. Variations
15. Motifs

عصر نوزایی منطبق می‌شود ــ بدون دریافت و دربرگرفتن کامل یا غایی آن، فقط به‌دور محور ساخت می‌گردد.

همانطور که معروف‌ست پایدار ماندن یك ساخت را به هنگام تغییر تمامی عناصر **ملموس** سازنده‌ی آن نخستین‌بار روانشناسان **گشتالت**[16] کشف و تعریف کردند. فرآمده‌ی‌کار آنان در مورد تحلیل مفهوم سبك نیز، که آشکارا مفهوم یك **گشتالت** یا پیکربندی‌ست، کاربرد می‌یابد. همانطور که روانشناسان **گشتالت**، که این‌گونه تشریح و تبیین را در زمینه‌ی موسیقی ارایه کرده‌اند اظهار میدارند ما یك **نغمه**[17] آشنا را، حتی به‌هنگام نواختن در کلیدی[18] که قبلا آن را نشنیده‌ایم، می‌شناسیم. مسأله‌یی که متعاقباً پیش آید اینست که چه عاملی باعث می‌شود تا ما آن را به‌هنگامی که تمامی نت‌هاکاملا تغییر یافته‌اند تشخیص دهیم. هر آنچه‌که می‌تواند شنیده شود تغییر یافته ولی نغمه، که به‌یقین از چیزی جز نت‌های شنودنی تشکیل نیافته، و اینك کاملا متفاوت‌ست، به همانسان باقی مانده است. ما آن را به‌عنوان یك مجموعه، یك «**ساخت**»، و توالی فواصل **دانگ‌هایی**[19] که درواقع از طریق نت‌ها بیان می‌شوند، ولی نه درخودنت‌ها، فراچنگ می‌آوریم، این ساخت، گرچه عملا محسوس نمی‌ماند، ولی واقعیت آن

16. Gestalt
17. Melody
18. Key
19. Intervals

کمتر از نت‌هایی نیست که تولید آوا می‌کنند؛ شك نیست که ما آن را مستقیماً تجزیه‌می‌کنیم وصرفاً در اثر استنتاج بدست نمی‌آوریم. حال، درزمینه‌ی سبك هنری نیز انسان باپدیده‌یی همسان مواجه میشود. فارغ از هرگونه تردید یا مغالطه، یك سبك دوران عصر باززایی واقعاً وجود دارد، گرچه سوای مثلا آثار **له‌اوناردو** یا **رافائل** است. آنچه، از سوی دیگر «وجود ندارد» زیبایی، یا کمال، یا دامنه‌ی رنگ‌بندی این آثارست. درواقع این‌ها انتزاع‌هایی هستند که به‌محتوای مفاهیمی که دربر دارند چیزی نمی‌افزایند.

ابعاد نظریه‌ی **گشتالت** پرتو بیشتری بر شباهت آشکار سبك‌ها و زبان‌ها می‌افکند که کمتر از آن سخن رفته است. در مورد هر یك از آن‌ها ما با تغییرات بنیادی در معنی مواجه می‌شویم که وجود ندارد. درست همانطور که زبان‌هایی وجود دارند و «زبان» وجود ندارد، همان‌سان نیز سبك‌هایی وجود دارند ولی «سبك» وجود ندارد. به‌سخن دیگر درست‌همان‌طور که یك وجه بیان کلامی عاری از اثرها و نشانه‌های یك عصر تاریخی یا گروه قومی وجود ندارد، یك هنر از نظر سبکی خنثی نیزموجودنیست. درهنرنیز به‌مثابه زبان فقط «گویش» یا «لهجه» وجود دارد، یك هنر فاقد سبك همانقدر در تصور نمی‌گنجد که یك زبان جهانی تغییر نیافته و «نافرسوده» در کاربرد روزانه. این‌گونه «سبك» یك انتزاع‌ست، درست

همانسان که اسپرانتو[۲۰] زبانی ساختگی‌ست؛ لکن سبک‌های خاص همانقدر انتزاع بشمار می‌آیند که زبان‌های انگلیسی، آلمانی، و فرانسه، همراه با نظام‌های دستوری سازنـده‌ای واژه‌یی خاص، و اصطلاحاتشان، انتزاع هستند.

مفهوم گشتالت بـه نحو غیرقابل اشتباهی بـه مفهوم «زنده‌واری»[۲۱] در فلسفه‌ی رمانتیک‌ها شباهت دارد، زیرا هر یك به‌مفهوم **ارسطویی** و **هوسرلی**[۲۲]، و به‌یك‌کل اشارت دارند که «مقدم» بر اجزاست. وجه مشترك مفهوم سبك به عنوان یك **گشتالت** و مفهوم آن به‌عنوان یك ساخت «زنده‌وار» اینست که هردو نه‌تنهامجموع و کل ویژگی‌ها، بل وحدت و یکپارچگی مستقیم و نیز هویت بنیادی این ویژگی‌ها را نمایان می‌سازند. تعریف **درویسن** از روش بررسی تاریخ، که برحسب آن «جز از طریق کل و کل از طریق جزء[۲۳]» قابلیت درك می‌یابد، در هیچ زمینه‌یی به‌اندازه‌ی تاریخ هنر ارزش چشمگیر خود را نمایان نمی‌سازد. لکن برخی از «برنهاده‌های»[۲۴] آموزه‌ی[۲۵] «زنده‌واری» را نمی‌توان بهیچ وجه در مورد مفهوم سبك بکار برد. مثلا، فرض اینکه یك سبك همواره با شدت و کمال یکسان، در تمامی آفرینش‌های هنری یك عصر یا یك منطقه،

20. Esperanto
21. Organism
22. Husserlian
23. J. G. Drysen: Grundriss der Historik, 1858, p. 9
24. Theses
25. Doctrine

در آثار برجسته و کوچك، در آثار تاریخی عظیم و جزییات ریزآذینی، به‌جلوه‌می‌پردازد قابل‌دفاع‌وتأیید نیست. درواقع، برخی از سبك‌ها «زنده‌وار»تر و همگن‌تر از دیگر سبك‌ها هستند. درست همانطور که فرد هنرمند همواره با شدت یا توان یکسان به‌بیان احساس خود نمی‌پردازد، همانسان نیز ویژگی‌های یك سبك با وضوح یا ویژگی یکسان در تمامی نمونه‌های یك نوع خاص هنر متجلی نمی‌شود. تکرار کاربرد یك طرح نیست که ماهیت سبك خود را بوجود می‌آورد، بل بافتی‌ست که در هیچ‌یك از نمونه‌های ملموس و متحقق یافت نشود. باید آن را به‌عنوان یك مورد «پنداروار[۲۶]»، که کاملا با هیچ مورد خاص تطبیق نمی‌کند، یا به‌عنوان یك سنخ و نمونه تلقی کرد که بطور جامع در هیچ فردی تحقق نمی‌یابد، در این مورد برخی از خصایص مفهوم سبك با «نمونه‌ی پنداروار[۲۷]» **ماکس‌وبر** وجه اشتراك دارد ــ ازجمله‌خصایصی که آن را از یك مقوله‌ی منطقی از یکسو، و از یك اندیشه‌ی فراجسمی از سوی دیگر متمایز می‌سازد. «سرمایه‌داری» یا «شهر قرون وسطایی[۲۸]» که هردو را خود **وبر** به‌عنوان مثال ذکر می‌کند، از آن روی نمونه‌های پنداروار بشمار می‌آیند که «جوهر» پدیده‌های واقعاً حادث شدنی را نمی‌نمایانند، بل

26. Ideal
27. «Ideal Type»
28. «The medieval town»

نمونه‌ها و الگوهایی ازاین پدیده‌هارامعرفی‌می‌کنندکه واضح و اغراق‌آمیزند. «پنداروارگی» آنها از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که برخی از اجزای سازنده‌ی این پدیده‌ها را گویی بصورت یك وضع یا «حالت ناب» معرفی می‌کنند سبك نیز، همانطور که ماکس وبر درباره‌ی نمونه‌ی پنداروار خود می‌گوید، نوعی «شهرشایگان[۲۹]» یا پدیده تخیلی‌ست؛ واقعیت[۳۰]، یا به‌سخن دیگر یك اثر هنری خاص، هرگز یارای دستیابی بدان را ندارد. نه خواهشی‌ست که بدان پاسخ گفت، نه کمالی‌ست که تحقق یابد، و نه مسأله‌یی‌ست که حل شود، بل وسیله‌یی‌ست که آدمی باید آن را در مد نظر داشته باشد تا بتواند هرمورد خاص ملموس را با تناسب‌هایی درست مشاهده کند. به‌نظر وبر، نمونه‌ی پنداروار وی یك «مفهوم پنداروار سنجشگر»ست، که «واقعیت را اندازه‌گیری و مقایسه می‌کند تا برخی از عناصر مهم سازنده‌ی محتوای تجربی[۳۱] آن را با دقت بیشتر برملا سازد[۳۲]». عمده‌ترین کارگزاری[۳۳] تاریخی مفهوم سبك اینست که به‌عنوان یك ایستار قضاوت و سنجش، تعیین می‌کند که یك اثر خاص تا چه حد نماینده‌ی زمان خود

29. Utopia
30. Reality
31. Empirical
32. Weber: «Die Objektivitat Sozial wissenschaftlicher und Sozial - p. politischer Erkenntnis,» Gesammelte Aufsatze zui Wissenchaftslehre, 191-5.
33. Function

یا یك جنبه معین زمان خویش‌ست، و تا چه حد با آثار دیگر همان زمان یا نمونه‌های کلی و مشابه پیوند نزدیك دارد.

معهذا بین «نمونه‌ی پنداروار» وبر ومفهوم سبك در تاریخ هنر تفاوتی شایان اهمیت وجود دارد. نمونه‌های پنداروار، مفاهیمی صرفاً فرعی و ثانوی‌اند، یعنی ساختمان هایی هستند که بدون داشتن واقعیت خارجی خصلت روشنگرانه‌ی درونی دارند، و همانطور که خود وبر نیز اشاره می‌کند ما نمی‌توانیم بدون گام‌نهادن در حیطه‌ی نوعی واقع‌گرایی ذهنی، آن را واقعیت ملموس بینگاریم. لکن سبك‌ها در نظر مورخان بجای آنکه مفاهیم، نشانه‌ها، وعناوین فرعی و ثانوی بشمار آیند، واقعیت‌هایی تاریخی هستند که با وجود آنکه به‌اندازه‌ی احساس‌ها و مفاهیم منتقل از طریق آثار هنری در دسترس حواس آدمی قرار نمی‌گیرند، معهذا واقعیت اولی خود را، به‌علت درگیری کمابیش مداومی که هنرمند با آنها دارد آشکار می‌سازند. برای هنرمند سده‌ی پانزدهم، عصر نوزایی پدیده‌یی عینی و ملموس‌ست که آن را در طرق گونه‌گون ـ اعم از اینکه هنرمند آن را به‌وضوح به‌عنوان جنبشی تلقی کند که متضمن مفهوم سبك است، یا خودرا تسلیم آن کند ـ یا آگاهانه می‌پذیرد یا آگاهانه طرد می‌کند. از سوی دیگر «نفس همین» شهرقرون وسطایی، پدیده‌یی‌ست که هرگز وجود خارجی نداشته، وفقط

شهرهای قرون وسطایی خاص و معین موجود بوده که‌رابطه‌ی آن‌ها بانمونه‌ی پنداروار شهر قرون وسطایی بسیار شبیه رابطه‌ی مفهوم «سبک» با سبک‌های ملموس گوناگون‌ست، نه همانند نسبت سبک عصر باززایی با آثار خاص استادان آن عصر. «نفس همین» شهر قرون وسطایی فقط یك ساخت، یا یك شهر شایگان و خیالی‌ست، نه واقعیتی‌که بتواند درروندی روانشناختی تجربه شود یاموضوع آن قرار گیرد. نمونه‌ی «سرمایه‌داری» شاید پیچیده‌تر هم باشد، زیرا این واژه‌می‌تواند هم بریك نمونه‌ی پنداروار دلالت کند وهم برسبکی‌که از درونه‌ی یك سازمان اقتصادی در شرف تکوین و حدوث زاده می‌شود. در مورد نخست نمایانگر پندارگی و آرمانی‌ست که از واقعیت بدورست، ودر مورد دوم معرف‌یك شکل موجود یا نظامی از نهادها ووجوه رفتاری‌ست که از سویی هریك دارای سابقه‌ی تاریخی خاص خود هستند واز سوی دیگر نه‌ارزش بشمار می‌آیند و نه ایستار ارزش.

به گفته‌ی وبر نمونه‌ی پنداروار را می‌توان چهارچوبی برای موارد گوناگون تجربه، جنس‌ها و حرکت‌های معنوی و نهادها، مفاهیم تاریخی و منظم، و پدیده‌های جمعی‌وفردی قرار داد. به‌مفهومی خاص، می‌توان از نمونه‌های پنداروار ژولیوس سزار، یا ناپلئون هم سخن راند که منظور از آن‌یك شخصیت پنداروار و قابل تحقق به‌درجات گوناگون‌ست. واما

این نحوه‌ی بررسی اشیاو پدیده‌ها درجامعه‌شناسی وروانشناسی هرقدر هم امتیاز داشته باشد، باز به‌هنگام کاربرد در زمینه‌ی مفهوم سبك در تاریخ هنر ثمربخش نخواهد بود ـ مثلا در مورد مفهوم «قصد هنری»[۳۴] **ری‌اگل** که قبل ازجنبه‌های دوگانه‌ی «نمونه‌ی پنداروار» وبر، یعنی جنبه‌های‌جمعی وفردی آن، ابراز شده است. همانطور که روشن‌ست، ری‌اگل از قصد هنری نگارگری سده‌ی هفدهم هلند و نیز از «قصد» تك‌چهره‌نگاری‌گروهی، از «قصد»شهرها، مکاتب، واستادان و حتی از «قصد» یك اثر هنری خاص سخن می‌گوید. هدف وی از جداسازی ساخت صوری از شیء ملموس بحد کافی روشن‌ست مسأله‌یی که پیش می‌آید این‌ست که آیا این‌گونه گسترش مفهوم سبك، که اندیشه‌ی تکامل را نادیده می‌گیرد، ثمربخش می‌تواند باشد یا خیر؟

مفهومی که ری‌اگل از سبك بدست می‌دهد در بسیاری موارد نمایانگرماندگاری تأثیر فلسفه‌ی‌رمانتیك «زندواری» در اوست. خصیصه‌ی عمده‌ی «قصد هنری» یك زمان معین همانا یك اصل صوری‌ست که خودرا با نیرو و بی‌واسطه‌گی یکسان برتمامی جلوه‌های هنری یك عصر ـ صرف‌نظر از اندك‌مایه یا پرمایه‌بودن آن ـ تحمیل می‌کند. ری‌اگل بر وحدت خصلت سبك، و تداوم و ضرورت تکاملی تأکید می‌ـ

34. «Artistic Intention»

ورزد که‌گمان می‌برد باید در یك مرحله‌ی واحد تاریخ هنر یافت شوند[۳۵]. لکن این همشکلی سبك را در یك عصر تاریخی مورد ادعا، نمی‌توان جز افسانه و خیال مطلق تلقی کرد؛ زیرا در واقع، هنر یك عصر نه‌تنها به مکاتب، نسل‌ها، طبقه‌های اجتماعی، لایه‌های فرهیختاری[۳۶]، و دیگر گروه‌های مشترك‌المنافع تقسیم می‌شود بل حتی در درون این تقسیم‌بندی‌ها نیز تفاوت‌های سازش‌ناپذیر به‌چشم می‌خورد. خود ری‌اگل هنگامی که به‌آثاری چون ظروف «وافیو» می‌رسد، ناگزیر می‌شود در ارتباط با آن‌ها از «خصایص نابجایی تاریخی[۳۷]» سخن براند.

در نظر ری‌اگل، شرایطی که یك سبك را تکوین می‌بخشد با آثاری که پدید می‌آورد هماهنگ و همشکل‌ست. نظر وی در هردو مورد از فلسفه‌یی معنوی پیروی می‌کند که نافی دیده‌گاه طبیعی‌گرایی رایج در زمان خود اوست. وی گاتفریدسمپر[۳۸] را که نماینده دیدگاه مزبورست مورد عتاب قرار می‌دهد و نظریه‌ی «قصد هنری» خود را طی یك مناقشه با فلسفه‌ی عملی و علمی سمپر گسترش می‌بخشد. در نظر سمپر، هنر چیزی نیست جزفرآورده‌ی جنبی صناعتگری، یعنی

35. Riegl: Stilfragen (1893) pp. 20, 24. Die spatromische Kunstindustrie (1901) p. 138n.
36. Educational Strata
37. Riegl: Gerammelte Afsatze, p. 57.
38. Gottfried Semper.

صور گوناگون سبك رایج که کمابیش بطور مکانیکی از کیفیت مواد، فن کاربرد آن‌ها، واستفاده‌یی که از اثر و فرآورده خواهد شد، ناشی میشود. تعریفی که ری‌اگل از سبك به‌عنوان یك عمل وفعل «ارادی» بدست می‌دهد، نتیجه‌ی تقریباً گزیرناپذیر باطل دانستن نظریه‌هایی‌ست که «توانایی‌ها» و «نیازهای ضرور» آفریننده را، همراه با فن‌و موادی که بکار می‌گیرد، سبب تشکل سبك‌ها میداند. برنهاده‌ی اصلی وی ــ یعنی این اصل‌که هنرمند همواره می‌تواند بیافریند ــ بینشی حاکی از پنداروورزی و خیال‌پروری را نمایان می‌سازد نه‌یك دید معتقد و قایل به‌حاکمیت اراده را در واقع واژه‌گزینی وی نیز رویهمرفته رضایت‌بخش نیست. بکار گرفتن انگیزه‌ی هنری بجای «خواست ارادی»، همانطور که برخی از منتقدان نیز تأیید کرده‌اند، بیشتر به علت تحدید بیش از حد روند عینی وملموسی که وی باعلاقه بسیار برآن تکیه می‌ورزد، رضایت‌بخش نمی‌نماید، نه به سبب اشارات روانی آن. توجه و علاقه‌ی ری‌اگل از یکسو معطوف به‌نهادن تأکید برحاکمیت معنوی هنرمند برشرایط مادی زندگی او، و از سوی دیگر معطوف به بنیادنهادن اصلی‌ست که قایل به‌وجود طرق بیشماره‌ی مجاز به منظور تجلی روح انسان‌ست.

بنابراین، به‌گفته‌ی وی، هرسبك را باید با ایستارهای

کامل زیبایی و حقیقت خاص خودش مورد داوری و سنجش قرار داد. اندیشه‌ها دارای پیوند تنگاتنگ هستند، زیرااگر قرار باشد هرعصر بروسایلی که بکار می‌گیرد حاکم باشد، آنگاه دستاورده‌های‌عصر مزبور باید باتوجه به‌مقاصدو هدف‌ـ هایی مورد داوری قرار گیرد که در آن زمان رایج بوده، ودر نتیجه ارزشیابی تطبیقی آثار اعصار گوناگون ظاهراً بی‌معنی و گمراه‌کننده می‌شود. اگر هرسبك بتواند به‌هر آنچه اراده می‌کند دست یابد آنگاه فقدان تبحر و مهارت نیز در واقـع دال برنخواستن خواهد بود و هراثر هنری از ایستار ارزش و علت وجودی خاص خود برخوردار خواهد شد. بدینسان هر مرحله‌ی تکامل‌هنر به‌یکسان ارزشمند واجتناب‌ناپذیرمیشود، یا به‌سخن **رانکه**، «رابطه‌ی مستقیم با الوهیت» برقرار می‌ـ سازد. مقایسه‌ی فوق جنبه‌ی روشنگرانه دارد، زیرا نظریه‌ی «قصد هنری»، به‌مثابه جمله‌ی قصار رانکه، نمایانگر پرخاش و اعتراض به «غصب حقوق یك عصر و بخشیدن آن حقوق‌به عصر متعاقب است»[۳۹]. ری‌اگل، فقط می‌خواهد مردم را از تلقی یـك عصر به‌عنوان گذرگاه مرحلـه‌ی بعد باز دارد و بدینوسیله نگذارد که اندیشه‌ی تقدم داشتن یك سبك برسبك دیگر اذهان آن‌ها را فرا گیرد. وی در طرد تمامی تفاوت‌هایی که بین ارزش سبك‌ها وجود دارد تا بدانجا پیش می‌تازدکه

39. O. Hintze in Zeitschrift fur die gesamte Staatswissenschaft, 1926, LXXXI.

خود را آماده‌ی کنار نهادن تمامی مسایل مربوط به کیفیت هنری از تاریخ هنر می‌کند و بهترین نویسنده‌ی تاریخ هنر راکسی می‌نامدکه «خود فاقد ذوق است». این بینش همانقدر که فی‌نفسه پوچ می‌نماید، همانقدر نیز به‌گفته‌ی درست **ماکس دوورا ك**، «جلوگیری از زیبایی‌شناختی‌کردن تاریخ هنر»، و غلبه‌ی بینش تاریخی بر بینش تنگ و محدود را آشکار می‌سازد.

آموزه‌ی مبتنی برارزش یکسان و غیر قابل قیاس و سنجش‌ناپذیربودن تمامی سبك‌ها با این نظریه آغاز میشود که در تاریخ هنر نه پیشرفت وجود دارد و نه‌عقب‌ماندگی، که آدمی باید خود را از قید «دوره‌های شکوفایی» و «دوره‌های تبهگنی»[40] که از ویژگی‌های انواع قدیمی تاریخ هنرست رها سازد. البته، همانسان که قبلا نیز حدس زده‌اند، این‌نظر بدان معنا نیست که‌هرگونه نوآوری در هنر نوعی توفیق بشمار می‌آید ــ زیرا قراردادن تمامی سبك‌ها در یك سطح نه به‌فکر پیشرفت مربوط میشود و نه به‌فکر عقب‌افتادگی. فقط تأکیدی‌ست براینکه هریك از مراحل تکامل دارای یك کارگزاری ویك ارزش غیر قابل تغییر و تعویض خاص خودست. به‌گفته‌ی ری‌اگل نمود و ظهور تبهگنی غالباً منادی وطلیعه‌ی یك قصد هنری جدید و مطمئن‌ترین نشانه‌ی تولد یك سبك

40. «Periods of decay»

قریب‌الوقوع است. بدینسان، به‌عنوان مثال، از بین‌رفتن تك پیکره از صحنه‌ی تندیسگری سده‌ی پنجم میلادی، که علامت آشکار انحطاط تلقی میشد، نشانه‌ی نیاز جدیدی بود که باید با تغییر ارزش‌های کلاسیك به‌ارزش بصری که بنای هنر جدیدست پاسخ داده میشد. ثمربخش‌ترین قسمت کار ری‌اگل از این گونه ارزشیابی‌های مجدد تشکیل می‌دهد؛ و بوجود آمدن آثار جدید فراوانی که در زمینه‌ی تاریخ هنر، به‌اعاده‌ی حیثیت به‌اصطلاح اعصار انحطاط می‌پردازد عمدهٔ حاصل نفوذ ری‌اگل است. در این‌گونه ارزشیابی‌ها و تعبیرهای نوباره شرایط موجود در زمان خود مورخ نیز بیگمان نقش تعیین کننده به‌عهده دارد. اعاده‌ی حیثیت و شناسایی مجدد هنراخیر روم توسط ری‌اگل و **ویك‌هوف** بدون بحران دوره‌ی کلاسیك رمانتی‌سیسم و جنبش جدیدی که برای «سال‌های نقره‌یی» ارجحیت قایل می‌شد، امکان‌ناپذیر بود. باز به‌همین سان، تبیین و تشریح دوره‌ی باروك توسط **وولفلین**، بدون وجود دید پویای «برداشت‌گرایی» و بازیابی دوره‌ی «شیوه‌گزینی»[41] توسط «دووراك» و بدون پیدایی اکسپرسیونیسم و سوررآلیسم میسر نمی‌شد. در واقع شاید نظریه‌ی «قصد هنری» و فروع و شقوق آن فرآیند و حاصل زمانی باشد که به‌علت شاهدبودن تحولات بسیار و ناگهانی به‌خلل‌ناپذیر

41. Mannerism

بودن ایستارهای ارزش خود اعتماد نمی‌کرد. اینکه نظریه‌ی مزبور همواره یادآور بیفایدگی جستجوی چیزی‌ست که هنرمند نمی‌خواسته یا نمی‌توانسته ــ به‌سبب قرارگرفتن در فراسوی آنچه می‌توانسته اندیشه یا تجربه کند و نیز به‌علت ناسازگاربودن با نیازها، نظرات، واحساس‌های مشتریان خود ــ در آثار هنریش وارد سازد ارزشمند می‌نماید. هیچ خطری نویسنده‌ی تاریخ هنر را به‌اندازه‌ی مقایسه‌ی آثاریك هنر قدیمی وابتدایی‌تر با هنر دوره‌ی متعاقب واز نظر تاریخی پیشرفته‌تر ــ براساس این‌فرض‌که از یکسو هنرمندان همواره هدف‌ها و مقاصد مشابهی را دنبال می‌کنند، وازسوی دیگر، هنرمندان متأخر موفق‌تر از هنرمندان متقدم هستند ــ تهدید نمی‌کند. معهذا معنای این اصل راستین ــ که همانا نداشتن انتظار از یك هنرمند یا یك نسل از هنرمندان در مورد خلق آثاری‌ست که از حیطه‌ی توانایی و امکانات تاریخی آنان خارج بوده ــ قایل نشدن ارزش متفاوت میان وجوه مفاهیم وعرضه داشت‌های خاص عصرهای گوناگون نیست. شاید انسان به‌هنگام مقایسه‌ی دوسبك از قبیل‌عصرباززایی و باروك متوجه این تفاوت نشود، لکن قرارگرفتن سبك‌های کلاسیك عصر نوزایی و سبك کلاسی‌سیسم حدود سال ۱۸۰۰ در دوسطح متفاوت اهمیت هنری، انکارناپذیر می‌نماید. و باز بهمین‌ترتیب، درست‌بودن این بینش که مورخ باید یك

اثر هنری را به‌بهترین وجه، طبق اصولی کـه کمال مطلوب آن‌ست مورد قضاوت قرار دهد، دلیل فقدان کشاکش بین‌آنچه هنرمند می‌خواهد و آنچه می‌تواند انجام دهد نمی‌تواند باشد. در واقع، ما نه‌تنها غالباً با چند اثر ناقص جداگانه مـواجه می‌شویم، بل حتی امکان دارد تمامی نمونه‌های شناخته شده‌ی یك سبك نیز ــ مانند نخستین نگاره‌های دوره‌ی مسیحیت ــ نتوانند آنچه را که آفرینندگانشان احتمالا در نظر داشته‌اند، بازتاب کنند.

گرچه بنظر پذیرفتنی می‌آیدکه هنرمند درمقام نماینده‌ی یك سبك می‌تواند به‌خواست‌های خود جامه‌ی عمل بپوشاند، یا ــ به‌تعبیری از نظریـه‌ی ری‌اگل ــ نمی‌تـواند حتی قصد چیزی را جز آنچه می‌تواند انجام دهد بکند، ولی حقیقت امر بسادگی چنین نیست. همراه با نظریه‌ی «قصد هنری» ادعا میشود که مثلا **پولیگنوت** چشم‌اندازهای طبیعی‌گرا را چون نمی‌خواسته ننگاشته است نه به‌علت عدم تـوانایی[۴۲]. البته دلیلی برای اثبات این ادعا وجود ندارد، درست همانطور که برای نظر مخالف آن نیز دلیلی در دست نیست. در اینجا می‌ـ توان نظری بینابینی عرضه کرد واظهار داشت که پولیگنوت «نه می‌خواست و نه می‌توانست چشم‌اندازهای طبیعی‌گـرا بیافریند، زیرا این‌گونه وجه عرضه داشت، مقاصد ذاتی و

42. G. Rodenwaldt in Zeitchrif fur Aesthetik, XI, 123.

ساری در هنر سده‌ی پنجم قبل از میلاد یونان را نقض می‌کرد»[۴۳]. اینك، شاید هم‌براستی درآن مورد خاص نه توانایی وجود داشته و نه‌قصد و عزم آن، لکن بیگمان موارد دیگری وجود دارند که در آن‌ها، مثلا، یك هنرمند نمی‌تواند قصد الهام‌بخش خود را با طبیعی‌گرایی‌تحقق بخشد، وبازمواردی هست که در آن‌ها، با وجود یك سبك ضد طبیعی‌گرا، مهارتی از گونه‌ی طبیعی‌گرا ماندگار میشود وایستار چیره‌دستی‌می‌آفریند. و اما وقتی مسأله به‌سادگی فقط شرایطی‌ست که‌در آن‌هم سابقه‌ی مهارت لازم برای «توانستن» وهم مبنای قراردادی و عرفی «قصد» آفریدن چشم‌اندازهای طبیعی‌گرا وجود ندارد چه لزومی دارد مفاهیم دشوار و مبهمی از قبیل «قصد ذاتی و ساری درهنر سده‌ی‌پنجم یونان» را پیش‌بکشیم. امکان وجود انواع گوناگون تجربه‌های شخصی جداگانه در آن زمان، به‌مثابه تمامی زمان‌های دیگر، بعید نبوده، لکن برای تشکیل یك سبك همواره باید یا نوعی هنرورزی‌عمومی وجود داشته باشد که هنرمند خود را باآن پیوند زند، یا یك هماهنگی ذوق وسلیقه که وی بدان ایمان آورد. عبارت «قصد ذاتی و ساری» را در تاریخ هنر فقط با این مفهوم می‌توان پذیرفت. در اینجا انسان باید حزم واحتیاط بیشتری مرعی

43. Panofsky: *"Der Begriff des kunstwollens,"* Zeitschrift fur Aesthetik, XIV 330.

دارد، زیرا پوشاندن یك دوره، در پرده‌ی برداشتی جذبه‌آمیز و عرفانی وارزانی داشتن خصلت حماسی و قهرمانی بدان درست به سهولت انجام همین کار در مورد یك فردست. ادعاـ هایی از قبیل: «امکان شکست یك هنرمند وجود دارد، لکـن قصد هنری عصر همواره جبراً تحقق می‌یابد»[۴۴]، یا «بی‌شك انواع گوناگون خام‌دستی وجود دارد، لکـن آن‌هـا را نباید کوشش‌هـایی در راستای چیره‌دست‌بـودن بشمار آورد... هنرمندان خام‌دست و عاری از لطف وجود دارند، لکن سبك خام‌دستانه وجود ندارد»[۴۵]، ازآن گونه انگیزه‌های افسانهـ سازی واسطوره‌پردازی ناشی میشود که نبوغ را خطاناپذیر و آثار هنری را جاودانی بشمار می‌آورد.

در این مورد وولفلین با اتفاق نظر کامل با ری‌اگل می‌ـ گوید که «هنر همواره قادر بوده آنچه را می‌خواسته به‌انجام و کمال برساند»؛ لکن باید توجه داشت آنچه واقعاً مورد نظر وی و ری‌اگل بود ارزانی داشتن تشخیص و خصلت قهرمانی به‌اعصار خاص نبود، بل بیشتر قایل شدن خصلت معنـوی، پنداروارآرمانی‌به‌تمامی بستر تاریخ‌از راه تأکیدبرضرورتی بود که روند تاریخ خود را با آن به‌فضیلت و کمال میرساند. در نظر ری‌اگل و وولفلین شکافی بین خواستن و تـوانستن

44. H. Tietze: Die Methoder Kunstgeschichte, 1913 p. 42.
45. Andre Malraux: Les Voix du silence, p. 130.

وجود ندارد ــ زیرا از دیدگاه تاریخی آنان، هریك ازدوره‌های تکامل هنری، باید به‌یکسان بنیادی و متضمن قصد باشد. مضافاً، دوره هریك از سبك‌ها باید ارزشی همسنگ وبرابر داشته باشد، زیرا در غیر این صورت معنی و ضرورت متجلی در تمامی پدیده‌های هستی تاریخی نارسا و ناقص می‌شود. بررسی تاریخ هنر در مقام تاریخ مسایل، فرآیند نظریه‌ی دیگری‌ست که به‌تجلی تحولی گزیرناپذیر و جبری در روند تاریخ، برحسب قوانین منطقی ذاتی، اشارت دارد. آنچه‌روی میدهد ناگزیر از روی دادن‌ست و بنظر می‌آید حاصل مسایلی باشد که در اثر رویدادهای قبلی تکوین یافته‌اند. اصل علیت ذاتی و ساری وولفلین را می‌توان در نظریه‌ی ری‌اگل نیز مشاهده کرد. ری‌اگل، هنگامی برنظریه‌ی تشخص‌زدایی تکامل هنری وولفلین، که همراه با اندیشه‌ی تاریخ هنر «ناشناس و بی‌نام» به‌صورت یك برنامه درتاریخ هنر درآمده، پیشی گرفت که تغییر سبك‌ها را ناشی از سازش و همسازی «تضادهای مکمون» اعلام کرد. از دیدگاه ری‌اگل و وولفلین، تاریخ اشکال هنری و تاریخ مسایل هنری مفاهیمی هستندکه می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند، زیرا آنان در این‌دو، جلوه‌های یك اصل خودزای گزیرناپذیر غیر شخصی را می‌یابند. در دیدگاه آنان تاریخ هنر تاریخ مسایلی از قبیل عرضه داشت فضا و مکان، سازمان یافتن گروه‌ها، و تبدیل

آثار تجسمی حاوی خطوط انعطاف‌پذیر به‌آثار تجسمی نگارگرانه است. علت این امر اعتقاد آنان به‌وجود رابطه‌ی منطقی دقیق‌تری‌ست که بیشتر میان مراحل گوناگون مواردی ازقبیل تغییرات صرفاً صوری برقرارست تا میان مراحل تحولی عوامل دیگر هنر. مسلط‌شدن دیدگاه شکل‌گرایی در تاریخ هنر، بدانسان که توانسته تاریخ هنر را از پایان قرن پیش عمدة به‌تاریخ اشکال صوری تبدیل کند، بدون پیدایی برداشت‌گرایی و نظریه‌ی «هنر بخاطر هنر» غیر قابل تصور بود. حتی دووراك نیز نیروی محرك تکامل هنر را در مسایل صوری یافت. لکن در پایان، این بینش یك جانبه را طرد کرد و در نتیجه توانست به‌نحوی دقیق‌تر به‌کار برد روش تاریخ اندیشه‌ها راه برد و آن را توسعه و تکامل بخشد. تغییر دیدگاه وی در این راه تاحدی ناشی از اثر انتقادی بود که **ارنست هیدریش** از اصول ری‌اگل بعمل آورده بود. در اثر دووراك، «بی‌زمانی عجیبی» که به‌نظر ری‌اگل در جهان هنر ساری‌ست، به‌تدریج جای خود را به‌وجه متفاوتی میدهد که با ماهیت تاریخی مواد تناسب بیشتری دارد. بقایای اعتماد قدیم به ضرورت تاریخی هنوز هم بچشم می‌خورد و گویی دووراك به استنتاج هیدریش وادعای وی در باره‌ی «هزارو یك تضاد» تاریخ توجه زیادی مبذول نمیدارد.

برخلاف «ری‌اگل»، «دووراك» بر تداوم دقیق روند

تحول تکاملی تأکید می‌ورزد، و تمامی دستگاه فلسفی خود را بر پایه‌ی آن بنیاد می‌نهد؛ این مفهوم با آنکه به‌تعمیمی گسترده و کلی می‌انجامد ولی به‌یقین دستگاهی ثمربخش‌ست. بهرحال وی در مورد مسیر تکامل هنر به‌دیدگاهی دست می‌یابد که از دیدگاه «ری‌اگل» انعطاف‌پذیرتر و حاکی از منطقی بلاتصور است. تحول تکاملی هنر، به‌نظر او، مبارزه‌یی اساساً مداوم می‌رسد، که باید برای چیرگی بر مسایل مربوط بـه‌عرضه داشت طبیعت با چیره‌دستی فنی رو به‌فزون ادامه‌یابد ــ به‌سخن دیگر در دیدگاه وی تاریخ هنر بـه‌یك تاریخ طبیعی‌گـرایی تبدیل می‌شود.[۴۶] ثمربخش بودن این روش تکاملی خود را در پژوهش‌هایی آشکار می‌سازد که دووراك درباره‌ی هنر برادران **وان‌ایك** به‌انجام رساند.[۴۷] این پژوهش‌ها در واقع، نخستین کوشش‌های موفقی هستند که برای حل «معضل» هنر برادران مذکور، از طریق یافتن مکانی درست و راستین در بستر تکامل مـداوم سبك در غرب، و درك تاریخ هنر غرب از راه امحای موانعی، بعمل‌آمدکه بین‌پندارگرایی قرون وسطایی‌وطبیعی‌ـ گرایی نو به‌وجود آمده بود. زیرا در نظر دووراك نتیـجه‌ی تکامل، به‌هنگامی که جزئیات مـورد بررسی قرار می‌گـیرد، هرچه باشد، باز هم چیزی جز یك پیشرفت مداوم نیست.

46. Dvorak: Review of *Cohn-Wiener's Die Entwciklungsgechichte der Stile*. in Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1910, No. 2, pp. 32-4.
47. Dvorak: Die "*Illuminatoren des Johon Von Neumarkt*"

برعکس در نظر ریگل چیز ثابت یا مداومی، حتی در «طبیعت» نیز وجود ندارد؛ آموزه‌ی وی درباره‌ی یگانه ومطلق بودن ارزش هر عصر، نه با فکر پیشرفت تدریجی بازآفرینی طبیعت سازگاری زیاد دارد و نه با فکر حرکت تدریجی مقاصد تغییرناپذیر دیگر. وی می‌نویسد «هدف هر سبك هنری جز بازآفرینی صادقانه‌ی طبیعت نیست، لکن هر سبك به‌وجهی خاص خود طبیعت را شامل می‌شود».[۴۸] بدینسان طبیعت نیز خصلتی تاریخی می‌یابد؛ و نه‌تنها وسایل عرضه داشت آن تغییر می‌کند، بل وظایفی که بر ذمه‌ی هنرمند قرار می‌دهد نیز دگرگون می‌شود. بنابراین سخن راندن از سبك‌های طبیعی‌گرا و غیرطبیعی‌گرا بی‌معنی‌ست؛ زیرا جز قایل شدن به‌مفهومی خاص درباره‌ی طبیعت و اتخاذ آن، هرگز مسأله‌ی نزدیك شدن یا دور شدن از طبیعت مطرح نمی‌شود. بدینسان تاریخ هنر به‌جای آنکه به‌مراحل گوناگون بازآفرینی طبیعت بپردازد، مفاهیم گوناگون آنچه را که طبیعی‌ست مطمح نظر قرار می‌دهد. در حالی که در نظر ریگل پیدایی متوالی این مفاهیم، و مناسبات متقابل آنها، دال برهیچگونه پیشرفت یا تداوم نیست، دووراك در تمامی مواردی که از تکامل هنری سخن می‌رود یك چیرگی پیشرو در زمینه‌ی اندوخته‌های واقعی و رو به‌فزون دستاوردهای طبیعی‌گرایی کشف می‌کند. تصویری

48. Riegl: Die Spätrömische Kunstindustrie, p. 212.

که این‌دیدگاه برملامی‌سازد واضح و نامبهم‌ست. طبیعی‌گرایی آغاز عصر باززایی ادامه‌ی مستقیم تلاش‌های اواخر گوتیك است. باز اعتلای عصر نوزایی، با وجود پندارگرایی[۴۹] و گرایش به‌سبك‌آفرینی، نمایانگر پیشرفتی عظیم در بازآفرینی طبیعت‌ست؛ پیکره‌های **رافائل** نه‌تنها متعالی‌ترند، بل از پیکره‌های **فیلیپولیپی**[۵۰]، **سینیورلی**[۵۱] درست‌تر ترسیم شده‌اند. باروگ در بازآفرینی طبیعت بر مشکلات بیشماری چیره می‌شود که هیچ‌یك از سبك‌های قبلی نتوانسته بودند در آن زمینه بدان دست یابند، و از آن جمله می‌توان عرضه‌داشت گویای بعد سوم، فضای نو، بیان تفاوت‌های ظریف روانی، تمرکز بر نمایشی کردن، مسأله‌ی ترسیم چشم‌انداز و فضای داخلی را نام برد. سده‌ی هجدهم در وارستگی و استعداد هنری در زمینه‌ی تصویر طبیعت به‌اوج عصر باززایی رسید. حتی آثار **داوید** که پیرو کلاسی‌سیسم بود کمتر از **ژریکو**[۵۲] یا **دولاکروا**، به‌روی برتافتن از طبیعت اشارت‌نمی‌کند. پیروزی طبیعی‌گرایی **کوربه**، **دومیه** و «برداشت‌گرایان»[۵۳] اوج این قضیه‌ست. از آن پس بحران طبیعی‌گرایی گام فرا می‌نهد که یك گسست عظیم در تاریخ هنر و واقعیتی‌ست که «دووراك»

49. Idealism
50. Filippo Lippi
51. Signorelli
52. Gericault
53. Impressionists

آن را نه نادیده می‌گیرد و نه باعث می‌شود وی بحران‌های تاریخ هنر، خاصه تمامی دوران‌های آغاز مسیحیت و شیوه گزینی، را موضوع‌های عمده‌ی پژوهش‌های متعاقب خود قرار دهد، و در آموزه‌ی خود درباره‌ی تداوم تکامل هنری بی‌گسست تجدید نظر کند.

نظریه‌ی دووراك مبنی بر تکامل پیوسته و یکپارچه‌ی دستاوردها، نمایانگر گامی به‌جلو در زمینه‌ی نظریه‌ی مدار-های تاریخی بشمار می‌آید، زیرا کاملا نشان می‌دهد که در خطه‌ی مسایل هنری این اوضاع و شرایط در دو زمان مختلف تاریخی نه یکسان‌ست و نه می‌تواند باشد. قاعده‌ی کلی آن مبنی برفناناپذیری ماهیت‌تمامی رخدادها، و بی‌گسست‌بودن و نفوذ تمامی دستاوردها در تاریخ بیشتر از آموزه‌ی اجتناب-ناپذیر بودن گشت مداری صادق‌ست؛ لکن این نظریه نیز کمتر از نظریه‌ی ری‌اگل واقعیت‌ها را ساده نمی‌کند. تاریخ نه قطعات سرهم شده یا صحنه‌ی دگرگونی منظم ادواری‌ست و نه جریان مداوم شکاف‌ها یا گسست‌ها. و با آنکه دووراك درپایان به‌اصلاح بر نهاده‌ی[۵۴] تداوم بی‌گسست خود دست یازید، معهذا هنوز این واقعیت را که توالی تاریخ، بدون متوقف شدن، دایماً دچار ایست و گسست می‌شود نادیده گرفت. این کافی نیست که فکر کنیم رشته‌های سنت درون یك فرهنگ

54. Thesis

هرگز از اختلال‌ها و گسست‌ها بدور نمی‌ماند. درهر لحظه سنت هرگز بدون اصطکاك دامن نمی‌گسترد، و به‌سخن دیگر هرگز از اختلال‌ها وگسست‌ها بدور نمی‌ماند. در هر لحظه بحران‌های کمابیش محسوس، و مصایب کمابیش حاد به‌تهدید آن می‌پردازد. تاریخ فرهنگ صحنه‌ی دگرگونی‌های مداوم، لکن نامنظم و ناپایدارست. یا به‌عبارت دقیق‌تر، تاروپود فرهنگ همواره قید و رشته‌هایی وجود دارد هم پیوسته و هم گسسته است و برخی ضمن ناگسسته باقی ماندن از هم می‌گسلند. گسست همزمان تمامی بندها و رشته‌ها حاکی از فاجعه‌یی فرهنگی‌ست که ما در تاریخ غرب نمونه آن را نمی‌یابیم. بهمین‌سان نمونه‌یی از ناگسسته ماندن تمامی‌رشته‌ها، حتی در یك برهه‌ی کوتاه تاریخی نیز نمی‌بینیم. امکان دارد زندگی دینی یك دوره، در حالی‌که هنر و ادبیات همان دوره به‌روال طبیعی خود به‌آرامی ادامه می‌یابد، در اثر بحران‌های حاد، و سهمناك متزلزل گردد. در یکی از زمینه‌های هنر، مثلا نگارگری، امکان دارد تغییری ریشه‌یی صورت بگیرد، درحالی که در زمینه‌یی دیگر، مانند موسیقی، سبك گذشته به‌فرآوردن گنجینه‌یی غنی از دستاوردها ادامه دهد. حتی امکان دارد در یك مقوله‌ی هنر ضمن اینکه تمامی وسایل بیان به‌طریق‌سنتی بکار می‌روند، برخی نیز دچار تحول و دگرگونی بنیادی شوند. موضوعها و مسایل جدید اشکال ادبی کهنه را بکار می‌گیرند،

و اشکال جدید موضوع‌های مأنوس و حتی بسیار فرسوده را محك می‌زنند. زندگی تاریخی فرهنگ و هنر از اتخاذ و طرد شیوه‌های گوناگون در حیطه‌ی سنت تشکیل می‌شود، که به‌نوبه خود دارای نوسان‌های گونه‌گون‌ست. این تقریباً همان چیزی است که ما به‌هنگام سخن راندن از پیوستگی و گسستگی در تاریخ هنر در مدنظر داریم، زیرا باید در اندیشه‌ی تداوم و پیوستگی مجموعه یا کلی باشیم که با گسست‌های چندجانبه اجزا سازگار باشد.

دووراك در آخرین مرحله‌ی کار خود، نه‌تنها از طریق اصلاح‌هایی که در آموزه‌ی تداوم تاریخی خود بعمل آورد، بل از راه قایل شدن یکتایی بنیادی برای تمامی جلوه‌های یك‌عصر همراه با تأکیدی روبه‌فزون، به‌ری‌اگل نزدیك‌تر می‌شود. وی در یك بند از سخنرانی‌های خود درباره‌ی تاریخ هنر ایتالیا در عصر نوزایی که ویژگی نظرات او بشمار می‌آید می‌گوید: «اندیشه اینکه افراد یك نسل خاص می‌توانند در زمینه‌ی مثلا، شعر، دین و هنر احساس‌ها و مقاصدگوناگونی را نمایان‌سازند پوچ و بی‌معنی‌ست».[۵۵] لکن این‌گونه یکتاگرایی[۵۶] معنوی همانقدر از روی پیشداوری و خشك‌اندیشی‌ست که یکتاگرایی مادی شرایط اقتصادی تولید را تشکیل‌دهنده‌ی تمامی فعالیت‌

55. M. Dvorak: Geschichte der italienisch Kunst in Zeitalter der Renaissance, II, 1929,113.
56. Monism

های انسانی یك عصر می‌داند. با تشخیص اینکه انگیزه‌ی تغییر سبك از آن تاریخ کلی فرهنگی‌ست، خود را از جبر خودکفایی خطه‌ی زیبایی‌شناسی رهایی بخشید؛ لکن نتوانست تا بدانجا پیش رود که آموزه‌ی خودکفایی و یکتایی معنویت را طردکند. احتمال افسانه بودن ثبات و تداوم درونی روح یك عصر و احتمال اینکه مقطع عرضی جریان رخداده‌ها می‌تواند درست به‌اندازه مقطع طولی آن نمایانگر شقوق بسیار باشد هرگز به ذهن وی خطور نکرد. معهذا، با شور فراوان به‌ماهیت چندجانبه‌ی تفاوت‌هایی پی‌برد که در مراحل متعاقب تاریخ پدیدار می‌گردند. بدینسان بود که در غایت به‌کشف شایان اهمیت اینکه چه دگرگونی‌هایی در گذشت زمان به‌جای آنکه اشکال و سبك‌های هنری بشمار آیند، مفهوم نفس هنر تلقی می‌شوند نایل گشت. مثلا دریافت که عصر نوزایی نه‌تنها با نیازها، ایستارها، روی به‌هنر می‌کند که از نیازها، ایستارها و سلیقه‌های قرون وسطا متفاوت‌ست، بل در دیدگاه این عصر، هنر اهمیتی یکسره متفاوت از آنچه به‌هنگام تمرکز زندگی بر ایمان و کلیسا داشته پیدا می‌کند. در این عصر هنر به یك منطقه‌ی مستقل از جهان معنویت، و یك «حکومت میانه» ــ که آن را نه می‌توان به خطه‌ی تجربی بودن پیوست و نه به حیطه‌ی فراطبیعی بودن ــ تبدیل می‌شود که در درون آن هنرمند می‌تواند از آن پس به‌آزادی به‌گشت وگذار

بپردازد و احساس کند که خود قانونگذار خویش‌ست. این اندیشه انسان را به‌یاد ری‌اگل می‌اندازد: همانطور که ری‌اگل به‌مفهوم «طبیعت» خصلت تاریخی و نسبی ارزانی می‌دارد، دوورای نیز مفهوم هنر را تاریخی و پویا قلمداد می‌کند و به این حکم غایی می‌رسد که بجای آنکه تاریخ هنر در چارچوب مقوله‌های بی‌زمان زیبایی‌شناختی به‌حرکت‌درآید، این‌مقوله‌ها در بستر تاریخ تکامل می‌یابند و دگرگون می‌شوند.

هریك از نویسندگان تاریخ هنر مفهومی را که از سبك دارند با نگریستن به مسایل‌گسست، دگرگونی و آغازی‌نو باره در قالب می‌گیرند. هر نویسنده در غایت با یك مسأله مشابه مواجه می‌شود: اینکه چرا تکامل مداوم، و انشقاق و تراکم پیشرونده‌ی شکل یك سبك درست در یك نقطه‌ی معین زمان پایان می‌گیرد؟ و اینکه چرا از آن پس رخداده‌ها مسیری تازه می‌یابند، و بشر جستجوی ایستارهای زیبایی و حقیقت جدید را می‌آغازد؟ اینکه چرا موازین و نسخه‌های گذشته، دیگر از توان ترضیه برخوردار نیستند؟ اگر پاسخی که آموزه‌ی مبتنی بر ماندگار و ذاتی بودن علت دگرگونی‌ها پیش می‌نهد انسان را اقناع نکند و وی در صدد تبیین روانشناختی و جامعه شناختی دگرگونی‌های موردنظر برآید، آنگاه به‌نحوی از انحا احتمالا بارقه‌ی نظریه‌ی فرسایش[۵۷] (یا فرسودگی) او را جلب

57. "Exhausion Theory"

خواهد کرد. لکن تبیین پدیده پیچیده‌یی چون دگرگونی سبك، بوسیله‌ی بکار بردن مفاهیمی از قبیل اشباع، خستگی عصبی، و انگیزش حاد و شدید دم‌افزا برای مقابله با این خستگی، از بازگشت به نظریه‌ی منطق‌درونی تکامل‌تحولی، رضایت‌بخش‌تر نخواهد بود. زیرا نظریه‌ی فرسایش، با همه‌ی دربر گرفتن حقیقت، در بطن‌خود نمایشگر تمامی نواقص روش‌روانشناختی است که کارگزاری‌های گوناگون روانی را در چنان حجره‌های بسته‌یی به‌عمل وامی‌دارد که گویی از یکتایی و هویت واقعی زندگی شخص چیزی باقی نمی‌ماند. نظریه‌ی مزبور این واقعیت را که حس شکل، اگر دایماً تحت‌تأثیر یك محرك خاص قرار گیرد، در غایت حساسیت خود را از دست می‌دهد، و بجای آنکه هستی جداگانه‌یی داشته باشد، فقط بخشی ازکل یك عمل خاص می‌شود و نمی‌تواند بخوبی توسط آنچه در نقاط دیگر روان روی می‌دهد بیداری و زندگی دوباره یابد، نادیده می‌گیرد. اشکال هنری باستانی غالباً کارگزاری خود را تغییر می‌دهند و توجهی برمی‌انگیزند که آنها را از فراموشی می‌رهاند. ماندگاری عرضه داشت شکل اثر از روبرو در هنر شرق باستان، و مرکزیت در علم مناظر و مرایا طی‌تمامی عصر باززایی، و کاربرد سایه روشن در آثار بسیار متنوع هنری نگارگری‌سده‌ی‌هفدهم، نشان‌می‌دهدکه‌آفرینش‌هنری‌محافظه‌کارانه طی دوران‌های طولانی تاچه مایه‌ی لذت بوده است.

ضمناً نظریه‌ی فرسایش بر پایه‌ی یك خطای منطقی نیز بنیان گرفته است. همانطور که به‌درستی اظهارنظر شده، این نظریه یك پدیده‌ی روانشناسی فردی را در اثر نتایج فراوان برداشت‌هایی که می‌تواند در یك فرد، خستگی بیافریند به صورت یك موضوع فرافردی[۵۸] رخداده‌های تاریخی جلوه‌گر می‌سازد. این نظر نسل‌های متوالی را یك واحد روانشناختی تلقی می‌کند، و برآن‌ست که این نسل‌ها به‌مثابه یك وجودآگاه و سازمان یافته‌ی یگانه رفتار می‌کنند ــ در واقع به‌تداوم تجربه‌یی قایل‌ست که فقط از تجربه‌ی یك فرد تنها بدست می‌آید. بهر حال نظریه‌ی فرسایش فقط می‌تواند مدعی کشف یك عامل منفی باشد، شاید بالاترین چیزی که ارایه می‌کند تبیین سقوط یك سبك‌ست، ولی، همانطور که گفته شده،[۵۹] نمی‌تواند خصلت سبکی را که درپی می‌آید تبیین کند.

حتی اگر انسان آمادگی داشته باشد که جزییات این کمبودها و نارسایی‌ها را نیز نادیده گیرد، باید نظریه‌ی فرسایش را در مورد تبیین دگرگونی سبك مطرود شمرد. دگرگونی سبك، فقط دگرگونی ذوق وسلیقه نیست، وپدیده‌ی دگرگونی ذوق و سلیقه را نمی‌توان نتیجه‌ی صرف خستگی دانست. نه بین خستگی و تغییر ذوق و سلیقه پیوند اجتناب‌

58. Superindividual
59. Wolfflin: Renaissance und Barok, 1907, 2nd ed. pp. 52ff.

ناپذیر وجود دارد، و نه بین دگرگونی سلیقه و دگرگونی سبك. برای آنکه تغییر سلیقه بتواند نتیجه‌بخش باشد، باید قادر باشد تا دگرگونی ساخت اجتماعی مصرف‌کنندگان هنر را تبیین کند: به‌سخن دیگر، دگرگونی سبك دال بر ایستارهای زیبایی شناختی جدید و وجود هنرمندانی‌ست که توان تحقق بخشیدن بدانها را دارا هستند. خسته شدن مردم از اشکال پیشین بجای آنکه تعیین کننده باشد، بیشتر نمود عارضه‌ست تا علت آن. خستگی باعث تولد یك سبك جدید با فرجام گرفتن یك سبك کهنه نمی‌شود؛ خستگی بدون‌تغییر سبك نیز می‌تواند وجود داشته باشد، همانطور که بدون دگرگونی در سبك خستگی نیز می‌تواند بوجود آید. نوجویی و آرزوی نومایگی[۶۰] الزاماً نشانه‌ی خستگی نیست، هر اثر هنری جلوه تازه‌یی از مبارزه‌ی مستدام بیان چیزی نومایه، و گریز از پدیده‌های مأنوس و معمول‌ست. اشکال فرسوده‌ی یك سبك امکان دارد، در اثر بود یا نبود هنرمندان کاردان و کارآ، یا از زندگی‌جدید الهام گیرد یا به‌مسیری ناسودمند بیفتد. محکم‌تر یا سست‌تر شدن رشته‌ی اشکال سنتی ابداً به‌دراز یا کوتاه بودن مدتی که این اشکال مورد استفاده قرار گرفته‌اند ارتباطی ندارد، زیرا احتمال وجود احساس نیاز در انسان‌ها برای چنگ‌آویز شدن به‌اشکال مزبور می‌تواند به‌میزان حس دگرگون ساختن آن‌ها

60. Originality

باشد. در یك فرهنگ اجتماعی ژرف بنیان از گونه «روکوکو»، اشکال هنری قوام گرفته، در اثر سالمندی نه نیروی خود را از دست می‌دهند و نه گیرایی خود را. زیرا هرگونه دگرگونی ریشه‌یی در سلیقه یا سبك، یعنی پیدایی برخی از لایه‌های اجتماعی همراه با علایق هنری خاص خود، نیازی عمده بشمار می‌آید. هنگامی که فرهنگ‌های به‌اصطلاح «پویا» در قبال «ایستا» قرار می‌گیرند، سرعت تغییر تحول سبك رابطه‌ی نسبة کمی با تداوم یك نوع معین تجربه‌ی زیبایی شناختی، عادت، یا نیاز به‌تحول پیدا می‌کند. خستگی یك پدیده‌ی ثانوی است که از نگرش‌های شخصی یك شخصیت عمومی نشأت می‌گیرد، و در مجموع مشروط به‌اجتماع‌ست.

پدیده‌ی مد یا شیوه‌ی متداول در زمینه‌ی پوشاك به‌وضوح رابطه‌ی انگیزه‌های روانشناختی و شرایط اجتماعی حاکم بر تحولاتی از قبیل سبك و سلیقه را آشکار می‌سازد. در هریك از دگرگونی‌هایی که در زمینه‌ی مد و میل به‌جانب نووتازه، بی‌گمان نقش بزرگی برعهده دارد، یعنی نقشی بزرگتر ازآنچه که این دو در صحنه‌ی دگرگونی‌های سبك ایفا می‌کنند، زیرا در زمینه‌ی اخیر علایق ژرف معنوی و وفاداری به‌اشکال‌عاطفی بارز، غالباً به‌نحوی مؤثر آرزو و گرایش به‌تحول را خنثی می‌سازد. همانطور که می‌دانیم پوشاك یکی از وسایلی‌ست‌که گروه‌های اجتماعی بالاتر می‌خواهند بوسیله‌ی آن خود را از

نظر ظاهری و بیرونی از گروه‌های فرودست متمایز سازند. گروه‌های اجتماعی فرودست می‌کوشند تا با اقتدا به‌مد از گروه‌های بالاتر تقلید کنند، لکن پیش از آنکه به‌صف مقدم جبهه برسند، گروه‌های پیشاهنگ مسیر آنچه را که مدست تغییر می‌دهند، و بدینسان همواره این فاصله را حفظ می‌کنند. جامعه هرچه غیرقراردادی‌تر، شهرگراتر و از نظر فکری پیشروتر باشد، روند تغییر مد نیز سرعت بیشتری می‌گیرد. در جوامع روستایی، که در آن سنت از سابقه و انگیزه پیدایی نو نیرومندترست، تغییر مد آهنگی تقریباً آهسته‌تر دارد. همان انگیزه رقابتی که تحول مد را تعیین می‌کند، نقشی اصلی را، در پدید آوردن دگرگونی‌های سبك ایفا می‌کند ــ گرچه این نقش نامحسوس می‌نماید. در هنر، شرایط دگرگونی به‌سهولت نمود نمی‌یابد، زیرا در این خطه محرك تغییر معمولا از یك گروه اجتماعی که ویژگی آن تولد، موقعیت یا ثروت‌ست سرچشمه نمی‌گیرد، بل از گروهی از سرآمدان[۶۱] فرهنگی ناشی می‌شود که به‌نحو بسیار پیچیده‌تری سازمان یافته‌اند. معهذا به‌عنوان یك واقعیت تردیدناپذیر باید پذیرفت همان‌سان که برخی گروه‌های معین اجتماعی مایلند خود را به‌عنوان رهبران مد مشخص سازند، گروهی از افراد فرهنگی دوستدار هنر و هنرشناس نیز ازهنری پشتیبانی

61. Elites

کـرده و آن را گسترش می‌دهند کـه، به‌علت نومـایگی و دشواری‌های فراراه، اکثر مردم به‌دشواری می‌توانند آن را بفهمند یا از آن بهره جویند. آنگاه کسانی که کمتر پیشرفته هستند می‌کوشند به‌سرآمدان برسند، لکن برخلاف مد که به هنگام اشاعه و گسترش تمامی ارزش خود را از دست می‌دهد، بخشی از هنر به «سبک» تبدیل می‌گردد، و به‌نسبت پذیرش عام و گسترده‌یی که کسب می‌کند از اهمیت تاریخی برخوردار می‌شود.

همواره کوشش‌هایی وجود دارد که بیانگر اشکال سبک جدیدست، و این، مسأله‌ی حدود گسترده‌ی کاربرد و تکامل و توسعه‌ی بیشتر این کوشش‌ها را مطرح می‌سازد؛ یعنی، کدام یك از امکانات گوناگون سبك، که هر عصر محمل موجودیت آن‌هاست، باید به‌شکوفایی برسند. گرایش‌های بسیار متنوعی طی زمان پدیدار می‌گردند، لکن اکثر آنها راه بجایی نمی‌برند. از نظر تاریخ سبك، لزوم کشف هنری که بالقوه قابل پیدایی‌ست به‌اندازه‌ی ضرورت بقا و تداوم آن اهمیت ندارد. آغاز جنبش‌هایی از قبیل رمانتی‌سیسم را نمی‌توان به‌دقت و اطمینان تعیین کرد. خصایص رمانتی‌سیسم از زمان **راسین**، هراز چند در ادبیات تجلی کرده است، حتی سابقه‌ی آن را تا دوران یونان باستان نیز می‌توان تعقیب کرد. با این هـمه، می‌بینیم که رمانتی‌سیسم، به‌عنوان یك سبك معین تـاریخی،

فقط خود را تحت نفوذ انقلاب فرانسه تثبیت می‌کند. هرگونه کوشش در راستای پدیدآوردن یك سبك جدید هنری، رویدادی بشمار می‌آید که خصلت آن تا حدی خصوصی و فناپذیرست ــ مگر آنکه بتواند برای خود تکیه‌گاهی بدست آورد. و اما رابطه‌ی بین کوشش مبتنی بر آزمون و سبك قوام یافته را چه عاملی تکوین می‌بخشد؟ **پل فرانکل** می‌گوید: «گویی ترك‌بندی‌های تاق، نخستین پرستوست، تابستان (گوتیك) می‌خواهد از کی آغاز شود؟»[۶۲] و باز باصراحت بیشتر اظهار می‌دارد: «گوتیك چون گندم از گندم رویید، لکن اولین کسی که اولین گندم اصلی راکاشت، تصور خرمن را ــ یعنی گوتیك را به‌عنوان یك‌کل انباشته‌ــدر اندیشه داشت؟»[۶۳] کسانی که واقعیت ساخت‌های سبکی‌را ردکرده وآن‌ها را انتزاعیات‌محض می‌انگارند، ناگزیرنداز نظرمنطق این‌رانادرست بدانند، یعنی بگویند که‌فقط «دانه‌های‌گندم» وجوددارد و هرگز چیزی به گونه‌ی‌خرمن‌موجودنیست. لکن‌اینان‌فراموش می‌کنندکه خرمن بیش از مجموع دانه‌های گندم‌ست، و در یك مرحله ازانبوه دانه‌های گندم بودن‌باز می‌ایستد. به‌سخن دیگر سبك پدیده‌یی است که هرگز در درونه‌ی ابتکارهایی که بدواً به‌سبك دلالت می‌کند وجودندارد، و «تکیه‌گاه» یا «قوام‌یافتنی» که یك‌ابتکار

62. Paul Frankl: "Der Beginn der Gotik" in Wolfflin-Festechrift, 1924. p. 117.
63. Frankl: "Meinungen uber Herkunft und Wesen der Gotik,".

معین جدید را سرآغاز یك سبك می‌سازد، در نقطه‌یی نامعین بوجود می‌آید که در آن کمیت به‌کیفیت تازه تبدیل می‌شود.

پژوهش‌هایی که درباره‌ی گوتیگ بعمل آمد مسأله‌ی دگرگونی‌های سبك را از زاویه‌یی دیگر مطمح نظر ساخت. چه عاملی برای نخستین‌بار باعث تحولی شد که حاصل آن گوتیگ بود؟ همانطور که گاتفرید سمپر می‌گوید، یك اختراع فنی، یا به‌گفته‌ی ری‌اگل، یك قصد هنری جدید این‌کار را کرد؟ عامل تعیین‌کننده‌ی معرفی سبك جدید آیا یك انگیزه‌ی عقلایی بود یا یك آرزوی اثرآفرینی و همناك و تخیلی؟ کدام یك اول پدید آمد، تاق «جناقی» یا فکر ترکیب خیزدار؟ آیا سازندگان کلیساهای گوتیگ مفهوم «عمودی» یا خیزدار خود را از وسایلی که برای تحقق یافتن آن فراهم شده بود دریافت داشتند، یا یك بینش جدید از افراشتگی، یعنی حس رفعت جویی گوتیگ، وسایل موردنیاز برای تبدیل این بینش را به سنگ و شیشه از صناعتگران بیرون کشید؟[۶۴] امکان دارد یك بینش غیرعقلایی که قبلا مبهم و گنگ بوده این اختراع فنی عقلایی را باعث شده باشد، یا اختراع فنی این بینش را عرضه داشته و تاحدی برآن پیشی گرفته باشد، بهرحال هردو محتمل می‌نماید. زیرا همان اندیشه‌ی هنری، که به‌عنوان یك «بینش»

64. Ernst Gall: Nnederrheinische und narmannische Architektur im Zeitalter der Fruhgatik, 1915.

غیرعقلایی و خصوصیت فرد می‌نماید از راه مسایل فنی، سخن خود را به‌نحوی عقلایی، قابل مرابطه و اجتماعی ابراز می‌دارد. و اما نه می‌توان به‌مسایلی از گونه‌ی اینکه آیا سبك با یك عمل ذهنی عقلایی آغاز می‌شود یا عمل ذهنی غیرعقلایی، و اینکه سرچشمه‌ی آن عملی‌ست یا پنداروار، پاسخی ارایه کرد و نه به‌مسأله‌ی اینکه نقش فرد کجا پایان می‌گیرد و نقش جامعه از کجا آغاز می‌شود. اگر ما روند تشکیل‌سبك را یك حرکت پویای ناشی از تأثیرات متقابل بین قطب‌های فن و بینش، بین عقلایی و غیرعقلایی، و بین نیازهای اجتماعی و انگیزه‌های فردی بشمار آوریم به‌خطا نرفته‌ایم؛ در این‌صورت منشاء یك سبك اساساً از منشاء یك اثر خاص متفاوت نخواهد بود.

یك اثر هنری تجسم یك بینش‌هنری، یا برگردان وانتقال چیز پنداری که قبلا فی‌نفسه معنی‌دار وکامل بوده، به‌حواس آدمی نیست. همانطور که **کنراد فیدلر** اشاره کرده، وسایط عرضه و نمایش هرگز وسایل بی‌تفاوت و راکدی نیستند که بطور مکانیکی بکار روند، بل خود عواملی بهره‌زا در روند آفرینش‌اند، که نیروهای بداعت و احترام را برانگیخته و بارخیز می‌سازند[۶۵]. به‌سخن کوتاه، تحقق بخشیدن به‌اندیشه‌ی هنرمند در یك زمینه‌ی معین اهمیت ثانوی ندارد، برعکس با

65. Konrad Fiedler: Schriften uber Kunst, I, 1913, 59-60, 275; II 168-71.

مفهومی که اثر هنری در اشکال گوناگون حواس می‌یابد همانند است، زیرا اجرا و تحقق یافتن آن همانا آفرینش آن است. امکان دارد هنرمند کار خود را با اندیشه‌ی نامعلوم و یک پارچه‌ی آنچه باید فرجام گیرد بیاغازد. اندیشه‌ی مبهمی در ذهنش او را به نخستین اقدام برمی‌انگیزد، که معمولا بسیار آزمایشی و درنگ‌آمیزست؛ یعنی او را وادار می‌سازد تا راه خود را در مسیری پرماجرا بیابد، که فرآیند آن تا واپسین گام نامعلوم است. اقدام دوم تابع آمیزه و ترکیبی است از دو عامل دگرسان: یعنی اندیشه‌ی اصلی، نامعلوم و جنینی از یکسو و اولین آغاز آزمایشی تحقق یافته که همانا نخستین کاربرد مواد موجود است از سوی دیگر. این اقدام دوم و هریک از اقدام‌های بعدی چیزی‌ست که نه قبلا پیش‌بینی شده و نه می‌توانسته بشود: یعنی تجسم یک بینش سیال مبهم نومایه در غالب واقعیتی که با آن بینش نامأنوس‌ست. سنگ، رنگینه‌ها، کلمات عناصری نامأنوس هستند، اسکنه، قلم‌مو، و دیگر ابزار نامأنوسند، آهنگ جمله‌ها و فراز و نشیب نغمه‌ها نامأنوسند، حتی چیره‌دستی هنرمند که اندیشه‌های اورا به‌حرکت‌وامیدارد و ضمناً آنها را محدود و مستحیل می‌سازد نیز نامأنوست. نشأت گرفتن یک اثر متضمن سازواری وسیله و هدف، تنظیم پیوسته یکی بدون توجه به‌دیگری، واصلاح هریک در ارتباط کامل با دیگری‌ست؛ اما همین امر در مورد خود فکر هنری وفن

هنری نیز صادق‌ست، زیرا حتی این‌ها را نیز فقط می‌توان در نظر تشخیص داد نه در عمل.

روند آفرینش که در آن عمل فرجام گرفته عمل بعدی را تابع خود می‌سازد بدینسان رابطه‌یی ناشی از تأثیرات متقابل بین عناصری‌ست که قبلا شکل گرفته‌اند و عناصری که درشرف شکل گرفتن هستند. فیدلر این روندرا تسلیم و پیشبردمتقابل اندیشه و فن، یا چشم و دست می‌داند. وی می‌نویسد: «حتی در ابتدایی‌ترین تلاش برای عرضه‌داشت یك اثر، دست به کاری اقدام می‌ورزد که چشم قبلا آن را به‌انجام برده‌است؛ در اینجا یك اثر نومایه در شرف تکوین‌ست، و دست آنچه را که چشم آغاز کرده پیش می‌راند»[۶۶] به‌سخن روشن‌تر: «خطای بسیار رایجی که وجود دارد اینست که دیدگاه‌های معمولی ما حاوی طرح‌هایی ذهنی از اشیا هستند، و فقط کافی‌ست که برای تبدیل شدن به‌آثار هنری به‌جامه و قالب ماده درآیند. ولی باید توجه داشت که هر آنچه شایستگی برخورداری از نام یك عرضه‌داشت هنری را دارد نمی‌تواند منشأیی جز روند شکل بخشیدن به‌آن‌را داشته باشد. باید تأکید ورزید که دست فقط آنچه را که اندیشه قبلا شکل بخشیده انجام نمی‌دهد، بل کار دست فقط یك مرحله پیش‌رفته‌تر در یك روند واحد تقسیم‌ناپذیرست. فی‌الواقع ذهن آنرا بطور نامریی تمهید

66. Ibid I, 275

می‌بینند، لکن این روند نمی‌تواند به‌مرحله‌ی نزدیکتر کمال برسد مگر از طریق کاریدی و عملی. چون اگر فرض‌کنیم که انسان‌ها با اندام‌های فکری و معنوی کامل ولی بدون‌دست زاده شوند، در این صورت لابد نباید باعدم عرضه‌ی‌اثر، به‌مفهومی که این واژه در بالا به‌کار رفت، مواجه شد، در حالی‌که نداشتن دست وجود هرگونه عرضه‌داشت اثـر هنری را امکان‌ناپذیر می‌سازد...»[۶۷] در اینجا رابطه‌ی موجود با اندیشه‌ی **لسینگ** درباره‌ی یك‌رافائل «بدون‌دست»، که به‌احتمال‌زیاد سرچشمه‌ی مسیر افکار فیدلرست، به‌روشنی بچشم می‌خورد. لسینگ با ارایه‌ی این مفهوم که یك نگارگر نه‌تنها می‌تواند از اندیشه‌های هنری، بـدون داشتن توان به‌تحقق بخشیـدن به‌آنهـا برخوردار باشد، بل اندیشه‌های او اگر اجرا هم نشوند از نظر ارزش هنری چیز قابل توجهی از دست نخواهند داد، به‌یـك دیدگاه صرفاً کلاسیك‌گرا، یعنی به‌بینشی اعتقاد می‌ورزد که هم به‌پیش از تاریخ‌گرایی و هم به‌پیش ازمنطق تأثیرات‌متقابل تعلق دارد. وی کماکان، به‌افلاطونی کردن مفهومی می‌پردازد که بر پایه‌ی آن، اثر هنری در اندیشه‌ی هنرمند ناب‌ترین و کامل‌ترین شکل را پیدا می‌کند. و اندیشه بجای آن که به‌هنگام تحقق یافتن چیزی کسب کند بسیاری از چیـزها را از دست می‌دهد. فیدلر، برخلاف این بینش غیرواقعی، هم برخصلت

67. Ibid II, 168.

حسی و عینی و هم یگانگی تاریخی اثر هنری تأکید می‌ورزد. زیرا هنگامی که اثر فرآمده‌ی تأثیرات متقابل اندیشه و فن، بینش و اجرای عمل، دشواری و استعداد تلقی‌شود، هم خصلت ویژه‌ی زمان و هم یگانگی و یکتایی تاریخی خود را آشکار می‌سازد.

به‌نظر می‌رسد که **برگسون** هم مسیر ذهنی فیدلر را دنبال می‌کند، زیرا به‌هنگام پی‌ریزی نظریه‌ی خود درباره هنر، برنهاده‌ی زیر را ارایه می‌کند که حاکی از شناخت ذهنیت فیدلر است: «تك چهره‌ی کامل مشروط و تابع چگونگی قیافه‌ی شخصی که تصویر می‌شود، سرشت هنرمند و رنگهاست... لکن هیچ‌کس، و حتی خود هنرمند نیز نمی‌تواند قبلا تصویری از اینکه چهره در غایت چگونه خواهد شد داشته باشد؛ زیرا تصور قبلی آن‌به‌معنای ازپیش دیدن‌شکل غایی‌آن، پیش از وجود داشتن آن‌ست».[۶۸] در اینجا برگسون، حتی با قاطعیت بیشتری از فیدلر، مفهومی ارایه‌می‌کند مبنی براینکه اندیشه در هنر همراه با تحقق یافتن آن هستی می‌یابد، و اینکه اندیشه هنری، یامنتزع ازشکل‌متحقق و ملموس آن‌غیر قابل تصورست یا هنگامی که به‌ذهن و تصور گذشت عمل آفرینش باید قبلا کامل شده باشد. این برنهاده بهر صورتی تنظیم و تدوین بشود، باز اهمیت روش‌شناسی آن مشهودست. زیرا کلید فهم

68. Henri Bergson: L'Evalution Creatrice, 1907, p. 7.

کلی منشأ تحول‌ساخت‌های‌فرهنگی‌ست، و روند تأثیرات‌متقابل آفرینش هنری و اصلاح مداوم گرایش‌های هنری را بطور اخص تبیین می‌کند. همانسان‌که اندیشه‌ی یك‌اثر هنری باخود اثر تکوین می‌یابد، یك سبك نیز به‌تدریج در نتیجه‌ی روندی مبتنی بر تأثیر متقابل آثاری که در یك لحظه خاص در حال پیشرفت است و آثاری که قبلا موجود و اثرگذار بوده‌اند هستی می‌یابد. و از آنجا که معنای حقیقی و توفیق یا شکست یك اثر هنری، تا زمانی که آخرین قلم پایان‌بخش را دریافت می‌کند مسأله‌یی حل نشده و هدف مبارزه‌یی تردیدآمیز باقی می‌ماند، ما نمی‌توانیم بگوییم که یك سبك، تا زمانی که مسیر خود را به‌پایان نرسانده و واپسین کلام خود را ادا نکرده، به کجا منتهی می‌شود. مناسبات متقابل عناصر سازنده‌ی آن در معادله‌یی توازن می‌یابند که به‌اندازه روابط متقابل عناصر گوناگون یك اثر هنری تنها، بی‌ثبات، متغیر، و قابل‌بازگشت در تمامی اوقات‌ست. گذشته و حال، سنت و نوآوری، شکل‌عام و قصد فردی فقط زمانی در یك سبك اهمیت و معنا پیدا می‌کنند که همراه یکدیگر باشند، معنای یك عامل همراه با معنای عامل دیگر تغییر می‌کند.

نخستین حرکت به‌سوی آفرینش یا تبدیل یك‌وجه بیان هنری شاید از انگیزه‌ی صرف یك هنرمند برای ابراز احوال خود ناشی شود؛ لحظه‌یی که وی جمله‌یی می‌نگارد، قلمی می‌

اندازد، زخمه‌یی می‌نوازد خود را تسلیم قواعد سنت و قرارداد می‌کند و یکی از نظام‌های قوانین شکل و معیارهای ذوق را پذیره می‌شود. گرچه باید اذعان داشت که وی خود را کاملا مشروط و محدود به این نظام نمی‌سازد و آن را گسترش بخشیده، اصلاح کرده، و بصورت گونه‌یی نظام شخصی خویش به‌دست آیندگان می‌سپارد. لکن آنچه روی می‌دهد درواقع بسیار پیچیده‌تر است. برای هنرمند خلاق، اشکال سبك جاری، سنت فن، و قراردادهای جاری ذوق، بلافاصله معنایی پیدا می‌کنند که وی این معنا را به‌آن‌ها منتسب می‌سازد. این عوامل به افرادی که با مقاصد و نیروهای خلاقه با آن مواجه می‌شوند جنبه‌های متفاوتی عرضه می‌کند. یك سنت آماده، نامبهم، و کاملا عینی وجود ندارد، همانطور که قرارداد ذوق وسلیقه‌یی موجود نیست تا هم برای همه اهمیت یکسان داشته باشد و هم در تمامی زمینه‌های ممکن گوناگون و متنوع باشد. بهمین‌سان نه انگیزه‌های هنری وجود دارد و نه مقاصد فردی ــ مگر آنهایی که خودرادرزمینه‌ی تیره‌ی گرایش کلی سبك به‌درخشش وامی‌دارند و ضمن ادای سخن و حال خویش در میانه‌ی وضعی پرتنش، از فراسوی آن به‌جانب چیزی که ناآشناست راه می‌گشایند.

جامعه‌شناسی نوپردازی

هنر و جامعه

همانطور که **بودلر** در بررسی **ادگار آلن‌پو** نوشت، در یك جامعه‌ی مردمی[1] ستم و خودکامگی[2] افکار عمومی، هم از نظر اخلاقی و هم از نظر فرهنگی، حاکمیت دارد؛ لکن چون این افکار عمومی نه‌توانایی اعمال قدرت را دارد، و نه ازتوانایی سازگار کردن افراد با جامعه برخوردارست، جامعه ناگزیر می‌شود جلوه‌های اعمال غیرطبیعی و عصیانبار افراد وگروه‌هایی را که درجهت مخالف هنجارهای[3] جامعه به‌فعالیت می‌پردازند تحمل کند و بالمال به‌بن‌بست کشانده شود. جامعه‌ی

1. Democratic
2. Dictatorship
3. Norms

مردمی، حتی در زمینه‌ی فرهنگ نیز ناگزیرست ــ علاوه بر هنر قراردادی و رسمی ــ آنچه را که هنر افراد استثنایی نامیده میشود پذیرا گردد. هنر **پیشرو**[4]، که با اعلام ضد مردمی و ضد بورژوا بودن خود، از هنجارهای متعارف جامعه پا فراتر می‌نهد و آن‌ها را مردود می‌شمارد، متوجه نیست‌که بدین طریق‌جامعه‌ی مردمی طبقه متوسط را ناآگاهانه تایید می‌کند. به سخن دیگر آگاه نیست که حتی‌اگر تسلیم رویاهای مربوط به‌مبارزه و مخالف‌خوانی درجهت دگرگونی نیز بشود، درواقع ذات تکاملی و پیشتاز این‌نظام اجتماعی را منعکس ساخته است. هنرمند پیشرو، به‌مثابه هنرمنددوره‌ی رومانتی‌ـ سیسم، غالباً جامعه‌ی جدید را مسؤول قتل خودش می‌داند. **آنتونن آرتو**، در زندگینامه‌ی دانشبار **وان‌گوگ**، لحظه‌یی برای معرفی این هنرمند به‌عنوان «خودکشی جامعه» درنگ روا نمی‌دارد. ضمناً بدنیست توجه کنیم‌که این‌کلمات پژواکی از سخنان **وینی**‌ست، که **چترتون** را «خودکشی جامعه» توصیف کرده بود. چنین اتهامی‌فقط درصورتی می‌تواند مفهوم ومعنا یابد که هنرمند **پیشرو** را باویژگی‌های تاریخی و روانی‌وی ــ یعنی بصورت پدیده‌یی که خاص نظام اجتماعی ماست وجز در جامعه و فرهنگی، چون جامعه و فرهنگ کنونی ما، قابل تصور نیست ــ مورد بررسی قرار دهیم. بدینسان حتی اگر

4. Avant Garde

انسان بپذیرد که این نظا م‌اجتماعی باعث خفقان وی میشود، ضرورة باید بلافاصله قبول کند که یك نظام اجتماعی دیگر می‌توانست اصولا از پیدایی هنرمند **پیشرو** جلوگیری بعمل آورد. شاید بد نباشد تابهترین تعریف ازمناسبات بین‌هنرمند و جامعه‌ی معاصر را ازآن **مالارمه** بدانیم. وی در مصاحبه‌یی با خبرنگاران جراید اظهار داشت که در یك دوره‌و فرهنگی، بگونه‌ی روزگار ما، هنرمند خود را «درقبال جامعه در حـال اعتصاب» می‌یابد. بدیهی‌ست زمانی می‌توان از اعتصاب‌سخن گفت که فقط مسایل مربوط به‌کار و منافع اقتصادی مطرح باشد.

رشته‌های پیچیده‌ی پیوند هنر **پیشرو** با جامعه‌یی که‌این هنر، گویی هم‌بدان تعلق دارد و هم ندارد، باید از دیـدگاه خاص و مشخص واقعیت فرهنگی نیز بررسی شود. از نظـر ضرورت تاریخی، این رابطه مثبت و درست بنظر نمی‌رسد، زیرا به‌مثابه رابطه‌ی والدین باکودك‌می‌نمایـد. در سطحـی ژرفتر و در قلمرویی که محدودترست، و به‌مفهوم دقیق‌تر کلمه فرهنگ نامیده میشود، این رابطه می‌تواند باز آگاهانه، عمداً، وآزادانه جنبه‌ی منفی و نادرست بخود گیرد، و بدینسان هنر **پیشرو**، فرهنگی پدید آورد که کارگزاری و نقش آن‌جز ضدیت با جامعه و بویژه با فرهنگ قراردادی رسمی نیست.

در اینجا باید بخاطر داشت که این نظریه را نخستین‌بار

منتقد معروف **فون سی‌دوو**[5] برای تعریف ویژگی‌های خاص زوال اروپا بکار گرفت. این نظریه، حتی با اعتباری بیشتر، و بدون هیچ قیدو شرط درمورد هنر نوپرداز، به‌عنوان یك پدیده کلی، نیز مصداق می‌یابد. زیرا مفهوم یك فرهنگ منفی، که واژه‌یی متناقض‌ست و فقط بصورت استعاره کار برد می‌یابد، نمی‌تواند معنای نفی مطلق فرهنگ جاری را دربر داشته باشد. این اصطلاح بیشتر به‌معنای نفی بنیادی یك فرهنگ عام بوسیله‌ی یك فرهنگ خاص‌ست. به سخن دیگر، «زوال» و هنر **پیشرو** فقط زمانی پدید می‌آیند که در یك شرایط تاریخی معین، و دریك جامعه معین، تضادی بین دو فرهنگ همگام و موازی بروز کند. فرهنگ گسترده‌تر و جامع‌تر غالباً ــ گرچه نه همیشه ــ می‌تواند فرهنگ خاص و استثنایی را نادیده گیرد، و در نتیجه فرهنگ خاص چاره‌یی جز جبهه‌گیری عنادآمیز باآن نیابد.

بدین‌سان هنر **پیشرو**، در مقام فرهنگ اقلیت، فرهنگ اکثریت را به‌مبارزه می‌طلبد و آن‌را نفی می‌کند، یعنی حمله‌ی خود رامتوجه فرهنگ همگانی[6] می‌کند که اخیراً در جهان به‌علت رشد رسانه‌های همگانی[7]، آگاهی همگانی و آموزش پدیدار شده‌است. فرهنگ همگانی هم‌اکنون درجوامع

5. Von Sydow
6. Mass Culture
7. Mass Media

پیشرفته، که برخی از آن‌ها نمونه‌های بارز تمامی جوامع جدید آزاده‌گرا[8]، مردمی، طبقه متوسط، فنی، و صنعتی هستند به‌اوج خود رسیده است.

هنرمند **پیشرو**، لااقل بطور نظری، به خود جامعه کمتر از تمدن و فرهنگی که آن جامعه آفریده واکنش می‌دهد. در نظر وی فرهنگ همگانی فرهنگ کاذبی‌ست که باید برضد ارزش‌های حق بجانب‌آن مستقیماً عصیان‌کند. هنرمندنوپرداز که به‌نظام کیفی ارزش‌ها وفادارست دربرخورد با ارزش‌های کمی جامعه‌ی جدید هم احساس می‌کند که اورا نادیده می‌گیرند و هم نوعی حالت عصیان دراو تکوین می‌یابد. این‌گونه شرایط ذهنی ناگزیر عواقب اجتماعی عملی پدید می‌آورد، لکن بالاتر از همه هنرمند نوپرداز را دستخوش اندوهی خاص می‌کند: این احساس باعث تکوین یك آگاهی در هنرمندنسبت به‌مطرود ومنزوی بودن خودش می‌گردد که هنرمندان دوران‌ها و تمدن‌های قبل ــ حتی باوجود برخورداری کمتر از آزادی ــ هرگز آن را احساس نکرده بودند. از این احساس انزوا، ناگزیر رؤیاهای مربوط به عصیان، واکنش، شهرهای شایگان[9] و تخیلی گذشته و آینده، و اوهام دیگری نشأت می‌گیرد که مربوط به برقراری نظام‌های جدید، یا زنده‌کردن

8. Liberal
9. Utopia

نظام‌های قدیم‌ست ــ نظام‌هایی که به‌یکسان امکان‌ناپذیر می‌نمایند.

این شرایط اجتماعی وروانی، که ویژگی وضع پرآشوب فرهنگ جهان‌کنونی‌ست، **ازخود بیگانگی**[10] نامیده‌شده است. در سطور زیر کوشش بعمل خواهد آمد تا خصایص اصلی آن مورد شناسایی قرار گیرد. فعلا با برگرداندن روند معمولی بحث، بدنیست نخست اشاره کنیم که این پدیده عارضه‌یی مزمن‌ست و ناگزیر ادامه خواهد یافت؛ در واقع می‌توان‌گفت فقط زمانی این عارضه پایان می‌گیرد که هنرمند **پیشرو** از صحنه‌ی زندگی تاریخی و فرهنگی ناپدید شود. یکی ازدلایلی که بشر اعتبار گفته‌های هنرمندان و منتقدان حاضر را، در مورد پیش‌بینی اضمحلال قریب‌الوقوع جنبش **پیشرو**، رد می‌کند اینست که هنوز اندیشه زوال قریب‌الوقوع جامعه و تمدنی راکه درآن زندگی می‌کند به‌مخیله‌ی خود راه نداده است. برای آنکه بتوان گفته‌های بالا را بصورت یك انگاره[11] عرضه کرد لازم‌ست اشاه کنیم که هنر **پیشرو** فقط درصورتی محکوم به نابودی‌ست که تمدن ما محکوم به‌نابودی باشد، یعنی جهانی که ما می‌شناسیم سرنوشتی جز نزول به‌سطح یك‌نظام اجتماعی متفاوت را، که در آن فقط فرهنگ همگانی تنها

10. Alienation
11. Hypothesis

فرهنگ قابل تحمل و قبول‌ست، نداشته باشد. اگر در جهان تعدادی‌جامعه‌ی تام‌گرای[۱۲] یکپارچه بوجود آید که جایی برای زندگی حتی یك اقلیت اندیشمند[۱۳] نیز باقی نگذارند، ارزش ــ یا حتی وجود ــ فرد یا افراد استثنایی[۱۴] در ذهنشان نخواهد گنجید، چه رسد به پذیرفتن آن‌ها. ازسوی دیگر، اگر این‌گونه دگرگونی محتمل‌الوقوع نباشد و سرنوشتی بدنگونه که ذکر گردید در انتظار بشر نباشد، آنگاه هنر **پیشرو**، به‌ناگزیر، هم از برکت آزادی سود خواهد جست و هم به‌لعن «ازخودبیگانگی» گرفتار خواهد ماند.

از خود بیگانگی روانی و اجتماعی

شرایط و حالت «ازخودبیگانگی» را نخست باید از دیدگاه «ازخودبیگانگی روانی» مورد مطالعه قرار داد. واژه‌ی «ازخودبیگانگی» که **هگل** از فرهنگ قضایی به عاریت گرفت، در زمینه‌ی روانشناسی فردی، با برخی اشارات اخلاقی و دینی، ویژگی یافت. مسیر تبهگنی[۱۵] اجتماعی را به‌عنوان روند زوال و دلسردی تعریف کرده‌اند. بسخن کوتاه، از خود‌ــ بیگانگی احساس بطالت و انزوایی‌ست که به‌فرد دست‌میدهد،

12. Totalitarian
13. Intellectual
14. Exceptional
15. Degeneration

یعنی زمانی که وی احساس می‌کند کاملا از جامعه‌یی که آگاهی خود را از شرایط انسانی و رسالت تاریخی خود را از دست داده بیزار شده است. مفهوم ازخود بیگانگی را بیشتر درقالب روانشناسی تکامل بخشیده و دقیق‌تر کرده‌اند. مفهوم عام آن را بطور اعم درمورد وضع ذهنی انسان جدید، و بطور اخص درمورد وضع هنرمند نوپرداز بکار می‌گیرند.

حتی درآغاز یك تحلیل روانشناختی پدیده‌ی «بیگانگی»، می‌توان مشاهده کرد که این عارضه فقط یك حالت دردآور ذهنی بشمار نمی‌آید، بلکه دردی‌ست که جنبه‌های عینی مثبت و سودمند دارد و نیز منبع شورو سرافرازی بشمار می‌آید. درواقع، بسیاری از هنرمندان رمانتیك، و پیشگامان پرشور نسل‌های متوالی درهنر این‌گونه شرایط ذهنی را مایه‌ی غرور و سرافرازی خود انگاشته‌اند، و در نتیجه آن را بهانه‌یی قرار داده‌اند تا بسان پرومته با جسارت فراوان جهان آدمی، تاریخ و خدا را به‌مبارزه بطلبند.

هنرمندی که ناگزیرست در صحرای تنهایی، یا در قله‌ی انزوا، روزگار بگذراند، سرنوشت قهرمان‌گونه‌ی خود را، بقول بودلر، با «لعن و نفرین» تشفی و تسلی می‌بخشد. به سخن نیچه، هنرمند بدینسان فکر می‌کند که می‌تواند بیماری مهلك و پیامبرانه خود را، ازطریق آفرینش ابرمردانه‌یی از میان بردارد که فیلسوف آلمانی آن‌را لازمه‌ی سلامت معنوی و

ذهنی میداند. بدینسان هنرمند امیدوارست تا خود و اثرخود را از راه گناه وزیرپا گذاشتن هنجارهای معمول ارضا کند. وی امید دارد میوه‌ی دانش را ازطریق عدم فرمانبرداری و عصیان بچشد. بدینسان هنرمند، به‌سخن رمبو، «بیمار بزرگ، جانی بزرگ، ملعون بزرگ، و اندیشمند بزرگ» می‌شود.

بهرحال این‌حالت غرور وسرفرازی، یك احساس بهبودی زودگذر بود و بزودی معلوم شد که وهمی فانی و میراست. سپس دریافتند که حالت از خودبیگانگی، بیشتر تجربه‌یی رقت‌انگیز و مصیبت‌آمیزست تاحسی قهرمانی و دیونیسوسی. هنرمند دراثر این احساس بجای آنکه مانند گذشته تیغ‌ضدیت و نیستی گرایی را برروی جامعه و جهان بیرونی بکشد، لبه آن را متوجه خود کرد.

بودلر قبلا در افسانه‌ی «خودآزار»[16]، این نگرش رااتخاذ کرده بود. گاهی هنرمند به‌این نتیجه میرسد که حالت ازخود بیگانگی نوعی بی‌حرمتی یامنجلاب اخلاقی‌ست، وچون درصدد نشان دادن واکنش به‌این سرنوشت برمی‌آید، ناگزیر خودرا حقیر و اسباب مضحکه می‌یابد. هنرمند با این آگاهی که جامعه‌ی نو کیسه اورا فقط به دیده‌ی یك شعبده‌باز می‌نگرد، با ظاهرسازی عمدی نقش یك بازیگر نمایش را به‌عهده می‌گیرد. از همین‌جاست که داستان «دلقك» و شعبده‌باز بودن

16. L'Heautonti-moroumeno

هنرمند ریشه می‌گیرد و رشد می‌کند. هنرمند که بین دو قطب متناوب انتقاد ازخود و ترحم به‌خود قرار گرفته، گاه خود را قربانی یك نمایش سخره‌آفرین[۱۷]، و گاه قربانی یك نمایش مصیبت‌بار[۱۸] می‌یابد. در سال‌های اخیر، در عصر هنرمندان و منتقدان پیشرو، تحت تأثیر نظریه‌های روانشناختی و انسانشناختی[۱۹]، هنرمند را به‌عنوان نوعی بره، یا بره‌ی قربانی، یا موجود بیگناهی تلقی کرده‌اند که جامعه احساس خطا و گناه خود را به‌گردن او می‌اندازد. هنرمند را قربانی می‌کنند، تا با خون وی، گناه تمامی قبیله را بشویند. بدین طریق شاعر یا هنرمند، که از مقام برگزیده و سرآمد بودن به‌وضع مردود و مطرود بودن نزول کرده، به‌نوبه خود در نقش جدید قدیس و شهید ظاهر میشود (کافی‌ست که در اینجا انسان فقط به‌مضامین مربوط به‌تبعید در روی زمین، نفرین شدن‌ها، و سرخوردگی‌ها در آثار معروف **نروال، بودلر مالارمه** بیندیشد). وی حتی امکان می‌یابد به روی انگیزه‌ی شیطانی عصیان، که بودلر درسخن خودبصورت «اهل ادب دشمن جهان‌ست» پیش کشید، سرپوش بگذارد و چنان وانمود سازد که پیشه‌یی شبه‌مذهبی دارد.

گاهی حس ازخودبیگانگی را، نه‌تنها در قالب مسایلی

17. Comedy
18. Tragedy
19. Anthropological

اخلاقی و روانی، یا به‌قول **توین‌بی** در محدوده‌ی «علم ذهن»، بل بصورت مساله‌یی که به‌بیماری و درمان‌شناسی نیزمربوط می‌شود بررسی می‌کنند. ما قبلا از سرفراز بودن از این بیماری و گرفتار شدن به‌لعن آن که‌مورد بحث بودلر و نیچه بوده سخن راندیم، لکن در زمینه‌ی بیماری و درمان‌شناسی، این سرافرازی و غرور جای خود را به‌تسلیم و زهد میدهد، و از این‌روحالت‌و شرایط مزبور بجای‌آنکه به‌عنوان واقعیت‌های فراطبیعی ــ به‌مفهوم عرفانی و مجازی ــ تلقی گردد، بصورت پدیده‌های ملموس و عینی، و به‌مفهوم واقعی کلمه، بیماری محسوب می‌شود.

در اثر نظریه‌های **فروید** و روانکاوی، این رویکرد **هنر و اختلال‌های مغزی** را همانند و یکسان می‌انگارد. درواقع باید گفت که چنین رویکردی مفهوم «بیگانگی» را با بیماری حرفه‌یی هنرمندو نویسنده معادل میداند، مثلا **ادمون‌ویلسون**، در مجموعه‌یی ازمقاله‌های خود به‌نام «زخم و کمان»، به‌زنده کردن اسطوره‌ی **فیلوکتت**[۲۰] می‌پردازدکه اورابازخم‌ننگسارش در جزیره‌ی «لمنوس»[۲۱]، بدون هیچ یاوری جز کمانی که داشت، رها کرده بودند. ویلسون بدینسان می‌خواهد بگوید که پیشه‌ی هنرمند، یا هنرمند بودن، با نوعی بیماری ذاتی، با

20. Philoctetes
21. Lemnos

یك اختلال روانی و جسمانی، و با نقصی هم در تن و هم در ذهن، ارتباط و پیوند می‌یابد. گاهی وحشتناك‌ترین بیماری‌یی که مغز و هوش را می‌فرساید، یعنی جنون‌را، خطری تلقی می‌کنند که حرفه‌ی هنرمند را مورد تهدید قرار می‌دهد، زیرا حالت از خودبیگانگی، که دوگانگی کشنده‌یی را به‌همراه می‌آورد، امکان دارد به‌گسترش شکافی کمك کند که در اثر «اسکیتزوفرنیا» در ذهن هنرمند پدید می‌آید. در اینجا شاید بدنیست توجه کنیم که بسیاری از روانکاوان دست‌اندر کار مطالعه‌ی بیگانگی هنرمندان، به‌اقتضای حرفه‌ی خود، مایلند تا مفهوم ازخودبیگانگی را بامعانی واژه‌های روانپزشکی، چون اسکیتزوفرنیا، معادل بدانند!

منشأ تاریخی‌واژه‌ی ازخودبیگانگی، علاوه‌برمنطق درونی مفهوم آن ــ که وجود یك مجموعه‌ی بزرگتری را، پیش از آنکه فرد بتواند قبل از دچار شدن به بیگانگی بدان تعلق داشته باشد، ضرور می‌داند ــ کافی‌ست نشان دهد که‌تعریف روانشناختی «بیگانگی» هرگز نمی‌تواند از تعریف جامعه ــ شناختی آن منفك گردد. ما قبلا، به‌هنگام بحث‌از عدم‌محبوبیت هنر **پیشرو** و رابطه‌ی آن با سیاست، درباره‌ی ازخودبیگانگی اجتماعی هنرمند نوپرداز سخن گفته‌ایم. به‌این مسأله مجدداً از دیدگاهی متفاوت باز خواهیم گشت. در اینجا کافی‌ست دوباره، آنچه راکه درباره‌ی رابطه‌ی هنرمندان پیشرو با

مخاطبان آن‌ها گفتیم تکرار کنیم. یعنی دوباره همسان بودن این‌گونه مخاطبان‌را باآن‌دسته ازگروههای فرهنگی واجتماعی که به‌عنوان «اندیشمند» شهرت یافته‌اند، مردود بشمار آوریم، و بررسی حالت ازخودبیگانگی را در قالب‌های قدیمی غیرقابل توجیه و مطرود بدانیم. البته، این‌امر نباید ما را از بررسی «بیگانگی» در چشم‌اندازی که ویژه‌ی شرایط اقتصادی هنر جدیدست، و درخطه‌یی که ویژه مناسبات کاری هنرمند و جامعه‌ست باز دارد. زیرا بی‌گمان یك جنبه‌ی مهم از خود بیگانگی اجتماعی هنرمند، بشکل «ازخودبیگانگی اقتصادی» تجلی می‌کند.

از خودبیگانگی اقتصادی و فرهنگی

لازم به‌یادآوری‌ست که گسترش و تعمیم حالت ازخود بیگانگی ذهنی ــ به‌مثابه پیدایی «پیشروگرایی» ــ اگر تماماً ناشی از شرایط اقتصادی نباشد، لااقل تاحدی مشروط به‌شرایط زندگی اقتصادی هنرمند و نویسنده، و به نحوی بارز مشروط به‌نتایج علمی، اندیشواری[۲۲]، و روانی دگرگونی‌های ناگهانی اقتصادی در روزگار نسبة اخیرست. به‌سخن دیگر، هنرمند یا نویسنده هنوز نتوانسته این‌واقعیت

22. Ideological

را بپذیرد که جامعه‌ی سوداگر بجای آنکه وی را یك‌فرد خلاق بشمار آرد، از یکسو به‌عنوان یك انگل و مصرف‌کننده، و از سوی دیگر، به‌عنوان یك کارگر و تـولید کننده می‌پندارد. جامعه‌یی که فرصت کسب معاش را مستقیماً از طریق‌فروش همگانی آثار، و فروش زمان و کار در اختیار هنرمند می ـ گذارد، متقابلا وی را در معرض خطرهایی قرار می‌دهد کـه دریك قطب آن وابستگی و در قطب دیگر استقلال اقتصادی به کمین نشسته است. جامعه با جایگزین کردن هنرمند در سطح یك افزارمند صنعتی، وی را در معرض خطر بیکاری و تولید زیاد ازحد قرار داده، و بدینسان به‌گفته‌ی یکی از منتقدان انگلیسی، «برای شاعر به‌عنوان کسی که بخاطر بازار تولید می‌کند، موقعیتی کاذب» آفریده است. هنـرمند یـا نویسنده دوران‌های گذشته، اعم از درباری و صناعتگر می‌توانست بر امنیت نسبی و مسؤولیت یك‌حامی یا پشتیبان هنری متکـی باشد. لکن هنرمند جدید که به‌مقام یك‌کارگر صنعتی تنزل یافته، دیگر تضمینی نداردکه بتواند ازثمره‌ی کارخود ـ تحت قانون عرضه و تقاضا ـ برای پاسخ‌گویی به نیازهایی ضرور زندگی خود، که اگر فوری هم نباشند گسترده و مـداومند، مستفید گردد.

به‌علت آنکه جامعه سوداگر[۲۳] جدید، در اثر قایل شدن

23. Bourgeois

احترام به‌موقعیت‌های اجتماعی و نیز تفکیك کاریدی از کار فکری، ترجیح میدهد که فرآیند کوشش‌های هنری و ادبی را بجای فرآورده، نوعی خدمت تلقی کند، هنرمند یا نویسنده‌ی نوپرداز طبیعة گمان می‌برد که صاحب یکی‌ازمشاغل‌آزادست، لکن در بیشتر موارد متوجه می‌شود کـه به‌خلاف یك پزشك، وکیل دعاوی و مهندس از مشتری دایمی برخوردار نیست. البته جامعه وحکومت‌مردمی‌نیز طبیعة (بایدگفت خوشبختانه) مایل نیست که اثر هنرمند را به‌عنوان یك خدمت اجتماعی نظام بخشد و درست به‌مثابه کارمنـدان و قضـات و معلمان برای آن هنجار وضع‌کند. در نتیجه اگر چنین گرایشی به‌نحو پایدار و چشمگیر پدید آید، ناگـزیـر باید آن را به‌عنوان نشانه‌ی دگرگـونی بنیـادی در ساخت اجتمـاعـی بشمـار آورد. در جوامع تام‌گرا که فـاقـد آزادی‌ست، یا در شرایط استثنایی از قبیل جنگ‌های بزرگ، که استعداد را بهمراه می‌آورد، پـدیـده‌ی نسبة نـوظهـور دیوانسالار[۲۴]کـردن روشنفکران، نویسندگان و هنرمندان بروز می‌کند.

بد نیست که به‌دلایل متفاوت، لکن به‌همان میزان شایان اهمیت، نمونه‌های نادر حمایت از هنرها را در جامعه‌ی‌کنونی، که بناچار از ویژگی‌های همین‌جامعه برخوردارست موردتوجه قرار دهیم. بدینسان متوجه می‌شویم که در گذشته حامیـان

24. Bureaucratization

هنر، حتی اگر دسترسی به‌منابع مالی عمومی هم نداشتند برحسب ابتکار فردی رسالت خودرا تحقق می‌بخشیدند، لکن، در روزگار ما حتی حامیان خصوصی نیز مایلند که در یك قالب عمومی و مدنی به‌پشتیبانی از هنرها بپردازند.

با وجود خطرها و دشواری‌هایی که موقعیت هنرمند و نویسنده جدید را تهدید می‌کند برخی از آنها توانسته‌اند آنچنان راه به‌توفیق مالی بگشایند که در زمان‌ها و جوامع گذشته تصور آن بسادگی میسر نبود. اینکه، عصر ما، که در آن مهمترین کتاب‌ها را برای برگزیدگان‌می‌نویسند،و برای تعداد محدودی مجموعه‌دار و دوستدار آثار ادبی، نسخ قلیلی بچاپ میرسانند، همان عصری‌ست که باز در آن پرفروش‌ترین کتاب‌ها را تولید می‌کنند و گاه از هرنسخه میلیون‌ها بفروش می‌رسانند، نباید تصادف تلقی شود. به‌سخن دیگر، عصر هنر جدید و ادبیات افراد استثنایی، روزگار ادبیات تجاری و هنر صنعتی نیز هست.

این امر باعث می‌شود که هنرمند واقعی روزگار ما، غالباً در اثر صداقت، از تسلیم شدن به‌وسوسه‌ی توفیق مادی روی برتابد. به‌علاوه، باید توجه داشت که هنرمند اگر بخواهد تسلیم وسوسه‌هم بشود، فقط تصادف و بخت می‌تواند وی را به‌توفیق رهنمون شود؛ زیرا مخاطبانی راکه وی علاقه دارد بچنگ آورد قابل طبقه‌بندی در مجموعه‌یی معین یاگروه‌های

مشخص نیستند. چیزی از طبقه‌بندی مردم به‌سه طبقه‌ی «روشنفکر»، «نیمه روشنفکر» و «عوام» مضحك‌تر نیست. به‌علاوه نه منتقد و جامعه‌شناس، که حکیم مؤخر برتجربه صادر می‌کند و اثری را بعداز آفرینش مورد داوری قرار می‌دهد، و نه نویسنده وهنرمند،که باید به‌کمك درون‌تابی اثری بیافریند و فی‌الواقع حکم مقدم برتجربه صادر کند، هیچ‌یك نمی‌توانند حتی بطور تقریبی ساخت و ایستارهای خاص ذوق هریك از این طبقه‌ها را در یك لحظه‌ی معین مشخص سازند.

باید باردیگر تأکید کرد که هنرمند و نویسنده جدید به طرد وسوسه‌ی توفیق مادی دست می‌یازد، و اگر یك جماعت نامشخص را مخاطب خود قرار می‌دهد، این جماعت الزاماً تعدادش قلیل، از نظر اجتماعی پراکنده و همواره دستخوش دگرگونی شیوه‌های متداول و زودگذرست. بنابراین، به‌ناچار باید آن را گروهی دانست که با لقب مضحك و مسخره «روشنفکران» شناخته شده است. این‌گونه اطلاق نام به‌گروه روشنفکران بازگشتی شبه‌سنتی و قدیمی به‌ارزیابی گروه سرآمد و هوشمند بنظر می‌رسد، که اشراف سالاران[۲۵] خلاق بدان‌ها توسل می‌جستند؛ باید توجه داشت این‌گونه داوری‌ها و طبقه‌بندی‌ها بی‌نهایت سطحی و پیش‌پا افتاده است. این

25. Aristocrats

جماعت موجودیت روشن یا مشخصی به‌عنوان یك گروه اجتماعی ندارد. مفهوم گروه «روشنفکر» ضرورة مستلزم وجود مفهوم گروه «نیمه‌روشنفکر» و گروه «عوام»ست. مرز بین آنان غالباً مبهم‌ست و آن را فقط اندکی می‌توان مشخص ساخت. آنچه در این بازگشت بی‌بنیان به‌معیارها و تعاریف قدیمی اهمیت می‌یابد پدیده بسیار جدیدی‌ست که مستقیماً ازیك نگرش[۲۶] تاریخی نشأت می‌گیرد ــ نگرشی‌که درگذشته‌ی نزدیك مرسوم بود.

به‌نظر میرسد که هنر پیشرو به‌صورت یك پدیده‌ی روانی ــ لااقل در اشکال کاملا اخیر و افراطی آن ــ از نوعی شکست و قصور در امر استقرار یك نظام اجتماعی متفاوت مایه می‌گیرد. ظرف صد سال از آخرین ربع سده‌ی هجدهم تا آخرین ربع سده‌ی نوزدهم، بسیاری از نویسندگان، و برخی از هنرمندان، در اندیشه‌ی آن بودند تا قلم یا قلم‌مو یا آرشه‌ی خود را به‌چوبدست یا تعلیمی یك‌مارشال تبدیل‌سازند. به‌سخن دیگر آن‌ها امیدوار بودند تا با ابزارهای کار خود به‌چنان قدرت فکری، منزلت اخلاقی، و قدرت اجتماعی نایل شوند که با پیروزمندی‌های حاصل از قدرت زنار و شمشیر کوس برابری زند. در این راه دستیابی به‌دیهیم پیروزی مطمح‌نظر آنان واقع می‌شد، نه مکنت و دولت.

26. Attitude

این رویای بالزاك بود که می‌کوشید تا آنچه را «ناپلئون با شمشیر آغاز کرده بود با قلم به‌فرجام رساند». بزرگترین هنرمندان و نویسندگان، از ولتر و روسو گرفته تا داستایوسکی و تولستوی، هریك به‌درجات مختلف دراین آرزو سهیم بودند. آنان می‌خواستند که بیشتر از طریق مباحث مذهبی و اخلاقی به‌این آرزو دست یابند، تا از راه چیرگی مسلحانه بر ذهن و اندیشه‌ی انسان‌های جدید. این آرزو را کسی با جسارت و شکوهمندی بیشتری از خود بالزاك نه عرضه کرده و نه مجسم ساخته است. وی هرگز نتوانست به‌قدرتی که مورد نظرش بود دست یابد، حتی قدرت اقتصادی آن را نیز نتوانست به‌چنگ آورد. بهمین دلیل **پدرو سالیناس**[۲۷] این آرزو و رؤیا ــ یعنی «قدرت نویسنده» ــ و شکست این امید و آرزو را، با عبارتی توصیف می‌کند که عنوان‌یکی از معروفترین داستان‌های بالزاك، بنام «احلام گمشده»[۲۸] است. **لوکاچ** نیز تصادفاً به‌مانند سالیناس نقشی تاریخی به‌همان داستان بالزاك‌ارزانی داشته است. درواقع‌وی شاهکار بالزاك را نخستین اثری می‌داندکه‌یك هنرمند جدید، با آگاهی، به‌افشای چگونگی تنزل دایمی هنرمند به‌سطح یك «تولیدکننده‌ی کالا برای بازار» می‌پردازد. به‌عقیده‌ی لوکاچ،

27. Pedro Salinas
28. Les Illusion Perdues

بالزاك در «احلام‌گمشده»، داستـــان را نه‌تنها بر «لوسین دو روبمپره»[۲۹] متمرکز می‌کند، بل اثر ادبـــی را به‌فرآورده‌یی تجاری تبدیل می‌سازد.

گرچه هنرمند جدید احتمالا آگاه است که این آرزوها و رؤیاها برای همیشه از میان رفته، لکن هنوز نتوانسته رؤیایی را که دیگر قادر نیست بدان اعتقاد داشته باشد فراموش‌کند یا نادیده‌گیرد. وجود این‌گونه تشتت در احساس‌ها که ناشی از سرخوردگی ویادآوری گذشته‌هاست، مویه وزاری هنرمند را برای قلت ــ یا فقدان‌کامل ــ مشتری و مخاطب در زمان کنونی توجیه می‌کند. در واقع هنرمندان این ندبه و زاری را در دوره‌یی سر داده‌اند که برای نخستین‌بار استعداد بالقوه مخاطبان، به‌حد اکثریت مردم رسیده است. این نوحه‌خوانی از جانب آن دسته از هنرمندان بگـــوش می‌رسد که خـــود را مخاطب جماعتی محـــدود یا خاص ساختـــه‌اند جماعتی که با مخالف‌خوانی‌خود از یك‌جماعت عمومی‌و نامحدود جدا ومتمایز می‌شود. این نوحه فقط تا جایی مفهوم و معنا داردکه هنرمند معاصر ــ صرف‌نظر از اکراه و علاقه خود ــ به‌زنده داشت آرزویی بی‌سابقه بـــرای بازگشت زمـــان‌هـــای شادمانه‌تر و اطمینان‌بخش‌تر گذشته ادامه میدهد؛ یعنی روزگارانی کـــه هنرمند خلاق می‌توانست برجماعتی‌علاقه‌مند، وفادار ومتحد،

29. Lucien de Rubempré

ولی قلیل، متکی باشد که رشته‌یی ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی یکسان او را باآن جماعت مربوط می‌ساخت. دراینجا می‌توان مدعی شد هنرمند جدید، که نبوغ را می‌ستاید، خود را، لااقل در درونه‌ی اندیشه‌اش، به‌جریان دایمی زوال امتیازات محیط فرهنگی، که بیشتر اصول نبوغ برآن‌ها حاکم‌ست تا اصول ذوق، تسلیم نمیدارد.

در روزگار پیدایی رومانتی‌سیسم که آکنده از خوشبینی بود، **وردزورث** ضمن تأیید دشواری این وضع اجتناب‌ناپذیر اظهار داشت که «تمامی شعرا باید ذوق و سلیقه‌یی را بیافرینند که می‌خواهند مردم به‌یاری آن از آثارشان لذت برند». در فرهنگی که بعد از دوره رمانتی‌سیسم ساری‌گشت، این وظیفه‌ی سنگین، که برعهده نوابغ قرارگرفته بود، به کاری عظیم، عبث و ضمناً محال تبدیل‌گشت. رقت این تلاش بیهوده و عظیم ــ که بسیاری از نویسندگان جدید آن را به عنوان یك نماد در قالب اسطوره‌های «تانتال» و «سیزیف» درآورده‌اند ــ باعث شده که شاعر زمانه‌ی ما ماهیت غم‌انگیز و مناقشه‌آمیز اثر خودش، و زحمت و مرارتی را که ذاتی خود شعرست، به‌عنوان مضمون هنر خویش برگزیند. فرهنگی‌که بجای همنواخت ساختن فرهنگ و ذوق، یا یکی را تابع دیگری کردن، آن دو را با قاطعیت تام از یکدیگر مجزا می‌سازد سرنوشتی جز ناتوانی در امر تکیه برسرآمدانی‌که قادر به

پذیرش، شناخت، و داوری آثار هنری هستند ندارد، زیرا فقط هنرمند نیست که خود را جاودانه در حالتی می‌یابد که به‌گفته‌ی **تی. اس. الیوت** «گسستگی احساس» است، بل سرآمدان نیز در این حالت سهیم هستند. بهرحال، هنرمند بدون اطمینان از توانایی خود برای جلب سرآمدان، در آغاز یا پایان فعالیت خود، باید دایماً در پی دستیابی به‌خیل آنان برآید. وی امکان دارد در تمامی عمر خود، بدون هدف، در جزیره‌ی متروکی که در آن تنهاست بدور خود بچرخد. این طواف بیهوده، وی را ناگزیر می‌سازد، به‌مثابه مالارمه، عمل آفرینش و خلاقیت را یك بازی تقدیر، و ریختن طاس برروی میز قضا و قدر بداند. در حالی‌که هنرمند روزگاران کهن، که فقط به‌گذشته‌ی دور و آینده‌ی بعید نظر می‌دوخت، خود را با معاصران خویش سازگار و همنوا می‌یافت، هنرمند نوپردازد امروز، که از وظیفه‌ی محول شده برخود توسط «روح زمانه» آگاه‌ست، حتی اثری را که در دست دارد، اثری تلقی می‌کند که پس‌از مرگ آفریده است. هنگامی که خود مالارمه، در مصاحبه‌یی‌که زیاد معروفیت نیافته، اظهار داشت که «در نظر من، وضع شاعر در این جامعه که هرگز رخصت زندگی به‌او نمی‌دهد، درست به‌مانند وضع انسانی‌ست که خود را برای تراشیدن سنگ گورش به‌انزوا می‌کشاند»، بیگمان براین موقعیت خاص وقوف کامل داشت.

این‌گونه بررسی‌ها، که به‌نحوی بارز چگونگی احساس **بیگانگی تاریخی** هنرمند معاصر را آشکار می‌سازد، ما را به جانب تعبیر و تاویل صرفاً جامعه‌شناختی مفهوم «از خود بیگانگی» رهنمون می‌شود. جامعه‌شناسی فرهنگی زمانه ما را فقط می‌توان بر پایه‌ی انگاره‌یی پی‌ریخت که قایل به اصل کثرت‌گرایی[۳۰] در سطوح فکری جامعه باشد. این کثرت‌گرایی از تبلور یا تشکل جلوگیری بعمل می‌آورد. آنچه رخ می‌دهد درواقع خلاف طبقه‌بندی سلسله مراتب دقیق جامعه قرون وسطا، یا تمدن‌های بدوی دیرینه است. وضع فرهنگی و اجتماعی عصر ما حالت یك سیالیت مداوم را دارد، و یك‌روند بی‌پایان تشنج و دگردیسی‌ست.

از دیدگاه سیاسی، چنین وضعی باعث تکوین پدیده‌یی می‌شود که در جهت مخالف آنچه پارتو «گردش سرآمدان»[۳۱] می‌نامید ــ و در واقع گردشی در درون «سرآمدان» بود ــ قرار می‌گیرد. در واقع آنچه صورت می‌بندد، افت و خیز میان سرآمدان و بین سرآمدان و غیر سرآمدان‌ست. به همین دلیل است که هنرمندان و روشنفکران درصدد برمی‌آیند گروهی خاص تشکیل دهند و یك موقعیت ویژه ــ جدا از فرهنگ سنتی جامعه که بدان متعلق هستند، یا لااقل ریشه در آن دارند ــ برای خود دست وپا کنند. این یك روند مستدام انشقاق

30. Pluralism
31. «The Circulation of the Elites»

است، زیرا جامعه و گروههای اجتماعی گوناگون نیز بنوبه خود و متقابلا در راستایی نیرومند و مخالف واکنش نشان میدهند. می‌توان ادعا کرد که این مناسبات مبتنی برانهدام متقابل، لااقل بطور سطحی، تنها رابطه‌یی‌ست که هنر **پیشرو** را به‌محیط اجتماعی آن‌پیوند می‌زند. این‌گونه‌تبدیل رابطه‌ی هنر و جامعه به‌یك عمل و کارگزاری صرفاً منفی، که در مورد هنرمند هم نام و هم شکل «ازخودبیگانگی» می‌یابد، واقعیت جدیدی‌ست که اهمیتی بی‌اندازه و ژرف دارد. هنگامی که منتقدان و ناظران جامعه، هنر پیشرو را بخاطر سرباززدن از نه‌تنها ارایه خدمت به جامعه‌ی معاصر، بل حتی تشریح و تبیین آن جامعه تایید یا تکذیب می‌کنند، متوجه نیستند که هنر **پیشرو** فقط جلوه‌ی مستقیم یك رابطه‌ی فرهنگی منفی نیست، بل جلوه‌ی غیرمستقیم شرایط انسانی و اجتماعی‌ست که این‌گونه جبهه‌گیری و انشقاق را درساخت فرهنگ تکوین بخشیده است.

گاهی ماهیت‌منفی‌این‌رابطه شکل‌ایستایی‌ورکورد متقابل می‌یابد، و این توهم را بوجود می‌آورد که یك تجربه‌ی معین زیبایی شناختی، در غایت، بدون هیچ‌گونه تماس با زمینه‌ی خود، تحقق یافته است. در اینجا، بیگانگی اجتماعی شکل جدایی و انزوا در زمان را بخود می‌گیرد. برای معرفی این گونه جلوه‌ها، یا مشخص کردن آن‌ها برروی نقشه‌یی که

آوردگاه فرهنگ را می‌نمایاند، «کودول» اندیشه‌ی «جزیره‌های شاعرانه» را پیش کشید، و با بکار بردن تصویری ذهنی و مجازی از هنر گذشته، آن‌ها را در آثاری یافت، که گویی دراثر یك منطق درونی صرف آشکار شده‌اند ــ منطقی که نمی‌توان برای آن مسیرهای تکاملی مشابه، یا همگام، در زندگی اجتماعی و سیاسی معاصر سراغ گرفت. بنظر ما، در هنرهای جدید حتی نمونه‌های بیشتری وجود دارد، بویژه در جنبش زیبایی‌گرایی، و در گروه‌هایی که نسبة از مجموع جنبش متمایزند و «فرقه» نامیده میشوند. کودول حتی ازخود ما بهتر میداند که هیچ‌گونه فعالیت انسانی، و حتی خودبخودی‌ترین فعالیت‌ها، نمی‌تواند در خلاء و در شرایطی مطلقاً ناآشنا و بی‌اطلاع از زمینه‌ی تاریخی خویش، انجام گیرد و تحقق یابد. بهمین‌دلیل، اصطلاح «جزیره‌ی شاعرانه»، بیانگر وضعی‌ست که بجای واقعی‌بودن بیشتر سطحی‌و ظاهری‌بشمار می‌آید. اگر این اصطلاح رادرمورد مضمون بررسی ومطالعه‌ی خود بکار بندیم، بهرحال مفید و گویا خواهد بود، زیراوضع تقابل و مواجهه‌یی را که هنر پیشرو، به‌هنگام برخورد با واقعیت اجتماعی حاضر، خود را درآن می‌یابد به‌نحو بارزی مشخص می‌کند.

درواقع باید گفت که پشتیبانان متعصب و جزمی ارزش مطلق و انتزاعی زیبایی شناختی هستند که جامعه را بخاطر

قصوری که در انجام وظیفه‌ی مورد ادعای آنان بـرای کمك عملی و حمایت روحی از فعالیت‌های «هنر افراد استثنایی» می‌کند در مظان اتهام قرار دهند. این افراد فراموش می‌کنند که ویژگی چنین فعـالیتی غالباً مانـدگاری و عـدم تحـرك اجتماعی‌ست؛ گویی درنمی‌یابند که جامعه نیز مجبور می‌شود تا درقبال این ماندگاری، خود به‌ایستایی و سکون پناه برد. آیا لزومی دارد تکرار کنیم که هنر پیشرو را باید بخاطر اتهام زدن از پایگاه انزوای خود، به‌جامعه‌یی که جدایی و انزوارا، هم ضرور، و هم امکان‌پذیر ساخته، کوتاه‌بین دانست؟ هنـر **پیشرو**، در حالی که‌که خود گلی پرورده‌ی گلخانه‌ست حق ندارد ادعا کند که چرا آنرا یك گل وحشی بشمار نمی‌آورند. این استعاره‌ی «گل گلخانه‌یی» شاید، به‌مثابه «جزیره‌ی شاعرانه» بتواند بر حقیقتی که قبلا بدان اشاره شد تاکید ورزد، یعنی براین حقیقت که بیگانگی هنرمند جدید از جامعه، و جامعه از هنرمند، نه‌تنهاخودرا دراشکال روانی، اجتماعی، اقتصادی و اشکال عملی، بل در اشکال فرهنگی و زیبایی‌شناختی نیـز نمودار می‌سازد. گرچه ما تاکنون فرصت نکرده‌ایم ارزش‌های صرفاً صوری را مورد بررسی قـرار دهیم، ولـی بیگانگی در اشکال فرهنگی وزیبایی شناختی بارزترین ومهمترین از خودـ بیگانگی‌هاست. اینك با بازگشت به جنبه‌های صوری مساله، می‌توان معیارهای زیبایی‌شناختی سبك را ازدیدگاه «بیگانگی

سبکی» مورد مطالعه قرار داد.

بیگانگی سبکی و زیبایی شناختی

به‌اعتقاد آندره مالرو هنر جدید با نفی و طرد فرهنگ طبقه‌ی متوسط از جانب هنرمند آغاز می‌شود. به‌گمان وی در مرام زیبایی‌شناسی معاصر «افزارمندان یا اشراف‌سالاران نیستند که محمل تعارض بشمار می‌آیند، بل هنرمندانند» تعارض بین ذهنیت بورژوا و ذهنیت هنرمند، که، به‌مثابه تمامی تعارض‌ها، نشان از وابستگی متقابل دو نیرو دارد، در مضمون اثر **توماس‌مان** جریان دارد که در آن تعارض ازسطح یك مناقشه اجتماعی، و یك‌تضاد عمومی و بیرونی، به‌سطح مساله‌یی خصوصی و بحرانی روانی نزول می‌کند. گاهی این نمایش به‌سطح یك کمدی می‌رسد و هنرمند را به عنوان بورژوا معرفی می‌کند و با طنز، دوگانگی و تناقضی رانمایان می‌سازد که فرآمده‌ی موقعیت‌ست، و گاه به‌یك غمنامه تبدیل می‌شود که نویسنده در آن بورژوا را هنرمند معرفی می‌کند و او راقربانی یك «خود»دیگر در درونه‌ی خودوی، و آفریننده‌ی اثری که سند محکومیت هنری فرهنگ بورژوا بشمار می‌آید، جلوه‌گر می‌سازد. مساله‌ی مناسبات بین ذهنیت‌های بورژوایی، که‌درسطح جامعه‌شناسی با ترکیب آن‌ها فرجام می‌

پذیرد، در سطح تاریخ حل نشده و به‌حالت تضاد باقی میماند. در چشم‌انداز تاریخی باید براین اصل مطلق تأکید ورزید که هنر واقعی جامعه‌ی همگانی ضد همگانی‌ست. این اصل نه‌تنها در خطه‌ی محتوا، بل برخطه‌ی شکل نیز حاکم‌ست. بنابراین هنر جدید، با نظریه‌های مربوط به‌سبك و اجرای آن‌ها در عمل، که جامعه و تمدن را به‌زیر سیطره گرفته‌اند، مخالفت می‌ورزد. نقش آن ایجاد واکنش به‌ضد ذوق جامعه‌ی همگانی‌ست. ما بجای آنکه آن‌را سبك بنامیم، نام ذوق برآن می‌نهیم، چون به گفته‌ی آندره مالرو، «عصر بورژوایی دارای سبك‌های بسیارست، لکن حتی یك سبك بورژوا هم وجود ندارد.» بنابراین آنچه در اینجا مهم‌ست، بیشتر تأیید وجود سبك‌های بسیار، در درون فرهنگ طبقه متوسط‌ست، نه‌انکار وجود یك سبك بورژوایی. بنابراین آنچه مورد توجه ماست اینست که کثرت‌گرایی سبك‌ها، یکی از ویژگی‌های گویای شرایط هنری معاصر، یا فرهنگ همگانی‌ست.

درواقع، در اثر کثرت‌گرایی ذوق جامعه‌ی همگانی‌ست که هنر پیشرو به‌راه بیگانگی سبکی می‌افتد. به‌اعتقاد مالرو، هنرمند نوپرداز به‌هنگام گریز و فرار از آن «موزه‌ی تخیلی»، یا «موزه‌ی بدون دیوار»، که احساس می‌کرد در آن زندانی‌ست به‌خطه‌ی کژدیسگی[۳۲] و انتزاع‌گرایی[۳۳] کشانده شد.

32. Distortion
33. Abstractionism

یعنی از زمان اختراع، تکمیل و اشاعه‌ی تکثیر عکاسی گونه‌ی آثار که حتی قدیمی‌ترین و مرموزترین آثار هنری تمامی کشورها را در اختیار بی‌تجربه‌ترین هنرمندان و دورترین و ایالتی‌ترین مردم و مخاطبان گذاشت و با آن‌ها آشنا ساخت. در این مورد هنر **افراد استثنایی**، گویی پرخاش و اعتراضی برضد جهانشمول و همه‌گیر بودن ذوق معاصرست. تصادفاً، این‌ها، آشکارترین خصلت‌های بیرونی پدیده‌ی مهم و پیچیده‌یی‌ست که به‌عنوان کثرت‌گرایی زیبایی شناختی‌معاصر شناخته شده است. اگر تداوم چنین کثرت‌گرایی را هم‌ثمره‌ی عوامل منفی، از قبیل پذیرش التقاطی یا بی‌تفاوتی حاکی از بدبینی بدانیم، نمود و ظهور ابتدایی آن را رشته‌یی تضاد و بحران میسر ساخت. نخستین تضاد، طبیعة همانی بود که هنر و فرهنگ پیشرو را، برای همیشه از فرهنگ و هنرعامه، به‌مفهوم سنتی آن‌ها، جدا کرد. نشانه‌های جدایی ناشی ازین تضاد، فقط پس‌ازشکست «کثرت‌گرایی» پیروان رمانتی‌سیسم و اعتلا بخشیدن به«مردم» توسط آنان، آشکار شد. و خود جدایی، که به‌عنوان شکافی غیرقابل گذر تلقی می‌شد، هنگامی تحقق یافت که جامعه‌شناسی علمی بین فرهنگ به مفهوم انسان‌روایی[۳۴] و فرهنگ به‌مفهوم انسان‌شناسی تمایزی

34. Humanitarian

بنیادی قایل‌شد. فرهنگ‌های صرفاً قومی[۳۵] تاآن‌زمان‌ازصحنه‌ی تمدن غرب ناپدید شده بودند، و این ناپدید شدن فقط یکی ازعواقب اجتناب‌ناپذیر تمدنی مردمی، فنی و صنعتی، به مثابه تمدن کنونی ما، بود. بسیاری از هنرمندان عصر ما، یعنی کسانی‌که خود را تسلیم آیندگرایی زیاد ازحدنکرده‌اند، دریافته‌اند که ماهیت تمدن کنونی ما به‌امحاء و نابودی ارزش‌هایی می‌انجامدکه از درونه‌ی‌سنت‌های ژرفتر ناخودآگاه وخود بخودی بودن ما می‌جوشد. این عده گمان می‌برند که روند نابودی ارزش‌ها را می‌توان با ضرورتی که برای بازسازی و مرمت، یا یافتن راه‌حل قایل هستند، و درواقع محال و غیر قابل دستیابی‌ست، تغییر دهند.

نخستین شق این رؤیا و توهم، که همانا بازسازی و مرمت ارزش‌هاست، **تی. اس. الیوت** را فریب داد، که مردی با گرایش‌های دست‌راستی بود. وی چشم‌انداز یك قرون وسطا را در آینده، پیش دیدگان خودمجسم می‌کرد، آینده‌یی که‌دارای جامعه‌یی مبتنی برسلسله مراتب و فرهنگ قشربندی شده‌بود. رؤیا و توهم دیگر را، **هربرت‌رید**، که به‌اصطلاح گرایش‌ها نیمه‌چپی و اعتدالی داشت، در ذهن خود پرورش داد. «رید» بازسازی یك فرهنگ عامه و یك هنر صناعتگر را در جامعه‌یی پیشرو توصیه می‌کرد. متأسفانه تخصص و فن در جامعه‌ی

35. Ethnic

جدید، پیوندهای بین صناعتگری و کوشش‌های هنری را از هم‌گسسته و تمامی اشکال هنر قومی[۳۶] و فرهنگ قومی را از بین برده است، و مفهوم «مردم» را ــ که امروز معنای‌مرادفی با «همگان» یافته ــ تغییر داده است. بدینسان برنامه‌ی‌هربرت رید را، به مثابه دلتنگی و غربت‌زدگی[۳۷] تی. اس. الیوت، باید به‌سادگی یك «شهر شایگان» و مدینه‌ی فاضله‌ی ناظر برگذشته دانست. در واقع، فقط یك شاعر نو وجود دارد که توانسته راه به منشأ «هنر قومی» ملی بگشاید و درآن نفوذ کند، و او کسی جز **گارسیالورکای** اسپانیایی نیست، کــه به جامعه‌یی ایستا و متبلور تعلق داشت. هنرمندان نوپرداز ایرلندی، از **یتیس** به بعد باوجود تشابه موقعیت، در شرایطی نبودند تا بتوانند به‌نتایج موفق همسان دست یابند، زیرا مجبور بودند به‌عنوان ابزار کار از زبان انگلیسی ــ که زبان فرهنگ جدید بود ــ استفاده کنند.

در هنرهای پیکرنما[۳۸] عنصر قــومی فعلا فقط در سطح پایین هنرهای علمی و تزیینی فعالیت می‌کند. همانسان که از انتزاع‌گرایی استنباط می‌شود، نگارگری و پیکرتراشی نو، به‌جای آنکه حالت واثر صناعتگرانه‌ی تزیینی هنر عامــه را بوجود آورد بلافاصله اثری ماشینی و جامد می‌آفرینند. هنــر

36. Folk Art
37. Nostalgia
38. Figurative

دوران اخیر، علیرغم نوگرایی، خود را به‌آسانی تسلیم اغواگرای سبک‌های مرموز و دیرینه می‌کند و ترجیح می‌دهد به‌جای نمونه‌های قومشناختی[۳۹]، نقش‌های باستانشناختی را برگزینند. آمیزش سبک‌های عامه و سبک جدید بسیار نادرست، زیرا هنر زمانما ــ به‌علت آن‌که در شرایط کثرت‌گرایی سبکی پرورش و گسترش یافته ــ به‌گزینش شکل خالص هر یك از سبک‌ها میل می‌کند، مگر، همانند مورد خاص «زوال»، از سبک‌های گزیده گزین[۴۰] و التقاطی، و اشکالی که اصل و ریشه‌یی واحد دارند روی‌گردان باشد. همین اصل درمورد کار هنرمندان «بوقلمون‌گونه‌ی» زمانه ما، چون پیکاسو و استراوینسکی نیز مصداق می‌یابد، که از یك مرحله‌ی سبکی به‌مرحله‌ی دیگر می‌گذرند، و درجوار سبك منحصر به‌فردی پهلو می‌زنند که در غایت تمامی آثارشان را فرامی‌گیرد.

تضادی که بین هنر پیشرو و فرهنگ قومی وجود دارد حادترین تضادها نیست، بل حادترین آن‌ها تضادی‌ست که بین هنر پیشرو و فرهنگ همگانی درجریان‌ست. فرهنگ همگانی، که مطلقاً از مفهومی که فرهنگ در قاموس انسانشناختی دارد متمایز و جداست، هنر و فرهنگ «عامه»[۴۱] نامیده میشود. مفهوم واژه‌ی عامه در اینجا بامفهوم رمانتیك آن ــ یعنی

39. Ethnalogical
40. Eclecticisn
41. Popular

فرهنگ و هنری که توسط مردم آفریده شده ــ همانند نیست، بل منظور از اطلاق عامه، مفهوم عملی و تجربی هنر و فرهنگی‌ست که برای همگان و توده مردم فرآورده شده است. از چنین دیدگاهی، این‌گونه «عامه» جنبه‌ی راستین فرهنگ سوداگر در کشورهایی میشود که از نظر فنی و صنعتی بالقوه بزرگ هستند. بنظر میرسد در جوامعی که جذب و بهمانند کردن افزارمندان توسط سوداگران را تجربه کرده، ناگزیر روندی آغاز می‌گردد که همانا افزارمندی‌شدن فرهنگ‌ست. فرهنگ همگانی حاکم بر روسیه‌ی کمونیستی، فرهنگی‌ست که که از بالا تحمیل میشود و نتیجه‌ی طبیعی توافق با مردم نیست، بل یك فرآورده‌ی سیاسی مصنوعی‌ست که از قانون زور ــ فرمایانه‌ی «وکالت اجتماعی» پیروی می‌کند. به سخن دیگر، آنچه را که در روسیه صورت گرفته باید بیشتر «دیوانسالاری شدن» فرهنگ دانست تا «افزارمندی شدن»[۴۲] آن. بدینسان هنرمند در این کشور، بجای آنکه یك آفرینشگر باقی ماند، به یك دستگزار و کارگزار تبدیل شده است. اثر بلافصل این دگرگونی خاص ازبین رفتن هنر پیشرو و پدید آمدن یك حالت ازخودبیگانگی بوده است. بدینسان تحت‌چنین شرایط و نظام اجتماعی، افزارمندی شدن هنر و فرهنگ تحقق یافتنی نخواهد بود.

42. Proletarianization

تنهاشکل راستین هنر و فرهنگ افزارمندی و موجودیت آن، فقط می‌تواند درسطحی پایین و بطور پیش‌ساخته تحقق یابد. «کودل» با توجه به‌این نکته درمورد ادبیات می‌گوید: «ادبیات روزانه‌ی راستین افزارمندان را داستان‌های هیجان‌انگیز، داستان‌های عاشقانه، داستان‌های پرزد و خورد، فیلم‌های عامه‌پسند، و روزنامه‌های جنجال‌آفرین تشکیل میدهد.» اصولا همین فرهنگ همگانی یا افزارمندی یعنی تنها نوع امکان‌پذیر هنر و فرهنگ عامه در جهان کنونی ماست که‌هنر **پیشرو** با آن به‌مخالفت برمی‌خیزد. یعنی مخالفتی که نشان میدهد چگونه وظیفه‌ی پیشروگرایی همانطور که قبلا اشاره شد، جز جنگیدن به‌ضد افکار عمومی، سنت و فرهنگ فرهنگستانی[۴۳]، و اندیشمندان سوداگر نیست.

ضرورت مبارزه در دوجبهه، وضع ناگوار هنر را بیش ازپیش غمبار و رقت‌انگیز می‌کند، یعنی مبارزه علیه دو نوع اثر هنری، یا اثر کاذب هنری، که در حال ضدیت و نفی متقابل هستند. ادموند ویلسون این دو نوع را بطور دوپهلو «کلاسیك‌ها» و «تجاری‌ها» نامیده است. فرهنگ بورژوایی و مخالفت با ذوق افزارمندان به‌مخالفت واحدی تبدیل شده و معیاری مشترك پدید می‌آورد، که آن‌دو را بهم پیوند می‌زند. این مخالفت همانا کیش مشترك «کلیشه»ست. بدینسان دریك

43. Academic

سطح بالاتر رابطه‌یی که قبلا بین **پیشروگرایی** و «ابتذال» تکوین یافته بود به جلوه می‌پردازد؛ یعنی رابطه‌یی که آن‌را مقاومت متقابل نیروهای برابر هردوطرف تکوین می‌بخشد. همانطور که قبلا اشاره کردیم ابتذال فقط شکل جدید زشتی بشمار می‌آید، اگر معیار زیبایی همانقدر که منحصر بفرد بودن‌ست غیرقابل تعریف بودن باشد، مقوله‌ی زشتی ــ حتی اگر به‌عنوان یك رشته متغیرهای تاریخی تلقی شود ــ درغایت و در نتیجه تعاریف بیشمار دارد. این بیشمارگی باز کثرت‌ــ گرایی زیبایی‌شناسی پیچیده و کاهش ناپذیر زمان ما را ثابت می‌کند. شناسایی کثرت‌گرایی، که درجامعه‌شناسی ذوق‌اهمیت بسیار دارد، ودرسطح خلاقیت هنری، یعنی در جایی که یك کارگزاری منفی می‌یابد، معنی و ارزش خود را از دست می‌دهد. عصری که دارای سبك‌های بیشمارست فاقد سبك محسوب می‌شود. این حقیقت‌حتی‌درمواردی مصداق‌می‌یابدکه چند سبك به‌رابطه‌ی دوسبك تقلیل یابد. اگرلمحه‌یی از رویا‌ــ رویی و مقابله‌ی بنیادی هنر جدید‌ــیعنی مقابله‌ی‌سبك **پیشرو** باکلیه‌ی سبك‌های مخالف ــ درگذریم وتوجه خود را به یك مقابله‌ی نسبی و موقتی معطوف داریم، بسادگی می‌توانیم دریابیم جایی که سبك سوداگرانه وجود نداشته باشد، سبك افزارمندانه نیز وجود نخواهد داشت. به‌عبارت دیگر در یك فرهنگ همگانی افزارمندان و سوداجویان از هرجا که

دسترسی پیدا کنند سبك خودرا می‌یابند و برمی‌گزینند، یعنی، از فرهنگها و جوامعی که حتی به‌آن‌ها تعلق ندارند. به‌سخن کوتاه نداشتن یك سبك خاص برای خود پدیده‌یی نیست که فقط عارض‌جهان سرمایه‌داری‌یاجهان سوسیالیستی‌شده باشد، بل ویژگی تمامی جوامع مردمی و به مفهومی، ویژگی‌تمامی تمدن‌های کمی، فنی و صنعتی‌ست.

این‌گونه تمدن، به‌علت آنکه از سبك متعلق به‌خودمحروم شده، یك سبك گزیده گزین را که آمیزه‌یی از توانایی فنی به‌مفهوم زیبایی شناختی و توانایی فنی به‌مفهوم عملی‌ست ترجیح می‌دهد. این سبك از طریق ترکیب، یا به‌عبارت دیگر از طریق وحدت اشکال سنتی، اعم از فرهنگستانی و واقع‌گرا، شکل می‌گیرد و گرایش جدید به‌جانب عکسبرداری و قالب ـ سازی برآن حکومت می‌کند. هنرمند زمانه ما، به‌علت آنکه به‌سادگی می‌تواند تمامی فنون و شیوه‌ها را، اعم از قدیم و جدید، علمی و هنری، تقلید کند، و باز به‌علت آنکه وسایل تحققق بخشیدن کامل به شیوه‌های ایجاد خطای باصره را در دسترس دارد از انتخاب سبکی برای خود که صرفاً فرآورده‌یی ماشینی میشود، سرباز می‌زند؛ وبدینسان سبك را به‌مفهوم واقعی کلمه نفی می‌کند. برای هنرمندی که در یك تمدن‌فنی، یا در یك فرهنگ همگانی، و ضمناً تام‌گرا بکار می‌پردازد این‌گونه سرباز زدن و روی برتافتن امکان‌ناپذیرست. این‌امر

باز درمورد شوروی مصداق می‌یابد که در آن مقررات «واقع‌گرایی سوسیالیستی»، نه‌تنها یک خشک‌اندیشی و جزم اندیشواره محسوب‌می‌گردد، بلکه علاوه‌برمحتوای‌هنر، قوانین سبکی را نیز تعیین می‌کند. بدینگونه در هنرهای گرافیک، به مثابه ادبیات، از جایی سر درمی‌آورند که هرگونه انحراف از سبک رسمی نه‌تنها یک ارتداد و الحاد زیبایی شناختی، بل یک کجروی سیاسی تلقی میشود، و بطور اخص به‌عنوان «شکل‌گرایی»[44] داغ محکومیت می‌خورد. دریک جامعه‌ی‌واقعی مردمی، که مجبورست موجودیت اقلیت‌ها و افراد استثنایی را پذیرا شود، امتناع از پیروی یک سبک دستوری، یا از ذوق همگانی مورد تأیید عموم، اعم از اینکه فعال یا انفعالی باشد، هم مثبت و هم ضرورست. طبیعة این‌گونه پذیرش وتحمل به یک واقعیت منفی تبدیل می‌شود و بدینسان به‌نوبه خود، عدم تحمل هنرمند را برمی‌انگیزد. ژان‌پل سارتر، تا بدانجا پیش می‌رود که سپاسمندی خود را ازاین یگانگی عمومی (شاید بهتر بود می‌گفت سردرگمی عمومی)، که پدیده‌یی ناشی از گسترش و اشاعه‌ی فرهنگ همگانی از پایین‌ترین تا بالاترین سطح جامه است، و نویسنده جدید در آن چاره‌یی جز موضع‌گیری دریک موقعیت سازش‌ناپذیر مطلق، تعارض یکپارچه نسبت به‌توده‌ی غالباً بیشمار و همواره نامشخص خوانندگان

44. Formalism

خودش راندارد ابراز دارد. دراینجا ارزش‌دارد که به‌منظور شناخت دقیق یگانگی تاریخی این رابطه‌ی منفی، گفتار سارتر را بازگوییم. «در حقیقت مبهم بودن بسیار جدی محدوده‌های سطوح گوناگون عموم مردم ازسال ۱۸۴۸ به‌بعد در درجه‌اول باعث شده تا نویسنده قلمش را به‌ضد تمامی خوانندگان خود بکار اندازد... این تضاد بنیادی بین هنرمند و مردم پدیده‌ی بی‌سابقه‌یی‌در این‌تاریخ ادبیات است.» به‌تایید این‌ناسازگاری و کوشش در راستای تعریف جوهر آن، می‌توان در دیباچه کتاب «پژوهش‌هایی در واقع‌گرایی اروپا» گه‌اورك لوکاچ دست یافت که درآن منتقد مجارستانی در قالب کلماتی مشابه با آنچه سارتر می‌گوید به‌پیگرد ریشه‌های این پدیده درانقلاب فرانسه و رمانتی‌سیسم می‌پردازد، و باز بالاخره نقطه عطف را در اثر بالزاك می‌یابد. از انقلاب فرانسه به بعد تکامل اجتماعی در مسیری جریان یافت که تضاد اجتناب‌ناپذیر بین آرزوهای اهل قلم و مردم معاصر آنان را بوجود آورد. در تمامی این‌دوره نویسنده فقط بانشان دادن واکنش به‌جریان‌های‌روزانه به‌بزرگی دست می‌یافت. از زمان بالزاك،مقاومت زندگی روزانه در قبال گرایش‌های بنیادی ادبیات و هنر بطور مداوم توان بیشتر پیداکرده است.» داوری سارتر، که‌لوکاچ نیز آن‌را تأیید می‌کند، مارا به‌این نتیجه‌رهنمون‌میشود که‌طی قرن گذشته، و شاید طی بیش ازیك قرن ونیم، «از خود

بیگانگی» از صورت یك حالت استثنایی درآمده و، در میان هنرمندان و نویسندگان جدید، هنجاری منظم و رایج شده است.

این شرایط لزوم ضد مردمی بودن اصل هنر مردمی را بار دیگر تأیید می‌کند. باز در اینجا لاجرم باید از سارتر نقل قول کرد که می‌گوید: «نویسنده‌ی سوداگر و نویسنده‌ی نفرین شده دریك سطح بکار می‌پردازند.» مفهوم این گفته آن‌ست‌که نویسنده، یا هنرمند، همواره دریك حالت پرخاش اجتماعی بسر می‌برد، نه اینکه وی یك انقلابی واقعی به‌مفهوم سیاسی آن می‌شود. به‌همین‌سان، حتی هنگامی که هنرمند ــ در اثر انگیزه‌های صرفاً زیبایی شناختی ــ بسوی یك آرمان ارتجاعی کشانده می‌شود، الزاماً به‌یك محافظه‌کار تبدیل نمی‌شود. نباید فراموش کردکه این پرخاش اجتماعی خودرا عمدة در زمینه‌ی شکل جلوه‌گر می‌سازد، و بدینسان بیگانگی ازجامعه به **بیگانگی از سنت** تبدیل می‌شود. برخلاف هنرمند قدیم، که می‌توانست، از سنت برای کسب رشته‌یی وجوه بیان استوار مدد جوید، هنرمند جدید در میان یك وضع آشفته و تاریك بکار می‌پردازد، و احساس طغیان در حیطه‌ی زبان و سبك بر وی غلبه می‌کند.

بنابراین هنر **پیشرو** گویی تا ابد تقدیر و سرنوشتی جز نوسان بین قطب‌های مخالف بیگانگی روانی و اجتماعی،

اقتصادی و تاریخی، زیبایی شناختی وسبکی ندارد. شك نیست که تمامی اشکال بیگانگی در غایت به بیگانگی اخلاقی و روحی می‌انجامد. این بیگانگی، خود را، حتی قبل از آغاز ماجرای هستی‌گرایی[۴۵]، در هنر و ادبیات عامه، که از زمان رمانتی‌ـ سیسم به‌بعد در فرهنگ و اندیشه پدیدار شده بود، جلوه‌گر ساخت،و درخطه‌ی پیشروگرایی باشدت تمام‌دراکسپرسیونیسم آلمان نمودار گشت. پی‌جویی این عصیان مارا از افق ایـن نوشته، که وظیفه‌ی آن بررسی «پیشروگـرایی» و بیگانگـی به‌عنوان هنجارهای تاریخی وجوه بیان‌فکری‌ست، به‌خارج‌می‌ـ کشاند. در اینجا فقط کافی‌ست اشاره کنم که «پیشروگرایی» حتی اگر تسلیم زیبایی‌گرایی[۴۶] هم‌نشود وخودرا از وسوسه‌ی خودستایی نیز برهاند، بازهم محکوم به‌یك آزادی‌ست که جز بندگی نیست، ومقدر به‌خدمت درآستان اصل‌منفی وویرانگر هنر بخاطر هنرست.

45. Existentialism
46. Aestheticism

زمینه‌های اجتماعی هنر عامه

مفهوم هنر عامه: ایستاری شدن و تجاری شدن

هنر عامه[1] امروز را باید به‌مفهومی دوگانه هنر همگانی[2] دانست: زیرا از یکسو نوعی هنر تفننی مشابه به‌تمامی بخش‌های یك جمعیت انبوه عرضه میدارد، و از سوی دیگر در مقیاسی گسترده و انبوه فرآورده‌هایی همسان تولید می‌کند. این توده‌ی انبوه مردم فرآمده و نتیجه‌ی مردمی‌شدن[3] جامعه، و این تولید انبوه همگانی[4]، حاصل روش‌های ماشینی‌ست که پیشرفت فن امکان‌پذیر ساخته است. مردمی‌شدن هنر و

1. Folk Art
2. Mass Art
3. Democratization
4. Mass Production

فرهنگ از آغاز قرن نوزدهم به‌بعد ادامه یافته است. داستان‌های مسلسل، تآتر بلوار، چاپ سنگی و غیره نشانه‌های بارز و قابل تشخیص تکاملی بود که بصورت سینما، رادیو و مجله رخ نمود، و این نشانه‌ها مبشر عصر فن در قلمرو هنر بودند. البته شك نیست که کیفیت فنی هنر، به‌سالمندی خودهنرست. هرگونه بیان هنری به‌روند فنی خاصی متکی‌ست و تمامی هنرها به‌دستگاهی از ابزار یا تدابیر فنی نیازمندند. حال این ابزارها می‌خواهد قلم‌مو باشد یا دوربین فیلمبرداری، قلم حکاکی باشد یا ماشین بافندگی. این نیاز و وابستگی هنر با ابزاری که بدان تکوین می‌بخشد، هم ملازم و ذاتی جوهرشکل هنری و هم ملازم ذاتی تفسیر و تعبیری‌ست که محتوای معنوی هنر را محسوس و ملموس می‌سازد. چرخ سفالگری در دوره‌ی نوسنگی[5] را باید یك «ماشین» بشمار آورد و بین آن و دستگاه‌های فنی هنرمند جدید تفاوت زیادی قایل نشد.

روند فنی‌کردن فعالیت هنرمند، طی تاریخ، همواره ادامه یافته است، لکن این تداوم، از جهش‌های ملموسی که با دگرگونی شرایط رایج اقتصادی و فنی ارتباط می‌یابد، برکنار نمانده است. تعیین‌کننده‌ترین دگرگونی با اختراع روش‌های چاپ و در آغاز عصر جدید پدید آمد؛ زیرا با این

5. Neolithic

اختراع بود که هریك از آثار هنری، یکتایی و منحصربه‌فرد بودن خود را از دست دادند[۶].

اثر هنری، بطور ماشینی، قابلیت تکثیر یافت و راه به شرایط موجود کنونی گشود که در آن می‌توان یك فیلم واحد را بطور همزمان برای صدها هزار تماشاگر در هزاران سینما نمایش داد. بدینسان هیجان ناشی از تماس مستقیم با هنرمند از میان رفت. در اینجا باید توجه داشت که ضمناً از اسطوره‌سازی مرموز جلوگرساختن «امضا یا دستخط» هنرمند و «آن» اثر هنری‌نیز پرهیز شود. یکتایی و یگانگی فقط در مواردی خصیصه‌ی بنیادی و لاینفك آفرینش هنرمند می‌شود که در آغاز خلق اثر، جزیی از اندیشه و تصور وی بوده باشد. مثنایی که از روی اثر رامبرانت، بنام «شبگرد» برداشته می‌شود امکان دارد از نظر هنری فاقد ارزش باشد، ولی نسخ گوناگونی که در اثر چاپ سنگی پدید می‌آیند ارزش متفاوتی ندارند؛ زیرا ارزش یك نقاشی به‌قلم‌اندازی‌های اصلی و غیرقابل تقلید بستگی دارد، ولی روند تکثیر در چاپ سنگی، که برروی سنگ حکاکی شده، قادر نیست از ارزش آن بکاهد. بجای آنکه روند فنی، یك بخش یا جزء اضافی و متعاقب یك اندیشه و تصور هنری باشد، همواره جزء لاینفك، و شرط

6. Walter Benjamin: **L'Oeuvre d'art a l'epoque de sa reproduction mécanisée,** Zeitschrift fur Socialforschung (1936) V, No. 1. pp. 40-60.

لازم و مقدماتی آن بشمار می‌آید.

و اما در مورد تبدیل شدن فرآورده‌های هنری به «کالا»، که معروف‌ست از تولید انبوه و همگانی نشأت می‌گیرد، نخست باید به‌این اصل توجه داشت که این تبدیل ارتباط چندانی با تکثیر آن‌ها نمی‌یابد. نقاشی‌یی راکه در نوع خود یکتاست، می‌توان به‌عنوان یك جنس یا یك کالای قابل فروش تولید کرد؛ و از این دیدگاه آن را با چاپ سنگی یا نسخ عکسبرداری شده از یك اثرهنری همانند انگاشت. لکن برخلاف‌آنکه ارزش یك نقاشی را قیمت آن نمی‌تواند منعکس سازد، قیمت یك طرح چاپ سنگی، کمابیش «بدرستی» قابل تعیین شدن است؛ و فقط در صورتی نمی‌توان برآن قیمت‌گذاشت‌که آخرین نسخه‌ی موجود باشد. عکس تکثیر شده از یك اثر نقاشی، برخلاف خود نقاشی و طرح‌های قلمی چاپ سنگی، کالای‌محض و ساده است و به‌مثابه صفحه‌ی‌گرامافون، نمونه‌یی‌ست که مستقیماً فاقد هرگونه ارزش بشمار می‌آید. این عکس، نسخه‌ی بازساخته‌یی از نمونه‌ی اصلی یکتا و غیرقابل تکثیری‌ست که از نظر زیبایی‌شناسی بی‌ارزش تلقی شده است. بین این نسخه‌ی بازساخته و نسخه‌یی از یك فیلم سینمایی وجوه افتراق اساسی وجود دارد، زیرا یك فیلم سینمایی را فقط نسخ آن پدید می‌آورد؛ به‌سخن دیگر، نسخی که بدون نسخه‌ی اصلی هستند، یا نسخی‌که اصل آن‌ها فقط

بصورتی «وجود دارد» که، در زمینه‌ی نقاشی شاید بتوان‌گفت اندیشه‌ی یك نقاشی جدا از خود آن موجود است، (در اینجا باید توجه داشت که نسخه‌ی منفی فیلم‌نیز چیزی جز یك فرآورده‌ی ماشینی نیست).

ارزش هنری یك اثر به‌ماهیت وسایل فنی که هنرمند بکار می‌گیرد بستگی ندارد، بلکه فقط با نحوه‌های کاربرد آن‌ها ارتباط می‌یابد. درست همان‌سان‌که تبدیل شدن کار یدی به‌کار ماشینی، ضرورة به‌نازل شدن گنجایش معنوی کارگر نمی‌انجامد، همانطورنیزکاربرد فنون جدید درحیطه‌ی هنر، کیفیت آن را پایین نمی‌آورد. ویراستار[۷] یك‌مجله‌ی فنی می‌نویسد: «برای ادامه‌ی کار یك ماشین، مغزهای بسیار مورد نیازست تا بیل زدن با دست». رابطه‌ی بین ابزار ساده و ماشین حقیقی، در قلمرو هنر تا حدی از این رابطه درقلمرو کار بدنی بطور اعم متمایزست، لکن نمی‌توان انکارکرد نسبت به‌سینما که هرگونه تماس شخصی را از میان برمی‌دارد، هنر نمایش زنده‌ی‌کنونی، که در آن گفتگو حالت رو در رو دارد، از استادان‌کمتری برخوردارست. سینما مانع برخی از اثرگذاری‌های نمایشی می‌شود، لکن پیدایی انواع جدید دستاوردهای زیبایی‌شناختی و حسی را امکان‌پذیر می‌سازد. معهذا باید اذعان داشت‌که تولید در مقیاس عظیم، لاجرم، به

7. Editor

تنزل برخی از ایستارها می‌انجامد. حتی در یك عصر درخشان ادبی، چون سده‌ی هجدهم در انگلستان، کیفیت داستان بطور اخص، به‌علت افزایش تقاضا، رو به‌تنزل نهاد. ولی پس‌افتادگی پیشرفت فنی هرقدرهم باشد، مسیر تاریخ غیر قابل بازگشت‌ست. فقط رمانتی‌سیسم غافل و چشم‌بسته می‌تواند ادعاکندکه تدابیر واختراع‌های فنی‌مورد چشم‌پوشی قرار گیرند ــ تدابیری‌که نه‌تنها ازنظر اقتصادی مقرون به صرفه هستند، بل‌درعادات و نیازهای‌روزانه‌ی‌بشر نیز به‌ژرفی ریشه دوانده‌اند. حتی زمانی که تکامل فنی عملا متضمن سود فراوان هم نیست نمی‌توان از آن روی برتافت. زیرا در نظر بشر امروز استفاده از ماشین طبیعی‌تر ازبکاربردن دست‌ست. وظیفه‌ی فرهنگی ما هم‌اکنون به‌جای بردگی در برابر ماشین چیرگی برآن، و بجای پرستش، بهره‌جویی کامل از آن‌ست.

هرگونه هنری که عنصری ایستاری شده[8] در بر داشته باشد، کمابیش قراردادی بشمار می‌آید. اصول معین سبك برهریك از اشکال هنری حاکم و مسلط‌ست؛ و این اصول، از یکسو، با ماهیت یك شکل معین هنری، و از سوی دیگر، با دیدی که عرضه می‌کند و نیز مردمی که هنر مزبور بخاطر آنان آفریده شده، همخوانی دارد؛ بنابراین بالضروره از قواعد ایستاری بیان و نظام‌های قالبی مواد خود بهره‌می‌جوید.

8. Standardized

نه‌تنها آهنگ‌هـای رقص «تـانگـو» و «مامبو» و «فوگ» و «مینویه» متضمن عناصر ایستاری بیان‌هستند، بل حتی اشکال موسیقی‌کلاسیك رمانتیك نیز قالب‌هـای معینی دارند کـه آهنگساز را از همان آغاز به‌قیدوبند می‌کشند؛ ولی باید توجه داشت‌که قالب‌های مزبور از سوی دیگر این امکـان را برای آهنـگساز پدید می‌آورند تا پایگـاهی ثابت و غیرقابل بحث بدست آورد و در نتیجه خود را از سرگشتگـی و بلاتکلیفی برهاند. عناصر قراردادی و قالبی، در هنـرهـایی که بطور همگانی‌آفریده شده‌اندآشکارا نسبت به‌آثار استادان برجسته، سهم عمده‌تری دارا هستند؛ لکن ایستاری شدن در مورد اول، شکل خشك‌تر و در مورد دوم، شکل نرمش‌پذیرتر می‌یابد. شکل مینویه را باید از شکل تانگو نرمش پذیرتر دانست. به سخن دیگر شکل آهنگ مینویه در دست استادانی چون هایدن و موتزارت انعطاف بیشتر پیدا کرد؛ لکن باید اذعان کردکه قراردادی‌بودن آن از اشکال رقص‌های متداول امروز کمتر نیست. در هنر اصیل و جدی، قراردادها تا جایی معتبر هستند که هنرمند به‌یاری آن‌ها بتواند بدون درنگ و تردید، نظام بخشیدن به‌انبوه مواد خودرا ازیك نقطه آغازکند؛ گرچه این کار را نباید به‌عنوان مصون ماندن هنرمند از مخاطراتی‌که در پیش دارد انگاشت. هنرمند از ریسمانی میگذردکه برروی یك پرتگاه قرار دارد؛ و توفیق وی در این تلاش، مستلزم گاه

جسارت و بی‌پروایی شایانی‌ست که فرآورنده‌ی هنر عامه، به علت گام برداشتن در پرتو قراردادها، باآنها مأنوس نیست.

رعایت و تفسیر آزادانه‌ی اصول رسمی‌ست که آثار اصیل هنری را از فرآودره‌های هنر عامه متمایز می‌سازد، نه رعایت خشك این اصول. قواعدی‌که مبنای تولید هنر همگانی را تکوین می‌بخشد، جامد، خشك و انعطاف‌ناپذیرند. راه‌های تجربه شده‌ی معینی وجود دارد که پسند و پذیرش آن‌ها قبلا از طرف عامه محرز گشته و اتخاذ آن، توفیق یك داستان، فیلم یا تصنیف رقص را تضمین می‌کند؛ فرآورندگان این‌گونه هنرها، با خشك‌اندیشی فراوان همواره در این راه‌ها گام برمی‌دارند و تا زمانی که به‌بن‌بست بیانجامد و راه برقواعد جدید بگشاید آن را ادامه می‌دهند. قواعد جاری به‌قدری نیرومندند و الگوهای مجاز آن‌ها بحدی صادقانه مورد تقلید قرار می‌گیرند که پیروان‌شان حتی حاضرند به‌خاطر قواعد مزبور دشوارهای قابل‌ملاحظه‌یی‌را نیز پذیرا شوند. به‌عنوان مثال، تنظیم‌کننده‌ی یك آهنگ جاز، ساخته‌های موتزارت را به‌علت پیچیدگی زیاد از حد ساده می‌کند؛ لکن کاملا آماده است جایی‌که گمان می‌رود آهنگ موتزارت ساده است آن را دشوارتر و پیچیده‌تر نیز بکند تا با قالب‌های موردنیاز و تقاضا هماهنگی یابد.

تولید همگانی صنعتی را باید مستلزم دو شرط بارز و

برجسته دانست: اول تولید اجزای ایستاری شده و قابل تعویض، و دوم سوارکردن این اجزا با کار نسبة کم. همین روش با اصلاحاتی معین در مورد تولید انبوه و همگانی هنر نیز مورد استفاده می‌یابد. گرچه تأثیرات این روش در حال حاضر باعث پدید آمدن انقلاب در حوزه‌ی فرهنگ شده، لکن به‌عنوان یك شیوه و مجرای هنری تازگی ندارد. همانطور که می‌دانیم خوانندگان ترانه‌های قومی[9] و نیز راپسودی‌های **همری** از قواعد پیش‌ساخته استفاده می‌کردند و در ترانه‌های خود آن‌ها را به‌نحوی ماشینی بکار می‌گرفتند. آنچه در مورد ارزش این روش شایان اهمیت می‌نماید کاربرد قواعد نیست، بل اینست که آیا تکرار چنین عناصری می‌تواند به‌گویایی اثر یاری بخشد یا خیر.

فعالیت تجارتی صنعت تفنن، یقیناً به‌پدید آمدن یکی از خجسته‌ترین جنبه‌های بحران فرهنگی کنونی انجامیده است، لکن در واقع، تجارتی‌بودن تولید هنری نیست که نیاز به‌تعبیر و تفسیر تازه دارد، بل آنچه شایان اهمیت می‌نماید بیگانگی و بی‌تفاوتی کنونی هنرهای عالی و جدی‌ست، که از زمان رمانتیك‌ها به‌بعد، گریبانگیر هنرمندان شده و آنان را از توجه به‌مردم بازداشته، یا تظاهر بدین‌کار کرده است. بیشك این بی‌توجهی ظاهری به‌مردم، معمولا سرپوشی برای استتار

9. Folk Songs

رقابتی‌ست که هنرمندان نومیدانه برای جلب نظر مساعد مردم پیش گرفته‌اند؛ لکن با همه‌ی این احوال، آرمان هنری که بی‌اعتنا و سرسخت‌ست، و نسل کنونی آن را بدرستی درك نکرده، و فقط آیندگان بدان پی‌خواهند برد، آرمانی اصیل‌ست و در جهان‌بینی رمانتیك‌ها نقش اساسی به‌عهده دارد. پیش‌از دوره‌ی رمانتی‌سیسم، هرگونه فرآورده‌ی هنری کمابیش به‌عنوان یك کالا تلقی می‌شد؛ و بهای هرگونه اثر هنری گرچه بالضروره نقداً پرداخت نمی‌شد، معهذا برای خود قیمتی داشت. هنرمند این را به‌نحوی از انحا، بدون شرمساری می‌پذیرفت و بندرت به‌هنگام توافق با خواست‌های خریدار و حامی خود، احساس تسلیم و سرسپردگی می‌کرد. وی پی‌برده بودکه حفظ استقلال ظاهری به‌ارزش او نمی‌افزاید؛ فقط درون، و باطن متزلزل، رمانتیك‌ها بود که اهمیت فوق‌العاده برای حفظ ظواهر قایل شد. به‌سخن‌ساده‌تر، خصیصه‌ی جدید و عجیب مناسبات هنرمندان نو با حرفه‌ی خودشان را نگرش غیرطبیعی و حاکی از محرومیت آنان نسبت به‌تمامی پدیده‌های مادی و عملی آشکار می‌سازد، نه تلاشی‌که برای اثبات تبدیل‌شدن هنرشان به‌کالای تجارتی از خود نشان می‌دهند.

از دوره‌ی رومانتیك‌ها به‌بعد، هنرمند احساس کرده که با حامیان صادق، یا محافل مشهور و افراد صاحب نفوذ و

علاقمند به‌هنر مواجه نیست، بلکه مخاطب و مشتریان وی را جماعتی بی‌سیما، فاقد ویژگی، و بی‌تفاوت تشکیل می‌دهدکه غالباً نگرشی عنادآمیز به‌وی دارند. هنرمند به‌نقاب‌های بی‌حالت وگنگ می‌نگرد ومی‌کوشد در فراسوی‌آن‌هامخاطبانی را در آینده مجسم سازد که نسبت به‌وی ابراز همدردی و همدلی می‌کنند. این‌گونه تصورها، بیهوده، بی‌ثمر وخطرناك می‌نماید. بیگانگی این‌گونه پندارگرایان از شرایط موجود همانقدر خطرناك‌ست که تسلیم و همسازی قالبی واقع‌گرایان اجتماعی با این شرایط. بدین‌سان در مورد اول هنرمند در دام زبانی خودساخته و شخصی می‌افتد که کسی را یارای درك آن نیست، و در مورد دوم هنرمند بالاخره به‌نحوی گرفتار می‌شود که چیزی جز به‌زبان جامد و بی‌رنگ عوام برای‌گفتن ندارد. هنر امروز بین این دو خطر در نوسان‌ست، و در چنین وضعی که هیچ‌یك از قطب‌های دوگانه را به‌آسانی و آرامش خاطر نمی‌توان پذیره شد، هیچ هنرمندی ــ هرقدرهم سازش‌ناپذیر ــ نباید خواست‌های عامه را به‌دیده اغماض بنگرد.

آنچه تجارتی شدن هنر را در عصر فرهنگ همگانی توده‌ها به‌نحوی بارز مشخص می‌سازد فقط کوشش در راستای فرآوردن آثار هنری قابل فروش، و در صورت امکان تولید سودآورترین نوع آن‌ها نیست، بلکه فکر یافتن قاعده‌یی‌ست

که بیاری آن بتوان، درگسترده‌ترین مقیاس یك رشته آثـار همانند از یك نوع خاص را مکرراً به‌یك نوع وگروه خاص از توده‌ی مردم فروخت. غالباً بازرگانان را به‌چنگ‌آویز شدن از یك الگو برای مدتی طولانی متهم می‌سازند، زیرا کاملا روشن‌ست‌که قابلیت فروش فرآورده‌های مشابه، درمدت‌زمانی طولانی، تجارت را واقعاً مقرون به‌صرفه و سودآورد می‌کند. ولی ضمناً با نهایت تعجب دیده می‌شود که بازرگانان را به علت کوششی‌که در راه افزایش تقاضای انـواع جدید کالا بعمل می‌آورند، یعنی برای تغییر دادن سلیقه و رسم جاری به منظور افزایش مصرف، نیز، در مظان اتهام قرار می‌دهند. همانطور که **ژرژ سیمل** می‌گوید: «کـالاهـا را، در وهله‌ی نخست، تولید نمی‌کنند تا بعداً مرسوم و معمول گردد، کالاها را تولید می‌کنند تا یك رسم جاری و معمول پدید آورند»[۱۰]. شك نیست که در عمل هردو روش برحسب مقتضیات موجود اتخاذ می‌شود. به‌یقین، تولید انبوه و همگانی به‌نحوی نیازها و خواست‌های مردم را تحریك می‌کند، کـه غالباً باگسترش طبیعی سلیقه‌های آنـان مغایرت دارد؛ گـاه تقاضایی جدید می‌آفریند و گاه بطور تصنعی به‌هستی تقاضایی کهنه تداوم می‌بخشد.

درنتیجه مسأله‌یی که پیش می‌آید این است‌که آیا پدیده‌ی

10. George Simmil: Philosophische Kulture, p. 34.

همگانی‌بودن ــ یعنی همسانی و عدم استقلال شخصی مردم ــ را باید معلول ایستاری‌شدن تولید هنر نو دانست، یا باید خود مردم را به‌خاطر کیفیت نازل هنری که پذیرا می‌شوند مقصر شناخت؟ آیا مردم واقعاً آنچه‌راکه می‌خواهند بدست‌می‌آورند، یا آنچه را که جلوی آن‌ها گذاشته می‌شود از روی انعکاس شرطی می‌پذیرند؟ بی‌گمان، صنعت تفنن برای آموزش مرد کوچه در راستای مستقل اندیشیدن، و در راستای بهبود بخشیدن به‌سلیقه یا تحکیم حس مسؤولیت در نهاد وی اقدامی بعمل نمی‌آورد، لکن حتی اگر به‌چنین اقدامی نیز دست یازد به‌آسانی توفیق نخواهد یافت؛ زیرا یقیناً ساختن و پرداختن عروسك آسان‌تر از به‌پایان‌بردن اینکار با شخصیت انسانی است. گرچه نباید فراموش‌کردکه عامه مردم را نیز شخصیت‌ها تشکیل نمی‌دهند. ناشران، فیلمسازان، و فرآورندگان صفحه را در مظان اتهام توطئه‌ی طبق نقشه، به‌منظور بازداشتن مردم از رشد فکری و معنوی، قراردادن نیز تا حدی دور از واقع‌بینی می‌نماید.

ساخت جامعه‌ی نو صنعتی، مقررات مکانیکی زندگی شهری، انطباق دادن اجتناب‌ناپذیر فرد با اشکال مشترك رفتار، که عمدة نیز غیرعمدی و ناآگاهانه‌ست، بشر را در معرض همگانی اندیشی و همسانی فکری قرار می‌دهد، و این امر را بطور مداوم جراید، رادیو، سینما، تبلیغات، و

لوحه‌های اعلان، و در واقع تمامی عناصر دیداری و شنیداری تشدید می‌کنند. واقعیاتی‌که باید مورد توجه قرارگیرند، مسایلی که باید درباره‌ی آن‌ها تصمیم‌گیری شود، راه‌حل‌هایی که باید مورد پذیرش واقع شوند، جملگی بصورت یك قرص بلعیدنی به‌مردم عرضه می‌شوند، بطورکلی مردم فاقد حق گزینش هستند و از فقدان آن نیز کاملا رضایت دارند. اگر گمان بریم عامه مردم، در زمانی که چنین انبوه نبودند، از اندیشه یا احساسی متفاوت بهره می‌گرفتند کاملا به‌راه خطا رفته‌ایم. مردم هیچگاه از توان داوری برخوردار نبوده‌اند و هرگز سلیقه‌ی مستقل یا معتبری نداشته‌اند، و باز هرگز به غذای معنوی هضم شده‌یی‌که به‌ایشان عرضه شده اعتراض نکرده‌اند. اگر فرآورده‌های هنری، که قبلا مورد پذیرش مردم بود کیفیتی متعالی و والاتر از امروز داشت، بدان علت بود که این آثار در درجه‌ی نخست برای آنان آفریده نشده بود. هنری که برای مصرف عمومی تولید می‌گردد معمولا در سطح نازل‌تری نسبت به‌هنری قرار دارد که برای افراد فرهیخته و دانش‌اندوخته آفریده می‌شود. لکن تغییر در این مورد هرقدرهم اندك باشد، و هرقدرکمیت آن همواره در قیاس با کیفیت زمینه‌های هنر و فرهنگ بی‌اهمیت بنماید، عواقب‌ورود دم‌افزای گروه‌های عظیم مردم به‌خطه‌ی بازار ــ در مقام مصرف‌کننده‌ی هنر ــ کاملا غیرقابل محاسبه است. فرآورده‌ـ

های فرهنگ همگانی نه‌تنها سلیقه‌ی مردم را خراب می‌کند، استقلال اندیشه را ازآنان باز می‌ستاند، و همنوایی‌وهمسانی را بدان‌ها می‌آموزد، بل چشم اکثریت مردم را برای نخستین بار به‌روی زمینه‌هایی از زندگی می‌گشاید که قبلا هیچگونه تماسی با آن‌ها نداشته‌اند. بدین‌سان‌ست که از یکسو پیشداوری‌های مردم تشدید می‌گردد، و از سوی دیگر، روزنه‌یی برای انتقاد و اعتراض گشوده می‌شود. هرگاه محدوده‌ی مصرف‌کنندگان هنرگسترش یافته، نتیجه‌ی بلافصل آن تنزل سطح تولید هنری شده است. تلاش فرهنگ اشرافی و پیدایی یك فرهنگ بورژوایی در پایان دوره‌ی روکوکو، آموزنده‌ترین نمونه‌ی این امر بشمار می‌آید. پیدایی طبقات متوسط در نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم را نیز می‌توان به‌عنوان مثالی دیگر ذکر کرد. در پی پیدایی طبقه‌ی متوسط پایین و نیز بخش‌های معینی از کارگران صنعتی در مقام مصرف‌کنندگان هنر، امروز پدیده‌ی آشنایی از تاریخ گذشته درحال تکرارست. گرچه وضع‌کنونی زیاد نویدبخش نمی‌نماید، ولی با قضاوت از روی تاریخ نمی‌توان آن را درماندگی و عجز تلقی‌کرد؛ زیرا طبقه‌ی متوسط نیز مدتی وقت لازم داشت تا بتواند سلیقه‌ی خود را بهبود بخشد.

هنری که امروز به‌نحو همگانی و انبوه تولید می‌شود، به‌مثابه تمامی هنرها، دارای یك منشأ و هدف فلسفی‌ست، و

به‌یاری روش‌های تبلیغاتی جدید، بی‌شك بیش‌از آنچه قبلا امکان داشته در کارگزاری خود توفیق می‌یابد. این ادعا را نیز، که فرآورندگان هنر همگانی، توطئه‌یی شیطانی برضد تمامی پدیده‌های معنوی چیده‌اند، باید نمونه‌ی بلاهت‌آمیزی از چپ‌گرایی دانست. از سوی دیگر طبیعی‌ست که صاحبان صنعت تفنن‌نیز فقط در طلب پول و سرمایه‌اندوزی هستند، و برای دستیابی به‌این هدف، بجای هنر عالی هنر پست و مبتذل را برمی‌گزینند. دلیل این امر در درجه‌ی نخست‌این‌ست که گروه مزبور معمولا تفاوت بین این دو هنر را تشخیص نمی‌دهند و در درجه دوم این‌ست‌که تولید و فروش هنر بد آسان‌ترست. البته منظور عدم شرکت آنان در مبارزه‌ی فلسفی نیست. باید خاطرنشان ساخت که فلسفه‌ها فارغ از تمامی مقاصد و آگاهی‌ها به‌کارگزاری می‌پردازند و می‌توانند بدون آنکه نقشه‌ی مبارزه‌ی معینی وجود داشته باشد به‌فعالیت خود ادامه دهند؛ لکن ناشران کتاب‌های پرفروش و فیلمسازان هولیود را بهیچ‌روی نباید در شمار وفادارترین هواخواهان فلسفی این‌گروه دانست. این عده را می‌توان بیشتر به‌علت فقدان ایمان و اعتقاد به‌اصول در مظان اتهام قرار داد تا به علت خشك‌اندیشی و جزمی بودن. زیرا بخاطر حفظ مشتری، با همگان مواجه می‌شوند، به‌جلب رضامندی همه می‌پردازند و از جریحه‌دارساختن احساسات همه می‌پرهیزند. بدینسان

اصول فلسفی آن‌ها بیشتر جنبه‌ی منفی دارد تا جنبه‌ی مثبت؛ اساسی‌ترین مسأله این‌ست که سراغ برخی از موضوع‌ها نروند. این موضوع‌ها بدواً عبارتند از مناسبات سالم جنسی، معضلات جامعه، انتقاد از نارسایی‌های جامعه یا توانگران، و مسایل مربوط به‌کلیسا. بدیهی‌ست پرهیز از این مضامین تلویحاً دال برپذیرفتن شرایطی است که‌درآن نباید آب از آب تکان بخورد. از سوی دیگر محتوای تبلیغات مثبت آنان را هم بطورکلی، چیزی جز اطمینان تردیدآفرینی که می‌خواهند بدانوسیله جهان را بهترین دنیای ممکن نمایان سازند تشکیل نمی‌دهد.

شك نیست که صنعت تفنن فرآورده‌های فرهنگ همگانی را در اصل بیشتر برای سودجویی تولید می‌کند تا ارضای نیازهای فرهنگی مردم؛ و بهمین‌سان کیفیت نازل این فرآورده‌ها را باید ناشی از یك تصادف تاریخی ــ که همانا مردمی‌شدن فرهنگ همگام باتشدید رقابت در بازارست ــ دانست. برخی نتیجه می‌گیرند «فرهنگ زمانی صحت و سلامت خود را باز خواهد یافت که یا استثمار ریشه‌کن شود یا دموکراسی»[11] باید خاطرنشان ساخت که این گونه نتیجه‌گیری‌ها متقاعدکننده بنظر نمی‌رسد. کشاکش بین سرآمدان

11. Dwight Macdonald: «A Theory of Popular Culture», Politics (1944) P. 23.

معنوی و باقی جامعه پدیده‌ی‌مربوط به‌امروز یا دیروز نیست؛ و نوعی معارضه با فرهنگ عالی‌تر هنری همواره ویژگی ساری در هنر عامه بوده است. از میان رفتن ناگهانی این‌گونه کشاکش و شکوفان‌شدن یك هنر جمعی از بطن آن، که همه را به‌یکسان جلب واقناع کند، آرزویی رؤیایی‌ست. درواقع طرق و وسایل ارتقای سطح هنر عامه قابل دستیابی‌ست، و پیشرفت در این راستا، به یقین، مستلزم تحولات اقتصادی‌و اجتماعی‌ست. اما باید توجه داشت که منظور از تحولات، بالضروره از بین رفتن نظام اقتصاد آزاد، یا دموکراسی نیست. از بین‌رفتن فاصله‌ی بین گروه‌های اجتماعی وموانع بیرونی در راه عمل انتخاب طبیعی را نمی‌توان راه‌حل این مسأله دانست. آرزوی شکوفانی استعددهای تازه از طریق گشودن دروازه‌های فرهنگ‌به‌روی مردم‌هنوز برآورده‌نشده، و لااقل بدانسان که قبلا برخی از فلسفه‌های اجتماعی گمان می‌بردند برآورده نخواهد شد، صاحبان استعداد، بخودی‌خود نخواهند توانست ازدروازه‌های فرهنگ‌بدرون جامعه‌سرازیر شوند، سلیقه و ذوق عالی، توانایی تشخیص خوب از بد در هنر، و گزینش آگاهانه‌ی عالی، چیزی نیست که‌بتوان آن را به‌احساس خود بخودی ــ یا بدان‌سان که برخی از فلسفه‌های اجتماعی عادت دارند تعریف کنند ــ به‌غرایز سالم و«فاسد نشده‌ی» مردم، یا طبقه زحمتکش، یا به‌هرچیز دیگر محول

ساخت. سلیقه و ذایقه‌ی عالی، ثمره‌ی فرهنگ زیبایی‌شناسی‌ست نه علت و ریشه‌ی آن.

بنابراین، با گفتن اینکه مردم هرآنچه را می‌خواهند بدست می‌آورند، نمی‌توان مسؤولیت نسبت به‌شرایط موجود هنر عامه را بدست فراموشی سپرد. سلیقه‌ی مردم هیچگاه بنیان ثابت نداشته، بلکه بیشتر چیزی بوده که ساخته شده است. این مردم نیستند که در باره‌ی خواسته‌های خودتصمیم می‌گیرند، خواسته‌های آنان را، تا حدی، عواملی تعیین می‌کنند که در برابرشان گذاشته شده است. البته این روند بصورت یك مدارست که بلاتردید می‌توان آن را گسست. بدیهی‌ست که گسستن آن هزینه و سرمایه‌ی فراوان می‌طلبد و در این راه ناشران و فیلمسازان را هم نمی‌توان جملگی نیکوکار بشمار آورد. این عده حتی برخلاف بازرگانان و تجار تن به‌مخاطره نمی‌دهند. با گفتن اینکه سرمایه‌گذاری در آموزش مردم پس از مدتی سودآور خواهد بود،[۱۲] نمی‌توان آنان را راضی وودار ساخت تاتن به‌مخاطره‌ی برهم‌زدن بازار قابل اطمینان کنونی بدهند.

گریز از واقعیت

تاریخ هنر عامه‌ی جدید در نیمه‌ی سده نوزدهم از یکسو

12. Gilbert Seldes: The Big Audience (1950)

با پیدایی این اندیشه که هنر نوعی آسایش است، واز سوی دیگر شیوع این آرزو که در هنر باید بجای تمرکز و تعمق، درپی‌پراکندگی، وبجای آموزش یا ادراك عمیق، درپی تفنن بود، آغاز شد. پیش از آن زمان، اشکال هنری موجودکمابیش کامیاب، کمابیش پرعظمت و کمابیش پیچیده بودند؛ لکن‌از این زمان به بعد برای نخستین‌بار فکر خلق هنری پیدا شدکه بجای مشکل آفرین یا مسأله‌ساز بودن، بلافاصله و به‌سهولت قابل درك باشد. تمامی چیزهایی کـه امـروز تحت عنوان، «موسیقی سبك»، داستان سبك «تزیین خانه» قرار می‌گیرند، قبل از آن زمان عملا وجود نداشتند. البته کتابهای سرگرم‌ـ کننده ـ که غالباً از کتابهای امروز نیز تفنن‌آمیزتر بودندـ نوشته میشد، موسیقی پرآهنگ، موزون و قابل حفظ‌کردن تصنیف می‌گشت و نگاره‌های «قشنگ» دلپذیر هـم کشیده میشد. لکن دلپذیر بودن آن‌ها فقط نتیجه‌یی فرعی، ووسیله‌یی برای دستیابی به‌منظوری خاص بود. هنر همواره بـه‌سوی هم لذت بخشیدن و هم تفنن آفریدن گراییده است؛ لکن‌مردمی که باید لذت بجویند، و سطح‌تفنن وسرگرمی آن‌ها، از زمانی تا بزمان دیگر تغییر کرده است.

چه‌خوب گفته‌اند که احساس لذت و رضامندی‌کردن به معنای «همنوابودن با شرایط جاری»ست. **سر وانتس، ولتر** و **سویفت** کتابهای فوق‌العاده سرگرم‌کننده بررشته‌ی نگارش

درآوردند؛ **ربنس**، و **واتو** نگاره‌هایی آفریدند که صرفاً چشم نوازند؛ **موتزارت** افسون کننده‌ترین نغمه‌ها را تصنیف کرد، ولی از مخیله‌ی هیچ‌یك ازآنان خطور نکرد تاآثاری بیافرینند که هدف ارتضا واقناع کورکورانه مردم را دربرداشته باشد. جنبه‌ی جدی زندگی، احساس ناشی از متزلزل و فناناپذیر- بودن هستی بشر هرگز از آثار عمده‌ی آنان رخت برنبست. این هنرمندان خود و دیگران را با ترسیم پیچ‌وخم، و فرازو نشیب شگفتی‌آسای زندگی، بدون اینکه فکر فرار از واقعیت از ذهن‌شان بگذرد، سرگرم کردند. اینان بیهودگی‌ها و شرایط وخیمی را که انسان در جهان با آنها مواجه می‌شود با شوخی و تفنن درآمیختند؛ اما هرگز وانمود و تظاهر نکردند که چنین مسایلی وجود ندارد.

بهرحال احساس سرور و رضامندی‌کردن راه نسبتاً بی‌ضرر نادیده گرفتن وانکارکردن واقعیت‌ست. عاطفی‌بودن از آن هم‌بدترست. کسانی‌که به‌سرنوشت و سرگذشت قهرمان ناکام یك داستان عشقی یا فیلم بیشتر از همگان می‌گریند، دقیقاً کسانی هستند که در زندگی واقعی کمتر دستخوش‌شور وعواطف می‌شوند. عاطفی‌بودن در اصل‌جانشین چنین نقشی در زندگی جامعه است. فقط نسلی بیش از همه خود را در داستان‌های عاطفی وموقعیت‌های حزن‌انگیز نمایشی غوطه‌ور می‌سازد که در بیان زندگی طبیعی عاطفی خود ناکام شده

باشد.. احساس‌هایی که از حضور در زندگی واقعی محروم می‌گردند، و در واقعیت روزانه به پژمردگی یا تبهگنی[۱۳] کشانده میشوند، ارتضای خود را پس پرده‌ی داستان واپرت عاطفی می‌جویند. نویسندگان اعصار قبل، و بویژه آن دسته از نویسندگان قرن هجدهم که هشیار بودند، اثراتی را که احساسات یکسان، هم به‌عقل، و هم به‌قلب خواننده توسل احساسات و رقت در مردم برمی‌انگیخت تحقیر نکردند، بله به‌طور یکسان، هم به‌عقل، و هم به‌قلب خواننده توسل‌جستند، و گاه حتی تا حدی با گستاخی خواننده را از رؤیاهای پر آرزو واحلام تخیلی بدر آورده و به‌احساس واقعیت رهنمون شدند. این نویسندگان با اسرار قلبی آشنا بودند و به‌آنها احترام می‌گذاشتند، ودر صدد پوشاندن آنها در لفافه‌ی رمز وراز برنمی‌آمدند. برخلاف شیوه‌ی آن‌ها، کتابهای پرفروش جدید، عاطفه را بجای آنکه طبیعی واجتناب‌ناپذیر بنمایاند بجای آنکه عنصر طبیعی وارزشمند زندگی بشر را ــ که در اثر عقل و پاکی‌واحترام بخود هستی می‌یابد ــ جلوه‌گرسازد، آن را کاملا استثنایی، و فرآمده‌ی نوعی بحران جاودانه تلقی می‌کند، که به‌چاشنی وخامت، اسراف و عارضه آمیخته است. عاطفی‌بودن همانا سرکوب شدن عاطفه است. احساس‌هایی که در زندگی جامعه جایی ندارد و اگر هم داشته باشد نباید

13. Degeneration

تسلیم آن‌ها شد، رنگ اغراق و غلو گرفته وارزش بیش از حد می‌یابند، و در غایت به‌مرحله‌یی غیر واقعی ارتقا پیدا می‌کنند که پیوندی با زندگی و تمامی نیازهایی که بتوانددر قبال آزمون زمان ایستادگی کند ندارند.

علت جذابیت فراوان فیلم‌ها و داستان‌های موفق امروز همانافرارازواقعیتی‌ست‌که ازطریق همذات ساختن[14] خواننده، یا تماشاگر، با قهرمانان آن‌ها عرضه میدارد .البته اینگونه همذات‌پنداری و شرکت‌کردن درسرنوشت قهرمان ومبارزه‌ها و کامیابی‌هـای او از طریـق جانشین وی شدن، در تمامی زمان‌ها نقش مهم در بهره‌جویی و لذت‌بردن از هنر به‌عهده داشته است؛ در واقـع هنر را در مجموع می‌تـوان وسیله‌ی ارتضای آرزوی بشر برای دستیابی بـه‌یك «خـود» دیگر و زندگی بهتر تلقی کرد. معهذا اینگونه غوطه‌خوردن حاکی از غفلت، در احلام پرآرزو، که امروز وجود دارد، هرگـز رایج نبوده است. نخستین جلوه‌های خودفریبی لگام‌گسیخته در هنر، از زمان رمانتیك‌ها نمایان میشود. نزد آنان، نحوه‌یی که خواننده خود را با قهرمان همذات می‌پندارد چنان حساب شده است که تمامی وجوه تمایز بین شعر و واقعیت، نویسنده و خواننده، شخصیت‌های داستان و دوستداران داستان ازبین میروند. شاعر رمانتیك خواننده را محرم خویش می‌سازد،

14. Identification

تا وی بتواند بنحوی شاعر شود. بین قهرمانان و خواننده طوری نزدیکی ایجاد می‌کند که نه تنها به خواننده اجازه میدهد در سرگذشت و سرنوشت قهرمان شرکت جوید، بل در واقع خود را در مقام برجسته‌ی یك شخصیت افسانه‌یی بپندارد. خواننده با هدف‌ها، امیدها و علایق خود شخصیت‌های داستان را می‌بیند و مورد داوری قرار می‌دهد. وی خود را تنها در جای آنان نمی‌گذارد؛ بل در موقعیت‌هایی قرار میدهد که کاملا برای این شخصیت‌ها نامناسب‌ست و فقط برای خود وی معنا دارد. قهرمانان شعرهای برجسته‌ی تمام دوران‌ها، بیك معنا شخصیت‌هایی آرمانی، مظهر آرزوهای مردم، والگوهایی بودند که غالباً مردم با دیده‌ی غبطه‌آمیز بدان‌ها می‌نگریستند؛ لکن خواننده هرگز خود را با معیارهای آنان محك نمیزد یا به‌مانند آنان رفتار نمی‌کرد. ازهمان آغاز برای وی آشکار بود که قهرمان حماسه، داستان عشقی، یا یك غمنامه در محفلی جدا از حلقه‌ی معاشرت وی بسر می‌برد. لکن از زمان رمانتیك‌ها به‌بعد، تمامی قیدهایی که زمانی بدان زندگی مطلوب، دور افتاده و غیر قابل‌دسترسی سامان می‌بخشید از هم گسست. در ادبیات عامه‌ی امروز، این قیدها چنان از بین رفته که خواننده‌ی جدید، قهرمانان‌داستان مورد علاقه‌ی خود را بی‌کم‌وکاست ارضاکننده‌ی زندگی‌ناکام یاپریشان خود و تحقق بخشنده‌ی تمامی چیزهایی می‌داند

که از دست داده است.

یك روانشناسی ساده به‌آسانی می‌تواند این همذات پنداری را در قالب هوس‌جویی‌های رؤیایی، وارضای هوس جویی‌ها تبیین کند. عده اندکی از خوانندگان، یا سینماروندگان به«پایان خوش» داستان‌ها وفیلم‌ها امید می‌بندند گرچه این اندیشه‌ها نیز بخشی از سرگرمی و تفریح آنان‌را تشکیل می‌دهد. مناسبات نادرستی که آن‌ها با قهرمانان خود برقرار می‌کنند، نشان از غمبارنمایی، ترحم به‌خود و خودفریبی دارد، معمولا توقع زیادی اززندگی ندارند، لکن موقعیت‌ها و شکست‌های خود، محدودیت‌ها و امکانات خود را با معیارهایی می‌سنجد که بطور بنیادی، واقعی و رضایت‌بخش نیست. رمانتی‌سیسم حاکی از خودفریبی در ریشه‌ی هم خوش‌بینی و هم بدبینی عامه‌ی‌مردم‌سکنی گزیده، بطوریکه‌در سینما، هم اندوه تمامی چیزهای بازگشت‌ناپذیری که از دست داده و تلف کرده‌اند باعث اشك ریختن آن‌ها میشود،و هم اندك امیدی که‌لااقل تمامی چیزهای خود را از دست نداده‌اند.

عوارض و صدمات اخلاقی سینما موضوع مورد علاقه‌ی منتقدان فرهنگی روزگار شده است. آنان همواره از الگوی بدی سخن میرانند که رفتار قهرمانان فیلم به مردم معمولی عرضه میدارد. این منتقدان به ندرت پی‌می‌برند که برای

تماشاگر هیچ الگویی بدتر از سرنوشت پراحلام قهرمان رمانتیك نیست ـ تماشاگری که احساس می‌کند این‌گونه زندگی پراحلام باعث رهایی وی از بند مسؤولیت زندگی غیر رمانتیکش می‌شود. **مادام بواری** الگوی همان خواننده‌ی داستان‌ست که از طریق این نوع احلام وخیالبافی، با زندگی میثاقی آرامش‌بخش می‌بندد ـ گرچه این میثاق دیرپا و در غایت حفظ شدنی نیست. مادام بواری نمونه‌ی کلاسیك یك رمانتیك‌ست که دیرزاده شده و قلمرو بیکرانی از زندگی‌را، بدون آنکه مالکش باشد طلب می‌کند، و شادکامی موجود خود را دراثر توقعی که برای دستیابی به‌شادکامی در مقیاسی وسیع دارد ـ یعنی توقع بردن جایزه‌ی اولی‌که هرگز نصیبش نمی‌شود ـ از دست میدهد.

زیان کدام کمترست، زیاد خواندن یا کم‌خواندن؟ پاسخ‌دادن به‌این پرسش بدان سادگی نیست که به‌نظرکسانی که به‌پیشرفت اعتقاد دارند میرسد. مقدار مطالعه‌ی کنونی مردم را نمی‌توان توفیق برجسته‌یی بشمار آورد. خطرعطش سیراب‌نشدنی مردم برای خواندن داستان‌های عشقی، که امروز سینما و رادیو به‌استقسای آن می‌پردازند، نخستین‌بار در آغاز قرن نوزدهم رخ نمود، و **کولریج** ابعاد گسترده آن را باز شناخت. وی می‌گوید: «نمیدانم از دلبستگان این کتابخانه‌های در گردش باید بخاطر وقت‌گذرانی‌شان تجلیل

کنم یا وقت کشی‌شان. بهترست مطالعه را نوعی دریوزگی برای رؤیای در حال بیداری بدانیم که طی آن، ذهن کسی‌که به‌رؤیا فرورفته جز کاهلی و بیکارگی، و اندکی شناخت ملالبار برای خود دست‌وپا نمی‌کند.... بنابراین ما باید این‌گونه خواندن حاکی از سرگرمی را به‌خواندن جامع وغنی تبدیل کنیم، که نیروی سازش‌دادن دو گرایش متضاد، ولی قابل همزیستی در سرشت بشری ــ یعنی تسلیم‌شدن به‌بیعاری و کاهلی، و اجتناب و انزجار از بیکاری و خلاء ــ بدان ویژگی می‌بخشد.»[۱۵]

بیحوصلگی فرآمده‌ی‌شیوه‌ی‌زندگی‌های‌بی‌تاب، هیجان‌جو و شهری ماست. روستایی احساس بیحوصلگی نمی‌کند؛ وی بلافاصله به‌خواب پناه می‌برد ــ که البته زیاد هم قابل تمجید نیست. لکن وی لااقل از وحشت ناسالم کاری برای کردن نداشتن ــ یعنی از کشش مبهمی که‌برای انجام کاری وجود دارد ولی در بیرون از فضای شهرهای بزرگ جدید شناخته نیست ــ برکنارست. تقاضایی که برای هنر مردم شهری وجود دارد، همان عطشی‌ست که برای سیراب‌شدن از مواد خام موجودست ــ عطشی که باید سیراب شود تا از بیکارماندن ماشینی که نمی‌توان آن را متوقف نگهداشت جلوگیری کند. هنری که این عطش را سیراب می‌کند، درست

15. Samuel Taylor Colerrige: Biographia Literaria, XXII

به‌مثابه همان سوخت بی‌تفاوت، و چاره‌اندیشی زودگذر و تمام‌شدنی رقت‌بارست. احساسی که چیزی را مورد نیاز و خواستنی می‌پندارد امکان دارد صادقانه باشد، لکن مردم واقعاً نمی‌دانند چه چیزی مورد نیاز و خواستنی‌ست. آن‌ها باید، کتاب بخوانند، فیلم تماشا کنند، به‌صفحه‌ی رقص‌گوش فرا دهند، و رادیوی خود را به‌آوازخواندن، یا لااقل زمزمه‌کردن وادارند؛ زیرا در غیر این صورت نمی‌دانند که به‌چه کاری توسل جویند. شاید بتوان ادعا کرد که از این راه‌چیزی نصیب آن‌ها میشود، لکن هرآنچه نصیب‌آنها هم بشود رابطه‌ی اندکی با لذت‌بردن از هنر و استفاده از آن دارد. همگام با پیدایی گروه‌های جدید مردم، طی سده‌های هجدهم و نوزدهم، لذت اندکی که از مطالعه و خواندن ناشی می‌شد جای خود را به‌شور و شهوت برای مطالعه داد. فقط در عصر ماست که شهوت لذت‌بردن از هنر جای خود را صرفاً به‌عادت لذت‌بردن ـ یعنی اقناع و ترضیه‌ی خواستی که انسان فقط در صورت ارضانشدن از آن آگاه میشود ـ داده است.

وضع موجود هرقدر هم وخیم باشد، از وضعی که هنر عامه درگذشته داشت بدتر نیست. بدبینی بیحد نسبت به‌وضع کنونی و ارجگذاری بیحد به‌گذشته، معمولا دو روی یك سکه هستند. بدیهی‌ست که مردمی‌شدن ناگهانی فرهنگ، سرعت بی‌امان و سرسام‌آور تغییرات فنی، نوسان بیرحمانه‌ی اصل

سودآفرینی درزمینه‌های هنری، به‌تکوین‌پدیده‌های نوگونه‌یی انجامیده است. ادعای مبنی براینکه درگذشته چیزی مشابه با فرهنگ همگانی کنونی وجود نداشته از بینشی سطحی نسبت به‌اشیا و پدیده‌ها نشأت می‌گیرد. کسانی که براحوال فرآورده‌های جدید هنری مویه می‌کنند، وگمان می‌برند که ماشینی و تجاری‌شدن هنرهای عامه‌ی عصر ما ــ به‌علت وابسته‌بودن به‌اندیشوارگی گروه‌های حاکم، و نازل‌بودن نسبت به‌هنر فرهیختگان و فرهنگ اندوختگان ــ بیسابقه‌و بی‌مانند است، گذشته را در پرتو خوشبینی زیاد از حدمرور می‌کنند. طی دوران‌های گوناگون تاریخ همواره بیش ازیك سطح فرهنگی وجود داشت و بنیان اجتماعی یك نوع خاص هنر هرقدر گسترده‌تر می‌شد، بیشتر در معرض خطر تبهگن شدن،و رویهم‌رفته وابسته‌شدن به‌منافع و علایق نامربوط، قرار می‌گرفت. هنر قومی معمولا تقلیدی نازل از هنر فرهیختگان بشمار می‌آید، و هرقدر هم در این روند ارزش ویژه خودش را کسب کرده باشد باز هم قابل قیاس با آنچه از دست داده نیست. هنر عامه که ویژه‌ی نیم فرهیختگان‌ست هرگز ارزش مستقلی برای خود نداشته است، و تنها نقشی که در راه تکامل بخشیدن به‌هنر می‌توان برای آن قایل شد پدیدآوردن پارسنگی در قبال برخی گرایش‌های مرموز و درونی‌ست.

هنر عامه و هنر قومی، با وجود خویشاوندی ظاهری، وجه اشتراك زیادی با یکدیگر ندارند. نظریه‌یی که انسان معمولا با آن روبرو می‌شود و حاکی از آنست که هنر همگانی جدید مردم، بطور عمده، تداوم هنر قومی گذشته است، همانقدر بی‌مبناست که صفت «عامه‌پسند» را بهر دو این هنرها ارزانی داشتن ــ گرچه این صفت در هریك از دو مورد معنای متفاوت می‌یابد. هنر قومی و هنر عامه، به‌مفهوم منطقی و علمی، دونوع همنواخت هستند که بجای آنکه یکی از دیگری نشأت گیرد، هردو از یك منشأ مشترك سرچشمه می‌گیرند. هنرقومی، ساده، خشن، ودارای‌شیوه‌ی قدیمی‌ست؛ هنر عامه غالباً، ماهرانه، و با وجود ابتذال، از نظر فنی مستعد، و آماده‌ی تغییر سریع وسطحی‌ست، لکن نه‌ازقابلیت دگرگونی بنیادی‌تر، و نه‌از قابلیت تشخیص ظریف‌تر برخوردارست. هنر قومی، از هنر اصیل بهره می‌جوید، وآن را خرد و ساده می‌سازد؛ هنر عامه، هنر اصیل را بی‌رمق، سرهم‌بندی و بی‌مایه می‌کند. شکافی که درگذشته مردم‌روستا را از لایه‌های پایین شهری جدامی‌کرد به‌اندازه‌ی شکاف‌عصر کنونی عظمت نداشت، بنابراین، همواره مشخص نیست که آیا برخی از آثار، حاصل فعالیت‌های هنری طبقات متوسط نیم فرهیخته بودند یا روستاییان آموزش نیافته؛ در حالی‌که امروز امکان ندارد هنر گروه‌های شهری را با هنر قومی

روستایی، که کاملا با یکدیگر ناسازگارند، اشتباه کرد. در واقع برای جماعت نیم فرهیخته‌ی جدید که شیوه‌های زندگی جدید و وجوه فرهنگ طبقات بالاتر را تقلید می‌کند جذابیت چیزی‌کمتر از هنرقومی نیست. آنچه باعث میشودفرهیختگان و دانش‌اندوختگان هنر قومی را ارزشمند بدانند واز آن‌لذت برند، رویهم‌رفته مورد پسند نیم فرهیختگان قرار نمی‌گیرد.

منشاء هنر عامه

گروه‌های جدید مردم از میان شهرهای بزرگ صنعتی سر برآوردند؛ تکوین و شکل گرفتن آنان را برای نخستین‌بار باید ناشی از انقلاب صنعتی دانست. پیدایی و گسترش‌بیحد صنعت در پایان قرن گذشته، و نیز تکامل تدابیر و وسایل‌فنی برای اشاعه‌ی فرآورده‌های فرهنگی، که مشارکت عامه مردم را به‌حد بیسابقه و غیرقابل تصوری در بهره‌جویی ازفرهنگ میسر ساخت، به‌پیدایی گروههای جدید مردم انجامید که هم اینك نقش عاملی تعیین‌کننده را در تاریخ اجتماعی‌و فرهنگی برعهده گرفته‌اند. هنر عامه، به‌مفهوم هنر همگانی، بطور اخص همزمان با این تحول تکوین یافت، لکن دوره‌ی ما قبل تاریخ آن، ریشه در گذشته‌های دور دارد. از زمانی‌که لایه‌های پایین به‌شهرها سرازیر گشته، و تماس بین مردم روستا و

طبقات بالاتر را میسر ساخته‌اند ــ یعنی، از روزگاران اخیر فرهنگهای کهن شرق ــ گرایش به‌جانب توسعه‌ی هنر عامه وجود داشته‌است. می‌دانیم که‌در «حکومت‌میانه‌ی» مصر طبقه‌ی بازرگان، و در «حکومت اخیر قدیم» آن حتی گروه پایین عمال کشوری، باندازه‌کافی‌مکنت‌داشتند تا بتوانند اشیای‌کوچك هنری برای خود خریداری کنند ــ گرچه از نظر سبك وسلیقه تفاوت بین این اشیا و آثاری که درمالکیت طبقات بالاتر بود چندان محسوس به‌نظر نمی‌رسد. مشکل بتوان گفت که آیا طبقات متوسط شهری توانستند به‌نوبه خود بر سلیقه‌ی سرآمدان فرهنگی اثر گذارند، یا بطور اخص دگرگونی عظیمی که در زمان «اخناتون» پدید آمد، با دگرگونی‌های اجتماعی همگام باپیدایی‌طبقه‌متوسط‌مربوط‌بود یانه. بایداذعان‌کردکه‌دراین دوره نشانی از تلاش به‌منظور تولید هنر برای گروه‌های وسیع‌تر مردم، یا تبهگن شدن آن در اثر اشاعه و گسترش دیده نمی‌شود.

ما با نخستین جلوه‌های هنر عامه به‌مفهوم محدودتر آن ــ یعنی هنر یك لایه‌ی نیم‌فرهیخته که میان طبقه‌ی متوسط‌پایین و روستایی شهرنشین شده قرار داشت ــ در دوره‌ی یونان مواجه می‌شویم. با این‌همه، به‌استثنای آثاری که در خانه، یا توسط هنرمندانی که برای دربار، اشراف، و طبقات توانگر کار می‌کردند فرآورده می‌شد، چند نگاره‌ی مربوط به‌مسایل

روزانه، آثاری دیگری از هنرهای دیداری وجود نداشت. در این زمان، لال‌بازی به‌تدریج گونه‌یی از تفنن عمومی‌عامه شده بود، که بی‌شباهت به‌تفنن فرهنگ همگانی ما نبود. همزمان با این جریان نمایشنامه‌نویسی به‌طبقات متوسط و پایین روکرد. امکانات این‌گونه گسترش را می‌شد در زمان **اوروپید** نیز مشاهده کرد، لکن این پیشرفت تا زمان پیدایی «کمدی جدید» تحقق نیافت. عاطفه‌گرایی و طبیعی‌گرایی که بعداً از طریق نمایش به‌جلوه پرداخت، به‌تدریج در تمامی اشکال هنر نفوذ کرد. به‌عنوان مثال، تندیسگری از یکسو در راستای خشونت عاطفی، و از سوی دیگر در راستای قشنگ و دلپذیر بودن گسترش یافت. لکن با وجود تولید بسیار و گسترده در این دوره، که بالاتر از همه بقایای مجسمه‌های کوچك سفالی نمایانگر آن‌ست، هنوز نمی‌توان از «هنر همگانی» سخن راند. این تندیسك‌ها به‌یقین ارزان به‌فروش می‌رفتند، وخریداران آن‌ها را عمدهٔ طبقات متوسط تشکیل می‌داد. شك نیست که به علت برخورداری از جذابیت بسیار، کمابیش بطور ماشینی تولید می‌شدند، لکن هنوز به‌حدی از نزدیك با ایستارهای‌هنر کلاسیك مربوط بودند که هیچگونه اثری از تبهگنی ذوق از خود نشان نمی‌دادند. حتی اگر سازندگان تندیسك‌های **تانگرا** درپی خلق اثرات دلپذیر هم بوده باشند ــ که ایستاری‌شدن تولید همگانی جدید را به‌ذهن متبادر می‌سازد ــ ایستار ذوق

بحدی بالا باقی مانده بود که انسان به‌دشواری می‌تواند حدس بزند این گرایش‌ها به‌کجا می‌توانست بیانجامد.

در سرتاسر قرون وسطی نمایش بارورترین هنرهای‌عامه باقی ماند. تمامی تماشاگران بازیگران دوره‌گرد را افراد طبقات پایین تشکیل می‌دادند، بنابراین می‌توان لال‌بازی و اسلاف آن را به‌یکسان شکل روستایی، شهری، یا نیمه شهری تفنن تلقی کرد. در نمایش همواره کرانه‌های بین لایه‌های متفاوت اجتماعی نامشخص‌ست؛ و در نمایش قرون وسطی، و حتی در نمایش مذهبی عالی‌تر این بهم‌تافتگی رده‌های مختلف اجتماعی شدت افزون‌تر داشت. در عصری که شعر حماسی رو به‌انحطاط میرفت هنر خنیاگری دوره‌گردان نیز از چنین موقعیت بینابینی برخوردار بود.

کهن‌ترین شکل هنر ادبی که نمایانگر تقسیم گروه‌های پایین اجتماع‌ست ــ یعنی مردم شهری را به‌عنوان بهره‌گیران خاص هنر از مردم روستا جدامی‌کند ــ **فابلیو** و داستان‌کوتاه عصر نوزایی ایتالیاست. در این‌گونه ادبیات، ما ادبیات مصمم «بورژوازی» را کشف می‌کنیم، که ضمن گرایشی آشکار به سوی ایستاری‌شدن و ارجح دانستن تفننی خالص و ساده، بی‌گمان منسجم‌تر از ادبیات عامه امروز بود.

بهر حال، در ادبیات‌ست که ما برای نخستین‌بار می‌توانیم دوستداران هنر عامه را از دوستداران هنر قومی تشخیص

دهیم؛ اشاعه‌ی عادت به‌مطالعه‌ی شخصی بارزترین معیار این تشخیص‌ست. زیرا مردم روستا ــ دهاتی، کشاورز، کارگر کشاورزی، خوش‌نشین ــ نیز زیاد عادت به مطالعه ندارند، قبل از دوره‌ی «اصلاحات» فقط در مواقع استثنایی می‌توانستند به‌مطالعه بپردازند. «کتاب‌های‌عامیانه» نسبة دیر از طبقات بالاتر به‌میان مردم روستا نفوذ کرد، و به دست آنان رسید.

آن‌دسته از آثار ادبی که بین مرز شعر قومی و ادبیات‌عامه قرار می‌گیرند، همانا ترانه‌های تغزلی‌قومی وترانه‌های‌تغزلی خیابانی (کوچه باغی) هستند که افراد پایین‌تر از خوانندگان «کتابهای عامیانه» را در اجتماع مخاطب قرار می‌دهند، و بنابراین بخوبی می‌توان بدآن‌ها صفت «عامه‌پسند» ارزانی داشت. برگهایی که بر روی آن‌ها ترانه‌های تغزلی خیابانی و کوچه باغی چاپ می‌شد و سپس توزیع می‌گردید نوعی «ادبیات» بشمار می‌آمد که دوستداران محدودی داشت، لکن این‌ترانه‌ها را خنیاگران، خوانندگان و نوازندگان دوره‌گرد نیز می‌خواندند و بدین‌نحو به‌حضار ومردم می‌آموختند. درفرانسه‌ی امروز آهنگ و متن ترانه‌های خیابانی را خود خوانندگان به فروش می‌رسانند، لکن در این اواخر صفحه‌ی گرامافون نقش آنها را به‌عنوان آموزندگان ترانه خود به‌عهده گرفته است.

قبل از سده‌ی پانزدهم به‌دشواری می‌توان از گرایش‌های

هنر عامه در هنرهای دیداری نشان یافت. مردم روستا همواره اشکال آذینی خاص خود را دارا بودند، ولی فقط طبقات بالا می‌توانستند آثار هنر تصویری را ــ تا زمانی که اشیای چوبی و کنده‌کاری بر صحنه پدیدارشد ــ سفارش دهند و بخرند. با آغاز تولید کنده‌کاری‌های چوبی مردم طبقات پایین آغاز بـه خریدن این‌گونه آثار کردند. البته اشاعه‌ی این‌گونه آثار در میان گروه‌های پایین جامعه روندی کند بود، لکن گسترش آن همزمان با کشف این وجه جدید تولید آغاز گشت. تعییـن و مشخص کـردن طبقاتی که بدان علاقه نشان می‌دادند کـار دشواری‌ست، و مشکل می‌توان تـفاوت اشیایی را که مـردم طبقه‌ی پایین شهری و آنچه را که روستاییان پیش از سده‌ی هجدهم خریداری می‌کردند معلوم کرد. در ایتالیاست که انسان می‌تواند برای نخستین‌بار شاهد خریداران آثار هنر دیداری در میان مردم طبقات پایین شهری باشد؛ آثاری چون فرآورده‌ـ های کارگاه **نری دی بیچی**، نگارگر ایتالیایی، به‌یقین نوعی تولید هنر عامه بشمار می‌آید. در ایـن زمان نشانه‌هـایی از تولید همگانی و کلان بروز کرده بود، گرچه باید خاطرنشان ساخت که بازار این‌گونه فرآورده‌ها، به‌علت ماهیت پرهزینه‌ی تولید آن‌ها، هنوز محدود بـه‌افراد توانگر بـود. لکن ایـن فرآورده‌ها با وجود قراردادی و بیروح بودن از چنان سطح ذوق و اجرایی برخوردار بودند که در تولید همگانی و کلان

امروز نظیر آن را نمی‌توان یافت.

باروك نیز، با وجود بی‌ذوقی روبه‌فزون آثاری که برای بخش‌های گسترده‌تر مردم فرآورده می‌شد، این سطح را در مجموع حفظ کرد. پیدایی «ضداصلاحات»[16] درواقع با تولد هنری مصادف شد که نه‌تنها مردم روستا، بل، بنحو گسترده‌تر طبقات پایین شهری را مخاطب می‌ساخت. منشأ بسیاری از خصایص عمومی هنر باروك است؛ با این سبك، عاطفه‌گرایی[17] کشیدن و عواطف فراوان و زاید، رستگاری شهادت و حالات جذبه، آمادگی برای غوطه‌ور گشتن در نامعقول و درك‌نشدنی خصایص عمومی هنر باروك است؛ با این سبك، عاطفه‌گرایی جدید و ذهنی‌بودن راه به‌هنرهای دیداری می‌گشاید و آن را برای رمانتیك‌هایی که از پی آمدند هموار می‌کند.

از میان آثار **برنینی** یا **روبنس** نوعی، ما هنوز آثاری هنگامی که مسایل روزانه به‌نیازهای تکوین‌دهنده‌ی هنر آنها می‌یابیم که کاملا خودبخودی و عمیقاً گویا و بیانگرست. لکن هنگامی که مسایل روزانه به‌نیازهای تکوین‌دهنده‌ی هنر آنها پاسخ گفت و آن‌ها را ارضا کرد، با تقوایی مواجه می‌شویم که در ذات، گزافه‌گویی جانگدازست و به‌عنوان دستورالعمل از درونه‌ی هنر همگانی جدید می‌جوشد. شمایل‌نگاری هنر

16. Counter Reformation
17. Emotionalism

کلیسای کاتولیك گام‌به‌گام نقوشی‌را برمی‌گزیندکه به‌تصاویر مذهبی جدید خصلت خرده بورژوایی می‌بخشد. صحنه‌هایی‌از قبیل مسیح در حال حمل صلیب، مسیح در حال باغبانی، مریم تایب، سامری نیکوسرشت، توماس شکاك، مسیح در دموس، که جملگی جانگداز و رقت‌بارند، کانون توجه علایق هنری می‌شوند. در تاریخ نگارگری، سده‌ی هفدهم هلند را باید دوره‌یی دانست که برای نخستین‌بار ذوق طبقات متوسط مسلط و حاکم می‌گردد. لکن آثار موجود، نتیجه‌گیری قاطع در باره‌ی میزان درك هنری گروه‌های گوناگون مردم آنجا را به آسانی میسر نمی‌سازد. داد و ستدهای تجاری، جستجو برای اشیای قابل سرمایه‌گذاری و شیوه‌ی گردآوری آثار، درست به اندازه‌ی توجه به‌خود نقش هنر، از ویژگی‌های بنیادی تولید هنری‌آن‌عصر بشمارمی‌آمد. تمامی‌طبقات‌مردم، که روستاییان را نیز باید در زمره آنان انگاشت، تا جایی که امکان مالی داشتند، در تجارت آثار هنری و گردآوردن مجموعه‌های هنری شرکت جستند. امکان دارد کمیت فوق‌العاده تصاویری که تولید شد، انسان را به‌سخن گفتن از تولید همگانی و کلان وادارد، لکن کیفیت این‌آثار نسبتاً بالا بود زیرا مردم معمولا آن‌ها را به‌جای ترضیه‌ی ذوق خود، بخاطر ارزشی که در بازار داشت و توسط خبرگان تعیین می‌شد می‌خریدند. تنهاعوامل که می‌توانند در این هنر وجه تشابهی با هنر عامه‌ی متعاقب

داشته باشند اندازه‌ی کوچك، پرداختن به‌موضوع‌های روز و شیوه‌ی حاکی از طبیعی‌گرایی آنها، تاحد جلوه‌فروشی است.

هنر عامه‌ی طبقات متوسط جدید

با تلاشی نظام کهن حمایت، در سده‌ی‌هجدهم، و تقلیل اشراف خریدار هنر، و وابستگی غایی هنرمند به‌بازار آزاد و باز، دوره‌ی پیش از تاریخ هنر عامه فرجام می‌یابد. تاریخ اصلی آن در انگلستان آغاز می‌شود و ادبیات را در ارتباط با لایه‌های بالا و میانی طبقه‌ی متوسط مطمح نظر قرار می‌دهد.

عطش جدید مردم برای مطالعه، تقاضای روبه‌فزونی که حتی نویسندگان بهتر را نیز توان همگامی با آن نیست، و تلاطم و هیجان معیارهای تازه‌ی پیش‌درآمد رمانتی‌سیسم، باعث افت تدریجی سطح هنر و بی‌لطافتی شکل‌ادبیات‌فرهیخته، حتی در آثار بهترین نویسندگان، شد. از این زمان بود که تجلیل و ستایش از احساس‌های رقیق آغاز گشت، بطوری که از آن پس فقط معدودی از هنرمندان توانستند خود را ازقید این شیوه‌ی متداول رها سازند؛ بدینسان ادبیات به‌آنچه که تا زمان کنونی ما باقی مانده، یعنی تحلیل احساس‌ها، تبدیل شد. داستان عشقی به «آموزش احساس‌های» قهرمان آثار ادبی یا هنری بدل گشت. تمامی خصال قهرمان را از او گرفت و وی

را در زندگی خواننده مستغرق ساخت. بدین ترتیب بود که نخستین گام را در راه بیهودگی برداشت و در غایت در سر منزل فرآورده‌هایی که جز سخره‌آمیزترین تقلیدها نیستند فرود آمد.

اگر کسی از پایگاه پرفروش‌ترین کتابهای جدید به گذشته بنگرد، مهمترین کشف سده‌های هجدهم را داستان‌های وحشت‌زا خواهد یافت. این نوع داستان در همان هنگام، آمیزه‌یی از بنیادی‌ترین عناصر ادبیات هیجان‌آمیز جدید بود. این عناصر را چیزی جز عشق، رمز و اسرار، جنایت و شقاوت، و فاجعه تشکیل نمی‌داد. بسیاری از این‌گونه مضامین را می‌توان در داستان‌های عشقی گذشته، و سلحشوری و ماجراجویی یافت. مضامین دیگر از داستان‌های مربوط به نابکاران و تبهکاران و همچنین ترانه‌های تغزلی قومی ریشه می‌گرفت، لکن اکثر آن‌ها دارای منشا تاریخی کاذبی بودند که از علاقه و توجه رمانتیك‌ها به‌قرون وسطا مشتق می‌شد. خلف بلافصل داستان‌های وحشت‌زا را باید از یکسو افسانه‌های راهزنان، و ازسوی دیگر خشونت رایج در ابتدای سده‌ی نوزدهم دانست. بدنبال این‌ها نوع بیروح‌تر داستان‌های ماجراآمیز پدید آمد که آنها نیز در پایان قرن، جای خود را به‌داستان‌های نیمه‌عشقی و نیمه کارآگاهی دادند. مسیر موازی با این گسترش، و الگوی آن را، می‌توان در نمایش عامه، سراغ گرفت، که

پیشرفتی مداوم از نمایش احساساتی خانگی **لیلو** و **دیده‌رو** را، از طریق ملودرام، و نمایش آهنگین و نمایش «خوش فرجام» به‌سینمای هیجان‌آمیز روزگار کنونی ما نمایان می‌سازد. داستان‌های مسلسل و نمایش بلوار نمونه‌های مستقیم هنر عامه، به‌مفهوم جدید آن‌ست. مشتریان آن را تمامی بخش‌های جامعه، باستثنای مردم واقعی روستا تشکیل می‌دهند، و لایه‌ی اجتماعی نیم‌فرهیختگان، که نیازهای هنری اندك دارند، بطور دم‌افزا سیطره‌ی خود را برآن می‌گسترند. ادبیات عامه در آغاز مشتمل بر آثار نویسندگانی چون بالزاك ودیکنز بود، لکن روند انحطاط و تنزل چنان پیشرفتی حاصل کرد که نمایندگان کلاسیك‌آن به‌زودی **ژرژ اونه‌و مری کورلی** شدند. این روند با آرزوهای رؤیایی **راستینیاك** آغاز شد و با داستان‌هایی از نوع «سیندرلا» که در آن‌ها منشی خصوصی ساق‌پای زیبا داشت و ضمناً بحدی باتقوا بود که رییس وی چاره‌یی جز ازدواج با او نداشت، پایان گرفت.

در هیچ‌یك از اشکال هنر تبهگن شدن تدریجی ذوق چون اپرت، که بیگمان از همان آغاز نطفه‌ی انحطاط متعاقب را در خود داشت، بارز نیست؛ لکن این هنر در ابتدا توانست استعداد استادانی از قبیل **افن باخ** را بخود جلب کند. محتوای نگرش طنزآمیز اپرت به‌جامعه، در مسیر سفر آن از پاریس به‌وین و بوداپست، جای خود را به‌مطالبی بیروح و دروغ‌آمیز

داد که آمیزه‌یی از غیرواقعیت و ذوق بد بود. لـکن «بیوه‌ی شادکام» و «شاهزاده خانم چارداش» را نمی‌توان پایان راه اپرت تلقی کرد، فقط با آهنگ‌های پرسروصدا و نمایش‌های آهنگین جدید، و فیلم‌های آهنگین درمقیاس بزرگ و پرهزینه بود که آرمان آن واقعاً تحقق یافت. حفظ موقعیت آن در میان آهنگ‌های جذاب و گوشخراش، نه تنها از طریق آهنگ‌های پرسروصدا، بل آهنگ‌های زمزمه‌گر آرام ــ یعنی ترانه‌های عاشقانه‌ی احساساتی که از داستان‌های عشقی سده هجدهم مایه می‌گیرند ــ میسر می‌شود که از اصول بنیادی نیز بشمار می‌آید. دستورالعمل و رهنمودی کـه بکار می‌گیـرد چـیز تازه‌یی نیست؛ نه تنها آرزوی خلق آثار عظیم و متأثرکردن حواس از طریق صدا و زرق و برق، از طریق جلوه‌فروشی در مقیاسی بس گزاف و گسترده، بل آمیختن شهوت و حرمت، توحش و رقت احساس ــ که بدون آن‌ها معدودی فیلم می‌تواند راه به توفیق بگشاید ــ جملگی شیوه‌هایی‌ست که ریشه‌هـای آن‌ها را می‌توان در گذشته‌های دور یافت. باید توجه داشت که معیار ذوق نیز همواره به‌آرامی رو به‌نزول بـوده است. البته «ذوق و سلیقه‌ی بد» پدیده‌ی تازه‌یی نیست، و بررسی دقیق تاریخ «ذوق بد» ــ یعنی استفاده از کلیشه‌های قالبی، توسل و التجا جستن محیلانه به‌علایق و احساس‌های نامربوط آدمی، نقشه‌کشیدن برای تحریک غددی که وظیفه‌ی تـرشح

اشك را در بدن دارند، و بالاخره کاربرد، روش‌هـای جلب همدردی مردم ــ می‌تواند ما را در راه درك میزان اثرگذاری این حیله‌ها، نه تنها بر هنر عامه، بل بر هنر استادان اصیل و حقیقی یاری‌کند. در تاریخ هنر فقط به‌معدودی دوره می‌توان برخورد که توانسته رویهم‌رفته خود را از سلطه‌ی سلیقه‌های بد وارهاند، و به‌دشواری می‌توان دوره‌یی یافت کـه در آن همراه با شاهکارها، آثاری فرودست، بی‌سلیقه، خام‌دستانه، یا کاملا سرهم‌بندی شده وجود نداشته باشد. لکن آنچه واقعاً فرآوردن هنر کنونی را از آنچه در گذشته وجود داشته تمایز می‌بخشد اعتماد و مهارتی‌ست که با آن خزعبلات پرورده، و بنجل‌های‌دست ورزیده‌ی‌متشکل را، به‌اصطلاح، خلق‌می‌کنند.

تاریخ ذوق بد، به‌مفهوم جدید آن، از پایان سده‌ی‌هجدهم با تصاویر **گروز** آغاز می‌شود. در این جا ما برای نخستین‌بار با فوران ادبیات به‌درون نگارگری، نه‌تنها به‌مفهوم نگاره‌ـ هایی که دارای محتوایی در قالب‌های شعر و فلسفه هستند ــ زیرا قبل از برداشت‌گرایان این امری‌طبیعی بود ــ بل آن‌هایی که با محتوایی صرفاً ادبی و تقریباً فاقـد ارزش تصویـری جلوه‌گر می‌شوند، مواجه می‌شویم. سپس تاریخ نگاره‌های مبتذل و آمیخته به‌آرزوهای رؤیایی و روایتی، که گاه اخلاقی و گاه شهوانی می‌نمایند، لکن همواره تظاهر می‌کنند که با آنچه واقعاً هستند فرق دارند، آغاز می‌شود. این تظاهر از

اندیشوارگی مردمی نشأت میگیرد که، بعلت ساخت ناهمگن خود، بین آزادیخواهی و تعصب‌های جزمی و خشك اندیشانه، بین احلام انقلابی خیال‌پردازانه و عمل محافظه‌کارانه، بین اندیشه‌های مربوط به‌آزادی اخلاقی و همنوایی جبن‌آمیز، و هرآنچه در حیطه‌ی تردید و دودلی باقی میماند، در نوسانند.

تاریخ این‌گونه هنر، که از نظر اندیشوارگی مبهم، و در بنیان بی‌ثبات‌ست، با دستیابی طبقه‌ی متوسط به‌مسند قدرت درفرانسه‌ی زمان امپراطوری دوم، و درانگلستان عصر ویکتوریا، ورق می‌خورد. بی‌صداقتی‌ها و تناقض‌های این هنر، اینك با وجهی از نو کیسگی، عظمت، تجمل و فرهنگی که ناشی از تقلید فوری مردم از مردم دیگرست پیوند و ویژگی می‌یابد، و تمامی تولید هنری را تابعی از ملاحظات نامربوط کسب و حفظ منزلت میسازد. اندیشه‌ها و احساس‌هایی که این هنر بیان می‌کند درست به‌همان میزان موادی که باید از طریق آن عرضه شوند کاذب هستند. نجیب‌زادگی به کلیشه‌یی اخلاقی، عصمت و تقوا به‌ایهام‌پردازی و دو دوزه‌بازی، پاکی و پرهیزکاری به‌ظاهرسازی تبدیل می‌شود، درست همانگونه که گچ جای سنگ مرمر، ملاط جای سنگ، و اندود طلا جای زر را می‌گیرد. تنها چیز اصیلی که یافت می‌شود مخمل وابریشم‌روی‌تشکچه‌هاو پرده‌هاست. خصلت‌عام‌وجهانی ذوق رسمی جدیددرهیچ‌جا چون زمینه‌ی هنر نگارگری همشکل

و پرطمطراق رخ نمی‌نماید. **ژروم، بورگرو، کابانل، رینیو** در فرانسه؛ **لی‌تون، پوینتر، آلماتادما** و **هرکومر** در انگلستان؛ **مارگارت، بوکلین، کلینگر** و **اشتوك** در سرزمین‌های آلمانی‌زبان، با تمامی تفاوت‌ها و تمایز حیطه‌های فعالیت خود، جملگی مروجان همان شیوه‌ی متداول مورد پسندی هستند که از نگارگری ضعیف یا حداقل بی‌تفاوت اثر پذیرفته است. صرف‌نظر از چیزهای دیگر، شیوه‌ی «ادبی» آنها، از هنر **کروز** سرچشمه می‌گیرد. بجای آنکه اشیای واقعاًدیداری[۱۸] را منتقل سازند، می‌کوشند تا از طریق یك واسطه‌ی دیداری، تجاربی را بیان کنند که، در بنیان، غیر دیداری هستند. تلاش آن‌ها مصروف صرفه‌جویی کوشش ذهنی خود و مخاطبانشان، از طریق خلاصه‌کردن واقعیت در قالب‌های بصری‌ست. مهارت آنها در برانگیختن احساس‌هایی خلاصه می‌شود که از آسوده و بی‌زحمت‌ترین راه ترضیه می‌شوند. نگاره‌هایی ترسیم می‌کنندکه بیننده ازدانش تاریخی‌اندکش، از تاریخی که به‌وی رسیده، از قهرمانان ملی خود، از نمایندگان بزرگ بشریت، از تمامی چیزهای پرعظمت، شکوهمند و پرجلوه احساس غرور کند. به‌فرانسویان احساس غرور ناشی از وارث انقلاب و ناپلئون بودن و تعلق داشتن به‌نژاد قهرمانی که این همه عظمت و شکوهمندی را پدید

18. Visual

آورده ارزانی میدارند. مناظر زیبای کوچکی از روستا می‌کشند، که از احساس لبریزست و به‌بیننده توان لذت بردن در گوشه‌ی دنج پاکی و بیگناهی کودك‌وارش را می‌بخشد. حکایاتی را ترسیم می‌کنند که زندگی را، با تمامی فراز و نشیب‌ها، یك بازی بی‌ضرر و بی‌خطر می‌نمایاند. بدن‌های عریانی می‌کشند که دقیقاً در مرز صور قبیحه و فساد ناشی از شهوت قرار دارد، لکن بظاهر سالم می‌نماید. و بالاخره برای جبران فقدان رابطه خصوصی راستین با واقعیت، در تصاویر خود، اندکی «بی‌غل و غش بودن با طبیعت» به‌ودیعه می‌گذارند که گمراه‌کننده، جلوه‌فروشانه و زجرآورست. زیرا در قبال ناتوانی خود برای متقاعد کردن ناگریزند توپ بزنند. آن‌ها را نه تنها باید مسؤول آن دسته از نقاشی‌هایی دانست که حتی امروز نیز عموماً مورد پسند و توجه قرار می‌گیرند، بل باید مسؤول نمونه‌های قالبی و تکثیر شده‌یی انگاشت که هم نویسنده‌ی موفق آن‌ها را مبنای توصیف طبیعت، و هم کارگردان جاه‌طلب سینما پایه‌ی خلق «فضا» قرار می‌دهد.

سینما

گام غایی و تعیین‌کننده در آغاز هنر جدیدی که بطور همگانی و کلان تولید میشود با آمیختن لایه‌ی پایین طبقه‌ی

متوسط و کارگران، و نیز پیدایی و تکامل نوعی انسان اجتماعی که هم بین این دو گروه در نوسان، و هم از هر دو آن‌ها بیزارست ــ یعنی همان انسانی که امروز سینماها را پر می‌کند و بیشترین دستگاه‌های تلویزیون، تازه‌ترین صفحات، و بدترین تصاویر رنگی را خریداری می‌کند ــ برداشته شد. از میان تمامی هنرها، سینما که ویژه‌ترین فرآورده‌ی فرهنگ همگانی‌ست، بیش از همه تقاضاهای اینگونه مردم را به‌نحو کامل ارضا می‌کند. هیچ‌یك از اشکال هنر چنین دامنه‌ی متنوعی ندارد و هیچ هنری قادر نیست که این چنین تقاضای گونه‌گون را در آن واحد ترضیه کند. لکن هیچ‌یك از هنرها نیز مستلزم این‌گونه سرمایه‌گذاری وسیع و نیازمند به‌توفیق مادی فوری نیست.

سینما از نوعی «هنر قومی» بودن به «هنر عامه» تبدیل شد. سینما درآغاز، هنری برای‌توده‌های مردم بشمار نمی‌آمد، زیرا فقط کسانی از آن پشتیبانی می‌کردند که معمولا به تمامی اشکال جدید تفنن ابراز علاقه می‌کنند. سینما ادعای «هنر» بودن نداشت؛ یعنی فرآورندگان و تماشاگران فیلم‌های جدید همانقدر از شرکت جستن در یك فعالیت هنری ناآگاه بودند که مردم روستا، به‌هنگام خواندن ترانه یا آذین کردن اشیای مورد استفاده خانه خود، از اندیشه‌ی هنر بودن آن فارغ هستند. این فیلم‌ها، که درواقع چیزی جز طرح‌های

کوچکی از زندگی نبود، و لکوموتیوی در حال حرکت یا اسبی در حال مسابقه، و صحنه‌های کوتاه و کمابیش سرگرم‌کننده‌ی روزانه را نمایش میداد؛ بجای آنکه اثری هنری بشمار آید، بازسازی ساده‌ی واقعیت تلقی می‌شد. موقعیت‌هایی که در این فیلم تصویر می‌شد، درست مانند هنرهای قومی، در قالب‌های ساده، بی‌پیرایه و معمولا قابل درك بیان می‌گردید، و فرآورندگان آنها نیازی به‌مهارت فنی و حرفه‌یی زیادنداشتند، در صدد نبودند تا نومایه بنمایند، بل می‌خواستند تا همگان فیلم‌های آنان را دریابند؛ نومایگی و ظرافت بیان عاملی بود که بعداً مطرح شد. حتی امروز نیز سینما از آن روی به هنر قومی شباهت دارد که در آن کشاکش بین کیفیت خوب و عامه پسندی، به‌میزان اشکال دیگر هنر، بارز و محسوس نیست، و بنابراین فرصت و اقبال توفیق یك فیلم خوب بیشتر از یك داستان یا نگاره‌ی خوب‌ست. به‌غیر از فیلم، هر یك از هنرهای مترقی امروز زبانی خاص خود بکار می‌گیرد، که فقط تا حدی برای آشنایان آن هنر قابل‌درك‌ست. فراگرفتن زبان این هنرها مستلزم آمادگی گسترده و طولانی‌ست که در میان بزرگسالان نمی‌تواند به‌آسانی کوتاه شود یا تغییر یابد. سینما، برعکس، زبانی دارد که آخرین نسل هم می‌تواند بدون کمترین آموزش یا کمترین زحمت فراگیرد. گرچه وجوه «سینمایی» بیان ـ بویژه از زمان اختراع فیلم ناطق و قبضه تمامی فنون نمایش

ــ رو به‌انحطاط نهاده و خود را محدود به‌مقاصد خاص به اصطلاح «هنری» کرده، لکن هنوز هم می‌تواند دارایی مشترك فکری تلقی شود. نسل‌های بعد به‌دشواری خواهند توانست تمامی وسایل بیانی را که در عصر قهرمانی فیلم آفریده شد درك کنند، و شکافی، که در هر یك از شعب دیگر هنر، اهل فن را از مردکوچه جدا می‌کنددرتماشاگران سینما نیز پدیدار خواهد شد.

فقط هنری تقریباً جوان می‌تواند، بدون آنکه الزاماً سطحی شود، در مجموع قابل درك گردد. درك هنرهای تکامل یافته‌تر مستلزم آشنایی با مراحل قبلی آن‌هاست، که با وجود تعلق به‌گذشته، آثار خود راباقی‌گذاشته‌اند. تاریخ هنر جدید عمدة از جداشدن عناصری که قبلا کمابیش پیوند تنگاتنگ داشته‌اند تشکیل شده است؛ بدینسان در ادبیات، شعر از فراغت‌خلاقه، موسیقی ناب از موسیقی اتفاقی، آذین‌تصویری از تعبیر خلاق و بصری واقعیت جدا می‌شود. تنها هنری که در آن، این جدایی رخ ننموده ــ یا اینکه تا این اواخر خود را متجلی نساخته بود سینماست. در هیچ یك از هنرهای دیگر دستاورده‌های ارزشمند تازه‌یی نتوانسته ــ بدانسان که در سینما فیلم‌های استادان بزرگ توانست از عامه‌پسندبودن نصیب برد ــ راه به توفیق بگشاید.

درك یك هنر، به‌معنای دریافتن پیوند بین عناصر صوری

و مادی آن، و آشکار یافتن این پیوندست. یك هنر هنگامی فاقد معنا می‌شود که عناصر صوری آن نقشی در بیان محتوا نداشته باشد؛ و زمانی هنر مزبور تهی از معنا می‌شود که این نقش مورد شناسایی قرار نگیرد و شکل آن مآلا در نظر انسان به‌صورت درهم و نامشخص بنماید، یعنی تا زمانی که از فرمولی قوام‌یافته و تثبیت شده پیروی نمی‌کند، محتوا و محمل بیان به‌نحو طبیعی و فارغ از تنازع با هم پیوند می‌یابند. شکل از درونه‌ی محتوا می‌جوشد، یا لااقل گویی که یك راه مستقیم و ظاهراً گزیرناپذیر موضوع را به‌شکل بیان آن مربوط می‌سازد. لکن ویژگی تمامی تکامل‌های هنری اینست که شکل، با تبدیل شدن به ساخت‌های خودمختار جداگانه، که قابلیت کاربرد به‌محتواهای گوناگون می‌یابد، انتزاعی‌تر و تهی‌تر می‌شود، و در پایان فقط فرهیختگان و خبرگان می‌توانند آن را درك کنند. در سینما نیز، این روند جدایی اشکال، به تازگی شروع شده است. بسیاری از کسانی که به سینما میروند به‌نسلی تعلق دارند که پیدایی زبان صوری جدید فیلم را تجربه کرده‌اند، و از این‌رو وجوه بیان آن برای این عده آشکارست. لکن روند بیگانگی آغاز شده و به‌دشواری می‌توان آن را متوقف ساخت.

سینما را دیگر نمی‌توان نوعی «هنر قومی» بشمارآورد، زیرا اینك‌از یکسو به‌هنر عامه و توده‌های مردم، و از سوی

دیگر به‌یك وجه جاه‌طلبانه‌ی هنری بیان برای فرهیختگان و کسانی که آموزش زیبایی شناختی یافته و به‌ویژه‌گی‌های صوری علاقه دارند، تبدیل شده است. باید خاطرنشان‌ساخت که مورد دوم کمتر مورد بهره‌جویی قرار می‌گیرد. انسان‌حتی می‌تواند در بهترین روزهای سینمای صامت، نیز شاهد استفاده از اثرات و حالات به‌اصطلاح «سینمایی» باشد. یعنی در این دوره نوعی شکل‌گرایی گسترش یافت که در آن وحدت قبلی شکل و محتوا، وجه، و موضوع عرضه داشت، وسایل بصری و طرح روایت، از میان رفت. تاوقتی که هنرمندان به کشف امکانات صوری هنر جدید می‌پرداختند واز آن‌هادر کار خود سود می‌جستند مسیر سینما در جهت اصلی پیش می‌رفت؛ لکن، به‌مجرد اینکه آغاز کردند به‌استفاده از تدابیر صوری بخاطر تدابیر صوری، این تدابیر به‌انحصار «پیشروانی» درآمد، که سرنوشتی جز از دست‌دادن تماس با مردم سینما رو نداشتند. «اثراتی» که زمانی مورد توجه بسیار قرار می‌گرفت واز تغییر زاویه‌ی دوربین، فاصله و سرعت، شگردهای برش، تدوین وپیوندگری و نسخه‌برداری، تحلیل صحنه‌ها در یکدیگر، و گذشته‌نمایی[19] ناشی میشد، در این لحظه تا حدی تصنعی و ناراحت‌کننده می‌نمود. آنگاه فیلمنامه‌نویسان، کارگردانان، و فیلمبرداران توجه خود را

19. Flashback

معطوف به‌بازگویی داستان به‌نحوروشن،سریع، و هیجان‌انگیز کردند، و بدین منظور بیشتر ازروش‌های نمایش‌مدد جستند تا فنون خاص دوربین و پرده.

سینما گام بـه‌گام به‌هنر توده‌ها تبدیـل گشت، و ایـن سرنوشتی بود که معلول شرایط فنی و اقتصادی تـولید آن بشمار می‌آمد. روش‌های تولید، تکثیر و توزیع فیلم، ازهمان آغاز آن را به‌کالای مناسبی برای مصرف همگانی تبدیل کرد، و صنعت تفنن از امکانات آن بطور کامل سود جست. سینما می‌تواند از تصویر و صدا، از مـوسیقی و رنگ، از مکان لایتناهی و زمان بیکران و بی‌وقفه، از افراد نامحـدود و انبارهای انباشته و دایمی، برای آفریدن و هم دراذهان مردم، بدون آنکه باعث کمترین فرسایش ذهنی شود، بهره گیرد، و بدینسان تمامی این منابع، و حتی بیش از آنچه را که در تصور می‌گنجد، به‌اختیار خود درآورد.

تمامی هنرها واقعیت عینی را در سطح خاصی از دریافت و فهم خلاصه می‌کنند، و تجربه‌های گـوناگون را بـه‌زبان صوری کمابیش همگنی برمی‌گردانند. هنر از طریق این‌غیر مستقیم‌بودن بیان، فشرده‌ترین اثر را برروی کسانی که با آن مواجه میشدند میگذارد، و از آن‌ها می‌خواهد تا قدرت و میل برگرداندن تجارب خودرا به‌زبانی متراکم‌تر ودشوارتر کسب کنند. لذت‌بردن از هنر با استعداد تماشاگر در امردرك

ایما واشارات، و در امر جبران کمبودهای وجه بیان هنرمند نسبت مستقیم دارد. از این دیدگاه، آنچه سینما را از دیگر هنرها متمایز می‌سازد اینست که براساس اصل پیش‌بینی و «الان این طوری میشه!» به‌عمل می‌پردازد. تصویرهای کامل را پشت سر هم به‌نحوی عرضه میدارد که تماشاگر کاری جز دیدن و شنیدن آنچه دیدنی و شنیدنی‌ست، و تداعی وایجاد ارتباط ذهنی ندارد. در حالی که هنر در مجموع نیازمند فعالیت شدید تفکر و تخیل‌ست، فیلم تصاویری را نشان‌میدهد که در اصل باید تصور می‌شدند، یا به‌سخن دیگر تماشاگر را از یك تصویر ذهنی به تصویر دیگر رهنمون می‌شود و وی را از زحمت بکاربردن نیروی ذهنی‌اش میرهاند. از همین روست که آن را بدرستی «کتاب مصور زندگی کسانی که نمی‌توانند بخوانند»[۲۰] دانسته‌اند.

با تمامی این احوال فیلم از اصل صوری خاص خود پیروی می‌کند، زیراعکاسی متحرك‌ست واز این نظردیدگاهی واقعاً تازه به‌ما عرضه میدارد. لکن این واقعیت ــ یعنی برخوردار بودن از اصول خاص خود ــ به‌معنای ثمربار بودن آن از نظر هنری، یا فرآمدن آن از راه‌حل یك مسأله هنری نیست. اندیشه‌ی فیلم در اساس ــ یعنی نمایش رخداده‌ها و

20. Bernhard Diebald: «Film und Drama», Die Neue Rumschau. XLIII, 1932, 404.

تجربه‌ها بشکل تصاویر متحرك ــ بــه‌عنوان محصول فــرعی کشفی پدید آمد که در مجموع تا حدی اتفاقی بود. یك نفر فکر کرد که رشته‌یی از عکس‌های فوری متوالی را که‌از یك رخداده برداشته بود می‌توان بطور متوالی و مــداوم نشان داد؛ نکته اساسی این اختراع در امکان ضبط یا بازنمــایی حرکات نهفته بود. بدینسان آشکارا و به‌وضوح از مــاهیت خاص یك فن، یك هنر نو سر برون آورد. در اینجا، فن‌قبل‌از مسایل هنری که از طریق این فن حــل‌شدنی گردید وجــود داشت؛ در واقع پیش از آنکه کسی بداند باید باآن چکــار کرد گسترش یافت[۲۱]. شاید راست باشد کــه معمــولا مسیر گسترش در جهت معکوس این مــورد طی می‌شود، یعنــی از آگاهی نسبت به‌یك مسأله هنری تا اختراع فن؛ لکن مورد فیلم نشان می‌دهد که ما چگونه عادت کرده‌ایم تا تــاریخ هنر را یکسره به‌عنوان تاریخ مسایل هنری واصول هنر را به‌عنوان راه‌حل‌های مسایــل بینگاریــم. داستان منشأ فیلم راما باید هشداری درباره‌ی نقشی که تصادف ــ یا آنچــه در زمینه‌ی مسایل و راه‌حل‌های هنری باید «تصادف» نامیده شود ــ در تاریخ آفرینش‌های معنوی بازی می‌کند تلقی کنیم. فیلم اگر تنها مورد نباشد، بارزترین نمونه یك فن تازه‌ست، که تولد هم یك شکل هنری جدید و هم یك مسأله‌ی هنــری را باعث

21. B. Balazs: Der Sichtbare Mensch, 1924, Der Geist des Films, 1930.

شده است ــ واین دلیل آنست که تاریخ هنر همواره منطقی نیست. در اینجا، ما با راه حل‌هایی مواجه می‌شویم که فاقد مسایل قبلی هستند؛ راه‌حل‌هایی، که بطور اتفاقی یافت‌شده، مسایلی را برملا میسازند که تنظیم نشده‌اند؛ یك فن معمولا برخلاف انتظار ثمربخش میشود. راستای گسترش و تکامل هنر بهیچ‌روی از یك مسأله به‌جانب راه‌حل آن، یا از یك نیاز به‌سوی یك روند فنی نیست؛ غالباً، بـه‌مانند سینما، ایـن گسترش جهت مخالف را می‌پیماید.

خصلت عکاسی گونه‌ی فیلم مستلزم آن‌ست کـه بخش‌هایی از واقعیت بدون تغییر باقی بماند و «صدای طبیعت» بتواند مستقیم‌تر از آنچه در هنرهای دیگر معمول‌ست طنین یابد. زیرا هنرهای دیگـر هرچـه درگزینش وسایـل بیان، «طبیعی‌گرا» هم باشند، نه می‌توانند جز تقلید اشیای طبیعی کاری کنند، نه آن‌ها را بصورت اصلی و خام بکار گیـرند. این هنرها در نمایاندن اشیا، اشکـال جدید آن‌ها را ارایـه می‌دهند؛ بدینسان موضوع تجربه‌ی مشترك را تفکیك می‌کنند و پیوندهای جدیدی بین عناصر آن‌ها برقرار میسازند. فیلم تنها هنری‌ست که پاره‌های قابل ملاحظه‌یی از واقعیت را بطور تغییر نیافته عـرضه میدارد؛ آن را تعبیر و تفسیر می‌کند، لکن تعبیر و تفسیر آن جنبه‌ی عکاسی خود را حفظ می‌کند. چشم‌اندازی که از آن فیلمبرداری شده، و خیابان،

چهره، یا حرکتی که از آن‌ها فیلمبرداری شده عمـدة آنچه فی‌نفسه بودند باقی میمانند. ذکر یك نمونه نشان می‌دهد که چگونه چشم‌انداز یا شیء، دقیقاً خصلت «طبیعی» خود را برروی پرده سینما حفظ می‌کند و واقعیت برروی صحنه‌ی نمایش تا چه‌حد از فیلم متفاوت می‌نماید: نصب ساعتی کـه واقعاً کار می‌کند در صحنه نمایش باعث اشکال فراوان‌می‌ـ شود، لکن همین ساعت در فیلم نقش بسیار معمولی پیدامی‌ـ کند و کمتر به‌جلب توجه می‌پردازد. حقیقت مطلب اینست‌که در سینما تمامی اشیای محسوس، اعم از بازیگـر و صحنه، حالات چهره‌و چشم‌انداز، جملگی همان اشیای صحنه نمایش بشمار می‌آیند.

فیلم با وجود طبیعی‌گرایی بنیادی خود، انسان‌هایی، از سنخ‌های معین، شخصیت‌های طبقه‌بندی شده، و فرمـول‌های روانی مشخص را بکار می‌گیرد. تمامی هنرپیشگان مشهور، چون چاپلین، ماری پیکفورد، گرتاگاربو و غیره در نقش‌های خاص تخصص می‌یافتند. هریك از آن‌ها بیشتر نماینده یك نمونه و سنخ خاص بودند تا یك هنرپیشه. چهره‌ها، قد و قامت، و حرکات و رفتار آن‌ها برای نقشی که‌به عهده می‌ـ گرفتند به‌مراتب مهمتر بود تا هرگونه نیروی نقش‌آفرینی‌و بازیگری. **گوته** درباره‌ی تآتر می‌گوید: «ظاهر جسمانی یك بازیگر مهم‌ست، یك مردخوش چهره، یك‌زن زیبا...» لکن‌در

سینما ارزش یك بازیگر غالباً برارزش یك حیوان کمیاب پیشی نمی‌گیرد.

یکی از کارگردانان معروف سینما می‌گوید که سینما انسان را فقط به‌عنوان ماده‌ی خام بکار می‌گیرد. طبق این نگرش، کاربرد «ماده‌ی انسانی» به‌موازات چشم‌انداز یا اشیای ملموس، اهمیت و رجحان جسم و تن یك بازیگر سینما را برفردیت معنوی وی آشکار می‌سازد. در واقع اهمیت اندك نیروی بیان و گویایی را در بازی فیلم بصورت تجربی نشان داده‌اند. برای اثبات این نظریه از طریق برش سینمایی، چهره‌ی شایق یك مرد را از نزدیك، در جوار یك میز پراز غذا، یك سینه‌ی عریان، یا یك سر بریده، قراردادند و پس از نمایش، پاسخ تماشاگران این صحنه‌ها حاکی از آن بود که به‌ترتیب آن‌ها را بیان گرسنگی، تمایل جنسی، و ترس و انزجار تعبیر کردند. اگر این واقعاً درست باشد و بیان عواطف نیز بتواند، به‌مثابه مناسبات‌زمانی ومکانی، ازهمین نوع وسایل مکانیکی تأثیرپذیرد، می‌توان بازیگران مبتدی‌را جانشین بازیگران حرفه‌یی کرد. بدین طریق شاید یك نقطه‌ی تماس بین فیلم و هنر قومی برقرار گردد.

بگفته یکی از کارگردانان سینما اثر کاملا طبیعی، متقاعدکننده و هیجان‌بار انفجار بمب در یکی از صحنه‌های فیلمش، از فیلمبرداری واقعی انفجار یك بمب ــ که بیگمان

اثری کاملا خنثی و گمراه‌کننده پدید می‌آورد ــ بوجودنیامد؛ وی مجبور شدکه‌عناصر سینمایی رخداده‌یی راکه بایدنمایش داده می‌شد از پراکنده‌ترین زمینه‌های‌پدیده‌های طبیعی جمع‌ــ آوری کند و سپس بــا پیوندهایی کامــلا مصنوعی بیکدیگر متصل سازد. بدینسان فیلم را نباید فقط به‌دلیل آنکه بیش از هنرهای دیگر بادستگاه‌فنی پیوند تنگاتنگ دارد، یك چیز «ساخته و پرداخته» دانست. مسأله‌یی که مطرح می‌شود فقط این نیست که ــ به‌مثابه هنرهای دیگر ــ ابزار کار، خود را به‌عنوان وسیله‌یی نــامحسوس بین هنــرمند و کارش، بین شخصی که لذت می‌برد و منبع لذت وی، قرار می‌دهد. یکی از خصایص سینما آن‌ست که اثر بدست آمده یك روند کامــلا عینی، بیرونی، و ماشینی می‌شود که رابطه‌یی با تجربــه‌ی اصلی درذهن هنرمندندارد. بیگانگی هنرمند ازتجارب صرفاً درونی و شخصی خودش، و عینیت یافتن بیان و رابطه‌دراینجا بحدی می‌رسد که باید آن را بیسابقه انگاشت. بهمین‌سان، فیلم به تجربه درونی تماشاگر عینیت و تحقق می‌بخشد؛ هیچ نهاد دیگری جز سینما نتوانسته است رفتارهای گویای گونا‌ــ گون بشر جدید را در قالب فرمول‌های ثابت معین، و بافت‌ــ های مکرر غیر شخصی و مکانیکی بریزد.

دختران امروز، نه‌تنها مانند هنرپیشگانی که هم‌بدان‌ها

رشك می‌ورزند و هم آن‌ها را می‌ستایند لباس می‌پوشند و آرایش می‌کنند، بل مانند آن‌ها سخن می‌گویند و لبخند می‌زنند. مسأله‌ی همذات پنداری واجب و ضرور خواننده یا بیننده ــ که همواره درفاصله‌یی دورقرار دارد ــ باقهرمانانی که آفریده ذهن نویسنده هستند نیز تا حدی از بین می‌رود؛ تنها چاره‌یی که برای بیننده یا خواننده باقی می‌ماند تسلیم کامل شخصیت و تبدیل وجودش به‌نوعی «شیء» یا «کالاست»؛ یعنی به‌همان‌نحوکه صنعت سینمابازیگران، داستان، تصاویر ذهنی و احلام نویسنده را به «شیء» یا «کالا» تبدیل می‌کند. در اینجا فروشنده نباید برای جلب مشتری خودرادچار زحمت سازد، مردم در انتظار ایستاده‌اند تا به‌میل خود به‌کمندآن‌ها گرفتار آیند.

تمامی هنر کشاکشی‌ست بین ذهن و عین، تجربه درونی و شکل، دید نو مایه واثر پایدار. این کشاکش از درونه‌ی هم روند آفرینندگی، که دید هنرمند را مجسم می‌سازد، وهم روند برخورد بین معنای عینی اثر وجهان‌بینی شخصی‌بیننده در درون‌وی، برمی‌خیزد. اندیشه‌های‌ناملموس وصرفاًشخصی هنرمند، و تخیلات غیر متعهد تماشاگر فاقد این کشاکش حیاتی هستند و با زندگی ارتباط نمی‌یابند. از این دیدگاه، بهره‌جویی بیشتر سینما روندگان فاقد ایــن کشاکش‌ست و بالمال نامربوط می‌نماید. آن دسته از آثار هنری که درسینما

به‌نمایش درمی‌آیند در قبال تجربه‌ی زندگی وگرایش معنوی خود مردم قرار نمی‌گیرد؛ فیلم فقط با یك رشته دستگاه‌های ضبط‌کننده مواجه می‌شود که هریك از آن‌ها را توان کاری جز تکرار آنچه که در آنها پر شده ودمیده شده نیست.

هنر و جامعه‌ی همگانی

قطع علاقه‌ی هنرمندان از معانی و مفاهیم اجتماعی در دهه‌های اخیر از دو منبع سرچشمه می‌گیرد: نخست از تعبیر منطقی و عقلایی شدن[1] درونی هنر، که در نظام‌های فنی و زیبایی‌شناختی هنر رخ نموده، و دوم از پایگاه و جهت‌گیری بیرونی هنر، که تغییر پایگاه اجتماعی هنرمند بدان اشارت، دارد. هدف این مقاله پرداختن به جزییات این دو منبع‌ست.

منظور از عقلایی یا خردپذیرشدن درونی هنر، شکل گرفتن نظام زیبایی‌شناختی هنر ناب[2]، یا هنر در قالب یك شکل‌ست. هنر، به‌عنوان وسیله‌ی بیان ــ که از وسایل دیگر

---

1. Rationalization
2. Pure

جداست ــ قواعد، منطق و اقتصاد درونی خاص خود را تکوین بخشیده و آن‌ها را گسترش می‌دهد. تکامل هنر مدرن را در دو سده‌ی گذشته می‌توان تاریخ تشریح، گسترش و تکامل «منطق‌های درونی[3]» هم زمینه‌ی هنر و هم مکاتب آن دانست. طی دوره‌یی بس طولانی مبانی پیوندهای درونی هنرها عقلایی‌تر شده و ضمن کسب آگاهی بیشتر ازخود، قایم‌بالذات گردیده است. در نتیجه تحقق‌بخشیدن به‌هنر، و به‌پایان‌بردن آن، از بیان و کاربرد امکاناتی نشأت می‌گیرد که در ذات عناصر زیبایی‌شناختی وجود دارد.

در میان و درون مکاتب هنری کشمکش و رقابتی بین هواخواهان فنون و نظرات گوناگون زیبایی‌شناختی وجود دارد. چنین دسته‌هایی ایستا باقی نمی‌مانند. هنگامی‌که فلسفه‌ی سنتی به‌محدودیت می‌رسد هم نظرات جدید جانشین آن می‌گردد و هم فنون و وجوه آفرینش جدید مورد پذیرش قرار می‌گیرند.

فرآمده‌های متعاقب این روند عبارتند از:

۱ــ مسایل عمده‌ی هنر جنبه‌ی فنی می‌یابد، و هنرمند در درجه نخست درگیر مسایل مربوط به‌فن و شگرد می‌گردد.

در نتیجه هنرمند ناگزیر می‌شود که توجه خود را بر مسایل روش‌شناسی متمرکز سازد. معنای تجربه‌ی اجتماعی

3. Inner logics

جنبه‌ی ثانوی می‌یابد و در برخی موارد تقریباً از افق هنر خارج می‌شود.

۲ـ همگام با تکامل و پیشرفت عقلایی‌شدن هریك از هنرها، فنون، روش‌ها، قراردادها، قواعد، زبان و منطق آن‌ها نیز دست‌ورزیده‌تر و دقیق‌تر می‌گردند. آنگاه هنرمند نیاز به‌آموزش حرفه‌یی دقیق، متراکم و مداوم، و ارشاد و تجربه پیدا می‌کند. همزمان با برآورده شدن این نیازها، شناخت فرآورده‌ی هنری‌نیز مستلزم دستیابی به‌دانشی رو به فزون درباره‌ی معیارهای پیچیده‌یی می‌شود که مبنای این هنر را تشکیل می‌دهد. به‌علت آنکه شناخت چنین معیارهایی فقط می‌تواند نتیجه‌ی آموزشی تخصصی و متراکم باشد، لذا دستیابی و درك هنر، برای کسانی‌که ایستارهای زیبایی‌شناختی آن را فرانگرفته‌اند، بیش‌از پیش دشوار می‌گردد. اثر هنری بدینسان از ذوق و سلیقه‌ی مردم معمولی بیگانه می‌شود، و معبران و مفسران هنری (منتقدین، آموزشگران، روزنامه‌نگاران، مدیران، و واسطه‌ها) نقش مهمی در تعیین‌مجراهایی پیدا می‌کنند، که در آن‌ها، آثار هنری به‌مردم آموزش ندیده عرضه می‌شود و مورد پذیرش آنان قرار می‌گیرد.

۳ـ تکامل مکاتبی‌که از کار و اندیشه‌ی خود، آگاهی دارند یکپارچه نیست. مبانی هنری و زیبایی‌شناختی یك‌مکتب هنری از گذار کاربرد، و پذیرش مقاصد زیبایی‌شناختی

آفرینشگران و هنرمندانی بوجود می‌آید که مورد پذیرش عموم قرارگرفته باشند. حتی با وجود تعلق داشتن هنرمندان به‌مکاتب بیشمار وگوناگون هنوزهم هنر یك وسیله‌ی بیان شخصی‌ست. هریك از هنرمندان مکاتب گوناگون براصول فکری خاصی از یك مکتب هنری تأکید می‌ورزند. در این‌گونه شرایط مردم با سنت‌های فراوان و مستغرق‌کننده‌ی هنری روبرو می‌شوند که در جوار یکدیگر عرضه شده‌اند.

رابطه‌ی فرآورده هنری را با موقعیت اجتماعی هنرمند، از قرن‌گذشته تاکنون مورد مطالعه قرار داده و مدون‌کرده‌اند. برخی از این بررسی‌ها برمناسبات هنرمند با وسایل تولید، ساخت طبقاتی و بازار تأکید می‌ورزد. برنهاده‌ی عمده‌ی این دسته از تحلیل‌ها حاکی از آن‌ست‌که آفرینش هنری به‌بازتاب نظام اقتصادی و تولید صنعتی می‌پردازد. مضافاً، کانون توجه را در این‌گونه تحلیل‌ها بازار آثار هنری پدید می‌آورد. از این دیدگاه، ذوق و سلیقه، دگرگونی‌های موجود در ترکیب و خصلت لایه‌هایی[4] را ــ که هنرمندان را حمایت می‌کنند، و خریداران آثار هنری که بازار هنر را بوجود می‌آورند، ــ بازتاب می‌کند.

این دسته از نظرآوران می‌کوشند وجوه اشتراك بین موقعیت هنرمند ومضامین، نمادها[5]، گریزها و پیشداوری‌های[6]

4. Strata
5. Symbols
6. Prejudices

فرآورده‌های هنری وی را تشریح و تبیین کنند. این شیوه معمولا به‌یك دور باطل ملاحظات و مسایل زیبایی‌شناختی می‌انجامد. به‌علاوه، تأکید برمعیارهای بیرونی آفرینش‌هنری باعث می‌شودکه مسایل هنرکمتر از مسایل جامعه مورد بررسی قرارگیرند.

البته محدودیت‌های این‌گونه نظرات، در صورتی‌که با رویکردی[7] خشك‌اندیشانه و بلاهت‌آمیز همراه نباشد، اعتبار تحلیل شرایط بیرونی را یکسره ساقط نمی‌کند. همین انتقاد از رویکرد، در مورد تحلیل درونی‌نیز مصداق می‌یابد.

در روزگار جدید دگرگونی‌هایی در رابطه با جامعه رخ داده‌است. عصر «نوزایی»[8]، نوآیینی[9] گسترده و همچنین‌جدایی دین از زندگی عمومی را همراه آورد. این نوآیینی و اعتقاد به‌زمینی‌بودن، با پیدایی طبقاتی‌که ذوق و سلیقه‌ی نوگرا و امکان مالی تازه برای خرید هنر داشتند همگام بود. دگرگونی عمده‌یی که در مناسبات بازار هنرمند عصر نوزایی پدید آمد، در درجه‌ی نخست، همانا تبدیل حمایت مذهبی به‌حمایتی نوآیین از هنر بود.

با وجود فرودست‌تربودن منزلت‌هنرمند، مناسبات وی با مصرف‌کننده‌ی آثارش تنگاتنگ می‌نمود. هنرمند در زندگی

7. Approach
8. Renaissance
9. Secularism

حامیان خود مشارکت می‌جست و آن را می‌شناخت. جهان ذوق، و سلیقه‌ی مشترکی وجود داشت که فرآمده‌ی زیست مشترك هنرمند و مصرف‌کننده، و خصلت خاص حامیان بود.

پیدایی یك طبقه‌ی متوسط گسترده، در سده‌های هجدهم و نوزدهم، به‌تکوین بازار همگانی هنر انجامید. به‌عنوان مثال، تك‌چهره‌پردازی به‌هنر خاص طبقات متوسط تبدیل گردید. لکن باید در نظر داشت که ماهیت طبقاتی این هنر از خصلت همگانی‌بودن آن اهمیت بیشتری داشت. با پیدایی انبوه تماشاگران و خوانندگان که، بجای استخدام هنرمند، تعهدی جز خرید یك بلیت، یا یك کتاب نداشتند، حجم هنر به‌ابعاد شگفتی‌انگیز و تاریخی دست یافت. ارکسترهای سنفونی بیان ویژه موسیقی شد و برای خیل وسیع شنوندگان در تالارهایی اجرا گردیدکه از نظر مهرازی مقتضی می‌نمود.

فن‌شناسی علمی، دامنه‌ی فعالیت غیرشخصی هنرمند را در میان خود انبوه تماشاگران و بینندگان وسعت بخشید؛ و هنرمند بطور دم‌افزا از تماشاگران و خوانندگان خود دور شد. بطوریکه در واقع، امروز آهنگ‌پرداز می‌تواند آوازه‌ی خود را، قبل‌از آنکه نمایش زنده اجرا کند، از گذار ضبط صدا و آهنگ کسب کند. اجراکنندگان عمده‌ی کنسرت چون **آرتور ربنشتاین** و **جوزف‌شیگتی** از گذار وسایل ضبط و پخش صدا به‌مردم معرفی شده‌اند.

در دهه‌های اخیر، صفحه‌های بزرگ گرامافون توانسته‌اند روند اشاعه‌ی آثار اجراکنندگان و آهنگسازان را (اعم از زنده و مرده) بیشتر از گذار ضبط تسریع کنند تا از راه برعهده‌گرفتن نمایش‌های زنده‌ی پرهزینه ومخاطره‌آمیز. به‌همین‌سان در نگارگری‌نیز تکثیر نگاره‌ها، مصرف‌کنندگانی همگانی پدید آورده، لکن از سوی دیگر باعث شده که رابطه‌ی شخصی و رودررو بین نگارگر و مشتریان آثار از بین برود.

همین غیرشخصی بودن‌بازار، بین‌هنرمندومصرف‌کننده‌ی هنر جدایی افکند. همگام با انطباق و همسازی مصرف هنر با بهای خرید بلیت، کتاب وغیره، نوع و خصلت مصرف‌کننده‌ی هنری پراکنده‌تر و نامشخص‌تر شد و در غایت مشارکت هنرمند در جهان مشتری، و جذب شدن در آن، برای وی دشوارتر گردید. به‌علت پیوند و ارتباط‌یافتن شناخت هنر و بهره‌جویی از آن با بهای یك بلیت، ناگزیر سطح نیازها و شرایط فکری لازم برای استفاده از هنر تنزل یافت.

بدینسان مصرف‌کنندگان جدیدتر هنر، که زمینه‌یی پراکنده و نامشخص دارند و از معیارهای انتقادی ضعیف‌تری برخوردار هستند، جانشین گروه‌های قوام‌یافته عصرهای پیشین شده‌اند، و لاجرم قوانین هنر ثبات‌کمتری یافته است. هنرمند، که دیگر با حامی خاصی روبرو نمی‌شود، اینك می‌تواند مشتریان خود را، به‌صورت جمع‌کثیر قابل حصول،

برگزینند. دیگر مجبور نیست که خواسته‌ها و نیازهای یک مشتری خاص را برآورد، و الزاماً با جماعتی هم روبرو نمی‌شود که دارای ایستارهای قوام‌یافته یا بحدمتعالی تکامل یافته هستند.

هنرمند در راه توسل جستن به‌مشتریان و جماعت همگانی، با دروازه‌بان‌های اقتصادی معینی مواجه میشود: یعنی با مدیران مراکز برگزاری و اجرای هنر، مروجان، منتقدان و غیره، که امکان دارد برداشت‌های قالبی و غالباً نادرست‌خودرا ازمردم، به‌صورت‌تقاضا برهنرمندتحمیل‌کنند.

در جامعه‌ی جدید، هرگاه هنرمندان به‌ابراز نظرات اجتماعی پرداخته‌اند، دیدگاه آنان غالباً حاکی از طرد ارزش‌های اجتماعی حاکم برجامعه بوده است. هنر نو معمولا نگرشی عنادآمیز و بی‌تفاوت به‌صنعت‌گرایی و نحوه‌ی زندگی طبقه‌ی متوسط اتخاذکرده است. این‌گونه طرد ارزش‌های حاکم، الزاماً نه طبق برنامه‌ست و نه تخیلی یا انقلابی، بل بیشتر حاکی از انتقاد از بی‌فرهنگی و متظاهربودن جامعه‌ی مادی‌ست.

هنر جدی امکان دارد از راه‌گریز از جهان، این جامعه را ــ از گذار ترسیم حاکمیت علایق زیبایی‌شناختی صوری (به‌مثابه، کوبیسم، نمادگرایی و هنر انتزاعی و غیره) ــ طردکند، یا با تصویرکردن نامریی‌ترین جنبه‌ی دنیا

(گوتیك‌گرایی نو، سوررآلیسم، طبیعی‌گرایی و غیره) آن را مردود شمارد. همین‌واژه‌ی «طبیعی‌گرایی»[10] راکمتر به‌معنای تصویر و منعکس‌کردن جهان، بدانسان که واقعاً هست، بکار گرفته‌اند، و ایـن واژه بیشتر مفهوم زشتی جهـان ــ یعنی جهانی راکه غیرطبیعی‌ست ــ منتقل می‌سازد.

فقدان تماس مستقیم بین هنرمند و توده‌های مردم و عدم وجود فشارهای مستقیم، که می‌تواند از گذار روابط شخصی با یك حامی پدید آید، هنرمند را از قید تمامی تقـاضاها و نیازهای بیرونی رها می‌سازد و وی را ناگزیر می‌کند تا به تنهایی چشم‌انداز آینده‌اش را پی بریزد. ایستارهای درونی که مستقیم‌تر از همه با هنرمندی که در مقام هنرمند قـرار گرفته پیوند می‌یابد، مربوط به‌فن و شگرد کار می‌شود.

از اینجا یك رشته مسایل دیگر بوجود می‌آید. هنـر در بنیان متضمن **جستجوگری**‌ست.

هراثر، تداوم گذشته و فرآیند **استعداد هنری** بشمـار می‌آیـد. از بازآفرینی محض آثـار گذشته پرهیـز می‌شود. **نوآوری** و **نومایگی** فی‌نفسه هدف استعداد هنری می‌گـردد. رهایی از حامی و مشتری خاص، و فرآوردن برای بازاری‌که غیرشخصی‌ست به‌جدایی اقتصادی و اجتماعی فرآورنده از مصرف‌کننده یاری می‌بخشد. بافت زندگی هنرمنـد از باقی

10. Naturalism

جامعه جدا می‌شود، و علایق زیبایی‌شناختی نیز در این رهگذر جدایی مزبور را تشدید و تقویت می‌کند.

نکته‌ی عجیب اینجاست که افزایش و گسترش مشتریان و افراد طبقه‌ی متوسط، هنرمند را قادر می‌سازد تا در راه تلاش برای کسب استقلال خود ایستارهای طبقه متوسط را طرد کند. گاه، این‌گونه تلاش در راه دستیابی به‌استقلال، بردلایل زیبایی‌شناختی داشتن استقلال پیشی می‌گیرد ــ بطور مثال در «بوهمینیسم»، که درآن «نگرش هنری»[11] برفرآورده‌ی هنری برتری دارد. آزادی هنر در راه پیگیری مقاصد هنری همگام با افزایش توجه هنر به‌پویایی خود، هنر جدی را در معرض کشمکش و تعارض با جامعه قرار می‌دهد.

در هنر جدی، بدانسان‌که دربالا مذکور افتاد، دوگرایش رخ می‌نمایدکه هردو دارای مناسبات متقابل‌هستند. هنرمندان جدی و شاعر برکار خود، توجه خویش را در درجه‌ی نخست به آفرینش، تکامل، گسترش، جستجو و انتقاد از فنون و روش‌های اصلی‌شان معطوف می‌سازند. در اثر این نگرش، هنرمندان یا بخاطر خود شیفتگی هنری از جهان می‌پرهیزند، یا آن را، به‌علت نادیده‌گرفته شدن محور ارزش‌هایشان، طرد می‌کنند. بدینسان هنرمند، در جامعه‌یی‌که هنر وی می‌تواند وسیله‌یی برای تشریح یا متأثرکردن آن باشد، از تلاش در راه

11. Artistic Attitude

بدست‌گرفتن رهبری فکری، دست می‌شوید.

این بافت در مورد هنرهای همگانی مصداق نمی‌یابد. در هنرهای همگانی توجه به‌فن پیش از هنرهای جدی‌ست، لکن ضمناً هنرهای همگانی می‌کوشند مضامین و پیام‌هایی را بیان دارند که یا به‌زندگی روزانه، یا به‌آنچه که خواست و نیاز مصرف‌کنندگان برای باورکردن زندگی‌روزانه است، ویژگی می‌بخشد.

هنرهای همگانی امکان دارد این‌ها را بطور کژدیسه[۱۲]، منحرف و نادرست بیان و منتقل سازند، لکن‌قدر مسلم آن‌ست که به‌نحوی از انحا منتقل می‌سازند.

هنرهای همگانی، بمنظور تحقق و عینیت یافتن، به شبکه‌های ارتباطی گسترده و پرهزینه نیاز دارند واز این‌رو باید به‌یاری سرمایه و هزینه‌های ثابت به‌فعالیت بپردازند. حتی در صورت پایین‌بودن هزینه‌های واحد، فقط زمانی سودآور و بهره‌زا هستند که حجم فروش بالا باشد. این‌بطور اخص درمورد هنرهای‌همگانی«آزاده[۱۳]»، رادیو، تلویزیون،و تاحد گسترده‌یی جراید، نیز مصداق می‌یابد؛ زیرا، در این گونه هنرها که کمك مالی دریافت می‌دارند حجم فروش جای خود را به‌تیراژ، تعداد بیننده و شنونده و غیره می‌دهد.

12. Distorted
13. Liberal

در این دستگاه ومجموعه، هنرمندان را فقط می‌توان فن‌آزمودگانی دانست‌که عناصر سازمان‌های پیچیده وگسترده مدیریت هستند و برای برآوردن و ارتضای تقاضای موجود آمادگی یافته‌اند. در این گذار، بازاریابان ــ صرف نظر از اینکه قبلا چنین نامی داشتند یانه ــ مروجان، تبلیغات‌ـ کنندگان، دلالان، تحلیل‌گران (اعم از مالی و غیره)، مدیران مراکز برگزاری مراسم هنری، منتقدان، نمایندگان دلالان، به آنها مدد می‌بخشند.

محتوی اثر هنرمند را دیگران به‌وی می‌دهند، ووی‌باید، در محدوده‌ی قالب‌های همگانی، طرح‌ها را اجرا کند. دراین زمینه، نابغه و نادره هنرمندی‌ست که بازاریاب خودش‌ست، یعنی، کسی که می‌تواند پیش‌بینی کند چه موقع برای یك شاهکار فنی بازار گسترده وجود دارد، خواه این یك داستان پلیسی «همت» باشد، خواه طرح‌های پلاستیکی از پیکره‌های مذهبی، که شیشه‌ی جلوی اتومبیل را، به‌عنوان شمایل‌های[۱۴] همگانی معاصر، آذین می‌کند. باوجود آنکه هنرمند آثار همگانی درست به‌اندازه‌ی هنرمند جدی در مسایل فنی درگیرست، معهذا بین آنها وجوه افتراق نیز وجود دارد. همانسان که قبلا ذکر شد، گرفتاری فنی هنرمندان جدی، از کوشش برای حل مسایل فنی و زیبایی‌شناختی ناشی می‌شود.

14. Icons

هنرمند آثار همگانی به‌ندرت می‌تواند مسایل خود را برشمرد، زیرا آنها را قبلا کسانی‌که نبض ذوق و سلیقه‌ی مردم را در دست دارند برای وی تعیین کرده‌اند. راه‌حل‌های آنها، به‌علت عدم توانایی‌شان در گذشتن به‌فراسوی دانش مردم الزاماً ساده است ــ این نکته در مورد وسایل عرضه و نمایش نیز صادق‌ست. هنرمند آثار همگانی نمی‌تواند به صورت ریشه‌یی و بنیادی به‌فراسوی فنون تثبیت شده بگذرد، زیرا این امر نوعی تجاوز به حریم قوانین مقدس ذوق و سلیقه‌ی قوام یافته و تثبیت شده است. بنابراین باید برای پی‌ریزی و تکامل فنون جدید متکی به‌هنرهای جدی باشد. هنگامی که این فنون جدید راجماعت و مشتریان وسیع پذیرفتند، آنگاه هنرمندان آثار همگانی می‌توانند آنها را بکار گیرند.

اقتصاد بازار همگانی محتوای هنر و شکل آنرا تعیین می‌کند. تحت اجبار و فشاری‌که رویکرد همگانی بوجود می‌آورد، بازرگانان هنر باید در جستجوی یافتن آن دسته از نمونه‌های قالبی برآیند که مورد پسند مردم باشد و فروش فرآورده‌ها راتضمین‌کند. این وظیفه‌ی آسانی نیست. بسیاری از تحلیل‌گران تفکر همگانی گمان می‌برند که «همگانی» بودن به‌معنای یکدست‌بودن‌ست، و جامعه‌ی همگانی از تعداد بیشماری مردم یکدست و یکپارچه تشکیل شده است. این نظر

واندیشه، برداشت نادرستی از خصلت مشتریان وفرآورده‌هایی را که مصرف می‌کنند، بازتاب میکند. در واقع جامعه‌ی همگانی تجمعی از گروه‌های گونه‌گون‌ست ــ طبقات، حرفه‌ها، چشم‌اندازها، سنت‌ها و زمینه‌های جغرافیایی و فرهنگی.

هنرهای همگانی باید «مضامینی» را بیابند که باتجارب این گروه‌های گوناگون و متنوع متناسب و سازگارست. سطح فرهنگی هنرهای همگانی یک چیز نامربوط و بی‌معنی‌ست. آنچه اهمیت دارد وجود مردم و مشتریان کافی و فراوان‌ست تا باعث‌شدن بازده کلان، سرمایه‌گذاری ابتدایی را توجیه کند.

در جامعه‌یی که دارای جمعیت نسبة زیادست، امکان دارد بحد کافی مشتریان وابسته به‌طبقه‌ی «متوسط» و حتی «روشنفکر» وجود داشته باشند تا هزینه‌های هنرهای همگانی کم‌خرج‌تر را، چون سمفونی واپرا، جبران‌کنند. هنگامی‌که تعدادمشتریان تخصصی بحد بسنده‌یی برسد، امکان پول‌سازی با تولید آثار همگانی تخصصی برای هریك ازگروه‌های‌گوناگون پدید می‌آید.

همپای افزایش مشتریان پیش‌بینی شده‌ی بالقوه، فرآورندگان نیز دچار محدودیت می‌گردند. این مسأله در جای دیگر مورد تحلیل قرار گرفته و فقط در اینجا به ذکر آن بسنده می‌شود.

۱ــ هرچه تعداد مشتریان پیش‌بینی شده فزونی گیرد، باید توجه به‌اینکه پرداخت مضمون نباید گروه‌های علاقه‌مند مشتریان را بیگانه سازد، بیشتر شود. این بدان معناست که باید از موضوع‌هــای بحث‌انگیز چشم پــوشید، مگر نتیجه‌ـ گیری بحث و برخورد جنبه خنثی داشته باشد. باید به‌نحوی بدینگونه مضامین پرداخت که‌احتمال حمله گروه‌های فشار به‌اثر، ومالاتحت تأثیر قراردادن تعدادی از مشتریان‌بالقوه، برای تحریم فرآورده وجود نداشته باشد.

۲ــ بهمین نحو، باید شخصیت‌هایی را آفرید که گروه‌ـ های گوناگون بتوانند آنهــا را درك کنند یا خــود را با آن همذات به‌پندارند. این نمــادها کــه بــاید قابلیت درك و شناخته‌شدن داشته باشد نوعی الگوهاو نمونه‌های انتــزاعی قالبی هستند. «واقع‌گرایی» را تا آن‌حدکه افزودن جزییات بیرونی به‌این نمونه‌های «انتزاعی» از بیــرون بوجود می‌ـ آورد، تکامل مضامین و شخصیت‌ها برحسب ضرورت درونی تکوین نمی‌بخشد. به‌عنوان مثال، کاربــرد چاشنی ترانــه‌ی قومی درمتن‌موسیقی فیلم‌باعث‌پدیدآمدن‌یك زمینه‌ی‌روستایی واقعی و قابل قبول می‌شود.

۳ــ رسانه‌های همگانی[15] را قانون، و ممیزی احتمــالی گروه‌های فشار در آینده در معرض اخافه‌ی مداوم قرار می‌ـ

15. Mass Media

دهد. نظارت‌کنندگان بر هنرهای همگانی باید همواره وزنه و نفوذ گروه‌های متعارض فشار و علاقمند را ارزشیابی کنند و بدان‌واکنش نشان دهند. فرآورده‌های غایی تقریباً همواره با این ممیزی‌ها، ارزشیابی‌ها و برآوردهای متفاوت نوعی سازش ودمسازی پیدا می‌کند. اینگونه محاسبه‌ی مشتری، چگونگی فرآورده‌ی همگانی راعمدة بیشتر از پویایی درونی هنر مورد نظر، مضمون خلاقه، یا منطق درونی شخصیت‌ها و رخداده‌هایی که عرضه و تصویر می‌شوند تعیین می‌کند.

۴ــ به‌علت آنکه هنرهای همگانی آفریده‌ی نهادها و بنیادهای نیمه‌دایمی هستند، اهمیت ارزش‌هرگونه فرآورده‌ی هنری را، صاحبان آن کمتر از اهمیت حفظ وابقای بنیاد خود تلقی می‌کنند. بدینسان برخورداری از نیت خوب، اعتبار و آبرومندی، و یك احترام مناسب از طرف مردم ضرورت می‌یابد. فرآورندگان هنری را همواره بچشم هم فن آزموده، وهم پشتیبان اخلاق عمومی، خصوصی و سیاسی می‌نگرند. شکست در این موارد امکان دارد، حتی زمانی که کمبود وقصور فنی نیزوجود نداشته باشد، به‌فاجعه‌بیانجامد.

۵ــ به‌علت عوامل فوق، هنرهای همگانی محافظه‌کارند. به‌ندرت سرمایه را در عرضه‌ی آثاری به‌مخاطره می‌اندازند که در فراسوی ذوق و سلیقه‌ی قابل اطمینان، تجربه، دانش و احلام مشتریان قرار دارد. این امر بطور یکسان هم در

حوزه‌ی هنر و هم در حوزه‌ی سیاست صادق‌ست. هنگامی که تعداد زیادی از اعضای جامعه در یك جهت جدید سیاسی گام برمی‌دارند، حرکت رسانه‌های همگانی در آن راستا آسان‌تر و امکان‌پذیرتر می‌شود. پویایی‌های این‌گونه تغییرها خارج از قلمرو هنرهاست. لکن هنرهای همگانی را به‌علت گرایش‌به سازگاری، می‌توان به‌عنوان وسیله‌ی ارزشیابی وضع و شرایط بنیانی افکار عمومی مورد استفاده قرار داد. باآنکه اصل حاکم برهنرهای همگانی، همانا دمسازی و سازگاری‌با هنجاری‌ها قوام‌یافته وتثبیت شده‌است،ولی هنرمند آینده‌نگر و پیشیاب آثار همگانی، به‌هنگام رخ‌نمودن‌دگرگونی‌های بارز (اگر به‌درستی حدس زده باشد) می‌تواند به‌یك گرایش جنبه‌ی مردمی ارزانی دارد.

می‌توان پیدایی داستان‌های علمی را، به‌ویژه طی سال‌های پس از جنگ جهانی‌دوم، به‌عنوان نمونه ومثال ذکرکرد. تعداد مجله‌هایی که آغاز به‌چاپ داستان علمی کرده بودند افزایش یافت و بازار از دست مجله‌هایی که مطالب متنوع داشتند درآمد. پاسخگویی به‌مردمی که با نیروی علم، در قالب بمب‌های اتمی، موشك‌های هدایت شونده، سفینه‌های فضایی و غیره‌آشنا و مواجه شده بودند، جز از گذار بازار همگانی وادبیاتی که به‌امکانات آینده‌ی علم می‌پرداخت،میسر نبود. همگام با عامه پسندشدن داستان علمی، کج‌اندیشی و

ذوق بد در زمینه‌ی امکانات خشونت بارتر علم در این جهان نیز پرورش و گسترش یافت.

ما تاکنون فقط برمحدودیت‌های هنر همگانی تأکید کرده‌ایم. این هنرها نباید به‌نحوی با واقعیت دمخور شوندو آن‌ها را منعکس سازند که باعث بیگانگی بخش‌هایی از مشتریان محاسبه شده بشود. چون در جامعه‌ی پیچیده‌ی جدید تقریباً تمامی «مسایل» (مگر آن‌هایی که راه‌حلی معین و پذیرفته شده دارند) مناقشه‌آمیز وقابل تردید هستند، و هنرهای همگانی لاجرم، آشکارا از این‌گونه برخوردها و تضادها می‌پرهیزند.

بهرحال، نباید فراموش کرد که پرهیز از تمام مسایل نیز فی‌نفسه به‌سقوط اقتصادی هنر به‌عنوان یك صنعت می‌انجامد. فرض براین‌ست که هنرهای همگانی از توان تحریك علایق مردم برخوردارند. آن‌ها باید در برخی موارد با مصرف‌کننده وجه اشتراك داشته باشند وارتباط برقرار سازند. هنرهای همگانی، ضمن پرهیز از بروز مسایل‌مربوط به‌تجارب اجتماعی، در واقع آن‌ها را به‌جامه‌ی مبدل درمی‌آورند و زندگی روانی مشتریان مورد نظر خود را از گذار آنها بازتاب می‌کنند.

بدینسان، هنرهای همگانی گستره‌یی برای تشخیص و همذات پنداری فراهم می‌آورند. هدف نمادهای این تشخیص

وهمذات پنداری امکان دارد یا ارتضا وبرآوردن آرزوها باشد، یا رهایی و تخلیه‌ی حالت‌ها و احساس‌های تهاجمی و عنادآمیزی‌که مصرف‌کننده قادر به‌بیان آن‌ها نیست. درنتیجه، از یکسو، نمادهای شناسایی و همذات پنداری به‌سوی ثروتمند، چشمگیر، وهیجان‌انگیزبودن و دستیابی به جنس مخالف مورد نظر به‌منظور برقراری روابط جنسی می‌گراید، واز سوی دیگر بطور همزمان قهرمانان موضوع‌های این هنرها به‌هنگام قرار گرفتن در قبال نیروهای بیرونی، در اثر عدم توانایی با همسازی با محیط خود دست به‌رفتارهایی وحشیانه، خشن و ضد اجتماعی می‌یازند که خود مصرف‌کننده در زندگی معمولی از انجام آن‌ها عاجزست. تولیدهنر همگانی همانند جهان رؤیاها واحلامی‌ست که نمونه‌های آن را در روانکاوی می‌توان مشاهده‌کرد. تمامی عناصر واقعیت به‌جامه‌ی مبدل درآمده‌اند. از نظر روانی، هنرهای همگانی بافرافکنی‌ها[16] وآفرینش‌های فردی وجداگانه تفاوت‌دارند، زیرا درجامعه‌ی جدید نحوه‌ی عملکردآفرینش‌ها وفرآورده‌ها برای استفاده‌کنندگان از آن‌ها بیگانه است. انسان جدید حتی احلام خودرا نیز تولید نمی‌کند. در عوض گروه سرآمد علمی در زمینه‌ی تولید همگانی این احلام را برای وی می‌آفرینند و رؤیاهایی مناسب و بی‌دردسر در اختیارش می‌گذارند.

16. Projections

نخستین اقدام مصرف‌کنندگان هنر همگانی اقدام به‌همذات پنداری[۱۷] وشناسایی‌ست، و فنون علمی روانشناسی توده‌های مردم نیز بدین همذات‌پنداری و شناسایی مدد می‌بخشد.

بحث‌دراینکه باید براین‌گرایش صحه‌گذاشت یانه ازافق این‌نوشتار خارج‌ست. فقط‌می‌توان‌گفت‌که چنین‌احلام‌وفریب‌های همگانی چشم مصرف‌کننده را به‌روی واقعیت می‌بندد و دمخورشدن با آن را دشوار می‌سازد. در نتیجه‌ی این روند، مصرف‌کننده از درك جهان اجتماعی خود و مقابله‌ی هوشمندانه با مسایل آن عاجز می‌ماند.

انسان می‌تواند استدلال کند که هنرهای همگانی نقش‌ها و کشاکش‌هایی را جابجا می‌کنند واز بین می‌برند که در غیر اینصورت می‌توانست تحمل‌ناپذیر باشد: یعنی مواجهه‌ی مستقیم با واقعیت، که افراد را یارای برخورداری از توان‌و قدرت پرداختن بدان نیست، وامکان دارد به واژگون‌سازی‌و اقدام‌های بنیادی در راستایی بیانجامد که ضرورة مقبول و مطلوب بشمار نمی‌آیند.

به‌غیر از این‌ها، قدر مسلم آن‌ست که هنرهای همگانی جهانی را به‌مصرف‌کننده می‌نمایانند و معرفی می‌کنند که آشکارا وجود ندارد. نظام‌های نمادی جامعه‌ی جدید، نحوه‌ی زیست و زندگی خود را، به‌حد کافی، نه تشریح‌می‌کنند ونه

17. Identification

روشن می‌سازند. احوال و تجارب مصرف‌کننده را در خطه‌ی روابط عمومی، از آن روی تعبیر و تفسیر میکنند تا بهتر بتوانند از عهده‌ی وی برآیند. جهان هنر جدی هم که از تجارب مصرف‌کننده پرهیز می‌کند. در هنرهای همگانی، ارزش‌های موجود در تجارب مصرف‌کننده را به‌نحوی جابجا می‌سازند تا وی فقط در قالب روندهای مهار شده‌یی از خود واکنش نشان دهد که تنها به‌عواطف نسبتاً خام و مصنوعی راه‌می‌گشاید. بدینسان‌در تمامی حوزه‌های‌ارتباطات نمادی، مشتری باید بکوشد تا بدرون یك کلاف سردرگم‌نفوذ ناپذیر رخنه کند، ودر این رهگذر، حداکثر کاری که می‌تواند انجام دهد فقط نیم نگاهی اتفاقی به‌متن واقعیت‌ست‌که در پشت هنرهای، یا جدی، یا همگانی نهفته است.

تاریخ اجتماعی هنر در عصر فیلم

«قرن بیستم» پس ازجنگ جهانی اول، یعنی از دهـه‌ی دوم آن آغاز می‌شود. جنك جهانی، تنها بدان علت نقطه‌عطفی در این تحول بشمار می‌آید که می‌تواند زمینه‌یی برای‌گزینش امکانات موجود باشد. سرچشمه‌ی سه گرایش اصلی هنر این قرن را می‌توان در دوره‌ی پیشین جستجو کرد ــ کوبیسم‌رادر **سزان** و نوکلاسی‌سیست‌ها، اکسپرسیونیسم را در**وان گوگ** **استرایندبرك**، و سوررالیسم را در **رمبـو** و **لوتره‌امـون**[1]. پیوستگی تکامل هنری یك دوره با نوعی حرکت تدریجی‌تاریخ اقتصادی و اجتماعی همان دوره مطابقت می‌کنـد. سمبـار[2] دوران زندگی عالی‌ترین مرحله سرمایه‌داری را به‌صدو پنجاه

1. Lautreament
2. Sombart

سال محدود می‌سازد و آنانرا با آغاز جنگ پایان می‌بخشد. او علاقه‌مند است که وجود نظام کارتل‌ها و تراست‌های سال‌های ۱۸۹۵ تا ۱۹۱۴ را چنان تعبیر کند که گویی پدیده‌ی عصر پیشین و نشانه‌ی بحرانی محتمل‌الوقوع است. لکن در دوران پیش از سال ۱۹۱۴ تنها جامعه‌گرایان هستند که از واژگونی سرمایه‌داری سخن می‌گویند. در محافل بورژوایی مردم از خطر جامعه‌داری آگاهند، لکن نه به «تناقضات درونی» اقتصاد سرمایه‌داری، و نه به عدم امکان غلبه بر بحران‌های گاه و بیگاه آن اعتقاد دارند. تصور بروز بحران در خود این نظام، به هیچ روی، در خیال آنها نمی‌گنجد این نگرش حاکی از آسودگی خاطر، حتی در نخستین سال‌های پس از پایان جنگ نیز، ادامه می‌یابد و محیط بورژوازی، سوای لایه پایین طبقه‌ی متوسط که باید به ضد سختی‌های هراسناك مبارزه کند، به هیچ وجه نومیدانه نیست. بحران واقعی اقتصادی ۱۹۲۹ در آمریکا، که اوج بحران حاد زمان جنگ و بعد از آن است، بیگمان عواقب فقدان برنامه‌گزاری بین‌المللی برای تولید و توزیع را آشکار می‌سازد. در این هنگام مردم همه ناگهان از بحران سرمایه‌داری، شکست اقتصاد آزاد و جامعه‌ی آزاده‌گرا[۳]، فاجعه‌یی قریب‌الوقوع و خطر انقلاب، سخن می‌رانند. تاریخ دهه‌سوم، تاریخ دوران انتقاد اجتماعی، واقع‌گرایی و گرایش به‌فعالیت،

3. Liberal

ریشه‌یی شدن نگرش‌های سیاسی، و رواج اعتقاد به‌راه حلی اساسی‌ست ــ به‌عبارت دیگر، گویی روزگار احزاب میانه‌رو مسیری شده است. لکن آگاهی بر بحرانی که شیوه‌ی زندگی بورژوایی دستخوش آن‌ست‌درهیچ‌جاازآگاهی خودبورژوازی، براین امر بیشتر نیست، و در هیچ‌جا نیز، جز در میان خود بورژوازی، تا این حد سخن از پایان دوره‌ی بورژوازی نمی‌رود. فاشیسم و بولشویسم، باآنکه در دو قطب مخالف یکدیگر قرار دارند، به مثابه یکدیگر، بورژوازی را همچون جسدی زنده تلقی می‌کنند و با روحیه‌ی آشتی‌ناپذیر در برابر اصول آزاده‌گرایی و پارلمانتریسم به‌مقابله برمی‌خیزند. رویهمرفته لایه‌ی اندیشمندان[4] که به‌صف حکومت‌های زورفرما[5] پیوسته‌اند، خواستار نظم و انضباط و خودکامگی می‌شوند و شوریك «کلیسا»ی‌نو، مدرس‌گرایی‌نو[6] و بیزانس‌گرایی‌نو، الهام‌بخش این لایه‌می‌شوند. جاذبه‌ی فاشیسم برای لایه‌ی بی‌توان ادبا ــ که بر اثر «حیات‌گرایی»[7] **نیچه** و **برگسون** گیج شده است ــ فرآیند فریبندگی ارزش‌های تردیدناپذیر مطلق ویکپارچه و امید به‌برکنار بودن از بار هر مسؤولیتی‌ست که با خردگرایی[8] و فردگرایی بستگی دارد. لایه‌ی اندیشمندان، گروهه

4. Intelligensia
5. Autoritarian
6. Scholasticism
7. Vitalism
8. Rationalism

داری[9] را نوید بخش برقراری تماس با توده‌های وسیع ورهایی از دورماندگی خود از اجتماع می‌دانند.

در این وضع ناپایدار سخنگویان و مدافعان بورژوازی آزادگرا، به‌چیزی جز تکیه برخصال مشترك فاشیسم و بولشویسم، ورسوا ساختن یکی از این دو توسط دیگری نمی‌اندیشند. برواقع‌گرایی ریشه‌یی، که از ویژگی‌های هر دو آنهاست، تکیه می‌کنند و وجه مشترك اشکال سازمان وحکومت آنها را یك نوع فن سالاری[10] بیرحم می‌پندارند.[11] تفاوت‌های مربوط به اندیشوارگی سیاسی بین اشکال گوناگون حکومت‌های زورفرما را تعمداً نادیده می‌گیرند و آنها را صرفاً گونه‌گونی‌فنی جلوه‌گر می‌سازند ــ یعنی به‌صورت قلمرو کارشناس حزبی، اداره کننده سیاسی، مهندسی ماشین اجتماع، و به‌طور خلاصه، به‌صورت قلمرو «دیوان‌روا».[12] بیگمان همگونگی معینی بین اشکال گوناگون مقررات اجتماعی وجود دارد واگر کسی صرفاً واقعیت فن‌گرایی[13] و سنجیدن تمامی‌چیزهای‌دیگر را با آن، مبنا قرار دهد، می‌تواند وجه تشابهی بین شوروی و آمریکا نیز مشاهده کند.[14] امروز هیچ دستگاه دولتی نمی‌تواند

9. Communism
10. Technocéacy
11. Hermann Keyserling: Die neuentstehende Welt, 1926. - James Bunham: The Managerial Revolution. 1941.
12. Manager
13. Technicism
14. M. J. Bonn: The American Experiment, 1933. P. 285.

از خیل دیوانروایان صرف‌نظر کند. درست همانطور که‌فن‌آزمودگان[۱۵]، کارخانه‌های خود را اداره می‌کنند و هنرمندان برای آنان به‌نقاشی و نویسندگی می‌پردازند، دیوانروایان نیز از طرف توده‌های کم و بیش وسیع به اعمال قدرت سیاسی میپردازند. مسأله‌ی اصلی و اساسی همواره در این است که قدرت به‌نفع که و کدام طبقه از مردم اعمال میشود. در جهان امروز هیچ فرمانروایی پروای آنرا ندارد که بگوید قلبش سرشار از آرزوی حفظ منافع مردم نیست. توده‌های وسیع، در هرحال به حدی از زندگی سیاسی و اجتماعی آگاه میشوند که قدرت‌ها ناگزیرند برای پاسخگویی به آن‌ها متحمل مصایب گوناگون شوند.

هیچ چیز بیشتر از کوششی که فلسفه‌ی جاری فرهنگ این دوران بعمل می‌آورد تا این «عصیان توده‌ها» را مسؤول بیگانگی و فرداشت فرهنگ نو، و نیز مسؤول حمله‌یی که به نام دفاع از فکر و روح به‌آن میشود قلمداد کند، نمودار این فلسفه نیست. بیشتر افراطیون به‌جنبه‌ی انتقاد از فرهنگ این فلسفه، که معمولا در بررسی آن به بیراهه میروند، ایمان می‌آورند. در اینکه افراطیون از دو طرف آنرا با دو مفهوم مطلقاً متفاوت تلقی می‌کنند و بایك «اثبات‌گرایی» ذهنی، از یکسو برضد جهان‌بینی علمی به گفته‌ی خودشان «بیروح»، و

15. Technicians

از سوی دیگر برضد سرمایه‌داری نبرد آغاز میکنند، تردیدی نیست؛ لکن تا دهه سوم نحوه‌ی استقرار اندیشمندان در دو اردوگاه مخالفت بسیار نامتعادل‌ست. اکثریت آگاهانه یا ناآگاهانه ارتجاعی‌اند و تحت افسون اندیشه‌های «برگسون»، «باره»، «شارل‌مورا»، «ارتگای‌گاست»، «چسترتن»، «اشپنگلر»، «کی‌سرلینگ»، «کلاکس» و دیگران، راه را برای فاشیسم هموار میسازند. «قرون وسطای جدید»، «سرزمین مسیحیت جدید» و «اروپای جدید» همگی همان اقالیم رمانتیك ضد انقلابند، و «انقلاب درعلم»، «بسیج روح» دربرابر ماشینیسم و جبرگرایی علوم طبیعی، چیزی نیست مگر «آغاز واکنش بزرگ جهانی در قبال روشنگری دموکراتیك اجتماعی».[۱۶]

در این دوره‌ی «دموکراسی همگانی»[۱۷] کوشش بعمل می‌آید، تا تحت نام گروه‌های وسیع، ادعاها و تقاضاهایی عرضه شود. سرانجام، هیتلر حیله‌ی برتر شمردن اکثریت عظیم‌مردم خود را بکار می‌بندد. روند «مردمی»[۱۸] جدید اشرافی کردن، با به ستیز واداشتن غرب به‌ضد شرق، در آسیا و روسیه آغاز میشود. غرب و شرق را به ترتیب به عنوان نمایشگر نظم و آشفتگی، «قدرت» و آشوبگرایی[۱۹]، ثبات و انقلاب، خرد-

16. Ernst Troeltsch: «Die Revolution in der Wissenschaft» Gesammelte Schriften, IV, 1925, P. 676.
17. Mass Decocracy
18. Democratic
19. Anarchy

گرایی منضبط و عرفان لگام گسیخته، در مقابل یکدیگر قرار میدهند[۲۰]، و به اروپای پس از جنگ، که تحت تأثیر ادبیات روسیه قرار گرفته، مواکداً هشدار میدهند که با کیش داستایوفسکی و آیین‌کارامازوفی، که برای خود برگزیده،در جاده آشفتگی گام میگذارد.[۲۱] در زمان «ووگه»[۲۲] روسیه و ادبیات روسی به‌هیچ روی «آسیایی» نبود. بلکه نماینده‌ی مسیحتی واقعی بشمار می‌آمد که به‌طور نمونه در مقابل شرك غرب قد برافراشته بود. معذلك در آن زمان، روسیه دارای تزاری هم بود. اما این «مجاهدین جدید»، به‌نجات غرب‌اعتقاد نداشتند، و نومیدانه بینش سیاسی خود را در زیر سرپوش کلی بدبینی پنهان می‌ساختند. مصمم بودند که تمدن غرب را کلا همراه با امیدهای خود مدفون کنند، و به منزله‌ی وارثان واقعی انحطاط، «زوال غرب» را پذیره شوند.

واکنش بزرگ قرن‌درقلمرو هنرباطرد برداشت‌گرایی[۲۳] متجلی میشود و این تغییری‌ست که، در بعضی موارد، از تمام دگرگونی‌های مربوط به سبك، از زمان نوزایی[۲۴] به بعد، شکاف ژرفتری را درتاریخ هنربوجود می‌آورد، در حالی که اساساً بر سنت‌هنری طبیعی‌گرایی[۲۵] اثر نمیگذارد. گرچه‌راست

20. Henri Masis: La Defense de l'Occident, 1927.
21. Hermann Hesse: Blich ins Chaas, 1923.
22. Vogüé
23. Impressionism
24. Renaissance
25. Naturalism

است که همواره بین شکل‌گرایی و ضد شکل‌گرایی نوسانی به جلو و عقب وجود داشته، لکن نقش هنر به‌عنوان دمسازی صادقانه بازندگی و همگامی با طبیعت اصولا پس از قرون وسطا هرگز موردتردید قرار نگرفته بود، دراین‌مورد برداشت‌گرایی اوج و غایت تحولی بشمار میرفت که بیش از چهارصد سال دوام یافته بود. هنر برداشت‌گرایی پسین[۲۶] نخستین هنری بودکه فریب‌های واقعیت را ترك گفت و بینش خودرادرباره‌ی زندگی با دیگرسان نمودن تعمدی اشیای طبیعی بیان داشت. کوبیسم، کونستروکتیویسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، دادایسم و سوررالیسم به‌نحوی یکسان از برداشت‌گرایی ــ که تا حدی مقید به طبیعت و مؤید واقعیت است ــ گریزان می‌شوند، لکن برداشت‌گرایی بدین دلیل زمینه را برای این تطور آماده می‌سازد که‌خود پابند ارایه‌ی توصیفی جامع از واقعیت، و پابند برخورد ذهن بادنیای عینی درمجموع نیست بلکه نمودار آغاز روندی‌ست که «پیوستن» هنر به‌واقعیت نامیده میشود.[۲۷] هنر برداشت‌گرایی را به هیچ‌روی نمی‌توان بازنمود طبیعت نامید، رابطه‌ی آن با طبیعت برمبنای خصمانه و تخطی قرار دارد. حداکثر می‌توانیم آنرا نوعی طبیعی گرایی «جادویی»، تولید اشیایی که‌درکنار واقعیت قرار دارند ولیکن نمی‌خواهند جای آنرا بگیرند، تلقی کنیم.

26. Post-Impressionism
27. André Malraux: Psychologie de l'art, 1947.

ما همواره در برخورد با کارهای «براك»، «شاگال»، «رواو»، پیکاسو، «هانری‌روسو» و سالوادوردالی ــ علی‌رغم تفاوت‌هاشان ــ احساس می‌کنیم که در دنیای دیگری هستیم، که گرچه ممکن است هنوز نمایشگر بسیاری از واقعیت‌های معمولی باشد، لکن تلویحاً یك شکل هستی والاتر و متعارض‌با این واقعیت را عرضه میدارد.

به هرحال هنر نو از یك زاویه‌ی دیگر هم برداشت‌گراست: یعنی اساساً هنری‌ست «زشت»، و «خوش‌آوایی»[۲۸]، شکل‌های فریبا، و«پرده‌ها»[۲۹] و رنگهای برداشت‌گرایی را به هیچ می‌انگارد. ارزش‌های مصور را در نقاشی، نگاره‌های ذهنی‌ساخته و پرداخته دقیق را در شعر، نغمه و «نواختار»[۳۰] را در موسیقی نابود می‌سازد. تلویحاً گریز اشتیاق آمیزاز تمامی چیزهای مطبوع و دلپذیر، تزیینی و خوشایند را می‌نمایاند. دبوسی در مقابل شور رمانتی‌سیسم آلمان سردی نواخت، و ساخت هماهنگ خالصی عرضه می‌دارد و این جنبه‌ی ضدرمانتی‌سیسم در آثار «استراوینسکی»، «شوین‌برك» و «هیندمیت» جای خود را به‌ضدیت با یك بیانگری و گویایی شدید می‌دهد، که کلیه روابط خود را با موسیقی حساس قرن نوزدهم قطع کرده است. هدف این است که نویسندگی و نگارگری و آهنگسازی

28. Euphony
29. Tones
30. Tonality

از روی عقل باشد، نـه از روی احساس؛ گاهـی بر سادگی ساخت تکیه می‌شود و گاهی بـر جذبه‌ی نگـاره‌ی ذهنی متاـ فیزیکی، لکن تلاش برای گریز از زیبایی‌شناسی حسی و قانع دوران برداشت‌گـرایی در آن مستتر است. برداشت‌گـرایی بی‌گمان قبلا از وضعیتی بحرانی، که فرهنگ زیبایی شناسی نو خود را درآن‌یافت، بخوبی آگاه‌بود، لکن هنر برداشت‌گرایی پسین نخستین هنری‌ست که موکداً بی‌سیمایی و دروغین‌بودن آن فرهنگ را ابراز می‌کند ــ به‌همین سیاق است که می‌توان شاهد اعلام مبارزه علیه‌ی کلیه‌ی احساسات جسمانی و لذتـ گرایی، و نتیجهٔ علیه افسردگی، واخوردگی، و عذاب در آثار پیکاسو، کافکا و جویس بود. بیزاری از احساسی بودن هنر پیشین، و میل به‌نابودکردن فریب‌های آن، به‌حدی می‌رسد که هنرمندان این دوره حتی از بکار بردن وسایل بیان آن نیـز خودداری می‌کنند، و مانند «رمبو» ترجیـح می‌دهند زبانی ساختگی برای خود بیافرینند. شوین‌برگ نظـام «دوازده‌ـ نوازی» خود را خـلق می‌کند، و پیـکاسو، آن‌طور که به‌حـق درباره‌اش گفته‌اند، نگاره‌های خود را طوری می‌کشد که گویی در تلاش بازیابی هنرست.

مبارزه پیگیر در قبال بکاربردن وسایل قراردادی ــ و به دنبال آن، پاشیدگی سنت هنری قرن نوزدهم ــ درسال ۱۹۱۶ با دادایسم آغاز میشود که پدیده‌یی‌ست متعلق به‌زمان‌جنگ،

و پرخاشی‌ست علیه تمدنی که منجر به‌جنگ شد، و درنتیجه شکلی از شکست‌گرایی[۳۱] بشمار میآید.[۳۲] هدف ایـن‌جنبش، مقاومت در برابر اغواگری اشکال سهـل‌الحصول و قالبـی بیدردسر است، کـه به‌علت فرسودگی بـی‌ارزش شده و شیء را به‌نادرستی توصیف میکند و خود به‌خودی بودن بیان را از بین می‌برد. دادایسم، مانند سوررالیسم ــ که باآن دراین مورد همپایی کامل داشت ــ مبارزه‌یی در راه مستقیم‌کردن بیان بود، یعنی اساساً جنبشی رمانتیك بشمار می‌آمد. این جنبش مبارزه‌یی بود برای طرد تجربه توسط شکل‌ها، که به‌طوریکه می‌دانیم «گوته» قبلا از آن آگاهی داشت و ضمناً نیروی محرك تعیین‌کننده در پشت انقـلاب رمانتیك بشمار می‌آمد. از زمان رمانتی‌سیسم تطور ادبیات عبارت بود از ستیز با اشکال‌سنتی و قراردادی، بطوریکه تاریخ ادبی قرن گذشته، تاحدی تاریخ تجدید خودزبان بود، لکن در شرایطی که قرن نوزدهم همواره در آن خواهان برقراری تعادل بین کهنه و نو، بین اشکال‌سنتی وخود به‌خودی «فردگرایی» بود، دادایسم نابودی کامل «وسایل بیان» جاری و فرسوده را می‌طلبید. دادایسم خواستار بیانی کاملا خود به‌خودی شد و بدان وسیله نظریه‌ی هنری خـود را برپایه‌ی یك تناقض بنیاد نهاد. زیرا انسان چگونه‌می‌توانست هم منظور خود را تفهیم کند و هم‌وسایل ارتباط رابزداید و

31. Defeatism
32. Andre Breton: What is Surrealism?, 1936. PP. 45.

نابود سازد؟ «ژان پولان» منتقد فرانسوی، دو دسته از نویسندگان را براساس رابطه‌شان با زبان، ازهم منفك میسازد.[۳۳] وی نابودگران زبان، یعنی رمانتیك‌ها، نمادگرایان،[۳۴] و سوررالیست‌ها را که میخواهند، قالب‌های قراردادی و پیش پاافتاده و کلیشه‌های سرهم شده را از زبان بزدایند و از بیم‌خطرهای زبان به‌الهام خالص، بکر و نومایه پناهنده میشوند، «تروریست» مینامد. این‌عده به‌ضد یکپارچگی و انعقاد حیات سیال برهنه و زنده‌ی فکر، به‌ضد عینیت بخشیدن و نهادی ساختن، و به‌سخن دیگر، به‌ضد «فرهنگ» به‌ستیز برمی‌خیزند. «پولان» آن‌ها را با «برگسون» مربوط میسازد و تأثیر درون‌تابی[۳۵] و نظریه‌ی **نیروی‌حیاتی**[۳۶] را در کوشش آن‌ها برای صیانت بی‌واسطگی و اصالت احساس روحی، محقق می‌سازد. وی اردوی دیگر، یعنی نویسندگانی را که به‌خوبی میدانند که، به‌خاطر برقراری تفاهم متقابل، باید به‌قالب‌های عادی و تکراری تن در داد، و ادبیات عبارت‌ست از مرابطه و، به‌سخن‌دیگر، عبارتست از زبان، سنت، و شکل «فرسوده»، که به علت همین فرسودگی، خالی از دشواری‌ست و به‌فوریت درك میشود، بیان ورز[۳۷] و هنرمندان سخنور[۳۸]

33. Jean Paulhan: Les Fleurs de Trabes. 1941.
34. Symbolists
35. Intiuition
36. «Élan Vital»
37. Rhetorician
38. Oratorical

می‌نامد. وی نگرش آن‌ها را، تنها نگرش ممکن و پذیرفتنی تلقی میکند، زیرا مفهوم اعمال‌ترور در ادبیات به‌طور مداوم، سکوت مطلق، یعنی خودکشی فکری‌ست که سورالیست‌ها تنها به‌وسیله‌ی خودفریبی امکان دارد خود را از آن نجات دهند. در واقع هیچ‌قرارداد خشك‌تر و کوته‌اندیشانه‌تری از مسلك سوررالیسم، و هیچ هنر بیروح‌تر و یکنواخت‌تری از هنر سوررالیست‌های سوگند خورده وجود ندارد. «روش خودکار نویسندگی» کمتر از سبکی که به‌طور عقلایی و از نظر زیبایی شناسی مهار شده است، نرمش‌پذیر است؛ و ضمیر ناخودآگاه ــ یالااقل آن مقدار از آن‌که در پرتو دید قرارمی‌گیرد ــ بسیار فقیرتر و ساده‌تر از ضمیر آگاه است. بهرحال، اهمیت‌تاریخی سوررالیسم و دادایسم را نمی‌توان از آثار نمایندگان رسمی آن‌ها دریافت، بلکه به‌اهمیت آن باید از واقعیتی پی‌برد که برحسب‌آن سوررالیسم و دادایسم توجه خود را به‌تنگه‌ی بن‌بستی معطوف ساختند که ادبیات، در پایان جنبشی نمادگرا، خود را همراه با نازایی یك قرارداد ادبی، که هیچ‌گونه پیوندی بازندگی واقعی نداشت، در آن یافت.[۳۹] «مالارمه» و نمادگرایان گمان میبردند که هراندیشه‌یی که از مخیله‌شان بگذرد، بیان درونی‌ترین طبیعت آن‌هاست، و همین اعتقاد عرفانی به «جادوی کلمه» بود که ایشان را شاعر کرد.

39. Jacques Riviere: «Reconnaissance à Dada». Nouvelle Revue Francais, 1920, XV, PP. 231.

دادایست‌ها و سوررالیست‌ها شك دارند که اصولا چیزی عینی، خارجی، شکیل و دارای نظم منطقی بتواند بیانگر انسان باشد ــ مضافاً اینکه به‌ارزش خود همین بیان نیز شك می‌برند. فکر می‌کنند که از خود اثر بجا گذاشتن انسان واقعاً «ناپذیرفتنی»ست[۴۰]. بدین‌سان، دادایسم، نیستی‌گرایی[۴۱] جدیدی را ــ که نه تنها ارزش هنر، بلکه ارزش تمامی وضع انسان را تردید آمیز میداند، جانشین نیستی گرایی فرهنگ زیباپسند می‌کند. زیرا همانطور که در یکی از بیانیه‌های آن ذکر شده «در مقام‌سنجش با مقیاس ابدیت، تمامی اعمال انسانی عبث و ناچیز است».[۴۲]

لکن سنت مالارمه به هیچ‌روی فرجام نمی‌پذیرد. «سخن‌ورزان» یعنی آندره‌ژید، پل‌والری، تی.اس.الیوت، و ریلکه، گرایش‌های نمادگرایانه را، باوجود وابستگی‌هایی که با سوررالیسم دارند، ادامه می‌دهند. این عده نمایندگان هنر دشوار و دلپذیرند، و به «جادوی کلمات» اعتقاد دارند، و شعرشان را براساس روح زبان، ادبیات و سنت پی‌افکنده‌اند. «یولیس» جویس و «شوره‌زار» الیوت، درسال ۱۹۲۲ هر دو با هم پدیدار و گشایشگر ادبیات نو می‌شوند ــ یکی در جهت اکسپرسیونیسم و سوررالیسم، دیگری در جهت نمادگرایی و

40. Andre Breton: Les pas Perdus, 1924.
41. Nihilism
42. Tristian Tzara: Sept manifestes dada, 1920.

شکل‌گرایی. بررسی اندیشمندانه در هردو مشترك است، لکن هنر الیوت از «تجربه فرهنگ» مایه می‌گیرد و هنر جویس از «تجربه هستی ازلی بیغش»، و هر دو بیانگر نمونه‌ی نگرش رایج این دورانند، که «فریدریش کوندولف» آن‌هـا را در دیباچه‌ی کتابش درباره‌ی گوته عرضه می‌دارد، و بدینوسیله بافت[۴۳] فکری این‌دوران رانشان می‌دهد[۴۴]. در یکی فرهنگ تاریخی، سنت تعقلی و میراث اندیشه‌ها و شکل‌ها منشأ الهام است، و در دیگری واقعیات مستقیم زندگی و مسایل هستی بشر. درآثار الیوت و پل‌والری سنگ‌بنای نخستین، همواره‌یك اندیشه، یك‌تفکر، یا یك مسأله است، و در آثار جویس وکافکا یك تجربه‌ی نامعقول، یك رؤیا یا یك نگاره‌ی متافیزیك یـا افسانه‌یی. وجه افتراقی که «گوندولف» ازنظر مفهوم قایل می‌شود، انشعابی‌ست که درسرتاسر زمینه‌ی هنرنو جریـان دارد. کوبیسم و کونستروکتیویسم از یکسو واکسپرسیونیسم و سوررالیسم از سوی دیگر به‌ترتیب، گرایش‌های صوری و صورت‌زدا را مجسم می‌کنند و برای نخستین بار بـا چنیـن تناقض حادی درجوار یکدیگر ظاهر می‌شوند. این وضع، به علت اینکه دو سبك مخالف، بارزترین اشکال متفاوت را درآن ازخود نمودارمی‌سازند، شگفتی‌انگیزتر می‌نماید؛ به‌طوریکه برداشت انسان غالباً این است که نوعی آگاهی‌دیگرسان وجدا

43. Pattern
44. Friedrich Gundolf: Goethe,

در بین‌ست، نه دوگرایشی که باهم رقابت می‌کنند. پیکاسو، که به‌تندی از سبکی به‌سبك دیگر می‌گراید، بارزترین هنرمند عصر معاصرست، لـکن وی را گـزیده‌گـزیـن[۴۵] و «استاد آمیزه‌گری»[۴۶] نامیدن، و معتقد بودن به‌اینکه وی فقط می‌ـ خواهد نشان‌دهد تا چه حدبرقواعد هنری ـکه خودبه‌ضدآن‌ها عصیان‌می‌کند[۴۷] ـ سلطه دارد در مقایسه وی بااستراوینسکی و یادآوری اینکه او نیز تا چه‌حداالگوهای خود را تغییر می‌دهد و به‌خاطر موسیقی نو از «باخ» و سپس از «پرگـولوزی» و آنگاه از «چایکوفسکی»استفاده می‌کند[۴۸]، حق مطلب را ادا نمی‌کند. گزیده‌گزینی پیکاسو برنابودکردن عمـدی وحـدت شخصیت دلالت می‌کند، تقلید او اعتـراضـی بـرضد کیش نومایگی‌ست. از شکل انداختن واقعیت توسط او، که همواره خود را در زیر اشکال جدید می‌پوشاند تا اختیاری بودن آن‌ها را شدیدتر بنمایاند، به‌منظور اثبات این‌ست که «طبیعت و هنر دو پدیده‌ی کاملا ناهمانندند». پیکاسو به‌علت مخالفت با تمامی چیزهای رمانتیك، با «ندای باطن»، با «همین‌ست کـه هست» و با خودستایی و خودپرستی خویش، خویشتن را به صورت یك ساحر، شعبده‌باز، و سخره‌گر آثار دیگران در می‌ـ آورد. او نه تنها رمانتی سیسم، بلکه عصر نوزایی را بـا

45. Eclectic
46. «Master of Pastiche»
47. René Huyghe-Germain Bazin: Hist. de l'art Contemp, 1935, P. 223.
48. Constant Lambaert: Music ho! 1934.

تصوری که از نبوغ، و برداشتی که‌از وحدت کاروسبك دارد و مقدم بررمانتی‌سیسم است، نمی‌پذیرد. وی‌نماینده‌ی جدایی کامل از فردگرایی و ذهن گرایی و انکار مطلق هنری‌ست‌که‌به صورت بیان یك شخصیت مشخص وجود دارد. آثار او تعبیر و تفسیرهایی درباره‌ی واقعیت‌ست. داعیه‌یی نیز نداردکه‌به صورت تصویری ازیك‌جهان و یك‌کلیت، و هم‌نهاده وسرجوش هستی بشمار آیـد. پیکاسو با بکاربردن درهم برهم سبك‌های هنری مختلف، وسایل هنری بیان را باهم سازش می‌دهـد ــ درست با همان دقت و تمایلی که سوررالیست‌ها با انکار اشکال سنتی اقدام بدین کار می‌کنند.

قرن جدید سرشار از چنین تعارض‌های ژرف‌است، وحدت بینش آن در باره‌ی زندگی چنان ژرف در معرض خطر قرار گرفته که پیوند دادن نهایت دو سوی آن، یگانگی‌بخشیدن به بزرگترین تناقض‌های آن، موضوع اصلی، و غالباً تنهاموضوع هنرش می‌شود. سوررالیسم، که‌به‌گفته‌ی آندره‌برتون درابتدا، کاملا به دورمساله‌ی زبان ــ یعنی بیان‌شاعرانه ــ می‌چرخید، یا به‌قول محققانه‌ی «پولان» در پی تفهیم خود بدون وسیله‌ی تفاهم بود، اینك به‌هنری تبدیل می‌شود که‌دروغین بودن‌اشکال و بیهودگی هستی بشر را پایه‌ی بینش خود می‌کند. دادایسم، در اثر نومیدشدن از نارسایی اشکال فـرهنگی، همچنان بـه نابودی هنـر و بازگشت بـه‌آشفتگـی، یعنی بـه‌روسوایسم

رمانتیك، به‌مفهوم افراطی واژه، متوسل می‌شود. سوررالیسم ــ که روش دادیسم را با «شیوه‌ی خودکار نویسندگی[۴۹]» تکمیل می‌کند ــ به دانشی جدید، حقیقتی جدید، و هنری جدید دل می‌بندد که از آشفتگی، ناخودآگاه، غیرعقلایی، رؤیا وحوزه‌های کنترل نشده‌ی ضمیر پدید خواهد آمد. سوررالیست‌ها ــ که درست مانندادایست‌هاهنر راجز به‌عنوان وسیله‌ای‌انتقال دانش غیر تعقلی نمی‌پذیرند رستگاری هنر را در فرورفتن در ناخودآگاهی و ورود به‌مرحله‌ی آشفتگی و ماقبل تعقل می‌دانند، و روش روانکاوی تداعی آزاد را اتخاذ می‌کنند ــ یعنی گسترش دادن خودکار اندیشه‌ها و بازفراوردن آن‌ها را بدون هیچگونه سانسور منطقی، اخلاقی و ذوقی[۵۰]. زیرا گمان می‌برند که با این روش بررهنمودی دست یافته‌اند که الهام رمانتیك دوران خوش‌گذشته را باز می‌گرداند. بدین ترتیب، گذشته از همه، هنوز به‌تعقلی کردن نامعقول و باز فراوردن منظم چیزهای خود به‌خودی متوسل می‌شوند، بااین تفاوت که روش آن‌ها به‌طور غیر قابل مقایسه‌یی کتابی‌تر، خشك‌اندیشانه‌تر و جامدارتر از وجه آفرینشی‌ست که در آن چیزهای نامعقول ودرون‌تاب به‌وسیله‌ی داوری، سلیقه وانتقاد زیبایی شناختی کنترل می‌شود، و به‌جای عدم تشخیص، فکر

49. «Automatic Method of writing.»
50. Andre Breton: (Premier) Manifest du surrealism. 1924.

را اصل اساسی خودقرار می‌دهد. نحوه‌ی عمل پروست، که‌خود را به‌همین ترتیب در نوعی خوابوارگی[۵۱] فرو می‌برد و در معرض جریان خاطرات و تداعی‌ها قرار می‌گرفت[۵۲] و ضمناً در خلال این مدت اندیشگری با انضباط و هنرمندی کاملا آگاه و خلاق باقی می‌ماند، باتمامی ذهنی بودن، چقدر از رهنمود سوررالیست‌ها ثمربخش‌ترست[۵۳]. گویا فروید نیز متوجه حیله‌یی که سوررالیست‌ها به‌کار می‌برند، شده باشد. می‌گویند وی قبل از مرگ به سالوادوردالی، که در لندن او را ملاقات کرد، گفته بود: «آنچه که در هنر شما توجه مرا جلب می‌کند ناخودآگاهی نیست، بلکه خودآگاهی‌ست»[۵۴]. آیا منظورش این نبود که: «من به تظاهر اوهام شماتوجهی ندارم، بلکه توجه من معطوف به‌روش تظاهر شماست».

تجربه‌ی اساسی سوررالیست‌ها عبارت ازکشف یك واقعیت دوم است که گرچه به‌طور تفکیك ناپذیری با واقعیت عملی معمول درآمیخته، معهذا به حدی آن متفاوت‌ست که‌فقط می‌توانیم درباره‌ی آن نظرات منفی ابراز کنیم و برای یافتن دلیل اثبات وجود آن به‌حفره‌ها و شکاف‌های تجربه‌مان روی آوریم. این دوگانگی، هیچ‌جا بیشتر از آثار کافکا و جویس به‌چشم نمی‌خورد که گرچه با آموزه‌های سوررالیسم رابطه‌یی

51. Hypnotic
52. L.Louis Reynaud: La Grise de Nature Literature. 1929. PP. 196-7.
53. Charles du Bas: Appronimations, 1922.
54. J. Th. Soby: Salvador Dali, 1946. P. 24.

نداشتند، ولی مانند اکثر هنرمندان پیشرو قرن، به‌مفهوم وسیع‌تر، سوررالیست بودند. هم‌چنین این احساس دوپهلو بودن هستی، همراه با سکنی‌گزینی در دو اقلیم متفاوت‌ست، که سوررالیست‌ها را از غرابت رؤیا آگاه می‌سازد و باعث می‌شود که کمال مطلوب خود را، که از سبکی خاص اثر پذیرفته، در واقعیات درهم آمیخته‌ی رؤیاها تشخیص دهند. رؤیا، عرصه‌ی تصویر جهانی می‌شود که‌درآن واقعیت و غیر واقعیت، منطق و وهم، پیش پاافتادگی و تصعید هستی، وحدت پابرجا و توجیه‌ناپذیری را بوجود می‌آورد. طبیعی‌گرایی در زمینه‌ی جزییات، و ترکیب اختیاری روابط آن‌ها که سوررالیسم از رؤیا برداشت می‌کند، نه‌تنها احساس زندگی در دو سطح مختلف و در دو خطه‌ی متفاوت را به ما عرصه می‌دارد، بلکه این دوخطه‌ی هستی به‌قدری درهم نفوذ می‌کند که نه‌یکی می‌تواند تابع دیگری باشد و نه در برابر آن به‌سان برابر ــ نهاده قرار گیرد[55].

«دوگانگی» هستی یقیناًعقیده‌ی تازه‌یی نیست، و نظریه‌ی تقابل ضدین از زمان فلسفه‌ی «نیکولاس کوزایی» و «جوردانوبرونو» کاملا برای ما آشناست، لکن جنبه‌ی مضاعف و دوپهلویی مفهوم هستی، و فریب و اغوای فهم بشر که در هر پدیده‌یی، واقعیت نهفته‌ست، این چنین شدیداً محسوس

55. Andre Breton: Second Manifest du Surrealism, 1930.

نبود. فقط شیوه‌گزینی[۵۶] شاهد تباین بین ملموس و انتزاعی، جسمی و روحی، خواب و بیداری، با پرتوی یکسان بوده است. تکیه بیشتری که هنر نو بروهمناکی و تفنن تقابل ضدین می‌گذارد تابرخود تقابل ضدین، یادآور «شیوه گزینی» نیزهست. درکار دالی تباین تند بین بازنمود دقیق‌و عکاسی‌ـ مانند جزییات و بی‌سامانی موحش نحوه‌ی گروه‌بندی آنها تا حدبسیار کمی برعلاقمندی به «دوپهلویی» در تأترالیزابتی و شعرغنایی «شعرای متافیزیك» قرن هفدهم منطبق میشود. لکن دیگر اختلاف سطح بین سبك کافکا وجویس، که در آن نثری هشیار و اغلب آمیخته به‌جزییات بالطیف‌ترین شفافیت اندیشه‌ها ترکیب شده است، و سبك شعرای شیوه‌گزین قرن شانزدهم و هفدهم زیاد نیست. موضوع واقعی، در هر دو مورد، بیهودگی زندگی‌ست، که هرچه جمیع عناصر وهمناك، واقع‌گراترمی‌شوند، شگفتی‌انگیزتر وتکان‌دهنده‌تر می‌نماید. ماشین خیاطی و چتر روی میز تشریح، جسد الاغ روی پیانو یا پیکر برهنه‌ی زنی که چون کشو باز میشود، بطور خلاصه، تمام اشکالی که در کنار هم جورشده‌اند و در آن واحدهم باهم هستند، و هم ناجوری و ناسازگاری آنها مشهودست، فقط بیان آرزویی‌ست برای‌بوجود آوردن وحدت و پیوند، به‌طریقی بسیار دوپهلو در دنیای ذره‌شده‌یی که زندگی می‌کنیم. هنر

56. Mannerism

به‌تصرف یك شیدایی[۵۷] واقعی به‌خاطر کلیت درآمده است[۵۸]. به‌نظر می‌رسد که مربوط کردن هرچیز به چیز دیگر امکان‌پذیرست، و هرچیزی قانون کل را در درون خود دربر میگیرد. فروداشت انسان یا همان به‌اصطلاح «ناانسانی ـ کردن»[۵۹] هنر، بالاتر از همه با این احساس مربوط‌ست. در دنیایی که هر چیز دارای اهمیت، یا دارای اهمیت برابرست، انسان برتری کیفی خود را از دست میدهدو روانشناسی‌قدرت خود را.

بحران‌داستان‌روانی شاید تکان‌دهنده‌ترین پدیده‌ی ادبیات نو باشد آثار کافکا وجویس، دیگر داستان‌هایی روانی به مفهوم داستان‌های بزرگ قرن نوزدهم نیستند. در آثار کافکا نوعی اسطوره جایگزین روانشناسی شده است، و در آثار جویس گرچه تحلیل روانی مطلقاً بجاست ـ درست همان‌سان که پرداختن به‌جزییات در تصویر سوررالیستی باطبیعت کاملا وفق می‌دهد ـ معهذا نه‌تنها قهرمانانی به‌مفهوم یك‌مرکز روانی وجود ندارند، بلکه هیچ زمینه‌ی روانی ویژه در کلیت هستی نیز موجود نیست. غیر روانی کردن داستان با پروست آغاز میشود[۶۰]، وی در مقام بزرگترین استاد تحلیل احساس‌ها و اندیشه‌ها، به اوج داستان روانی می‌رسد، و ضمناً آغاز

57. Mania
58. Julien Benda: La France byzantine, 1945. P. 48.
59. Dehumanization
60. E. R. Curtius: Franzoesicher Geist im neuen Europa, 1925, PP. 75-6.

تغییر موضع روان را در توازن واقعیت نمایان میسازد، زیرا، از آنجایی که کل هستی صرفاً محتوی شعور شده است و اشیا اهمیت وجودی خود را فقط ازطریق زمینه‌یی روحی کسب میکنند، که از طریق آن دریافت می‌شونـد، دیگر مسألـه‌ی روانشناسی آن‌طور که‌برداشت استاندال، بالزاك، فلوبـر، جرج‌الیوت، تولستوی، یا داستایوفسکی بوده است نمی‌تواند مطرح باشد. در داستان قرن نوزدهم، روح و شخصیت‌انسان در قطب مخالف دنیای واقعیت ملمـوس جلوه‌گـر می‌شود و روانشناسی به‌سان‌تضادی بین برون‌ذات[۶۱] و درون‌ذات[۶۲]، و «خود» و «جز ــ خود»، و روح انسان و جهان بیرون. این نوع روانشناسی سلطه‌ی خود را در آثار پـروست از دست می ــ دهد، گرچه وی چهره‌نگار[۶۳] وکاریکاتوریست پرشورتری‌ست، لکن آنقدر که به‌تحلیل مکانیسم روح، به‌مثابه پدیده‌ی هستی‌ــ شناسی[۶۴] می‌پردازد، به‌تجسم شخصیت فردی نمی‌پردازد. کار وی نه تنها به علت اینکه حاوی تصویر کلـی جامعه‌ی‌نوست، بلکه به‌علت توصیف کل دستگاه روح انسان جدید با تمایلات، غرایز، استعدادها، خودکاری، خردگرایی‌ها و غیر خـردـ گرایی‌هایش «عصاره» آن بشمار می‌آید. بنابراین «یولیس» جویس، پی‌آمد مستقیم داستان پروستی است. در این اثرما،

61. Object
62. Subject
63. Portraitist
64. Ontological

در واقع، با فرهنگنامه‌ی تمدنی جدید روبرو می‌شویم که محتویات یك‌روز در زندگی یك شهر را در تاروپود نقش ـ مایه‌های آن بازتاب می‌کند. این روز یگانه، نمایشگر داستان‌ست. گریز از طرح داستان به‌دنبال گریز از تك قهرمان می‌آید. جویس به‌جای اینکه سیلی از رخداده‌ها را توصیف کند، سیلی از اندیشه و تداعی را می‌نماید و به جای یك قهرمان تنها سیلی از آگاهی و یك تك گفتار[۶۵] درونی ناگسیخته و بی‌پایان را توصیف می‌کند. همه‌جا برناگسیختگی حرکت، «پیوستگی ناهمگن»، تجسم تصویر متلون دنیایی‌تکیه میشود. مفهوم برگسونی زمان، از تعبیر جدید، شدت و انکسار برخوردار می‌شود. اکنون تکیه برروی همبودی[۶۶] محتویات شعور، دخول گذشته در حال، جوشش یکنواخت دوران‌های متفاوت زمان با یکدیگر، سیالیت نگرفته‌ی‌تجربه‌ی درونی، بیکرانی سیر زمان، که روان را نیز با خود می‌کشاند، نسبیب زمان و مکان ـ یعنی عدم امکان تفکیك و تعریف زمینه‌هایی که ذهن در آن حرکت می‌کند ـ قرار می‌گیرد. در این مفهوم‌مم جدید زمان تقریباً تمام دستگاههایی که اجزای هنر نو را بوجود می‌آورند به‌هم می‌گرایند: روگردانی از طرح، حذف قهرمان، چشم‌پوشی ازتجلیل روانی، «شیوه‌ی خودکار نویسندگی» و، بالاتر از همه، فن پیوند

65. Monologue
66. Simultaneity

(تدوین)[۶۷] و اشکال پیچیده‌ی زمانی و مکانی فیلم. مفهوم جدید زمان، که عنصر اصلی آن همبودی، و طبیعت آن«مکانی کردن» عنصر زمانی‌ست، در هیچ هنر دیگری مؤثرتر از این هنر جوان بیان نشده است ــ هنری که زمان آغاز آن بر دوران فلسفه‌ی برگسون منطبق می‌شود. همگامی روش‌های فنی فیلم و خصایص مفهوم جدید زمان به‌قدری زیادست که شخص احساس میکند طبقه‌بندی‌های زمانی این هنر نو، در مجموع، باید از روح شکل سینمایی ناشی شده باشد، ومضافاً به‌این فکر می‌افتد که خود فیلم را، که گرچه از نظر کیفی ممکن است بارورترین هنر معاصر نباشد، ازنظر سبك مظهر هنر نو تلقی کند.

تآتر دربسیاری موارد، زمینه‌ی هنری بسیار مشابهی با فیلم دارد. به‌ویژه از نظر ترکیب شکل‌های زمانی و مکانی شباهت آن با فیلم بسیارست. لیکن آنچه در روی صحنه رخ می‌دهد بخشی مکانی و بخشی زمانی‌ست، و قاعدة مکانی و زمانی‌ست، نه‌مانند رخداده‌های فیلم‌آمیزه‌یی از زمان ومکان. اساسی‌ترین تفاوت بین فیلم و هنرهای دیگر این‌ست که در تجسم و عرضه داشت تاحدی، خصلتی‌مکانی می‌یابد. درهنرهای تجسمی، همانند صحنه‌ی تآتر، مکان ایستا، بی‌حرکت لایتغیر، بی‌هدف و بی‌جهت‌ست، و به‌علت همگنی تمام‌اجزای

67. Montage

آن و اینکه هیچ یك از اجزایش از نظر زمان مستلزم دیگری نیست، ماکاملا آزادانه درآن‌حرکت میکنیم. بخش‌های‌حرکت، در تکامل تدریجی نه مراحلند و نه مراتب؛ توالی آن‌ها تابع هیچ حدی نیست. از سوی دیگر زمان در ادبیات و بالاتـر از همه در نمایش ــ مستقل از احساس زمانی تماشاگر ــ جهتی معین، مسیری تکاملی و هدفی عینی دارد، و انبوهی بی‌حساب نیست، بلکه یك توالی[۶۸] منظم‌ست. این طبقه‌بندی‌های تآتری زمان‌ومکان، نقش و یژه‌ی خود را در فیلم تغییر میدهند. زمان کیفیت ایستای خود را از دست می‌دهد، و انفعال آرام آن راه پویایی[۶۹] پیش میگیرد، و چنان پا به‌حیات میگذارد که گویی درمقابل چشمان ما مجسم است ــ سیال، بیکران، بی‌فرجام، و عنصری با تاریخ و طرح و رونـدی خاص میشود. مکـان ملموس همگن در اینجا، خصال زمانی تاریخی را، که ترکیبی ناهمگن دارد، کسب میکند. در این زمینه، مراحل جداگانـه، دیگر یکدست نیستند و اجزای مجزای مکان نیز ارزش برابر ندارند، و این زمینه مـواضعی را دربر میگیرد کـه دارای شرایط و یژه‌ی خود هستند ــ بعضی در این تکامل تقدم معین دارند، و باقی‌حاکی‌از اوج‌احساس‌مکانی‌هستند. مثلا بکاربردن تصاویری‌که ازنزدیك‌فیلمبرداری‌شده‌اند[۷۰]، نه‌تنهاازمعیار ــ

68. Sequence
69. Dynamic
70. Close ups

های مکانی برخوردار هستند، بلکه مرحله‌یی را نمایان میسازند که انتظار میرود باید به آن رسید، یا از آن گذشت. تصویرهایی که از نزدیك فیلمبرداری شده‌اند، به‌طور دلخواه در یك فیلم خوب توزیع نمیگردند. در هیچ‌جا و هیچگاه، مستقل از تکامل درونی صحنه، وارد نمیشوند، مگر جایی که از انرژی بالقوه میتواند و باید خود را پدیدار سازد، زیرا تصویری که از نزدیك فیلمبرداری شده تصویر مجزا و قاب گرفته نیست، بلکه همواره بخشی از کل فیلم است، مانند پیکرهای repousoir در نقاشی‌های «باروك» که کیفیتی پویا ــ درست همانند کیفیتی که از فیلمبرداری تصاویر نزدیك در ساخت مکانی فیلم بوجود میآید ــ به‌تصویر میبخشد. لکن از آنجایی که گویی زمان و مکان در یك فیلم، به‌علت تبدیل‌پذیری، باهم رابطه دارند، روابط زمانی، صفتی تقریباً مکانی کسب میکنند؛ درست همان‌سان که مکان اهمیت موضعی خاص کسب میکند وخصلت زمانی به‌خود می‌گیرد ــ به‌عبارت دیگر عنصری از آزادی در توالی لحظات آن‌ها وارد می‌شود. در زمینه‌ی زمانی یك فیلم، در جهتی حرکت میکنیم که به طریقی ویژگی مکانی دارد. کاملا برای گزینش جهت خود مختاریم، درست همان‌طور که شخصی از اطاقی به‌اتاق دیگر میرود، با قطع رابطه با مراحل جداگانه و تطور رخداده‌ها و گروه‌بندی آن‌ها طبق اصول نظم مکانی، از یك مرحله زمان

به‌مرحله‌ی دیگر قدم میگذاریم. به‌طور خلاصه در اینجا زمان از یکسو خاصیت پیوستگی بی‌انقطاع خود را از دست میدهد، و از سوی دیگر خصلت بازگشت‌ناپذیرش را. می‌توان آن را با فیلمبرداری از نزدیك متوقف‌کرد، با مرورگذشته‌ها به‌عقب بازگرداند، در بازنمود خاطرات تکرار کرد، و برای نمایش تصورات آینده به‌پیش راند. می‌توان رخـداده‌هایی را کـه همپایی و همزمانی دارند متوالیاً، و رخداده‌هایی را که زمان نامشخصی دارند همزمـان نشان داد ــ بـه‌وسیله‌ی نمایش همزمان و متناوب، و نمودار ساختن رخداده‌ی قبلی بعداً، و بعدی قبل از وقت مقرر. این مفهوم سینمایی زمان در مقام مقایسه با مفهوم تجربی و نمایشی نظیر خود، دارای خصلت ذهنی دقیق و به‌ظاهر نامـرتب است. زمان واقعیت تجربـی نظامی یکروند پیشرو، لاینقطع پیوسته، و مطلقاً بازگشت‌ـ ناپذیرست، که‌درآن‌رخداده‌هاطوری به‌دنبال‌یکدیگر پیوسته‌اند، که گویی بر «تسمه‌ی نقاله» قرار دارند. زمان نمایشی به‌هیچ وجه با زمان تجربی مشابهتی ندارد ــ مزاحمتی که وجود یك ساعت نمایشگر وقت درست برروی صحنه پدید می‌آورد، از این اختلاف ناشی می‌شود ــ و آن وحدت زمان را که نمایشنامه نویسی کـلاسیك توجیه میکند، می‌توان حتی بـه‌عنوان طرد اساسی زمان عادی تعبیر کرد ــ گرچه روابط زمانی درنمایش با ترتیب تاریخی تجربه‌ی معمولی، تماس بیشتری از ترتیب

زمان در فیلم دارد. بدین‌ترتیب در نمایش، یا لااقل در یک پرده‌ی نمایش، پیوستگی زمانی واقعیت تجربی از بین نمی‌رود. در اینجا نیز، مانند زندگی‌واقعی، رخداده‌ها، طبق‌اصل پیشروی ــ که نه انقطاع و جهش به‌جلو، و نه‌تکرار بازگشت به‌گذشته را میسر میسازد، و با ایستار[۷۱] زمان‌که مطلقاً ثابت است، یعنی، هیچ نوع شتاب مثبت، شتاب منفی یا توقفی را در بخش‌های گوناگون (پرده‌ها یا صحنه‌ها) پذیره نمیشود ــ یکدیگر را دنبال میکنند. از سوی دیگر در فیلم نه‌تنها سرعت رخداده‌های‌متوالی، بلکه‌خودمعیار دقیق‌زمان، طبق‌استفاده‌یی که از حرکت آهسته یا تند فیلم، وکم یا زیادبودن فیلمبرداری از نزدیک می‌شود، غالباً در هریک از تصاویر متفاوت است.

نمایشگردان به علت تنظیم صحنه، از تکرار لحظات و مراحل زمان، یعنی از تدابیری که غالباً باعث بوجود آمدن اثرات زیبایی‌شناسی و احساسی در فیلم میشود، محروم‌ست. گرچه در نمایش، بخشی از داستان به‌گذشته باز می‌گردد و از نظر زمانی رویدادهای گذشته را باز می‌نماید، لکن این بازگشت به‌طورغیرمستقیم عرضه می‌شود ــ یابه‌شکل روایتی که دارای رابطه‌ی منطقی‌ست؛ یا به‌شکل اشاراتی که می‌تواند هم محدود باشد و هم گسترده. تکنیک نمایش، به‌نمایش‌پرداز اجازه‌نمی‌دهدکه‌در مسیر یک‌طرح‌تکاملی پیشرونده صحنه‌های

71. Standard

گذشته را بازگرداند و آن‌ها را مستقیماً در میان توالی رخداده‌ها و در میان لحظه‌ی دراماتیك موجود واردکند ــ فقط اخیراً، شاید تحت نفوذ مستقیم فیلم، یا نفوذ مفهوم جدید زمان که «داستان نو» نیز با آن آشناست، چنین امری مجاز شده است. امکان فنی قطع بی‌مانع فیلمبرداری از هرصحنه، از همان ابتدا امکانات قطع زمان را مسیر می‌سازد، و با وارد کردن رخداده‌های ناهمگن یا محول کردن اجرای وظایف گوناگون به‌مراحل جداگانه، صحنه‌های هیجان انگیزی برای فیلم بوجود می‌آورد. بدین‌ترتیب فیلم همان حالتی را به‌دست می‌دهد که از نواختن دلخواه ضربه برروی شاسی‌های پیانواز بالا و پایین وچپ‌وراست حاصل می‌شود. در فیلم ما اغلب می‌توانیم قهرمان را به‌گونه‌ی مردی جوان در آغاز کار خود، بعد با بازگشت به‌گذشته، به‌سان یك‌کودك مشاهده‌کنیم. درمسیر طرح آینده‌ی داستان، او را به‌صورت مردی کامل می‌بینیم و حتی با تعقیب بیشتر جریان زندگی وی، امکان دارد حتی پس از مرگ نیز او را در خاطرات یکی از بستگانش یا دوستانش زنده بیابیم. در نتیجه‌ی گسیختگی زمان، پیشروی معطوف به گذشته‌ی طرح داستان با پیشروی معطوف به‌آینده، با آزادی کامل، و بدون هیچگونه رابطه‌ی تاریخی، ترکیب می‌شود، و از طریق پیچ و تاب‌های مکرر در پیوستگی زمان و در تحرك، که در واقع جوهر تجربه‌ی سینمایی‌ست، تاسرحد امکان پیش

می‌رود. تا هنگامی که همزمانی طرح‌های همردیف نمودار نشده است، مکانی کردن واقعی زمان در فیلم تحقق نمی‌یابد. احساس همزمانی و همبودی رویدادهای از نظر مکانی جداگانه‌ی گوناگون است که تماشاگران را در حالت تعلیق بین زمان و مکان فرو می‌برد و طبقه‌بندی‌های هردو نظام را مختص به‌خود می‌داند. این همزمانی و همبودی نزدیکی و دوری اشیا ــ نزدیکی‌شان به‌یکدیگر در زمان و فاصله‌شان از یکدیگر در مکان ــ است که عنصر زمانی ــ مکانی و دو بعدی بودن زمان را، که زمینه‌ی فیلم و طبقه‌بندی اساسی تجسم جهان‌ست تشکیل می‌دهد. در مراحل نسبتاً ابتدایی تاریخ فیلم بود که کشف شد نمایش دو سلسله‌ی همزمان از رخداده‌ها منشأ اصلی اشکال سینمایی‌ست. ابتدا این همزمانی فقط توسط ساعت‌هایی‌که وقت‌را نشان می‌دادند یابه‌وسیله‌ی اشارات مستقیمی‌مانند آن، به‌نظر تماشاگران‌می‌رسید، بعدها تکنیك هنری اجرای متناوب یك طرح دوگانه ومونتاژ متناوب مراحل جداگانه‌ی یك طرح قدم به قدم تکامل یافت، لکن ازآن هنگام به‌بعد ما همواره به‌جلوه‌های گوناگون آن تکنیك برمی‌خوریم؛ و چه بین دو طرف رقابت‌کننده و دو حریف قرار بگیریم، چه دوهمتا و همراه، ساخت فیلم در هردو مورد به واسطه‌ی ضعف دوجانبه‌ی پیشروی و همزمانی اعمال مخالف، تحت سلطه‌ی تلاقی و تقاطع دومشی متفاوت قرار می‌گیرد.

پایان‌معروف‌فیلم‌های ابتدایی‌کلاسیك‌وگریفیث[۷۲]، که هیجان‌ـ انگیز بودن صحنه آخر آن ـ با بکاربردن تکنیك انقلابی عوض کردن مداوم صحنه‌ها و ظاهر و غایب کردن فوری تصاویر ـ بستگی داشت به‌اینکه یك قطار، دسیسه‌گر، قاتل زودتر بـه مقصود می‌رسد یا یك اتومبیل، یا «پیك‌سواره»، یا یك ناجی، الگو و گره‌گشای داستان اکثر فیلم‌هـایی شده است کـه در موقعیتی همانند قرار می‌گیرند.

احساس زمانی عصر حاضر بالاتر از همه در آگاهی از لحظه‌یی‌ست که ما خود را در آن می‌یابیم: یعنی در آگاهی از حال. هرچیزی که موضوع روز و زمانه است، و در لحظه‌ی حاضر یکپارچه می‌نماید، برای انسان امروزی دارای اهمیت و ارزش ویژه است، و واقعیت همزمانی درنظر وی که سرشار از ایـن اندیشه است مفهوم جدیـدی کسب می‌کند. جهان عقلایی‌وی‌آکنده ازفضای‌حال‌بی‌واسطه‌است ـ درست‌همانسان که قرون‌وسطا باآکندگی از فضای ملکوتی، و عصرروشنگری با سرشار بودن از حالت چشم‌داشت بـه‌آینده مشخص میشد. بشر، بزرگی‌های خود، اعجاز فنون‌خود، غنای اندیشه‌ی خود، اعمال نهفته‌ی وابسته به‌روان خود را درجـوار، در روابط متقابل و در همامیزی اشیا و پدیده‌ها و روندها تجربه میکند. فریبندگی همزمانی، و پی بردن به‌اینکه از یکسو، یك انسان

72. Griffith

در مکان‌های مختلف اغلب شاهد همان‌چیز میشوند، و اینکه وقایعی یکسان، دریك لحظه، درنقاطی‌کاملا مجزا ازهم، روی میدهند ــ این جهان گسترده که فن، انسان معاصر را از آن آگاهانیده، شاید منشأ واقعی مفهوم واقعی زمان وکل‌انفصال ناگهانی باشد، که هنرنو بدانوسیله به‌توصیف‌خود می‌پردازد. این کیفیت بی‌قاعده که داستان نو را از داستان پیشین متمایز میسازد، ضمناً خصلت سینمایی‌ترین اثرگذاری‌های آن نیز هست. گسیختگی طرح و پیشرفت صحنه‌یی، نمود ناگهانی تفکرات و حالات، نسبیت، ناپداری و ناماندگاری ایستارهای زمان، چیزهایی هستند که در آثار پروست و جویس، دوس پاسوس و ویرجینیاوولف ما را به‌یاد قطع گذر تدریجی از صحنه‌یی به‌صحنه‌ی دیگر، و تداخل منطقی تصاویر درفیلم می‌اندازد، و درواقع وقتی‌پروست دو رخداده‌را که ممکن‌ست از نظر زمانی سی سال از یکدیگر فاصله داشته باشند به‌قدری به‌هم نزدیك میکند که گویی دو ساعت از یکدیگرفاصله دارند یك جادوی سینمایی می‌آفریند. نحوه‌یی که گذشته و حال، رؤیا و تفکر در آثار پروست از فراسوی فواصل بین زمان و مکان دست به‌دست هم می‌دهند؛ و شعور همواره پی‌جوی راه‌های جدید در زمان و مکان می‌شود، و زمان و مکان در این جریان بیکران و بی‌پایان وابستگی به‌هم از بین می‌روند، همگی دقیقاً با آمیزه‌ی زمان و مکان ــ که فیلم در آن حرکت

در آن واحد این همه چیزهای گوناگون، نامربوط و سازش‌ناپذیر را مشاهده میکند، و از سوی دیگر، انسان‌های مختلف می‌کند ـ مطابقت می‌کند. پروست هرگز تاریخ‌ها یا سن‌ها را ذکر نمی‌کند، هیچگاه در نمی‌یابیم که قهرمان داستانش چند سال دارد، و حتی ترتیب و روابط تاریخی رخداده‌ها نیز اغلب تا حدی نامعلوم باقی می‌ماند. تجارب و رویدادها به‌علت نزدیکی‌شان در زمان پیوند نمی‌یابند، و هرنوع تلاش به‌منظور تعیین محدوده و تنظیم تاریخ آن‌ها در نظر وی نامعقول‌ست، زیرا به‌عقیده‌ی او هرکسی تجارب خاصی برای‌خود داردکه در فواصل معین رخ می‌نماید. پسر، نوجوان و مرد همواره چیز واحدی را تجربه می‌کنند، مفهوم یك رخداده اغلب، سال‌ها پس از تجربه و تحمل آن برای ایشان آشکار می‌شود، لکن به‌دشواری می‌توانند که اصولا اندوخته‌ی سال‌هایی را که گذشته است از تجربه‌ی ساعتی‌که درآن زندگی می‌کند بازشناسند. آیا انسان درهمه‌ی لحظه‌های زندگی، همان کودك یا همان شخص فرتوت یا همان غریبه‌ی تنها با همان عواطف آگاه، حساس، و بی‌آرام نیست؟ آیا انسان در هرلحظه و هروضعی از زندگی خود همان شخص نیست که قادر به‌احساس این‌وآن است و در قبال گذشت زمان به‌خصایص عودکننده‌ی تجربه‌اش پناه می‌برد؟ آیا تجارب ما به‌نحوی صورت نمی‌گیرد که گویی جملگی در یك لحظه است؟

وآیا در واقع این همزمانی، نفی زمان نیست؟ وآیا، این نفی، مبارزه‌یی برای بازیابی یك «سرشت درونی» نیست، که زمان و مکان ملموس، ما را از آن محروم می‌کند؟

مبارزه‌ی جویس هنگامی‌که، مانند پروست، زمان‌مشخص و مورخ را متلاشی می‌کند، بـرای همین «سرشت درونی» و همین بـی‌واسطگی تجربه است. در آثـار او تبدیل‌پـذیری محتویات شعورست که برتربیت مورخ تجارب‌چیره می‌شود، به عقیده‌ی او زمان گذرگاهی‌ست بی‌جهت، که انسان در آن پس و پیش می‌رود، لکن وی حتی از پروست نیز در مکانی کردن زمان جلوتر می‌رود و رخداده‌های درونی را نه‌تنها از مقطع طولی، بلکه ازمقطع عرضی نیز می‌نمایاند نگاره‌های‌ذهنی[۷۳]، اندیشه‌ها، امواج مغزی و خاطرات با انقطاع سریع و کامل در جوار یکدیگر قرار می‌گیرند، به‌اصل آن‌ها تـوجهی بس ناچیز و برهمبودی و همزمانی آن‌ها تکیه‌یی تمام مـی‌شود. مکانی کردن زمان در کار جویس به‌قدری پیش می‌رود کـه شخص می‌تواند خواندن «یولیسس» را فقط با داشتن دانش کلی از زمینه‌اش از هرجای آن که بخواهد شروع کند ــ آنهم نه الزاماً آن طور که ادعا شده، پس از یکبار خـواندن، بلکه تقریباً با هرترتیبی که انسان خود بخواهـد انتخـاب کند. زمینه‌یی که خواننده خود را در آن می‌یابد درواقع مکانی‌ست،

73. Images

چون داستان نه‌تنها تصویر شهر بزرگی را می‌نماید، بلکه تا حدی ساخت آن را نیز جذب می‌کند، یعنی شبکه‌بندی خیابان‌ها و میدان‌هایش را که در آن‌ها مردم پرسه می‌زنند و هرجا و هر وقت که خواستند می‌ایستند. این خصلت کیفیت سینمایی فن جویس‌ست که داستان خود را ــ آن‌طور که در فرآورد فیلم مرسوم است ــ با آزاد کردن خود از بند توالی طرح‌ها، و باکار کردن روی فصول مختلف در آن واحد نوشت، نه با پرداختن به‌فصلی پس از پایان فصل پیش.

ما به‌مفهوم برگسونی زمان، آنطور که در فیلم و داستان نو بکار رفته، در تمام انواع وگرایش‌های هنرمعاصر برمی‌خوریم ــ گرچه هیچگاه تا این حد، و این چنین دور از خطا نبوده. گذشته از هرچیز، «همزمانی حالات روان» تجربه‌ی اصلی مربوط ساختن گرایش‌های مختلف نقاشی نوست: فوتوریسم ایتالیایی با اکسپرسیونیسم «شاگال»، کوبیسم «پیکاسو» با سوررآلیسم «جورجود کیریکو» یا سالوادور دالی. برگسون نقطه‌ی برخورد روندهای روحی و ساخت موزیکی و روابط متقابل آن‌ها را با هم کشف کرد. درست همان‌سان که وقتی به‌یك قطعه‌ی موسیقی کامل گوش می‌دهیم، در گوش‌هایمان رابطه‌یی متقابل بین نت جدید و تمام نت‌های قبلی بوجود می‌آید، در ژرفترین و بنیادی‌ترین تجارب خود نیز هرچیز را که در زندگی احساس و سپس کسب کرده‌ایم

متصرف می‌شویم. اگر خودمان را درك کنیم، روح خود را به سان یك ترکیب‌بندی[۷۴] موسیقی می‌خوانیم، کلاف آشفته صداهای درآمیخته را می‌گشاییم و آن را به‌یك چند آوایی[۷۵] منظم تبدیل می‌کنیم ــ هنر مبارزه‌یی‌ست برضد آشفتگی، همواره با تلاشی مخاطره‌آمیز به‌اقلیم آشفتگی دست می‌یازد و نواحی گسترده‌ی بیشتری را از چنگال آن بیرون می‌کشد. اگر پیشرفتی در تاریخ هنر وجود داشته باشد، در رشد مستمر گستره‌هایی‌ست که خود را از آشفتگی گسسته‌اند. فیلم با تجزیه و تحلیلی که از زمان می‌کند، در خط مستقیم این گسترش قراردارد: عرضه‌داشت تجارب بصری را به‌نحوی‌میسر ساخته که قبلا فقط در قالب‌های موسیقی بیان می‌شد ــ گرچه هنرمندی که بتواند این امکان جدید، این‌قالبی را که هنوز تهی‌ست، با زندگی واقعی پرکند بوجود نیامده است.

اینکه به‌نظر می‌آید بحران فیلم به‌سوی بیماری مزمنی حرکت می‌کند، بیش از همه، به‌علت این‌ست که، فیلم نویسنده‌یی در خور خود نمی‌یابد، یا اگر روشن‌تر ودقیق‌تر بگوییم، نویسندگان راه خود را به‌سوی فیلم نمی‌گشایند. عادت آن‌ها براین بوده‌که هرچه دلشان خواسته درچهاردیواری خود بکنند. لکن‌اکنون ضرورت ایجاب می‌کندکه همه‌ی تهیه‌کنندگان، کارگردانان، سناریونویسان، فیلمبرداران،

74. Compositions
75. Polyphony

مدیران هنری، وفن‌آزمودگان را درمدنظر داشته باشند، گرچه اصولا به‌قدرت این روحیه‌ی همکاری یا در واقع به‌اصل همکاری هنری اعتقاد ندارند. احساسات آن‌ها در برابر فکر فرآوردن آثار هنری که تسلیم جمع یا «کنسرن» شده باشد، به‌عصیان برمی‌خیزد، واحساس می‌کنند که اخذ تصمیم‌نهایی درباره‌ی انگیزه‌هایی که ایشان نمی‌توانند به‌حساب خود بگذارند ــ توسط فرمانی ناآشنا یااکثریت ــ باعث فروداشت و بی‌فضیلتی هنر است. از این دیده‌گاه‌قرن نوزدهم، وضعی که از نویسنده خواسته می‌شود تا خود را با آن سازگار کند، کاملا غیر معمول و غیر طبیعی‌ست. تلاش‌های چندپاره و بی‌سامان هنری دوران حاضر، اکنون برای نخستین بار، با اصلی برخورد می‌کند که مخالف با هرج‌و مرج طلبی آنهاست. زیرا واقعیت صرف یك اقدام هنری، برمبنای همکاری، نمودار گرایشی‌ست حاکی از تجمع، که‌از زمان قرون وسطا، و به‌ویژه از زمان مجمع‌فراماسون‌ها، نظیر کاملی نداشته ــ البته‌اگر تآتر را، که به‌هرحال بیشترصحنه‌ی باز نمود آثار هنری‌ست تا فرآوردن آن، نادیده بگیریم. اینکه فرآوردن فیلم چقدر از اصل کلی و مقبول تعاون گروهی هنرمندان دور شده، نه‌تنها از طریق عدم توانایی بیشتر نویسندگان برای برقراری رابطه با فیلم، بلکه با پدیده‌یی چون «چاپلین»، که معتقد بود تا حدامکان بایدکارهای‌فیلم‌

هایش را خودش بکند ــ مانند هنر پیشگی قسمت عمده‌ی فیلم، کارگردانی، سناریو نویسی، آهنگسازی ــ به‌طرز بارزی نمودار می‌شود. لکن حتی اگر این فقط آغاز یك روش منظم فرآوردن هنر باشد، آنچه که در باره‌اش تلاش می‌شود، درست مانند زندگی اقتصادی واجتماعی و سیاسی عصر حاضر، برنامه‌ـ گزاری جامعی‌ست که بدون آن، هم دنیای فرهنگی و هم‌دنیای مادی ما در خطر پاشیدگی قرار می‌گیرد. در اینجا نیز باهمان کشاکشی مواجه هستیم که‌در سرتاسر زندگی روبه‌روهستیم: مردمی‌گری و خودکامگی، تخصص و تجمع، خردگرایی و ضد خردگرایی با یکدیگر تصادم می‌کنند، لکن اگر قواعد حاکم جاری نتواند مسأله‌ی برنامه‌گزاری درزمینه اقتصاد وسیاست را حل کند، امکان حل شدن‌آن در هنر ــ جایی‌که خطر بزرگ، ولی نه اغراق‌آمیز خدشه واردکردن بر خودبه‌خودی، پاییـن آوردن شدید سطح سلیقه، و مقررات نهاده‌یی ابتکارشخصی مطرح است ــ دیگر اصلا وجود ندارد.

لکن هماهنگی و تجمع تـلاش‌هـای فردی را، در عصر تخصص بیکران و گرانسرترین فردگرایی‌ها، چگونه می‌توان فراهم کرد؟ چگونه باید در یك سطح علمی به‌این وضع پایان داد، که گاهی در آن فقرزده‌ترین ابداعـات ادبی زیـربنای فیلم‌هایی می‌شود کـه از نظر فن موفق است؛ مسأله‌ی قرارـ گرفتن کارگردانان‌ذیصلاحیت‌در مقابل نویسندگان بی‌صلاحیت

نیست، بلکه تعلق داشتن دو پدیده، به‌دوره‌های گـونـاگون مطرح است ــ یکی نویسنده‌ی تنها و منزوی که برمنابع خود متکی‌ست، ودیگری مسایل فیلم‌ست‌که فقط می‌تواندبه‌طور جمعی حل شود. واحد فیلم‌کـه براساس تعـاون کار می‌کند، مستلزم تکنیکی اجتماعی‌ست که هنوز به‌سطح آن نرسیده‌ایم، درست همان‌طور که یك دوربین جدیدالاختراع، فنی در پی داشت که در آن زمان، کسی از حدود توانایی هنری آن‌اطلاع نداشت. عرضه داشت نظریه‌ی توحید مجدد وظایف اشتقاق یافته، واول از همه توحید شخص کارگردان و نویسنده. که به‌قصد غلبه براین بحران ارایه می‌شود، بیشتر گریزاز خود مسأله‌ست تا حل آن، زیرا این نظریه بجای رفع تخصصی‌که باید برآن چیره شد، فقط ازآن جلوگیری می‌کند، و به‌جای ضرور ساختن برنامه‌گزاری، صرفاً ازآن می‌پرهیزد. تصادفاً، اصل توحید فرد در ایفای وظایف گوناگون، به‌جای تقسیم کاری که به‌طور جمعی سازمان یافته باشد، نه‌تنها صرفاً در خارج واز نظر تکنیك باروش‌کار مبتدی‌بودن مطابقت میکند، بلکه متضمن عدم کشاکش درونی نیز میشودکه یادآورسادگی فیلم‌های مبتدی‌ست. درغیر اینصورت آیا ممکـن است تمام کوشش‌هایی‌که برای‌نیل به‌فرآورد هنربرمبنای برنامه‌گزاری شده بعمل‌می‌آید، صرفاً یك‌آشفتگی موقت وپیشامدی‌باشدکه اکنون سیل فردگرایی آن‌ها را میروبد وبا خود میبرد؟ آیـا

ممکن‌ست که فیلم آغاز یك دوران هنری جدید نباشد، بلکه تا حدی پی‌آمد عقب‌افتاده‌ی فرهنگ فردگرای کهن باشد که هنوز سرشار از حیات است وما به‌خاطر تمام هنر بعدازقرون وسطی به‌آن مدیونیم؟ ــ واگر چنین باشد، آیا میتوان بحران فیلم را باوحدت بخشیدن بابرخی‌وظایف، یعنی ارایه اصول کار جمعی برطرف ساخت؟

بحران فیلم، به‌بحرانی که در خود «عامه»ی مردم موجود است بستگی دارد. میلیون‌ها مردمی که هرروز و هر ساعت هزاران سینما را در سرتاسر جهان، از هولیود گرفته تا شانکهای‌واز استکهلم‌گرفته تاکیپ‌تان پرمیکنند، یعنی این جماعت انسانی گسترده در سراسرجهان، ساخت اجتماعی سردرگمی‌دارد. تنهارشته‌ی‌پیوندبین‌این‌مردم سرازیرشدن‌به داخل سالن‌سینما، وخروج‌ازآن، به‌همان «بی‌شکلی»ست‌که در محدوده‌ی سالن‌سینمافشرده‌شده‌اند. انبوه‌ناهمگن، نامشخص، و بی‌شکلی هستندکه‌خصلت مشترك‌آن‌ها عدم‌تعلق‌به‌طبقه یا فرهنگ همشکل است. این توده‌ی سمینارو را به‌دشواری میتوان «عامه» نامید، زیرا این نام را تنها برگروه کم‌وبیش پایداری از هواخواهان فیلم میتوان اطلاق کرد ــ گروهی‌که تا حدی قادر به‌تضمین ادامه‌ی فرآوردن در برخی زمینه‌های هنرست. جماعت‌های در هم‌آمیخته‌یی‌که به «عامه» شباهت دارند، برروی یك سطح تفاهم متقابل حرکت میکنند ــ حتی

اگر عقایدشان نیز متفاوت باشد، باز برروی همان سطح از یکدیگر دور میشوند. لکن جستجوی چنین زمینه‌ی تفاهم متقابلی در مورد توده‌هایی که باهم در سینما می‌نشینند و دارای هیچ نوع سازند[۷۶] فکری مشترك قبلی نیستند کار عبثی‌ست. اگر از فیلمی خوششان نیاید امکان توافق بین ایشان برسر دلایلی که در زمینه‌ی رد فیلم دارند آنقدر ناچیز است که انسان ناچارست گمان برد که حتی پسند عمومی یك فیلم نیز از روی سوء تفاهم است.

واحدهای همگن و پایدار «عامه» که ــ بسان پلی بین فرآورندگان هنر و لایه‌های اجتماعی مردم که علاقه واقعی به‌هنر ندارند ــ همواره وظیفه‌ی اساسی صیانت از هنر را انجام میداد، به‌طوریکه میدانیم، با مردمی‌کردن پی‌افزون بهره‌کشی از هنر از بین رفت. تماشاگران بورژوای پروپا قرص تآتر کشوری و منطقه‌یی در آخر قرن گذشته، جماعت کمابیش همشکل، و به‌طور زنده‌وار رشد یافته‌یی را تشکیل میدادند، لکن در پایان تآتر repertory، بقایای این عامه مردم از هم پاشیدو پس از آن فقط در موقعیت‌های خاص تماشاگرانی یکدست پدید آمد ــ گرچه در برخی موارد تعداد این تماشاگران بیش‌از پیش بوده است. این جماعت در مجموع با عامه‌یی که اتفاقاً به‌سینما می‌روند و باید هربار، کراراً

76. Formation

با گیرایی‌های نومایه و جدید آنها را جلب کرد، همانندبود. تآتر reperotry، تآتر سریال‌وسینما، به‌نحوبارزی مراحل‌متوالی مردمی‌کردن هنر و تحلیل تدریجی خصلت آیینی آن را نمایان میسازد، که قبلا خاصیت تمامی اشکال تآتر بـود. سینما در این رهگذر کفر آلود، گام نهایی را برمیداد، زیرا در شهرـ های جدید، ورود به‌تآترهایی کـه نمایش‌های مـورد پسند نشان میدهند، مستلزم بعضی آمادگی‌های درونی و برونیـ ست ـ در بیشتر موارد باید قبلا صندلی تهیه دید، و برای برنامه‌های شبانه از قبل آماده بود ـ در حالیکه شخص‌میتواند «سرراه» با لباس روز وهر موقع از وقت نمایش، به‌سینما برود. نگرش معمولی فیلم با بی‌تکلفی و بی‌برنامگی سینماـ رو کاملا تطبیق میکند.

از آغاز تمدن فردگرایی‌نو، فیلم، نمودار نخستین‌کوشش به‌منظور فرآوردن هنر برای عامه‌یی وسیع است. بطوریکه می‌دانیم، دگرگونی در ساخت تآتر و «عامه‌ی باسواد» ـ که‌در آغاز قرن گذشته به‌نمایش خیابانی وداستان پاورقی پیوند می‌یابد ـ آغازگر واقعی دموکراتیك و مردمی‌کردن هنرست، که با سینما رفتن تـوده به‌اوج خـود می‌رسد. گذر از تآتـر خصوصی دربار شاهزادگان به‌تآتر بورژوایی دولتی وسپس به‌تراست‌های تآتر، یا گذر از اپرا به‌اپرای سبك، بعد بـه revue، مراحل جداگانه‌ی تحولی را مشخص می‌سازد که خصلت

آن جلب‌کردن توده‌های وسیع «مصرف‌کننده» به‌منظور جبران هزینه‌ی سرمایه‌گذاری‌های روزافزون است. لوازم نمـایش اپرای سبك را تآتر متوسط می‌توانست تأمین کند، و لوازم revue یا بالتی بزرگ از شهری به‌شهر دیگر قابل حمل بود، لکن اینك سینماروهای سرتاسر جهان برای تأدیه‌ی سرمایه‌یی که به‌جریان می‌افتد و برای تأمین بودجه‌ی یك فیلم بزرگ باید پول بپردازند. واقعیت تعیین‌کننده‌ی تأثیر توده‌ها بر فرآورد هنر در اینجاست. توده‌ها با حضور خود در تآتر آتن یا قرون وسطا هرگز قادر نبودند که مستقیماً برشیوه‌هـای هنری اثر بگذارند. فقط از زمانی که به‌صورت مصرف‌کننده درآمده ودر قبال تفریح خود پول پرداخته‌اند، توانسته‌اندبا اتکا به‌همین پرداخت، نقش تعیین‌کننده‌یی درتاریخ هنرپیدا کنند.

همواره عنصری از کشاکش بین کیفیت و عوام پسندی هنر وجود داشته. البته در اینجا منظور این نیست که بگوییم توده‌های وسیع اصولا هنری پست را برهنری ترجیح‌داده‌اند که دارای کیفیت خوب است. طبیعة شناخت یك هنر پیچیده آنها را از هنری کـه تکاملش ناچیزست بیشتر بـا دشواری مواجه می‌سازد، لکن عدم درك کافی الزاماً آنها را از پذیرفتن این هنر باز نمی‌دارد، مگر از نظر کیفیت زیبایی شناسی. با معیارهای کیفی نمی‌توان بین آنها مـوفقیت کسب کرد. در

برابر آنچه که از نظر هنری خوب یا بد است واکنش نشان نمی‌دهند، واکنش آنها در برابر اثراتی‌ست که در حیطه‌ی هستی به‌ایشان اطمینان می‌بخشد یا هشدارمی‌دهد. به‌شرطی به‌چیزهای با ارزش علاقه‌مند می‌شوندکه مطابق نگرش‌آن‌ها عرضه شده باشد، یعنی به‌شرط اینکه موضوع متن آن جذاب باشد. از این نقطه نظر امید به‌موفقیت فیلم خوب در همان ابتدای کار بیش از امید به‌موفقیت یك اثر نقاشی یا شعر است. زیرا بجز فیلم، هنر پیشرو برای شخصی تازه‌وارد به سان کتاب بسته است، وبه‌علت اینکه وسایل رابطه‌ی آن،در مسیر یك‌تکامل درونی وطولانی، به‌صورت نوعی علامت‌رمز درآمده، ذاتاً «عامه پسند» نیست. در حالی که فراگرفتن زبان فیلمی که تازه رشد می‌کرد حتی برای عامه‌ی سینما روی ابتدایی به‌منزله‌ی بازیچه بود. از دیدن این افق گسترده‌و درخشنده، شخص اگر نداند که این همراهی ذهنی چیزی‌جز حالت دنیای بهشتی دوران کودکی نیست واحتمالا اغلب به هنگام پیدایی هنرهای جدید ظاهر می‌گردد، برآن می‌شودکه از روی خوش‌بینی برای آینده‌ی فیلم نتیجه‌گیری کند. امکان دارد تمام وسایل بیان سینمایی برای نسل بعد، مفهوم واقع نشود، و شکافی بوجود آیدکه حتی در این زمینه نیز مردکوچه را از شخص کاردان جدا سازد. فقط هنری جوان می‌تواند عامه پسند باشد؛ زیرا به‌مجرد سالمندشدن، ضرورت‌داردتا

برای فهم آن با مراحل قبلی تطورش آشنا شد. فهمیدن یك هنر، یعنی شناخت روابط ضرور بین عناصر صوری‌ومادی آن، تا هنگامی‌که هنری جوان است، رابطه‌یی طبیعی‌و تردید ناپذیر بین محتوی و وسایل بیان آن وجود دارد، یعنی یك راه مستقیم که از موضوع به‌شکل‌های آن، منتهی می‌شود. در طول زمان این شکل‌ها از ماده‌ی سازنده‌ی مضمون جدا می‌گردند، و به‌قدری خودمختار، دارای معنایی ضعیف‌تر، واز نظر تعبیر دشوارتر می‌شوند که فقط لایه‌ی نازکی از عامه‌ی مردم می‌توانند گرد آن بگردند. این روند هنوز در فیلم به درستی آغاز نشده است، و بسیاری ازکسانی‌که به‌سینمامی‌روند هنوز به‌نسلی تعلق دارند که شاهد زاد روز فیلم و نمود بارز شکل‌های آن بوده‌اند، لکن هم‌اکنون هم روند بیزاری، به صورت خودداری کارگردان امروزی از توجه به‌وسایل به اصطلاح «سینمایی» محسوس است. اثرات دلپسندی که روزگاری به‌وسیله‌ی گردش‌ها و زوایای گونه‌گون دوربین، وتغییردادن فواصل و سرعت، به‌وسیله‌ی تدابیر پیوند چاپ، فیلمبرداری از نزدیك‌ودور، نمایش صحنه‌های ناگهانی، و بازگشت به‌گذشته‌ها، نمود و ناپدیدشدن تدریجی تصاویر و گذر آرام از صحنه‌یی به‌صحنه دیگر حاصل می‌شد، امروز به‌نظر ساختگی و غیر طبیعی می‌نماید، زیرا کارگردانان و فیلمبرداران براثر فشار یك نسل دوم و ناآشناتر به‌فیلم

مهام خود را برروایت روشن و هیجان‌انگیز داستان متمرکز می‌سازند و معتقدند که از استادان «نمایش خوش پرداخت» بیشتر از استادان فیلم صامت، می‌توانند بیاموزند.

آغاز نوباره‌ی یك هنر، در مرحله‌ی کنونی پیشرفت فرهنگی، تصورناپذیر مینماید ــ حتی اگر مانند فیلم، وسایل کاملا تازه در اختیار داشته باشد. حتی ساده‌ترین طرح‌ها نیز برای خود، تاریخی دارند و فرمول‌های حماسی و دراماتیك دوران‌های کهن‌تر ادبیات را دربر میگیرند. فیلم که‌مشتریان عامه‌اش در سطح متوسط خرده بورژوایی قراردارد، این فرمول‌ها را از رمان‌های لایه‌ی بالای طبقه متوسط به‌عاریت میگیرد و سینماروهای امروز را با رخداده‌های هیجان‌آمیز گذشته سرگرم میسازد. فیلمسازی بزرگترین کامیابی خود را مدیون این شناخت و کشف است که ذهن خرده بورژوازی از نظر روانشناسی نقطه‌ی تلاقی توده‌هاست. رده‌بندی‌مبتنی برروانشناسی این‌لایه ازانسان‌ها، از رده‌بندی‌جامعه‌شناختی طبقه‌ی متوسط واقعی، دامنه‌ی گسترده‌تری دارد. اجزای طبقات بالا و پایین را دربر میگیرد، یعنی عناصر بسیار کثیری را، که هرجا دست‌اندرکار پیکار مستقیم برای هستی و بقا نباشند، بی‌قید وشرط ــ به‌ویژه در زمینه‌ی تفنن ــ باطبقه‌ی متوسط همراه‌ومتحد میشوند. توده‌ی مردم‌سینمارو، محصول همین روندتوازن‌آور و تعادل انگیزند، واگر قرار

باشد که فیلم سودی به‌جیب زند، باید بنیان‌خود را برطبقه‌یی پی‌ریزد که همسطح‌کردن فکری از آن شروع میشود. طبقه‌ی متوسط، به‌ویژه از زمانیکه «طبقه متوسط جدید» همراه با لشکری مرکب از کارمندان، خدمتگزاران جزء کشوری و کارمندان سازمان‌های خصوصی، فروشندگان سیار ودستیاران فروشگاه‌های خود پا بهستی گذاشته، در بین طبقات درنوسان بوده، و به‌مثابه پلی بین شکاف طبقات مورد استفاده قرار گرفته است. پیوسته از بالا و پایین تهدید شده، لکن‌ترجیح داده که منافع واقعی خود را از دست بدهد تا مبادا امیدهاو آینده‌ی به‌اصطلاح طلایی‌اش از کف برود. گرچه طبقه متوسط، درواقع، در سرنوشت طبقه‌ی‌پایین بورژوازی سهیم بوده، لکن علاقه داشته که به‌عنوان بخشی از لایه‌ی بالای بورژوازی محسوب شود. اما بدون داشتن موقعیت اجتماعی قاطع و روشن، آگاهی یکپارچه و پایدار و بینش درباره‌ی زندگی میسر نیست، وفیلمسازان توانسته‌اند که بااطمینان کامل، برروی بی‌مکانی این عناصر بی‌ریشه‌ی اجتماع تکیه کنند. طرز برخورد خرده بورژوا بازندگی، حاکی از خوش‌بینی بیفکرانه و غیرانتقادی‌ست. وی به‌بی‌بنیانی غایی اختلافات اجتماعی معتقد است که بدان سبب می‌خواهد فیلم‌هایی را تماشا کند که مردم در آن‌از یك لایه‌ی‌اجتماعی به‌لایه دیگر گام می‌گذارند. سینما، به‌این‌طبقه، «کمال‌رمانتی‌سیسم»

را، که زندگی هرگز میسر نمی‌سازد، ارزانی می‌دارد، درحالی که کتابخانه‌ها، بدان اندازه که فیلم با فریبندگیش این امر را محقق می‌سازد، از عهده‌ی آن بر نمی‌آید. «هر کسی بانی بخت خویش‌ست» ــ این عالی‌ترین اعتقاد طبقه‌ی متوسط، ورسیدن به‌اوج احلامی‌ست که‌این طبقه را به‌سینما می‌کشاند. ویل هیز[۷۷] که روزگاری «قیصر فیلم» لقب‌داشت، هنگامی‌که در رهنمودهای خودبه‌فیلمسازان آمریکا توصیه میکرد تا درفیلم «زندگی طبقات بالا را نشان دهند» از این موضوع به‌خوبی آگاه بود.

تکامل «عکاسی متحرك» به‌صورت فیلم و به‌عنوان هنر، به دو عامل تحقق یافته بستگی داشت، یکی اختراع‌فیلمبرداری از نزدیك ــ منسوب به‌کارگردان آمریکایی «دی دبلیو. گریفیث» ــ و دیگر نوعی روش جدید تداخل تصویر که شوروی‌ها کشف کردند و همان به‌اصطلاح «برش کوتاه»[۷۸] است. به هرحال شوروی‌ها نبودند که قطع و پیوستگی مکرر صحنه‌ها را اختراع کردند، زیرا آمریکایی‌ها بسیار قبل از آن، وسایل پدیدآوردن‌محیط هیجان‌انگیز یاشتاب‌های‌دراماتیك را بوجود آورده بودند، لکن عامل جدید در روش شوروی‌ها تحدید «صحنه‌های‌باز[۷۹]» به‌فیلمبرداری ازنزدیك ــ باچشم‌پوشی از وارد کردن تصاویر طولانی اطلاعی ــ و کوتاه کردن

77. Will Hays
78. Short Cutting
79. Ideological

تصاویر تا حدی بود که قابل رؤیت باشند. شوروی‌ها بدین طریق برای توصیف برخی حالات آسیمگی، ریتم‌های آشفته‌و سرعت‌های سرسام‌آور، موفق به‌یافتن سبك‌گویای‌فیلمی شدند که‌حالت‌های‌کاملا تازه و تحقق‌ناپذیر در هنرهای دیگر را میسر میساخت. به هرحال، کیفیت انقلابی این فن پیوندگری کمتر در فواصل کوتاه برش‌ها، در سرعت و ریتم تغییر تصاویر، در توسعه‌ی کرانه‌های عملی سینمایی‌ست تا در این مسأله که پدیده‌های کاملا ناهمگن عناصر واقعیت‌ست که در معرض مواجهه قرار می‌گیرد نه‌پدیده‌های یك دنیای همگن اشیاء. بدین‌ترتیب آیزنشتاین‌اقدام به‌نمایاندن سکانس‌های زیر در فیلم «رزمناو پوتمکین» کرد: مردانی که نومیدانه میکوشند، ماشینخانه‌ی رزمناو، دست‌های‌مشغول‌بکار، وچرخهای گردان، چهره‌هایی که از تلاش در هم رفته‌اند، فشارسنجی‌که حداکثر فشار را مینماید، سینه‌های عرق‌آلود، کوره‌یی شعله‌ور، یك بازو، یك چرخ، یك چرخ، یك بازو، ماشین، انسان، انسان، ماشین، ماشین، انسان. در اینجا دو واقعیت کاملا متفاوت، یکی معنوی و دیگری مادی، به‌هم میپیوندند، و نه‌تنها به‌هم میپیوندند، بلکه در می‌آمیزند، و درواقع یکی از دیگری ناشی می‌شود. لکن چنین تعهد آگاه و عمدی، مستلزم فلسفه‌یی بود که خود مختاری حوزه‌های فردی زندگی را نفی‌کند ــ همان سان که ما دیگری تاریخی از همان ابتدا نفی کرده است.

اینکه در اینجا، مساله‌ی تساوی پدیده‌ها درمیان‌ست نه تشابه آن‌ها ــ و مقابله‌ی این دو حوزه‌ی متفاوت باهم، صرفاً مجازی نیست ــ هنگامی مشهودتر می‌شود که فن پیوندگری دیگر دو پدیده‌ی مربوط به‌هم را نشان نمی‌دهد، بلکه فقط یکی ازآن‌ها ــ و به‌جای‌دیگری که‌باید از متن وزمینه‌انتظارش راداشت ــجانشین‌آن‌را می‌نمایاند. بدین ترتیب، پودووکین‌در «پایان سن‌پطرزبورك» چهلچراغ بلورین لرزانی را به‌عنوان مظهر نیروی درهم‌شکسته‌ی بورژوازی، و پلکان سراشیب بی‌پایانی راکه روی آن‌پیکر انسان‌کوچکی به‌زحمت بالامیرود، به‌عنوان مظهر «سلسه مراتب» رسمی و هزاران مرحله‌ی حدفاصل تاقله‌ی غیرقابل حصول آن معرفی می‌کند. در فیلم «اکتبر» آیزنشتاین تعلیق تزار را به‌صورت مجسمه‌های سیاه سوارانی که برروی پایه‌های نیمه واژگون قراردارند و مجسمه‌های لرزان بودا ــ که به‌عنوان چیزهای عوام فریب به‌کار رفته ــ وبت‌های درهم‌شکسته سیاهان نمایانده‌است. در فیلم «اعتصاب» صحنه‌های سلاخ‌خانه جانشین‌صحنه‌های اعدام شده است. در سرتاسر آن‌ها اشیاء جای اندیشه‌ها را می‌گیرد، اشیایی که افشاگر خصلت اندیشواری تفکرات هستند. آن‌طور که بحران سرمایه‌داری از یکسو، و فلسفه‌ی علمی تاریخ ازسوی دیگر دراین تکنیك پیوند بیان شده‌اند، هیچگاه‌یك‌موقعیت‌تاریخی‌ــاجتماعی، مستقیماًدرهنر بیان‌نشده

است. در این فیلم‌ها لباس‌های متحدالشکل و پر از نشان، بر خودکاری جنگ، و پوتین‌های سربازی نو و مستحکم، بر وحشیگری کور قدرت نظامی دلالت میکند. بدین ترتیب ما به‌جای قزاق‌هایی که آهسته پیشروی میکنند، پی‌در پی این پوتین‌های سنگین و خلل‌ناپذیر و بیرحم را میبینیم. پوتین‌های خوب شرط اول قدرت نظامی‌ست. مفهوم این پیوند متناوب همین است ــ درست همان‌طور که مفهوم مثالی که از «پوتمکین» آوردیم این بود که ماشین چیره‌گر، چیزی جز مظهر توده‌های پیروز نیست. انسان با تمامی اندیشه‌ها، ایمان، و امیدهایش صرفاً تابع اجتماعی می‌نماید که در آن زندگی میکند، و فلسفه‌ی مادیگری تاریخی اصل رسمی هنر فیلم شوروی میشود. هرچند شخص نباید فراموش کند که چقدر روش فیلم‌ــ به‌ویژه تکنیک فیلمبرداری از نزدیک، که از نخستین و هله به‌توصیف شرایط لازم مادی می‌پردازد و طوری طرح می‌شود تا به‌این شرایط نقش انگیزنده‌یی واگذار کند ــ از نیمه‌راه از این مادیگری استقبال می‌کند. از سوی دیگر نمی‌توان به‌سادگی نادیده انگاشت که این تکنیک ــ که در آن ویژگی‌ها به‌طور برجسته‌یی وانمود می‌شوند ــ صرفاً زاده‌ی مادیگری نیست، زیرا نباید این واقعیت را، که فیلم آفریده‌ی یك عصر تاریخی است که شاهد تجلی مبانی اندیشواری سیاسی و فلسفی فکر بشر بوده، تصادف محض دانست ــ درست همانطور که نباید ارایه این

هنررا به‌طور کلاسیك توسط شوروی‌ها نیز تصادفی تلقی کرد.

کارگردانان فیلم در سرتاسر جهان، صرف‌نظر از واگرایی‌های ملی و اندیشوارگی، انبوهی از قالب‌های فیلم شوروی را به‌کار گرفته‌اند و بدان وسیله تأیید کرده‌اند که به‌مجرد اینکه محتوی به‌جامه‌ی شکل درآید، شکل را می‌توان بدون زمینه‌ی اندیشواری حاصل از آن، و به‌سان یك تدبیر تکنیکی محض، پذیرفت و بکار برد. ریشه‌ی دوپهلویی و تناقض خصلت برخورداری از تاریخ و بی‌زمانی درهنر، که توسط برخی از فلاسفه‌ی سده‌ی نوزدهم به‌آن اشاره شده در قابلیت شکل برای خودمختار شدن نهفته است، «آیا آشیل را در عصر باروت و سرب می‌توان متصور ساخت؟ یا به‌این دلیل، اصلا ایلیاد در این روزگار ماشین چاپ و کارگران چاپخانه در ذهن می‌گنجد؟ آیا سرودها و افسانه‌ها و ترانه‌ها الزاماً در عصر چاپ‌مفهوم خودرا ازدست‌نمی‌دهند؟ لکن مسأله‌ی دشوار ارتباط بین هنر و حماسه یونان بابرخی تحولات اجتماعی نیست، بلکه در این است‌که امروز نیز هنوز حس زیبایی‌شناسی مارا ارضاء می‌کنند، یعنی از جهتی به‌گونه‌ی یك هنجار و یك الگوی دست‌نیافتنی محسوب می‌شوند.» آثارآیزنشتاین و پودووکین در برخی موارد حماسه‌های قهرمانی‌اند، تلقی شدن آن‌ها به‌مثابه الگو ـ مستقل از شرایط اجتماعی که وجود آن‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد ـ

از ارضای حس هنری ما توسط همر، شگفتی‌انگیزتر نیست.

فیلم، تنها هنری بود که شوروی در آن به افتخارهای بزرگی نایل آمد. خویشاوندی بین‌اندیشواری[۷۹] سیاسی‌وشکل جدید بیان مشهود است. هردو پدیده‌های انقلابی‌اند، که بدون دارابودن گذشته تاریخی، بدون داشتن سنن مقیده‌کننده و دست‌وپاگیر، بدون هیچ‌نوع التزام طبیعی، فرهنگی یا یکروند، در راه تازه‌یی درحرکتند. فیلم، قالب کاملا قابل انعطاف و شکل‌پذیر و مفیدی‌ست که دربرابر اندیشه‌های نو هیچگونه مقاومت ذاتی نشان نمی‌دهد. وسیله‌ی ارتباط ساده و عامه‌پسندی‌ست که مستقیماً باتوده‌های وسیع مردم، رابطه برقرار میکند، وسیله‌ی مطلوب برای تبلیغات است که یکی از فلاسفه‌ی اجتماعی آغاز این قرن به‌ارزش آن پی‌برد. از نقطه‌نظر مشی فرهنگی علمی، جذابیت آن به‌عنوان وسیله‌ی تفنن عاری از عیب، یعنی از نظر عدم سازش تاریخی، ازهمان نخستین وهله به‌قدری زیاد، وسبك «کتاب مصور» مانندش به‌قدری قابل فهم، و امکان کاربرد آن به‌منظور نشر عقاید درمیان عوام، به‌حدی ساده مینمود که گویی به‌طور اخص برای هنری انقلابی‌آفریده شده‌است. فیلم، به‌علاوه، هنری است که از مبانی معنوی فن و تکنولوژی ناشی میشود، و بنابراین، بیش از پیش بامسایلی که درسر راه دارد قابل تطبیق‌است. ریشه‌وزمینه‌ی‌آن، دستگاه‌ماشین‌ست. فیلم‌وابسته

به‌ماشین نیز باقی خواهدماند. ماشین در این زمینه، هم بین آفریننده و اثر وی قرار میگیرد و هم بین تماشاگر و لذتی که از هنر میبرد. حرکت ناشی از موتور، حرکت مکانیکی و خودکار، پدیده‌ی اساسی فیلم است. دویدن و مسابقه‌دادن، سفرکردن و پرواز، فرار و پیگرد، غلبه برموانع مکانی، عالیترین موضوع‌های سینمایی‌اند. فیلم هیچگاه مانند وقتی که حرکت، سرعت، و فاصله را نشان میدهد از نهاد خود سخن نمیگوید. سرگردانیها و حیله‌های تفنن‌آمیز، ابزار، ماشین‌های خودکار و گردونه‌ها، قدیمیترین و مؤثرترین موضوع آن محسوب میشود. فیلم‌های کمدی قدیم در مقابل تکنیك، گاهی به‌تحسینی ساده اکتفا می‌کردند و گاه خفت سرگردانی از خود نشان می‌دادند، لکن در بیشتر موارد منظور اینگونه فیلم‌ها مسخره‌کردن انسانی بود که گرفتار چرخ‌های «مکانیزه‌ی» دنیا شده است. بالاتر از همه، فیلم «عکس» بشمار میآید، و همانند آن، منشایی مکانیکی و هدفی برای تکثیر مکانیکی دارد، به‌عبارت دیگر به‌سبب ارزان‌بودن تکثیر آن، هنری عامه‌پسند و اساساً گروهی‌ست. مناسب بودن آن برای جامعه ــ که سرشار از میل بهره‌گرفتن از ماشینیسم است ــ و نیز سحرانگیزی فن، و گرانقدری کارآیی‌اش کاملا قابل درك است ــ درست همانطور که همکاری و رقابت شوروی‌ها و آمریکاییها، به‌سان دو دولت فن‌اندیش، در

تکامل بخشیدن به‌این هنر قابل درك است. فیلم نه‌تنها با فن‌گرایی دو ملت، بلکه با علاقه‌مندی آن‌ها به‌چیزهای مستند و واقعی‌مطابقت دارد. آثار مهم هنر فیلم شوروی تاحدی فیلم‌های مستند و اسناد تاریخی ساختمان روسیه‌ی نوست. و آنچه ما را مدیون فیلم آمریکایی میکند، نمایش مستند زندگی یکروند و روزمره‌ی اقتصاد و دستگاه اداری آمریکا، شهرهای آسمانخراش و مزارع «میدل‌وست»، پلیس آمریکا و جهان گانگستری‌ست، زیرا فیلم هرچه بیشتر سینمایی باشد، مسلمات مادی و فوق‌العاده بشری سهم بیشتر در توصیفی که فیلم از واقعیت می‌کند خواهند داشت، به‌سخن دیگر، در این توصیف رابطه‌ی نزدیکتری بین انسان و جهان، شخصیت و محیط اجتماعی، هدف و وسیله موجود است. این گرایش به‌سوی اشیاء و پدیده‌های واقعی و اصل ــ یعنی به‌سوی «سند» ــ نه‌تنها دلیلست براشتیاق شدید به‌واقعیت، که خصلت عصر حاضر و آرزوی آن برای آگاه‌شدن از دنیاست، بلکه دلیلست برامتناع از پذیرفتن مقاصد هنری قرن گذشته، که گریز از داستان و قهرمان از نظر روانی چندپاره، مبین آنست. این‌گرایش، که در فیلم مستند باگریز از هنر پیشه‌ی حرفه‌یی، پیوند خورده، باز نه‌تنها بر اشتیاقی که همواره در تاریخ هنر برای نشان‌دادن واقعیت صرف، حقیقت صیقل نیافته، و واقعیات تحریف نشده، یعنی زندگی «آنطورکه‌واقعاً وجود دارد» دلالت‌می‌کند،

بلکه اغلب به‌انکار کامل هنر اشاره میکند. در عصر ما منزلت زیبایی‌شناسی درطرق بسیارنادیده انگاشته‌می‌شود. به‌مفهوم قدیم، فیلم مستند، عکاسی، گزارش‌های روزنامه‌یی، دیگر هنر محسوب نمیشود. به‌علاوه اندیشمندترین و با استعدادترین نمایندگان این دسته در قلمداد کردن فرآورده‌های خود به منزله‌ی «آثار هنری» نیز به هیچ روی نمیکوشند، براین عقیده‌اند که هنر همواره فرآورده‌یی فرعی بوده است و به خدمت هدفی که تابع یك اندیشگی بوده برخاسته است. در شوروی، فیلم، کاملا به منزله‌ی وسیله‌یی برای نیل به‌هدف تلقی میشود، البته این «بهره‌گرایی[80]» بالاتر از همه، تابع نیازی‌ست برای قراردادن تمام وسایل موجود در خدمت نوسازی و نابودکردن گرایش‌های زیبایی‌جویانه‌ی فرهنگ‌بورژوایی که با هنر به‌خاطر هنر و طرز تفکر ذهنی و آرامش طلبانه‌ی خود درباره زندگی، عظیم‌ترین خطر ممکن را برای انقلاب در بردارد. آگاهی از این خطر بود که قدرشناسی تحولات هنری صدسال پیش را برای معماران مشی فرهنگی شوروی امکان ناپذیر ساخت، و انکار این تحولات بود که نظرات آن‌ها را درباره‌ی هنر تا این حد کهنه نمایاند. آن‌ها ترجیح دادند که مبنای تاریخی هنر را به سطح «پادشاهی ژوییه» بازگردانند، و نه‌تنها واقع‌گرایی نیمه‌ی قرن

80. Utilitarianism

گذشته را درمورد داستان توصیه کردند بلکه در نقاشی نیز همان‌گرایش را درمدنظرگرفتند. دریك سیستم برنامه‌گزاری عمومی و در نیمه‌راه تنازع بقاء هنر را نمیتوان به‌خود رها کرد تا راه رستگاری خویش را بیابد. گروه‌بندی هنر، حتی از نقطه‌نظر هدفی عاجل، نیز خالی از خطرنیست. در این مسیر نیز هنر، حتماًبخش عمده‌یی از ارزش خود را به‌عنوان یك وسیله‌ی تبلیغاتی ازدست خواهد داد.

اینکه هنر، بسیاری از بزرگترین آفرینش‌های خود را تحت اجبار و فرمان بوجود آورده است و ناگزیر بوده درشرق کهن با خواسته‌های نوعی استبداد و در قرون وسطی بایك فرهنگ متحجر قدرت‌پرست، خود را همپا سازد، بلاتردید صحیح است. لکن در دوران‌های متفاوت تاریخی حتی اجبار و ممیزی، مفاهیم و علل متفاوت دارند. تفاوت عمده بین وضع امروز و اعصار گذشته این است‌که ما خودرا در نقطه‌یی از زمان می‌یابیم که پس از انقلاب فرانسه وآزاده‌گرایی قرن نوزدهم قرار دارد و هرنظری که درباره‌اش میاندیشیم و هر انگیزه‌یی که‌احساس‌میکنیم‌آکنده‌ازاین‌آزاده‌گرایی‌است. شخص ممکن‌ست استدلال‌کندکه مسیحیت نیزمجبورشد تمدن بسیار پیشرفته‌و نسبةآزاده‌گرا رانابود کندو نتیجة ازنخستین‌مرحله آغازشود، لکن‌نباید فراموش‌کردکه هنر مسیحیت درواقع‌آغاز کاملا تازه‌یی داشت درحالی که هنر شوروی ازجایی شروع

میکند که از نظر تاریخی قبلا سبکی بسیار تکامل یافته بود ــ گرچه امروز از زمان بسیار عقب‌مانده است. لکن حتی اگر شخص مایل هم باشد که فرض‌کند فداکاری‌های مورد نیاز خونبهای یك «گوتیك» جدید است، هیچ‌نوع تضمینی وجود ندارد که این «گوتیك» باز، مانند قرون وسطی، به تصرف انحصاری برگزیدگان بافرهنگ نسبة محدود ومعدود درنیاید.

مسأله‌ی ما محدودکردن هنر به‌افق معاصر توده‌های وسیع مردم نیست، بلکه گسترش‌دادن افق توده‌هاست تاسرحدامکان. راه صادقانه‌ی شناخت هنر، آموزش است. تربیت استعداد، حس‌داوری درباره‌ی زیبایی‌شناسی، وسیله‌یی‌ست که میتوان با آن از انحصاری‌کردن دایمی هنر توسط اقلیتی کوچك جلوگیری کرد. ساده‌کردن شدید هنر ازعهده‌این‌کار برنمی‌آید و برنخواهد آمد. اینجا نیز مانند تمامی مشی‌فرهنگی، اشکال عمده این است که هرگونه گسست اختیاری تکامل، مسأله واقعی را می‌پوشاند، یعنی، وضعی می‌آفریند که در آن مسأله نمایان نمیشود، و بدین ترتیب لزوم یافتن راه‌حل‌را به‌تعویق می‌اندازد. امروز به‌دشواری یك راه علمی وجود دارد که به هنری نوآغاز وضمناً ارزشمند منتهی‌شود. امروز هنر اصیل، پیشرو و خلاق فقط میتواند مفهومش هنری پیچیده باشد. برای همه امکان‌پذیر نخواهد بود که از آن به‌یك میزان لذت ببرند و آن را بشناسند، لکن حصه‌ی درك توده‌های وسیع‌را از

آن میتوان افزون‌تر و ژرفتر کرد. نخستین شرط تقلیل‌دادن انحصار فرهنگی، بالاتر از همـه، اقتصادی و اجتماعی‌ست. ما نیز کاری جز آفریدن شرایط مناسب نمی‌توانیم و نباید بکنیم.

بررسی
ابعاد
آثار
یک
نمایشگاه

چهره آیدین آغداشلو به‌لحاظ سختکوشی و فعالیتی که در زمینه‌ی عرضه‌ی نظری ابعاد تاریخ هنر ایران و غرب ــ خاصه در این اواخر ــ داشته، در محافل فرهنگی کشور، بس آشناست. شاید در همین مرحله نیز بتوان رسالت وی را ــ به عنوان یك فرد ــ در زمینه‌سازی برای پیشرفت اندیشه‌های هنری بسنده دانست و در بستر جریان‌های فرهنگی کشور برای وی مقامی ارزنده قایل شد. البته این به‌معنای پیشنهاد ختم پایان فعالیتهای نظری و تحقیقی او نیست. امید است که این همه تلاش پرشور، تداوم و ماندگاری خود را حفظ کند و بار آن پهنه‌ی آینده را غنی‌تر سازد.

و اما چهره‌ی دیگر آیدین به‌عنوان یك نگارگر، که برای همگان آشنا نبوده در نخستین نمایشگاه همو رخ می‌نماید ـ نمایشگاهی کـه آثار وی را از ۱۳۵۱ تـا ۱۳۵۴ در معرض تماشا می‌گـذارد، و واکنشی از یکسو، آمیخته بـه‌اعجاب و تحسین، و از سوی دیگر آمیخته به‌اعجاب و انکار برمی‌انگیزد در هریك از این واکنش‌ها، که در قطب مخالف یکدیگر قرار دارند، حس اعجاب عمدتاً مشترك است. و این حس در اصل از فن و صناعتی نشات می‌گیرد که وی به‌یاری آن آثار خود را به‌تحقق یـافتن رُهنمون شده است. بکارگـرفتن مواد و پرداخت آثار وی چنان چیره‌دستانه می‌نماید که در نخستین برخورد نطفه‌ی اعجاب را در دل و اندیشه‌ی بیننده، به‌نحو اولی یابصورت «پیش‌اندیشی»منعقدمی‌سازد. ازاین مرحله‌ی حکم مقدم برتجربه‌ی منطقی، برداشت‌های بینندگان عمدتـاً مسیری گوناگون را دنبال میکند که، یا به‌تحسین و تعمق، یا انکار و تهی از اندیشه انگاشتن آثار می‌انجامد. مورد دوم بی‌شك از استواری و بنیان نیرومند شکل، فن و صناعت، و نیز تا حدی از گزینش موضوع‌هایی سرچشمه می‌گیرد کـه نگارگر آنها را به‌عنوان زمینه‌ی‌کار برگزیده است. متأسفانه این نگرش و همچنین نگرشی که آثار آیدین را اعجاب‌انگیز و زیبا تلقی می‌کند می‌تواند حق شایسته‌ی وی را ادا نکند، و بدینسان زوایای محتوای آثار وی، و احساس‌ها و اندیشه‌ـ

هایی که این آثار منتقل می‌سازند، از نظرها بدور ماند. در این مقال کوشش می‌شود تاابعاد جامعه‌شناختی و روانشناختی آثار وی و معطوف سختن بینندگان به‌این نکته که آثار هنری، علاوه بر جنبه‌های زیبایی شناختی و فنی خود، ازابعاد دیگری نیز برخوردارند، یاری بخشد.

آثار آیدین در این نمایشگاه به‌سه دوره‌ی متفاوت تقسیم می‌شودکه هریك ازگذرگاهی مشخص به‌دیگری‌راه می‌گشاید. دوره‌ی اول با بطری‌های معلق آغاز می‌شود و آثاری را دربر می‌گیرد که در آن‌ها اشیاء در حال تزلزل قرار دارند. اثر و جدول منظم گرافیك حدفاصل دوره‌ی اول ودوم یعنی‌دوره‌یی است که در آن کوشش شده تا درختان، و رنگ‌های سیال و انتزاعی‌شان، بوسیله‌ی تارهای تنیده و ملموس جدول منظم گرافیك مهار شوند و نظمی منطقی بیابند. دوره‌ی سوم بـا تابلوی «ارگ‌بم» آغاز میشود و در آن نظم گرافیك و ریاضی ساری در آثار دوره‌ی دوم، ظاهراً به‌بازنمایی دقیق واقعیت صوری راه می‌گشاید.

برای نگارگری چون آیدین‌که ازیکسو شناخت‌گسترده‌یی از جریان‌های هنری جهان و ایران دارد ــ با همه‌ی تسلط بر فن و موادی که بکار می‌گیرد، با همه‌ی صناعتی کـه از آن بهره‌مندست، و با همه‌ی تجربه‌یی که در زمینه‌ی نگارگری دارد ــ یافتن یك نقطه‌ی عزیمت و آغاز در امر نقاشی، بـه

عنوان یك زمینه و فعالیت هنری جدی و غیرتجاری، بسیار مشکل‌ست، دلیل اینکه ما گذر هرمرحله را به‌مرحله‌ی دیگر فقط از طریق معدودی اثر می‌یابیم، از یکسو فراوانی و تراکم اندیشه‌های گوناگونی‌ست که شاید در ذهن وی وجود داشته و در هرتجربه‌کوشیده است فی‌الفور به‌مرحله‌ی‌متعاقب گام گذارد، و از سوی دیگر زمان‌سوز و وقت‌کش بودن فن و صناعتی‌ست که وی برای اجرا و تحقق بخشیدن به‌آثارش برگزیده است. بی‌شك اگر این دو عامل ــ یعنی فراوانی و تراکم اندیشه و پرکار بودن آثار ــ صورت دیگری می‌یافت، ناگزیر علاوه برتعدد کمی آثار با تعدد کمی دوره‌ها نیز مواجه میشدیم. بهرحال آغاز نقاشی برای هنرمندی که با گوناگونی و تراکم اندیشه در این راه گام‌می‌گذارد، به‌مراتب دشوارتر از تلاش نگارگری‌ست که به‌علت محدود بودن گستره‌ی شناخت و تجربه‌ی خویش به‌اولین مفهوم یا تصور گیرای درونی‌اش جنگ‌آویز می‌شود ــ حتی اگر توانایی کاربرد فن و صناعت نیز در تحقق‌بخشیدن به‌مفهوم تصوری که یافته برایش تولید دشواری نکند.

آثار آیدین‌بانگاره‌هایی آغاز می‌شودکه ویژگی عمده‌شان را آمیزه‌یی از حس تزلزل و تعلیق، و «نیم‌ناشناختگی‌های» شبح‌آسا و سایه‌وار تشکیل می‌دهد. این حس تعلیق و تزلزل می‌تواند بازتاب احساس‌های فردی و درونی نگارگر در آغاز

و در حین این تجربه باشد. حس تعلیق و تزلـزل مزبور را می‌توان به‌عنوان بازتاب احساس‌های فردی درونی نگارگـر نیز تعبیر کرد، شاید از تردید برای یافتن مسیری مشخص در زمینه‌ی نقاشی، به‌عنوان یك کار هنری جدی و غیرتجاری، ناشی شده باشد. خاصه برای کسی کـه پس از بیست سال اندوختن تجربه‌های عملی و نظری در زمینه‌ی نقاشی اینك می‌خواهد راه تازه‌یی برای خویش برگزیند و در این لحظه‌ی بحرانی، احساس‌های ناشی از داوری‌های دیگران در گذشته، موجودیت خود را برذهنیت وی تحمیل می‌کنند. زیرا همانطور که میدانیم کارهای آیدین در دوران دانشکده و پس از آن همواره به‌عنوان مثناهایی تلقی میشدند که بدون تداخـل ذهنیت وی بوجود آمده باشند. بنابراین تداوم ایـن نـوع قضاوت‌ها را، در مدت زمانی بس طولانی نمی‌توان عامـلی خنثی و غیرفعال به‌هنگامی دانست که نگارگر می‌کوشد پوسته‌ی پیشین خود را درهم شکند و با هیأتی دیگر رخ نماید. شاید علاوه براین اشتغال ناملموس و ناخودآگاه ذهنی عامل دیگری، از گونه‌ی نحوه‌ی زندگی و تعهدات عاطفی نیز در تکوین این احساس روانشناختی، وجود داشته باشد که ما از آن آگاهی نداریم، لکن آنچه می‌توان به یقین، و به‌عنوان یك عامل متحقق مطمح نظر قرار داد بازتاب یك حس یا اندیشوارگی اجتماعی و فلسفی‌ست که در جامعه‌ی صنعتی کنونی جهان به‌احساس‌ـ

های درونی افراد آن بطور اعم، و هنرمندان بطور اخص، شکل می‌بخشد. در این جامعه دیگر حقیقت بصورت یك امر عینی و ملموس بچشم نمی‌آید، و فقط از طریق بررسی واقعیت‌ها، و عناصر پدیده‌هایی که با این واقعیت‌ها پیوند می‌یابند، مدرك و مفهوم می‌شود: یك بطری با تمامی وجود مادی و عینی خود در ابعاد گسترده‌ی زمان و مکان، و در ارتباط با عناصر دیگر ــ که نور، ترکیب شیمیایی ماده و غیره در شمار آن‌ها هستند ــ «موجودیت» خود را می‌جوید، یا به‌سخن دیگر، «همبودی» یا «همزمانی» عناصر و پدیده‌های عینی و ذهنی گوناگون‌ست که «واقعیت» آن‌ها را محرز میدارد و «هستی»شان‌را، به‌عنوان «حقیقت»، مطرح می‌سازد. شناخت مناسباتی که بطور مکمون و نهانی دردرونه‌ی اشیاء و پدیده‌ها وجود دارد و همگام با پیشرفت جامعه، در عصر ما او ج‌گرفته ــ ذهن بشر را به‌تردید و عدم پذیرش مناسبات صوری آن‌ها کشانده و در نتیجه افراد جامعه‌ی جدیدوجود اینگونه‌مناسبات نهانی در پس تمامی رخداده‌ها را، به‌عنوان یك اصل، پذیره شده‌اند، لکن چون شناخت این مناسبات، به‌علت پیچیدگی حوزه‌های گوناگون زیست بشر و پدید آمدن تخصص‌ها، از حیطه‌ی توانایی اندیشه‌ها برای جذب و دستیابی‌شان بیرون مانده، و آحاد افراد بشر نمی‌توانند چیرگی خود را برتمامی زمینه‌های فعالیت جامعه اعمال کنند، ناگزیر با بسیاری از

مسایل بصورت صوری آشنا می‌شوند و با علم به‌اینکه یقیناً مناسباتی در پس واقعیت‌ها وجود دارد، در نفوذ به‌درونه‌ی آنها ناکام می‌شوند. این ناتوانی و ناکامی، که همانا عجز از شناخت مناسبات گسترده‌ی درونی پدیده‌هاست، به‌مثابه تمامی ناآگاهی‌ها، به بیم و هراس می‌انجامد. هراس از تمامی چیزهایی که در محیط و پیرامون بلافصل انسان‌ها می‌گذرد و آنها نقش یا سهمی در آن ندارند. چیزهایی که هم هستند و هم نیستند. چیزهایی که هستند ولی در ذهن همه‌ی افراد بشر نیستند. چیزهایی که وجود دارند ولی هستی آن‌ها فقط بصورت سایه‌هایی جلوه میکند که حالت تعلیق و تزلزل را می‌آفرینند. زندگی از این مرحله به‌بعد تبدیل میشود به‌تعلیق و تزلزل؛ یعنی همان حسی که ــ یاآگاهانه، یاناخودآگاه ــ در آثار آیدین سریان گرفته است. «بطری‌ها» آغازگر القای این حس‌اند، «سیب با سایه‌ی شکسته»ی خود، واقعیت ذهنی شکسته‌یی از واقعیت ذهنی سایه‌وار یك واقعیت رامجسم می‌سازد. «شیری که از فنجان» بیرون می‌ریزد بر همزمانی و همبودی «بودن» و «نبودن» یك فنجان شیر تأکید می‌ورزد. «جعبه» در ابعاد انتزاعی و هندسی خود به‌واقعیتی می‌رسد که با وجود ذهنی بودن، انعکاس عینی یافته است. گلدان شکسته برشکست واقعیت یك «بودنی» که دیگر «وجود ندارد» اشاره می‌کند. «دست» با آنکه پرهیبت و توانا بنظر میرسد وگویی

آخرین ملجا رهایی نگارگر از تعلیق‌ست، باز به‌همان سرنوشت تزلزل و شبح‌آسایی گرفتار می‌شود ــ منتها این بار فاجعه‌شدت بیشتر می‌گیرد و تیرگی و تاریکی به‌نحو خوفناکی آنرا درخود می‌بلعد. شاید اگر نگارگر از فن و صناعتی طراز اول برخوردار نبود، هرگز القای این احساس چنین اوج نمی‌گرفت. «گلدان شکسته» را اگر بدون سایه و بصورت یك اثر جداگانه و متنزع از باقی آثار مورد توجه قرار دهیم شاید فقط مثنایی دقیق از طبیعت بنماید. لکن هنگامی که در شمار آثار دیگر قرار می‌گیرد و حالت تعلیقی را که ذاتی تمامی آن‌هاست بازمی‌یابد، همنوایی فن و صناعت با اندیشه و احساسی که ازآن بیرون می‌تراود بشات احساس میشود. شکستن این گلدان هنگامی به فاجعه تبدیل می‌شود که زیبایی «بودن» عینی آن در برابر شکستن یا «نبود» عینی آن قرار گیرد. هیچکس برمرگ دختر زیبای ناشناخته‌یی که هیچگونه ارتباط عینی و ذهنی با وی نداشته حسرت نخواهد خورد! فاجعه در ذهن آدمی هنگامی بوجود می‌آید که حضور و زیبایی دخترك را بصورت عینی تجربه کرده و پیوندی ذهنی با او برقرار ساخته باشد. در مسیر نگاره‌های این دوره به تدریج برابر نهاد (آنتی‌تز) تزلزل و تعلیق بی‌حساب، بصورت اشکال هندسی و گرافیك، که می‌تواند بنیانی منطقی و قابل محاسبه داشته باشد، پدید می‌آید. گویی ذهنیت و عاطفه‌ی

نگارگر نتوانسته این‌همه تعلق و تزلزل را تحمل کند و در صدد برآمده پارسنگی برای آن بجوید. اشکال هندسی و ریاضی، باآنکه ذاتی ذهنی دارند، بعلت برخورداری از منطقی تعقلی (غیرعاطفی) و اشکال ملموس ـ ولو آنکه جنبه‌ی صوری نیز داشته باشند، که در آثار آیدین تا حدی دارند ـ تدابیری بشمار می‌روند که نگارگر آن‌ها را برای مقابله با این احساس احتمالا ناخودآگاه تعلیق و تزلزل اتخاذ کرده است. «فنجان‌شیر» در میان مکعب قرار می‌گیرد. «جعبه» از علم مناظر و مزایا استمداد می‌جوید.

در اینجا دامنه‌ی «همبودی» پدیده‌ها هم «برنهاد» و هم «برابر نهاد» آنرا شامل میشود، و این دو عنصر نافی، وحدتی ترضیه کننده می‌یابند. پنداری که نگارگر از یافتن این برابر نهاد شادمان‌ست، زیرا به یاری این عنصرست که به مرحله‌ی دوم کار خود گام می‌نهد. در آثار این دوره رضایت و تسلای خاطر بحرکت و آزادی رنگ‌ها می‌انجامد که تحت کنترل خطوط نامحسوس گرافیك قرار دارند. علت وجودی آن‌ها برای خنثی‌کردن ابهام و تعلیق سایه‌های درختان‌ست.

بهرحال این دوره را باید دوره‌یی ارام پنداشت که جنبه‌های خصوصی آن‌برعرضه‌ی مناسبات حاد و بارزاجتماعی ـ حتی اگر ناخودآگاه نیز باشند ـ می‌چربد. بنظر میرسد که درگیری‌های ذهنی نگارگر فروکش کرده و اگر این دوره

نتواند راه به‌عرضه داشت تناقضاتی غنی‌تر بگشاید لاجرم در شوراب تبهگنی و انحطاط به‌گل خواهد نشست. ولی این چنین نمی‌شود. با «ارگ بم» که عنصر منطقی ریاضی را در برگرفته و دراینجا، یعنی در واپسین دم‌ماندگاری خود، نشان انحطاط را نمی‌نماید، فصل سوم کارهای آیدین آغاز می‌شود. ارقام ریاضی‌دراینجا بازتاب نقش‌رقم‌های ریاضی‌هراس‌انگیزی‌ست‌که، در اثرپیشرفت علوم، برجامعه سایه افکنده و باعث‌همان‌حس‌واهمه ازقابل‌شناخت‌نبودن‌ابعادشناخت‌بشریت شده است ــ همان احساسی‌که تعلیق و تزلزل را در اذهان مردم می‌آفریند و ماقبلا از آن سخن راندیم. این ارقام با جدول رنگی که آن‌ها را همراهی میکند «نماد» آشکار سلطه‌ی «علایم اختصاری» است که جامعه رافرا گرفته، لکن در این نگاره اثر تعقلی و برابرنهادی خود را از دست داده و به‌عنصری دست سوده و مستعمل تبدیل شده‌است.

از این نگاره به‌بعد شکل و محتوا در آثاری که درستایش نگارگران عصر نوزایی ساخته شده به‌اوج تعالی آثارآیدین می‌رسد. فن بازآفرینی آثار باز در اینجا توهم مثنی‌برداری محض را در اکثر بینندگان پدید می‌آورد. به‌ذهن گروهی نیز گرایش‌هایی از قبیل «واقع‌گرایی‌نو»، یا «فراواقع‌گرایی» را متبادر می‌سازد ــ که زیاد هم از حقیقت بدور نیست. لکن باید اذعان داشت که این آثار ازنظر محتوا گامی فراتر از

گرایش‌های جدید در حیطه‌ی نقاشی غرب میرود و علاوه‌بر ارزانی‌داشتن بعد انسانی به مثنی‌برداری مکانیکی یا عکاسی، مسایلی را مطرح می‌سازد که انسان امروز ــ در آخرین مرحله‌ی انسان‌گرایی‌یی که از ذات رنسانس جوشید ــ با آن‌ها مواجه‌ست.

رنسانس بااعلام انسان‌گرایی خود که مبشر یك نظام اقتصادی‌ــاجتماعی مبتنی‌برصنعت و سرمایه بود رهایی بشر را از قید نظام بسته‌ی پیشین اعلام داشت. انسان در کانون توجه جامعه قرار گرفت و حتی تمامی مناسبات‌آسمانی و الهی نیز در کالبد وی تجلی یافت. سیمای وی ارزش ارزنده‌یی یافت که تا آن زمان تاریخ به‌یاد نداشت و هم از این‌رو بود که انسان‌گرایی ویژگی عصر نوزایی شد.

در آثار آیدین انسان عهد رنسانس، که در آن زمان مبشر انسان‌گرایی بوده، سیمای خود را از دست میدهد و به‌سکه‌یی تبدیل می‌شود که باید آن‌را در دست خویش گیرد. انسان‌عصر رنسانس، که در آثار «بوتیچللی» برای شکافتن فلك ودستیابی به‌تعالی خیز برمی‌دارد تا خود را در خطه‌ی لاهوت همنفس ملایك و فرشتگان فردوس سازد، در اثر آیدین هویت خود را درسکه‌یی می‌یابد که باید به‌یاری آن در بازار ناشناخته و چندپاره‌ی جهان صنعتی امروز به خریدن اعتبار و آرامش بپردازد.

در اینجا باید متذکر شد که خود آیدین نیز شاید در آفرینش آثار اخیر خود بهیچ‌وجه به‌آنچه از طریق آن‌ها منتقل می‌سازد نیاندیشیده و هرگز نخواسته باشدکه آگاهانه شرایط و احساس‌های دو مقطع از یك عصر را ــ که با چند قرن بهم پیوند می‌یابند ــ مقایسه کند. لکن هنرمند راستینی که توشه‌یی غنی از احساس‌های زمانه‌ی خودبرگرفته و ارزش‌های تاریخی، ضمیر وی را به‌انگیزش وامی‌دارد، ناگزیر روح زمان خود را به‌نحوی از انحاء در آثارش متجلی می‌سازد. هنرمند راستین فقط موضوع کار خود رابرمی‌گزیند و هیچگاه تصوری دقیق از اثر پایان یافته‌ی خود ندارد، وآنچه پس‌از آخرین اشاره‌ی قلم پدید می‌آید، چیزی‌ست که هرگز قبلا در ذهنش وجود نداشته است. زیرا مگرنه آن‌ست که تا قبل از پایان‌کار، و واقعیت یافتن عینی اثرامکان بازتاب‌آن در ذهن آفریننده‌اش وجود ندارد؟

بنابراین از این مرحله‌ی قصد به تحقق بخشیدن وانتخاب موضوع اثر، تا مرحله‌ی تحقق یافتن عملی و غایی همان اثر تأثیرات متقابل احساس‌ها و اندیشه‌های وی، باتوانایی دست او به‌آفرینش چیزی می‌پردازد که بطور «نیم‌آگاه و نیم ناآگاه» پیام اثر را تکوین و هستی می‌بخشد. از همین روست هنرهای راستین هرعصر تاریخی، بدون آنکه آفرینندگانشان آگاهی کامل از محتوای آن‌ها داشته باشند، یك کارگزاری

اجتماعی به‌عهده می‌گیرند، و ویژگی‌ها و روحیه‌ی جامعه‌ی همزمان خود را بازتاب می‌کنند. و باز از همین روست که هنرمند نمی‌تواند در قالبی خاص یا فرمایشی قرار گیرد.

آثار دوره‌ی اخیر آیدین نیای‌عصری‌راکه‌وی‌درآن‌زندگی می‌کند موضوع‌کار قرار داده است، و باپرخاشگری واحترامی که ذاتی هر فرزند در قبال‌والدین خویش است می‌کوشد اعتراض خود را همراه با کنجکاوی و چنگ‌انداختن و قلوه‌کن کردن نمایان سازد. ترسیم موبه موی آثار رنسانس، برای آیدین، بیش از گونه‌یی ممارست‌ست. احساس وی به‌گونه‌ی نقاشی دوران پیش از تاریخ وابتدایی، تصاحب این آثار و تمامی ویژگی‌ها و شرایط عصر رنسانس ازطریق بازآفرینی دقیق آنهاست. نقاش ابتدایی نیز با ترسیم یك گاو یا یك گوزن احساس می‌کرد آن‌ها را از آن‌خود ساخته است. آیدین نیز بسان کودکی که یاد بطن مادر را همراه دارد می‌کوشد به‌شرایط اجتماعی دوره‌ی رنسانس که در آن هنرمند با شرایط محیط خودسازوار و در تعادل بود، دست یابد. چه امروز، هنرمند درجهان چندپاره‌ی صنعتی، که ازخودبیگانگی در آن اوج‌گرفته، خود را باشرایط پیرامون و اجتماعی‌اش همنوا نمی‌یابد و همواره اندیشه‌ی وی ــ خواه آگاهانه، خواه ناخودآگاه ــ به‌خاطر ایجادنوعی تعادل وتوازن درصدد مبارزه با آن است. لکن دراینجا پشتوانه‌یی که وی، به‌عنوان هنرمند

عصر جدید، از احساس‌ها و اندیشه‌های زمانه‌ی خود دارد در مرحله‌ی تحقق بخشیدن و اجرای اثر، بصورت کششی مقاومت‌ناپذیر، دخالت می‌جوید و داغ خود را برآن می‌نهد. بی‌سیمایی، که زاده‌ی تکنولوژی زمانه‌ست و سنت‌ها و میراث‌های بارز و با سیمای فرهنگی بشر را به‌کام انهدام می‌کشد، اثر خود را برروی‌آثار مزبور باقی می‌گذارد. احساس دریدن و قلوه‌کن‌کردن که زاده‌ی ازخودبیگانگی است، و اذهان‌جوامع جدید را به‌عصیان برانگیخته، حتی زیبایی‌هاو چیزهای‌گرامی را بی‌چهره می‌سازد ــ خواه گردن لطیف یك زن باشد، خواه بخشی از طبیعت و گل‌های مریم. این پرخاشگری که درون‌خیز از احساس‌های پیچیده‌ی آیدین به‌فعالیت می‌پردازد آثار اخیر او را از واقعی‌گرایی یا (هایپررالیسم) گامی فراترمی‌برد و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی دو مقطع طولی متفاوت از یك عصر را در معرض داوری می‌نهد.

نامنامه

آ

آپولونی، ۱۸۸
آتن، ۹۶
آتنی، ۸۱، ۱۱۸، ۱۸۶
آدلر، آلفرد، ۹۰
آرتو، آنتونین، ۲۵۰
آرنهم‌لند، ۱۸۱، ۱۸۲
آریایی، ۸۰
آزتگی، ۱۱۸
آسیا، ۳۸۲
آشانتی، ۸۲
آشیل، ۴۲۹
آغداشلو، آیدین، ۵۲ـ۴۳۹
آلمان ۳۸۵
آلمانی ۲۰۷، ۲۵۶، ۳۳۵
اسپانیا، ۱۸۴
اسپانیایی، ۲۷۹
آلن‌پو، ادگار، ۲۵۰
آمریکا، ۳۷۸، ۳۸۰، ۴۲۵، ۴۳۱، ۴۳۲
آناکره‌اون، ۱۱۰
آیزنشتاین، ۴۲۶، ۴۲۹

الف

ارتگای گاست، خوزه، ۱۶، ۳۸۲

ارسطو، ۱۵۲
ارسطوفان، ۱۵۲
ارسطویی، ۲۰۷
اروپا، ۱۷۱، ۲۸۶، ۳ـ۳۸۲
اشپنسر ۹۷
استاندال، ۷۵، ۳۹۹
استرالیا، ۹۷، ۱۱۱، ۱۸۱، ۱۸۲
استرالیایی، ۸۷
استراوینسکی، ۲۸۰، ۳۸۵، ۳۹۲
استریندبرگ، ۳۷۸
استکهلم، ۴۱۷
اسکاندیناوی، ۷۹
اسکیمو، ۱۰۰
اسمیت، ماریون، ۱۸۲
اشپنکلر، ۳۸۲
اشتوك، ۳۳۵
اشیل، ۱۸۶
افریقا، ۱۱۱
افلاطونی، ۲۰۱، ۲۴۳
افن‌باخ، ۳۳۱
السینیور، ۱۵۵
الگرکو، ۷۱
الیزابتی ۹۶
الیوت، تـــی. اس.، ۲۷۰، ۲۷۸، ۲۷۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۹
انگـلستان، ۷ـ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۲، ۲۹۶، ۳۲۹، ۳۳۵
انگلوساکسن، ۷۹
انگلیسی، ۲۳، ۲۰۷، ۲۷۹
اودن، دبلیو. اچ.، ۱۶۶
اودیپ، ۹۶
اودیسه، ۹۶
اوریپید، ۷ـ۱۸۶
اوستن، جین، ۱۶۴
اوگدن، ۱۴۴
اونه، ژرژ، ۳۳۱
اوید، ۱۱۰
ایبسن، ۵۸
ایتالیا، ۲۳، ۷۳، ۲۲۹، ۳۲۴
ایتالیایی، ۴۱۲
ایرلندی، ۲۷۹
ایلیاد ۴۲۹
اینشتاین، ۱۴۰

ب

باخ، ۶۱، ۳۹۲
باره، ۳۸۲
بازین، ۳۹۲
بالاتز، ۳۴۴
بـالزاك، ۵۷، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۶۷،

۲۶۸، ۲۸۶، ۳۳۱، ۳۹۹
براك، ۳۸۵
برتون، آندره، **۳۸۷**، ۳۹۰، ۳۹۴
برگسون، ۲۴۴، ۳۷۹، ۳۸۲، ۳۸۸،
۴۰۱، ۴۱۲
برگسونی، ۴۰۰، ۴۱۲
برنینی، ۳۲۷
برواگل ۷۱
برول، لوی، ۸۸
برونو، جوردونو، ۳۹۶
بلوش، مارك، ۱۶۵
بم، ۴۴۱
بن، ام. جی.، ۳۸۰
بنت، آرنولد، ۱۶۷
بندا، جولیان، **۳۹۸**
بنه‌دیکت، راث، ۱۸۸
بنیامین، والتر، **۲۹۳**
بواری، ۲۱۶
بوتیچللی، ۴۴۹
بودا، ۴۲۷
بوداپست، ۳۳۱
بودریس، ۲۲
بودلر، ۲۴۹، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹
بورکهارت، جی، ۷۱، ۷۳، ۱۶۴،
۱۶۷
بورگرو، ۲۲، ۳۳۵
بوکلین، ۳۳۵

پ

پاره‌تو، ۲۷۱
پاریس، ۳۳۱
پانوفسکی **۲۲۰**
پرگولوزی ۳۹۲
پروست، مارسل، ۱۵، ۳۹۵، ۳۹۹
۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱
پروفراك، ۱۵۵
پرومته، **۲۵۶**
پریکلس، ۸۳
پلومن، پیرز، ۱۸۴
پو، ادگارآلن، ۲۴۹
پودووکین، ۴۲۷، ۴۲۹
پوتمکین، ۴۲۶، ۴۲۸
پولان، ژان، ۳۸۸، ۳۹۳
پولنزی، ۱۱۱
پولیگنوت، ۲۱۹
پوینتر، ۳۳۵
پیجت، سرریچارد، ۱۰۴
پیکاسو، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۸۰، ۲۸۵
۲۸۶، ۳۹۲، ۳۹۳، ۴۱۲
پیکفورد، ماری، ۳۴۶

ت

تادما، آلما، ۳۳۵
تانتال، ۲۶۹
تانگرا، ۳۲۳
تایتز، هـ. ۲۲۱
ترنت، ۳۵
تروتلش، ۳۸۲
تزارا، تریستیان، ۴۹۰
تنیسون، ۱۶۷
تولستوی، ۲۶۷، ۳۹۹
توماس، ۳۲۸
توین بی ۲۵۹
تهرانی، ۱۱۷
تیلور، ای. جی. پی، ۱۶۵، ۱۶۷
تینتورتو، ۱۷

ج

جوانا، ۱۴۴
جویس، جیمز، ۱۷۰، ۳۸۶، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۵، ۹ـ۳۹۷، ۴۰۹، ۴۱۱،
جیلن، ۹۷

چ

چاپلین، چارلی، ۳۴۶، ۴۱۴
چایکوفسکی، ۳۹۲
چترتون، ۲۵۰
چسترتون، ۳۸۲
چینی، ۷۹

ح

حافظ، ۱۱۰

د

داستایوفسکی، ۲۶۷، ۳۸۳، ۳۹۹
دالی، سالوادور، ۳۸۵، ۳۹۵، ۴۱۲
دانته ۱۴۴، ۱۸۴
داوید، ۲۲۶
دایبالد، برنهارت ۳۴۳
دبوسی، ۳۸۵
درویسن، ۲۰۷
دکیریکو، جورجو، ۴۱۲
دموس، ۳۲۸
دورکیم، امیل، ۸۸، ۹۳، ۹۴
دوروبمپره، لوسین، ۲۶۸
دوساد، ۱۹۳
دوس پاسوس، ۴۰۹
دولاکروا، ۲۲، ۲۲۶
دومیه، ۲۲۶
دووراك، مـــاکس، ۲۱۶، ۲۱۷،

۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹
دی‌بیچی، نری، ۳۱۶
دیده‌رو، ۵۸، ۱۹۳، ۳۳۱
دیکنز، چارلز، ۳۳۱
دیلتی، ویلهم، ۴۶، ۴۷
دیونیسوسی، ۱۸۸، ۲۵۷

ر

راتری، ۸۲
راستنیاك، ۳۳۱
راسین، ۲۳۷
رافـــاال، ۵۶، ۷۱، ۲۰۶، ۲۲۶، ۲۴۳
رامبـــرانت، ۲۸، ۳۶، ۳۷، ۱۸۳، ۲۹۳
رانکه، ۲۱۵
ربنشتاین، آرتور، ۳۵۸
رمبو، ۲۵۷، ۳۷۷، ۳۸۶
رواو، ۳۸۵
روب‌گرییه، آلن، ۱۷۰
روبنس، ۳۶،۳۷، ۷۱، ۳۱۱، ۳۲۷
رودن والت، ۲۱۹
روسو، ژان‌ژاك، ۲۴، ۲۶۷
روسو، هانری، ۳۸۵
روسی، ۳۸۳
روسیه، ۳۸۲، ۳۸۳
روم، ۹۲، ۲۱۷
رومی، ۷۹
ری‌اگـــل، ۷۳، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۹،۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۱
۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۱، ۳۳۹
ریچاردز، ۱۴۴
ریچاردسون، ۱۹۳
رید، هربرت ۲۷۸، ۲۷۹
ریلکه، ۳۹۰
ری‌نو، لویی، ۳۹۵
ری‌نیو، ۳۳۵
ریورز، ۱۰۰
ریوی‌یر، ۳۸۹

ژ

ژاپنی، ۵۹
ژروم، ۳۳۵
ژید، آندره، ۳۹۰

س

سارتر، ژان‌پل، ۲۸۵، ۲۸۶

سالیناس، پدرو ۲۶۷
سروانتس، ۳۱۰
سزان، ۳۷۷
سلدس، ۳۰۹
سمبار، ۳۷۷
سمپر، گاتفرید، ۲۱۳، ۲۳۸
سوبی، ت. جی.، ۳۹۵
سوفوگل، ۵۸، ۵۹
سولون، ۸۰
سویفت، ۳۱۰
سیزیف، ۲۶۹
سیمل، ژرژ، ۳۰۲، ۶۸
سیندرلا، ۳۳۱
سینیورلی، ۲۲۶

ش

شاردل، ۱۶۳
شارل‌مورا، ۳۸۲
شاگال، ۳۸۵، ۴۱۲
شانگهای، ۴۱۷
شکسپیر، ۵۸، ۵۹
شلر، ماکس، ۵۶
شو، برنارد، ۵۸، ۵۹، ۱۶۷
شوروی ۳۸۰، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۳۴
شوین‌برگ، ۳۸۵، ۳۸۶
شیگتی، جوزف، ۳۵۸

ک

کافکا، فرانتس، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۵، ۳۹۷، ۳۹۸
کانابل، ۳۳۵
کلاکس، ۳۸۲
کله‌لند، جان، ۱۹۳
کلینگر، ۳۳۵
کودول، ۲۷۳
کوربه، ۲۲، ۱۷۳، ۲۲۶
کورنی، ۵۸، ۵۹
کورتیوس، ۳۹۸
کورلی، ماری ۳۳۱
کوزای، نیکولاس، ۳۹۶
کولریج، ساموال‌تیلر، ۳۱۶، ۳۱۷
کوهلر، ۹۸
کیپ‌تان، ۴۱۷
کیتس، ۱۱۰
کی‌سرلینگ، ۳۸۰، ۳۸۲

گ

گاربو، گرتا، ۳۴۶
گاردینر، ای. ۱۸۷

گال، ارنست، ۲۳۹
گایگر، ته اوددر، ۵۰
گروز، ۳۳۳، ۳۳۵
گریفیث، ۴۰۸، ۴۲۵
گشتالت، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷
گوته، ۳۴۶، ۳۸۷، ۳۹۱
گورکی، ماکسیم، ۱۷۲
گوندولف، فریدریش، ۳۹۱
گویا، ۱۷۳

ف

فابیلیو، ۳۲۴
فرانسه، ۱۹، ۲۲، ۵۷، ۶۲، ۷۳، ۷۴، ۱۸۴، ۲۰۷، ۲۳۸، ۲۸۶، ۳۲۵، ۴۳۴
فرانسوی، ۳۳۵
فروید، ۳۸، ۹۰، ۲۵۹، ۳۹۵
فرانکل، پل، ۲۳۸
فریزر، ۸۷
فلاندر، ۳۶، ۳۷
فلوبر، گوستاو، ۲۲، ۱۷۱، ۳۹۹
فلورانسی، ۱۶۴
فون سی‌دوو، ۲۵۲
فویه، اوکتاو، ۲۲
فیدلر، کنراد، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴
فیشر، ۸۵
فیلوگتت، ۲۵۹

ل

لارنس، تی. اس.، ۹۰
لارنس، دی. اچ.، ۹۰، ۱۷۰، ۱۷۲
لاکلوس، ۱۹۳
لافورك، ژول، ۱۱۰
لامبرت، کنستانت، ۳۹۲
لانگلند، ۱۸۴
لسینگ، ۲۴۳
لمنوس، ۲۵۹
لوتره‌امون، ۳۷۷
لوکاچ، گه‌اورگ، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۶۷، ۲۸۶
له‌اونارد‌و، ۱۶۴، ۲۰۶
لیپی، فیلیپو، ۲۲۶
لی‌تون، ۳۳۵
لیلو، ۳۳۱
لینتون، ۱۸۷

م

مارگارت، ۳۳۵
مارکس، ۳۸

ماسیس، هنری ۳۸۳
ماکیاولی، ۱۶۴
مالارمه، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۷۰، ۳۸۹
۳۹۰
مالرو، آندره، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۸۴
ماله، ۱۸۲، ۱۸۴
مان، توماس، ۲۷۵
مجارستانی، ۲۸۶
مسیح، ۱۸۳، ۱۸۴، ۳۲۸
مصر، ۸۷، ۹۲
مصری، ۷۹
مصریان، ۸۰
مك دونالد، دی، ۳۰۷
مك دوگال، ۹۸
ملانزی، ۱۰۰
موتزارت، ۳۱۱
میدل‌وست، ۴۳۲
میکل‌آنژ، ۳۵
میلتون، ۱۸۲
می‌یر، ادوارد، ۲۰۰

ن

ناپلئون، ۲۶۷، ۳۳۵
نروال، ۲۵۸
نیچه، ۳۸، ۱۸۸، ۲۵۹، ۳۷۹

و

واتو، ۳۱۱
وافیو، ۲۱۳
والری، پل، ۳۹۰، ۳۹۱
وان‌ایك، ۲۲۴
وان‌گوگ، ۲۵۰
وبر، آلفرد، ۷۲
وبر، ماکس، ۱۶۷، ۱۷۰، ۲۰۸،
۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱
وبلن، تی. ۱۸
وردزورث، ۲۶۹
ورونز، ۱۸۳
ولف، ویرجینیا، ۱۶۶، ۴۰۹
ولتر، ۲۶۷، ۳۱۰
وورینگر، ۱۸۹
ووگه، ۳۸۲
وولفلین، ۷۱، ۷۳، ۲۱۷، ۲۲۱،
۲۲۲، ۲۲۳
ویك هوف ۲۱۷
ویلسون ادموند، ۲۵۹، ۲۸۲
ویل‌هیز، ۴۲۵
ویلیام اوکامی ۱۴۴
وین، ۳۳۱
وینی، ۲۵۰

ه

هایزنبرگ، ۱۲۵، ۱۵۰
هرکومر، ۳۳۵
هزیود، ۸۰
هسه، هرمان، ۳۸۳
هگلی، ۲۰۱، ۲۵۵
هلند، ۳۷، ۲۱۲، ۳۲۸
هلندی، ۲۸، ۳۶
همت، داشیل، ۳۶۴
همر، ۶۵، ۲۹۹، ۴۳۰
هندو، ۱۴۴
هندوستان، ۱۶۷
هندی، ۷۹
هوسرلی ۲۰۷
هاملت، ۹۶، ۱۵۵
هولیود ۴۱۷
هیتلر، ۳۸۲
هینتزه، ۲۱۵
هیندمیت، ۳۸۵

ی

یولیسیس، ۳۹۰، ۳۹۹، ۴۱۱،
یونان، ۷۱۹، ۲۳، ۶۵، ۶۷، ۸۳،
۲۲۰، ۲۳۷، ۴۲۹
یونانیان، ۷۹
یونگ، ۸۹
یونیه، ۶۷
ییتس، ۲۷۹

واژه‌نامه

A

Abnormal	نابه‌هنجار
Absolutism	خودکامگی
Abstract	انتزاعی، مجرد
Abstraction	انتزاع، تجرید
Absurd	پوچ، بیهوده
Accademic	فرهنگستانی
Accademy	فرهنگستان
Accompaniment	همراهی
Accomplishment	گزارده
Accumulation	اندوختگی
Achievement	دستاورده
Action	کنش، فعل

Active	فعال
Activity	فعالیت
Adjustment	سازگاری
Adjusted	سازگار
Aesthetic	زیبایی‌شناسی، حسی
Age	عصر
Alienated	از خود بیگانه، بیگانه
Alienation	از خود بیگانگی، بیگانگی،
Analogy	قیاس، تمثیل
Analysis	تحلیل، کاوش، کاویدن
Antagonism	تعارض
Antagonistic	متعارض
Anthropology	مردمشناسی
Antithesis	برابرنهاد
Appearance	ظهور، نمود
Apriori	مقدم برتجربه، اولی
Archaeology	باستان‌شناسی
Archaicism	کهن‌گرایی
Architecture	معماری، مهرازی
Aristocracy	اشراف‌سالاری، اشرافیت
Arisocrats	اشراف سالاران، اشراف
Articulate	ملفوظ
Articulation	لفظ، ملفوظ بودن، تلفظ
Artisan	صناعتگر
Assimilation	بهمانندسازی

Association	تداعی، پیوند
Attitude	نگرش، برخورد
Attraction	کشش جذبه
Automatic	خودکار
Avan-garde	پیشرو
Average	میانگین

B

Baroque	باروك
Base	شالوده، زیرساخت
Becoming	شدن
Behaviour	رفتار
Behaviourism	رفتارگرایی
Being	بودن
Belief	اعتقاد، باور
Bourgeoisie	بورژوازی ـ سوداگری
Brain	مغز
Bureaucracy	دیوانسالاری
Bureaucrat	دیوانسالار

C

Capital	سرمایه
Capitalism	سرمایه‌داری
Capitalist	سرمایه‌دار
Case	مورد، حالت

Causal	علی
Cause	علت، آرمان
Chance	تصادف
Change	دگرگونی، تغییر
Chaos	هرج‌ومرج، آشوب
Character	خصلت، شخصیت
Characteristic	خصلت ویژه
Caste	کاست
Catagory	مقوله
Challenge	هماوردجویی
Chant	سرایش
Charm	افسون
Chorus	همسرایان
Citizen	شهروند
Classicism	کلاسی‌سیسم
Coexistence	همزیستی
Cognition	شناخت
Coherence	انسجام
Collective	جمع، جمعی
Collectivism	جمع‌گرایی
Commodity	کالا
Communal	گروهی
Community	اجتماع
Communication	ارتباط
Communism	گروهه‌داری

Composer	آهنگساز
Composition	ترکیب‌بندی
Compromise	سازش
Concept	مفهوم
Conception	مفهوم
Concrete	متحقق، ملموس
Condition	شرط
Conditioned Reflex	انعکاس شرطی
Connection	پیوند
Conflict	تضاد
Configuration	پیکربندی
Conformism	همنواگری
Conformist	همنواگر
Conscious	آگاه، ذیشعور
Consciousness	آگاهی، شعور
Construction	ساختمان
Content	محتوی
Continuity	پیوستگی
Continuum	پیوست
Contract	میثاق
Contradiction	تناقض
Contradictory	متناقض
Conventon	قرارداد
Conventional	قراردادی
Coordinated	همنواخت

Coordination	همنواختی
Cosmos	کیهان
Cosmology	کیهان‌شناسی
Counter-nature	برابر-طبیعت
Creation	آفرینش، خلق
Creative	آفریننده، خلاق
Creativity	آفرینندگی، خلاقیت
Critical Realism	واقع‌گرایی انتقادی
Cult	کیش
Cultural Cycle	مدار فرهنگی
Culture	فرهنگ

D

Declining	میرنده
Didactic	آموزشگر
Definite	معیین
Definition	تعریف
Degenarated	تبهگن
Degenaration	تبهگنی
Degradation	فروداشت، فروداشتن
Dehumanization	ناانسانی شدن
Demand	تقاضا
Dependence	وابستگی
Dependent	وابسته
Depresonalization	تشخص‌زدایی

Description	وصف، توصیف
Design	طرح
Despotism	استبداد
Determined	متعیین
Development	تکامل، پیشرفت، گسترش
Dialectic	دیالکتیك
Dictatorship	دیکتاتوری
Discontinuity	گسستگی
Discontinuum	گسست
Disintegration	تلاشی
Distorted	کژدیسه
Distortion	کژدیسگی
Doctrine	آموزه
Dogmatic	خشك‌اندیش، خشك‌اندیشانه، جزمی
Drama	نمایش
Duality	دوگانگی
Dynamic	پویا
Dynamism	پویایی

E

Editor	ویراستار
Educated	فرهخیته
Effect	معلول
Efficiency	کارآیی
Efficient	کارا، کارآمد

Egotism	خودجویی
Egoism	خودگرایی
Element	عنصر
Elites	سرآمدن
Emotion	عاطفه
Englightening	روشنگر
Enlightenment	روشنگری
Entertainment	تفنن
Entity	ذات
Eolithic	آغاز سنگی
Epic	حماسه
Epistemology	شناخت‌شناسی
Era	عهد
Eroticism	عشق‌ورزی
Essence	جوهر
Ethnology	قومشناسی
Event	رخداده
Evolution	تکامل، تحول
Exchange value	ارزش مبادله
Exhausion	فرسایش ـ فرسودگی
Existence	هستی، وجود
Existentialism	هستی‌گرایی
Experience	تجربه
Experiment	آزمایش
Experimentation	آزمایشگری

Explanation	تبیین
Exploitation	استثمار
Expression	بیان
Expressionism	اکسپرسیونیسم
External	بیرونی

F

Fact	امرمسلم، واقع
Factor	عامل
False	دروغین، کاذب
Fantacy	وهم
Fatalism	تقدیرگرایی
Feature	خصیصه
Feeling	احساس
Festival	جشنواره
Fetish	بت
Feudal	زمیندار
Feudalism	زمینداری
Final Cause	علت‌غایی
Finality	غایبت
Folk Art	هنر قومی
Folklore	ادبیات
Folk Tale	قصه قومی
Folk Song	ترانه قومی
Form	شکل

Formal	صوری
Formalism	شکل‌گرایی
Formation	سازند
Fragment	پاره
Fragmented	چندپاره
Fragmentation	چندپارگی
Fredoom	آزادی
Frustrated	ناکام
Frustration	ناکامی
Function	کارگزاری
Fundamental	بنیادی
Futurism	فوتوریسم، آینده‌گرایی

G

General	عام، عمومی
Germinal	جرثومه
Gesture	حرکت، ادا
Gestrue language	زبان حرکتی
Gothic	گوتیك
Government	حکومت

H

Harmony	هماهنگی
Hero	قهرمان
Heroism	قهرمانیگری

Heterogeneous	ناهمگن
Historicism	تاریخ‌گرایی
Homogeneous	همگن
Homophony	همنوایی
Homo-sapiens	انسان اندیشه‌ورز
Humanism	انساندوستی
Humanitarian	انسان‌روا
Humanization	انسانی‌شدن
Hymn	سرود
Hypnotism	خواب مصنوعی، خوابوارگی
Hypothesis	انگاره

I

I	من
Id	نهاد
Idea	پندار، پنداشت، اندیشه، مثل
Ideal	پنداروار
Idealism	پندارگرایی
Idealist	پندارگرا
Ideological	اندیشواره
Idealogy	اندیشگی، اندیشوارگی، اندیشواری
Identical	همذات
Identification	همذات‌پنداری، همذات‌سازی
Identify	همذات پنداشتن
Independence	استقلال

Image	نگاره، تصویر، نگاره‌ذهنی
Imagination	خیال
Immaterial	مجرد
Immediat	بلافصل، آنی، بی‌واسطه
Impression	برداشت
Impressionism	برداشت‌گرایی
Individual	فرد
Individualism	فردگرایی
Individuality	فردیت
Individualization	تفرد
Induction	استقراء
Initiation	آغازگری، نوآشنایی
Initiator	آغازگر، نوآشنا
In-itself	فی‌نفسه
Innovation	نوآوری
Input	خورند
Instinct	غریزه
Institutive	غریزی
Institution	نهاده، نهاد
Instrument	وسیله
Intellectual	روشنفکر، اندیشمند
Intelligensia	اندیشمندان
Intention	نیت
Interaction	تاثیرات متقابل
Interval	دانگ

Intuition	درون‌تابی
Invention	اختراع
Irrational	خردستیز
Irrationalism	خردستیزی

J

Judgement	حکم، داوری
Justice	حق، داد

K

Key	کلید
Knowledge	دانش

L

Labour	کار
Labour Process	روندکار
Language	زبان
Leisure	کارآسایی
Liberation	رهایی
Limitation	محدوده
Linguistics	زبان‌سنجی
Logic	منطق
Lyric	غنایی

M

Magic	جادو
Magician	جادوگر
Mammal	پستاندار
Mania	شیدایی
Manifestation	جلوه، تظاهر
Mannerism	سبک‌گزینی
Mass	توده، کلان، همگانی
Mass art	هنرهمگانی
Mass consumption	مصرف همگانی
Mass culture	فرهنگ همگانی
Mass production	تولید کلان، تولید همگانی
Mass communication	ارتباط همگانی
Mass Media	رسانه‌های همگانی
Matriarchy	مادرشاهی
Matter	ماده
Material	مادی
Materialism	ماده‌گرایی، مادیگری
Meaning	معنی
Melody	نوا، نغمه
Mesolithic	میانه‌سنگی
Metabolism	سوخت و ساخت
Metamorphosis	دگردیسی
Metaphor	استعاره
Method	روش

Methodology	روش‌شناسی
Militarism	ارتش‌سالاری
Mime	شکلك
Miniature	مینیاتور
Mixture	آمیزه
Mode	وجه
Model	الگو
Monism	یکتاگرایی
Montage	پیوندگری، تدوین
Moral	اخلاق
Motif	نقش‌ـمایه
Motive	انگیزه
Movement	جنبش، حرکت
Mural painting	دیوارنگاری
Mysticism	عرفان
Mystification	رازپردازی
Myth	افسانه، اسطوره

N

Name	نام
Naturalism	ناتورالیسم، طبیعی‌گرایی
Natural Selection	انتخاب طبیعی
Nature	طبیعت، ماهیت
Neolithic	نوسنگی
Neo-positivism	مثبت‌گرایی‌نو

Necessity	ضرورت
Negation	نفی
Nihilism	نیستی‌گرایی ـ نیست‌انگاری
Norm	هنجار
Normal	به‌هنجار
Novel	داستان

O

Object	عین، شیء برون‌ذات، برون‌نهاد
Objectification	عینیت‌یافتن
Objectivity	عینیت، برون‌نهادی
Obscurantism	تاریک‌اندیشی
Offer	عرضه
Onamatopoeia	تسمیه‌صوتی
Oppressed	ستمبر، سرکوب
Oppressor	ستمگر
Order	سامان
Organic	زنده‌وار
Organization	سازمان
Origin	منشا، اصل
Original	نومایه
Ornament	آذین، نقش
Output	بازده
Ownership	مالکیت

P

Painter	نگارگر
Painting	نگاره، نقاشی
Paleolithic	پارینه سنگی
Pantheism	وحدت وجود
Pantomime	لال‌بازی
Particular	خاص
Particle	ذره
Passion	شور
Passive	انفعالی، غیرفعال
Patriarchy	پدرشاهی
Pattern	نقشینه، بافت
Perception	دریافت
Period	دوران
Personality	شخصیت
Phenomenon	پدیده
Phenomenology	پدیده‌شناسی
Philology	زبانشناسی
Pluralism	کثرت‌گرایی
Poèsie pure	شعرناب
Polyphony	چندنوایی
Portrait	رخساره
Positivism	مثبت‌گرایی، اصالت تحصل
Possessed	تسخیرشده، شیطان‌زده
Potential	توان، قوه
Practice	عمل

Prejudice	پیشداوری، تعصب
Primitive	ابتدایی، بدوی
Porcess	روند
Product	فرآورده
Productive	بهره‌زا، مولد
Productive forces	نیروهای مولد
Proletariat	افزارمندان
Property	دارایی
Protest	پرخاشگری
Psychoanalysis	روانکاوی
Psychology	روانشناسی
Public	عامه
Purpose	مقصود، قصد

Q

Qualitative	کیفی
Quality	کیفیت
Quantitative	کمی
Quantity	کمیت
Quintessence	خمیرمایه

R

Radical	ریشه‌یی، رادیکال
Rational	تعقلی، عقلایی، خردآمیز، خردپذیر
Rationalism	خردگرایی، خردجویی، خردپذیری

Raw Material	مواد خام
Radical	ریشه‌یی
Reaction	واکنش
Realism	واقع‌گرایی
Reality	واقعیت
Reason	عقل، خرد
Recognition	شناسایی، شناخت
Re-creation	بازآفرینی
Reflection	بازتاب، انعکاس
Refrain	بندگردان، ترجیح بند
Relation	رابطه
Relationships	مناسبات
Relative	نسبی
Relativity	نسبیت
Retrogressive	واگشتی
Rising	نوخاسته، نوخیز
Rising Class	طبقه‌ی نوخاسته
Rococo	رکوکو
Romanticism	رمانتی‌سیسم
Rhythm	وزن
Romanesque	سبک‌رومی

S

Scholasticism	مدرس‌گرایی
Sculpture	تندیسه، پیکره، مجسمه، پیکرتراشی، تندیسگری
Sculptor	پیکرتراش

Sensory	حسی
Science	علم
Sign	علامت
Simultaneity	همزمانی، همبودی
Simultaneous	همزمان، همبود
Sinanthropic	انسان‌چین
Slaverty	برده‌داری
Social Collective	جمع اجتماعی
Social Consciousness	آگاهی اجتماعی، شعور اجتماعی
Social Contradiction	تناقض اجتماعی
Social Development	تکامل اجتماعی
Social Group	گروه اجتماعی
Socialism	جامعه‌داری
Social Order	سامان اجتماعی
Social Reality	واقعیت اجتماعی
Social Relationships	مناسبات اجتماعی
Social Structure	ساخت اجتماعی
Social Unit	واحد اجتماعی
Society	جامعه
Sociology	جامعه‌شناسی
Song	ترانه
Sorcerer	ساحر
Sovereignty	حاکمیت
Specialization	تخصصی‌شدن
Species	نوع

Speculative	نظری
Speculation	نظرپردازی
Speech	کلام، تکلم، زبان
Spirit	روح
Spiritual	معنوی، روحانی
Spontaneous	خودبه‌خودی
Stage	مرحله
Standard	ایستار
Static	ایستا
State	دولت
Stimulation	تحریك، انگیزش
Stratum	لایه، قشر
Structure	ساخت
Style	سبك
Subject	ذهن، موضوع، درون‌نهاد
Subjective	ذهنی
Subjectivism	ذهن‌گرایی
Subjectivity	ذهنیت، درون‌نهادی
Suggestion	تلقین
Sufficient	بسنده
Super-nature	فرا طبیعت
Supra-sensory	فراحسی
Superindividual	فرافردی
Superman	ابرمرد
Superstructure	روساخت

Surplus Product	فرآورده‌ی اضافی
Surplus Value	ارزش اضافی
Surrealism	سوررالیسم
Syllogism	قیاس
Symbol	نماد
Symbolism	نمادگرایی
Symmetry	تقارن
Synchronized	همگاه
Synthesis	هم‌نهاد، ترکیب
System	نظام، دستگاه

T

Taboo	تابو
Technician	فن‌آزموده
Technology	فن، تکنولوژی
Tendency	گرایش
Tension	کشاکش
Theme	مضمون‌ـزمینه
Theory	نظریه
Thesis	برنهاد
Tone	نواخت، نوازه
Tool	ابزار
Totality	تمامیت، کلیت
Totalitarian	تام‌روا
Totem	توتم

Totemism	توتم‌گرایی
Tradition	سنت
Traditional	سنتی، مرسوم
Transcendental	متعالی
Transcendentalism	تعالی‌گرایی
Transition	گذر
Transmutation	استحاله
Trial and Error	خطا و آزمون
Truth	حقیقت

U

Underdeveloped	تکامل نیافته
Uniform	همشکل
Unison	یکنوا
Unity	وحدت، یگانگی
Unreality	غیرواقعیت
Use Value	ارزش استعمال
Utopia	شهرشایگان، تخیلی، مدینه‌ی فاضله
Utilitarianism	بهره‌گرایی

V

Value	ارزش
Variation	تغییر
Vector	بردار
Visual Arts	هنرهای دیداری

Vocal Organ	اندام صوتی

W

Wealth	ثروت
Welfare	بهزیستی
Whole	جامع
Will	خواست، اراده
Womb	زاهدان
Work Reflex	انعکاس کار

آ

Ornament	آذین
Cause	آرمان
Freedom	آزادی
Experiment	آزمایش
Experimentation	آزمایشگری
Chaos	آشوب
Eolithic	آغازسنگی
Initiator	
Initiation	آغازگری
Creativity	آفرینندگی
Creation	آفرینش
Creative	آفریننده

Conscious	آگاه
Consciousness	آگاهی
Social Consciousness	آگاهی اجتماعی
Didactic	آموزشگر
Doctrine	آموزه
Mixture	آمیزه
Immediat	آنی
Composer	آهنگساز
Futurism	آینده‌گرایی

الف

Primitive	ابتدایی
Superman	ابرمرد
Tool	ابزار
Community	اجتماع
Feeling	احساس
Invention	اختراع
Moral	اخلاق
Folklore	ادبیات قومی
Will	اراده
Communication	ارتباط
Mass communication	ارتباط همگانی
Militarism	ارتش سالاری
Value	ارزش
Use Value	ارزش استعمال

Surplus Value	ارزش اضافی
Exchange Value	ارزش مبادله
Organic	ارگانیك
Alienation	ازخود بیگانگی
Alienated	ازخود بیگانه
Despotism	استبداد
Exploitation	استثمار
Transmutation	استحاله
Metaphor	استعاره
Induction	استقراء
Independence	استقلال
Myth	اسطوره
Name	اسم
Aristocrats	اشراف سالاران، اشراف
Aristocracy	اشراف‌سالاری، اشرافیت
Action Principal	اصل فعلی
Belief	اعتقاد
Myth	افسانه
Charm	افسون
Proletariat	افزارمندان
Expressionism	اکسپرسیونیسم
Existentialism	اگزیستانسیالیسم
Model	الگو
Fact	امر مسلم
Impressionism	امپرسیونیسم

Natural Selection	انتخاب طبیعی
Abstraction	انتزاع
Abstract	انتزاعی
Vocal Organ	اندام‌صوتی
Accumulation	اندوختگی
Ideology	اندیشگی
Ideology	اندیشوارگی ـ اندیشواری
Intelletual, Intelligenisa	اندیشمند
Idea, Thought	اندیشه
Homo sapiens	انسان اندیشه‌ورز
Sinanthropic	انسان‌چین
Humanism	انساندوستی
Humanitarianism	انسان‌روا
Humanization	انسانی شدن
Choerence	انسجام
Reflection	انعکاس
Conditioned Reflex	انعکاس شرطی
Work Reflex	انعکاس کار
Passive	انفعالی
Hypothesis	انگاره
Stimulation	انگیزش
Motive	انگیزه
Apriori	اولی
Static	ایستا
Standard	ایستار

ب

Baroque	باروك
Re-creation	بازآفرینی
Reflection	بازتاب
Output	بازده
Archaeology	باستان‌شناسی
Pattern	بافت
Belief	باور
Fetish	بت
Primitive	بدوی
Counter-nature	برابر نهاد
Antithesis	برابر ـ طبیعت
Attitude	برخورد
Vector	بردار
Impression	برداشت
Impressionism	برداشت‌گرایی
Slavery	برده‌داری
Elites	برگزیدگان
Thesis	برنهاد
Object	برون‌ذات
Object	برون‌نهاد
Objectivity	برون نهادی
Sufficient	بسنده
Immediat	بلافصل
Crystal	بلور

Crystallography	بلورنگاری
Refrain	بندگردان
Fundamental	بنیادی
Bourgeoisie	بورژوازی
Productive	بهره‌زا
Welfare	بهزیستی
Assimilation	بهمانندسازی
Utilitarianism	بهره‌گرایی
Normal	به‌هنجار
Expression	بیان
External	بیرونی
Alienation	بیگانگی
Alienated	بیگانه
Absurd	بیهوده

پ

Fragment	پاره
Paleolithic	پارینه‌سنگی
Patriarchy	پدرشاهی
Phenomenon	پدیده
Phenomenology	پدیده‌شناسی
Mammal	پستاندار
Idea	پندار
Idealist	پندارگرا
Idealism	پندارگرایی

Idea	پنداشت
Absurd	پوچ
Dynamic	پویا
Dynamism	پویایی
Prejudice	پیشداوری
Development	پیشرفت
Avante-garde,progressive	پیشرو
Configuration	پیکربندی
Sculptor	پیکرتراش
Sculpture	پیکرتراشی
Sculpture	پیکره
Continuum	پیوست
Continuity	پیوستگی
Association, Connection	پیوند
Montage	پیوندگری

ت

Taboo	تابو
Interaction	تأثیرات متقابل
Historicism	تاریخ‌گرایی
Obscurantism	تاریک‌اندیشی
Totalitarian	تام‌روا
Degenerated	تبهگن
Degenaration	تبهگنی
Explanation	تبیین

Experience	تجربه
Abtraction	تجرید
Stimulation	تحریك
Analysis	تحلیل
Evolution	تحول
Specialization	تخصصی‌شدن
Association	تداعی
Song	ترانه
Folk Song	ترانه‌ی قومی
Synthesis	ترکیب
Composition	ترکیب‌بندی
Possessed	تسخیرشده
Onamatopoeia	تسمیه صوتی
Depresonalization	تشخص‌زدایی
Chance	تصادف
Image	تصویر
Conflict	تضاد
Manifestation	تظاهر
Antagonism	تعارض
Transcendentalism	تعالی‌گرایی
Defenition	تعریف
Prejudice	تعصب
Rational	تعقلی
Change	تغییر
Individuation	تفرد

Entertainment	تفتن
Symmetry	تقارن
Demand	تقاضا
Fatalism	تقدیرگرایی
Developed	تکامل‌یافته
Development, Evolution	تکامل
Underdeveloped	تکامل‌نیافته
Social Development	تکامل اجتماعی
Speech	تکلم
Technology	تکنولوژی
Disintegration	تلاشی
Suggestion	تلقین
Totality	تمامیت
Analogy	تمثیل
Contradiction	تناقض
Social Contradiction	تناقض اجتماعی
Potential	توان، بالقوه
Mass	توده
Totemism	توتم‌پرستی
Description	توصیف
Mass Production	تولید کلان

ث

Wealth	ثروت

ج

Magic	جادو
Magician	جادوگر
Society	جامعه
Socialism	جامعه‌داری
Sociology	جامعه‌شناسی
Cocialist	جامعه‌گرا
Attraction	جذبه
Germinal	جرثومه
Dogmatic	خشک‌اندیشانه
Festival	جشنواره
Manifestation	جلوه
Social Collective	جمع اجتماعی
Collective	جمع
Collectivism	جمع‌گرایی
Collective	جمعی
Movement	جنبش
Essence	جوهر
Weltanschauung	جهان‌بینی

چ

Fragmentation	چند پاره
Fragmented	چند پارگی
Polyphony	چند نوایی

ح

حاکمیت	**Sovereignty**
حالت	**Case**
حرکت	**Gesture, Movement**
حسی	**Sensory, Aestethic**
حق	**Justice**
حقیقت	**Truth**
حکم	**Judgement**
حکومت	**Govermment**
حماسه	**Epic**

خ

خاص	**Particular**
خدامداری	**Theocentric**
خرد	**Reason**
خردآمیز	**Rational**
خردستیز	**Irrational**
خردستیزی	**Irrationalism**
خردگرایی	**Rationalism**
خشک‌اندیش	**Dogmatic**
خصلت	**Character**
خصلت ویژه	**Characteristic**
خصیصه	**Feature**
خطا و آزمون	**Trial and Error**

Creative	خلاق
Creativity	خلاقیت
Quintessence	خمیرمایه
Hypnotism	خواب مصنوعی
Hypnotism	خوابوارگی
Will	خواست
Spontaneous	خود به‌خودی
Egoism	خودجویی
Input	خورند
Automatic	خودکار
Absolutism	خود کامگی
Egotism	خودگرایی
Imagination	خیال

د

Justice	داد
Property	دارایی
Novel	داستان
Anti-novelist	داستان ستیز
Knowledge	دانش
Interval	دانگ
Judgement	داوری
False	دروغین
Intuition	درون تابی
Subjectivity	درون نهادی

Achievement	دستاورده
System	دستگاه
Metamorphosis	دگردیسی
Change	دگرگونی
Period	دوران
Duality	دوگانگی
State	دولت
Dialectics	دیالکتیك
Visual	دیداری
Dictatorship	دیکتاتوری
Manager, Adminstrator	دیوانروا
Bureaucrat	دیوانسالار
Bureaucracy	دیوانسالاری

ذ

Entity	ذات
Particle	ذره
Subject	ذهن
Subjectivitism	ذهن‌گرایی
Subjective	ذهنی
Subjectivity	ذهنیت

ر

Relation	رابطه
Event	رازپردازی

Mass Media	رخداده
Mystification	رسانه‌های همگانی
Behaviorsm	رفتار
Behavior	رفتارگرایی
Rococo	رکوکو
Romanticism	رمانتی‌سیسم
Psychology	روانشناسی
Psychoanalysis	روانکاوی
Spirit	روح
Spiritual	روحانی
Superstructure	روساخت
Methodology	روش شناسی
Method	روش
Intllectual, Intelligensia	روشنفکر
Enlightening	روشنگر
Enlightenment	روشنگری
Process	روند
Cerebral process	روند دماغی
Labour Process	روندکار
Liberation	رهایی
Radical	ریشه‌یی

ز

Laguage	زبان
Gesture Language	زبان حرکتی

Linguistics	زبان سنجی
Philology	زبانشناسی
Feudal	زمیندار
Feudalism	زمینداری
Theme	زمینه
Organic	زنده‌وار
Womb	زهدان
Aesthetic	زیبایی شناسی
Base	زیرساخت

س

Sorcerer	ساحر
Structure	ساخت
Social Structure	ساخت اجتماعی
Constrution	ساختمان
Compromise	سازش
Adjust	سازگار
Adjustment	سازگاری
Organization	سازمان
Formation	سازند
Order	سامان
Social Order	سامان اجتماعی
Oppressed	ستمبر
Oppressor	ستمگر
Elites	سرآمدان

Chant	سرایش
Oppressed	سرکوب
Capital	سرمایه
Capitalist	سرمایه‌دار
Capitalism	سرمایه‌داری
Hymn	سرود
Style	سبك
Romanesque	سبك رومی
Mannerism	سبك‌گزینی
Tradition	سنت
Traditional	سنتی
Metabolism	سوخت و ساخت
Bourgeoisie	سوداگری
Surrealism	سوررالیسم

ش

Base	شالوده
Crystaline-lattice	شبکه بلورین
Condition	شرط
Character, Personality	شخصیت
Poèsie Pure	شعر ناب
Consciousness	شعور
Social Consciousness	شعور اجتماعی
Form	شکل
Formalism	شکل‌گرایی

شکلك	**Mime**
شناخت	**Cognition, Recognition**
شناخت‌شناسی	**Epistemology**
شناسایی	**Recognition**
شور	**Passion**
شهر شایگان	**Utopia**
شهروند	**Citizen**
شیء	**Obejct**
شیدایی	**Mania**
شیطان‌زده	**Pocessed**

ص

صناعتگر	**Artisan**
صوری	**Formal**

ض

ضد نمایش	**Anti-dramatist**
ضرورت	**Necessity**

ط

طبقه	**Class**
طبقه نوخاسته	**Rising**
طبیعت	**Nature**
طبیعت‌گرایی	**Naturalism**
طبیعی‌گرایی	**Naturalism**

ظ

ظهور	**Appearance**

ع

عاطفه	**Emotion**
عامل	**Factor**
عام	**General**
عامه	**Public**
عرضه	**Offer**
عرفان	**Mysticism**
عشق‌ورزی	**Eroticism**
عصر	**Age**
عقل	**Reason**
عقلانی	**Rational**
علامت	**Sign**
علت	**Cause**
علت غایی	**Final Cause**
عنصر	**Element**
علم	**Science**
عمل	**Practice**
عمومی	**General**
علی	**Causal**
عهد	**Era**
عین	**Object**

Objectivity	عینیت
Objectification	عینیت یافتن

غ

Finality	غایبت
Instinct	غریزه
Instinctive	غریزی
Lyric	غنایی
Passive	غیر فعال
Unreality	غیرواقعیت

ف

Product	فرآورده
Surplus Product	فرآورده‌ی اضافی
Supra-sensory	فراحسی
Super-nature	فراطبیعت
Individual	فرد
Individualism	فردگرایی
Individality	فردیت
Exhauston	فرسایش ـ فرسودگی
Degradation	فروداشت
Culture	فرهنگ
Mass Culture	فرهنگ همگانی
Academiy	فرهنگستان
Academic	فرهنگستانی

Educated	فرهیخته
Active	فعال
Activity	فعالیت
Action	فعل
Thought, Mind	فکر
Futurism	فوتوریسم
Technology	فن
In-itself	فی‌نفسه

ق

Convention	قرارداد
Conventional	قراردادی
Stratum	قشر
Purpose	قصد
Tale	قصه
Folk Tale	قصه‌ی قومی
Ethonology	قومشناسی
Potential	قوه، توان، بالقوه
Analogy - Syllogism	قیاس

ک

False	کاذب
Labour, Work	کار
Leisure	کارآسایی
Efficiency	کارآیی

Function	کارگزاری
Caste	کاست
Commodity	کالا
Analysis	کاوش
Analyse	کاویدن
Pluralism	کثرت‌گرایی
Distorted	کژدیسه
Distortion	کژدیسگی
Tension	کشاکش
Attraction	کشش
Classicism	کلاسی سیسم
Speech	کلام
Mass	کلان
Totality	کلیت
Key	کلید
Composition	کمپوزیسیون
Qualitativ	کمی
Quality	کمیت
Action	کنش
Archaic	کهن
Archaicism	کهن‌گرایی
Cult	کیش
Qualitative	کیفی
Quality	کیفیت
Cosmos	کیهان

Cosmology	کیهان‌شناسی
	گ
Transiton	گذر
Tendency	گرایش
Communism	گروهه‌داری
Accomplishment	گزارده
Communal	گروهی
Development	گسترش
Discontinuum	گسست
Discontinuity	گسستگی
Gothic	گوتیك
	ل
Pantomime	لال‌بازی
Stratum	لایه
Articulation	لفظ
	م
Materilasm	ماتریالسیم
Matriarchy	مادرشاهی
Matter	ماده
Materialism	ماده‌گرایی
Material, Materialistic	مادی
Ownership	مالکیت

Nature	ماهیت
Alienation	مبایعه
Progressive	مترقی
Antagonistic	متعارض
Transcendental	متعالی
Determined	متعیین
Contradictory	متناقض
Positivism	مثبت‌گرایی
Neo-positivism	مثل
Idea	مثبت‌گرایی‌نو
Immaterial	مجرد
Sculpture	مجسمه
Conservative	محافظه‌کار
Content	محتوی
Limitation	محدوده
Concrete	متحقق
Cultural Cycle	مدارفرهنگی
Schoastictism	مدرس‌گرایی
Stage	مرحله
Anthropology	مردم‌شناسی
Mass consumption	مصرف‌همگانی
Theme	مضمون
Effect	معلول
Architecture	معماری
Spritual	معنوی

Meaning	معنی
Defenite	معین
Brain	مغز
Concept, conception	مفهوم
Apriori	مقدم
Purpose	مقصود
Catagory	مقوله
Artinculate	ملفوظ
Articulation	ملفوظ بودن
Concrete	ملموس
I	من
Relationships	مناسبات
Social Relationshps	مناسبات اجتماعی
Origin	منشا
Logic	منطق
Raw Material	مواد خام
Case	مورد
Subject	موضوع
Productive	مولد
Architecture	مهرازی
Averge	میانگین
Mesolithic	میانه‌سنگی
Contract	میثاق
Declining	میرنده

ن

ناانسانی‌شدن	Dehumanization
نابه‌هنجار	Abnormal
ناتورالیسم	Narralism
ناکام	Frustrated
ناکامی	Frustration
نام	Name
ناهمگن	Heterogeneous
نسبی	Relative
نسبت	Relativity
نظام	System
نظرپردازی	Speculation
نظری	Speculative
نظریه	Theory
نفی	Negation
نقاشی	Painting
نقش ـ مایه	Motif
نقشینه	Pattern
نگاره	Painting, Image
نگارگر	Painter
نگاره ذهنی	Image
نگرش	Attiturde
نمایش	Drama
نمایش ستیز	Anti-dramatist

Symbol	نماد
Symbolism	نمادگرایی
Appearance	نمود
Id	نهاد
Institution	نهاده
Melady	نوا
Initiation	نوآشنایی
Inovantion	نوآوری
Tone	نواخت
Rising	نوخاسته
Nolithic	نوسنگی
Species	نوع
Original	نومایه
Intention	نیت
Ptoductive Forces	نیروهای مولد
	نیستی‌گرایی

و

Dependence	وابستگی
Dependent	وابسته
Fact	واقع
Realism	واقع‌گرایی، واقعی‌گرایی
Critical Realism	واقع‌گرایی انتقادی
Reality	واقعیت
Social Reality	واقعیت اجتماعی

Reaction	واکنش
Regroression	
Rırrogressive	واگشتی
Existence	وجود
Mode	وجه
Unity	وحدت
Pantheism	وحدت موجود
Rythm	وزن
Instrument, Means	وسیله
Description	وصف
Fantacy, Illusion	وهم
Editor	ویراستار

ه

Chaos	هرج‌و مرج
Exstence	هستی
Existentalim	هستی‌گرایی
Challnge	هماوردجویی
Harmony	هماهنگی
Simultaeous	همبود
Identical	همذات
Identification	همذات‌پنداری
Identify	همذات پنداشتن
Identification	همذات‌سازی
Accomponiment	همراهی

همزمان	Simultaneous
همزیستی	Coexistence
همسرایان	Chorus
همشکل	Uniform
همشکلی	Uniformity
همگن	Homogeneous
همگاه	Synchronized
هم‌نهاده	Synthesis
همنوا	Homophony
همنواخت	Coordinated
همنواختی	Coordination
همنواگری	Conformism
همنواگر	Conformist
هنجار	Norm
هنرهای دیداری	Visual Arts
هنرقومی	Folk Art
هنرهمگانی	Mass Art

ی

یکتاگرایی	Monism
یکنوا	Unison
یگانگی	Unity

از همین مترجم منتشر شده است:

برخی از ترجمه‌ها:

ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی (چاپ پنجم)
شناخت، تفکر و زبان در روند تکامل اجتماعی (چاپ دوم)
ابعاد هنر و نگارگری در ایران
نگاهی به نگارگری در ایران

برخی از نوشتارها:

نهضت‌های فکری جوانان در متن فرهنگ جهانی
مبانی متقابل فرهنگ، فراغت و کارآسایی
مشارکت، تعهد و جوانان
کارآسایی در جوامع صنعتی و سنتی

زیر چاپ:

گرایش‌های بنیادی در تاریخ هنر ایران
تاریخ هنر نگارگری در ایران

انتشارات توس