نشر بیدگل
Bidgol Publishing

سرشناسه: بِل، کلایو، ۱۹۶۴-۱۸۸۱م. Bell, Clive
عنوان و نام پدیدآور: هنر/کلایو بل؛ ترجمهٔ داود میرزایی
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۴
مشخصات ظاهری: ۲۷۱ ص.
شابک: ۲-۱۹۱-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Art, [1958]
موضوع: هنر
موضوع: Art
موضوع: هنر -- تاریخ
موضوع: Art -- History
موضوع: زیبایی‌شناسی
موضوع: Aesthetics
شناسهٔ افزوده: میرزایی، داود، ۱۳۶۱ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: N۷۴۷۵
رده‌بندی دیویی: ۷۰۰
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۱۰۰۸۹۲۳۲

هنر

با جستاری از راجر فرای

| کلایو بِل | داود میرزایی |

ART

| Clive Bell | Davood Mirzaei |

به روایت فیلسوف
-۱۰-

مجموعهٔ
به روایت فیلسوف
زیرنظر مسعود علیا

هنر
با «جستاری در زیباشناسی» اثر راجر فرای

کلایو بل
ترجمهٔ داود میرزایی (عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا)
نسخه‌پردازی: تحریریهٔ بیدگل
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان
صفحه‌آرایی: نرگس نیک‌زاد
مدیر تولید: مصطفی شریفی
چاپ اول، پاییز ۱۴۰۴ تهران، ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۲-۱۹۱-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸

| Bidgol Publishing co. | انتشار بیدگل |

تلفن انتشارات : ۲۸۴۲۱۷۱۷
فروشگاه : تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲ فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه :۶۶۹۶۳۶۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

bidgol.ir

فهرست

یادداشت مترجم ۷

پیشگفتار ۱۳

فصل اول

هنر چیست؟ ۱۹

۱. فرضیهٔ زیباشناختی ۲۱

۲. زیباشناسی و پست‌امپرسیونیسم ۴۷

۳. فرضیهٔ متافیزیکی ۵۵

فصل دوم

هنر و زندگی ۷۳

۱. هنر و مذهب ۷۵

۲. هنر و تاریخ ۸۹

۳. هنر و اخلاق ۹۷

فصل سوم

شیب مسیحی ۱۰۷

۱. پیدایش هنر مسیحی ۱۰۹

۲. شکوه و زوال ۱۲۳

۳. رنسانس کلاسیک و ناخوشی‌های آن ۱۳۷
۴. چیزی از چیز دیگر ۱۵۷

فصل چهارم
جنبش [معاصر] ۱۶۹
۱. دِین به سزان ۱۷۱
۲. ساده‌سازی و طرح ۱۸۳
۳. مغالطهٔ عاطفی ۲۰۱

فصل پنجم
آینده ۲۰۹
۱. جامعه و هنر ۲۱۱
۲. هنر و جامعه ۲۳۱
پیوست: جستاری در زیباشناسی ۲۴۵
یادداشت‌ها ۲۶۵

یادداشت مترجم

چه دوست داشته باشیم چه نداشته باشیم، فرمالیسم زیباشناختی در قرن بیستم اول با نام کلایو بِل و کتابش هنر پیوند خورده و بعد هم با راجر فرای و مقالهٔ «جستاری در زیباشناسی» او. تقریباً از زمان انتشار درسگفتارهای بابک احمدی در حقیقت و زیبایی، که اولین قدم آشنایی بیشتر ما با مباحث زیباشناسی بود، فرمالیسم و نظریهٔ «فرم معنادار» بل به گوشمان خورده است. بعد از آن، در بسیاری از کتاب‌های مقدماتی زیباشناسی یا، به‌تعبیری، فلسفهٔ هنر که در ایران ترجمه شده، چند صفحه‌ای به بِل (و کمتر به فرای) اختصاص دارد، از چیستی هنر اسوالد هنفلینگ و پرسش از هنر نایجل واربرتون گرفته تا این آخری، معرفی زیباشناسی دیوید فِنر (به ترجمهٔ همین قلم). نظریهٔ بِل هم مثل هر نظریهٔ دیگری طرف‌داران و منتقدان خودش را دارد، ولی از قرار معلوم کفهٔ نقدها سنگین‌تر از کفهٔ طرف‌داری‌ها بوده است: اینکه فرضیهٔ متافیزیکی‌اش اسیر دُوری آزارنده است، اینکه ناخنک‌هایی به فلسفهٔ کانت می‌زند بی‌آنکه نامی از او برده باشد (مثلاً آنجاکه پای شیء فی‌نفسه را به فرضیه‌اش باز می‌کند)، اینکه تاریخ هنر مسیحی را خیلی سرسری روایت می‌کند و گاهی چندان به مستندات پایبند نیست، اینکه (برخلاف فرای) میانه‌ای با شکسته‌نفسی ندارد، اینکه با آن لحن

تندش تقریباً کسی از گزند زخم‌زبان‌هایش در امان نمی‌ماند، جز جوتو و صد البته پل قدیس[۱] که در محضرش سپر می‌اندازد، چونان که سقراط نزد دیوتیما.

البته اینجا قصد اطالهٔ کلام ندارم. ترجیحم این است که خواننده سرانجام خودش به قضاوت نهاده‌های برانگیزندهٔ او بنشیند. یک بار برای همیشه کتاب هنرش را دست بگیرد و فارغ از تمام آسمان و ریسمان‌های پشت‌سرش، با او همراه شود و ببیند حرف حسابش چیست. ادبیات بِل ما را با خودش همراه می‌کند و از فرازونشیب‌ها به زمین‌های پست می‌برد و با تُخماق سنگینش اینجاوآنجا می‌کوبد و نمی‌گذارد خمیازه به چشمانمان بیاید. آنجاکه وَخشورها خاموشی گرفته‌اند، او عصابه‌دست به هر دری می‌زند تا سروش معابد راونا باشد و پیامبر مذهب هنر.

معتقدم هدفی که از آن یاد شد محقق نمی‌شود اگر خواننده درکنار کتاب بِل جستار فرای را نخواند، که به اذعان خود بِل اثرش بسیار تحت تأثیر آن بوده است. به همین منظور «جستاری در زیباشناسی» فرای را هم ترجمه و به انتهای کتاب پیوست کرده‌ام تا خواننده هردو را در یک مجلد داشته باشد.

نکتهٔ دیگر اینکه بِل (همچنان که فرای) به منابع مورداستفاده‌اش هیچ اشاره‌ای نمی‌کند و از اشخاص زیادی نام می‌برد که خیلی‌هایشان برای ما آشنا نیستند. تا جای ممکن تلاش کرده‌ام توضیحات روشنگری در پانوشت بیاورم. طبق روال معمولم، اصل نام اشخاص و اصطلاحات را در پانوشت آورده‌ام تا حق خوانندگان در گزینش احتمالیِ معادل‌های بدیل رعایت شده باشد (همهٔ پانوشت‌ها از مترجم است و یادداشت‌های نویسنده در انتهای کتاب آمده است). همچنین سعی

۱. منظور پل سزان است.

کرده‌ام در حد بضاعت، لحن کوبنده و شیرین بِل را به ترجمه انتقال بدهم. امید است که حاصل کار گام کوچکی باشد در جهت ارتقای فهم ما از زیباشناسی فلسفی.

در پایان همهٔ ما از اهتمام دکتر علیای عزیز در پیشبرد مجموعهٔ ارزندهٔ «به روایت فیلسوف» و تلاش او در تربیت نسلی زیباشناختی سپاسگزاریم، مردی که این روزها صلیبش را به دوش می‌کشد. ترجمهٔ این کتاب را با افتخار به ایشان تقدیم می‌کنم. از مدیریت محترم نشر بیدگل و زحمات تمام همکاران این نشر فخیم در انتشار آثار ارزنده و در میان آنها کتاب حاضر بسی سپاسگزارم. گفتن ندارد که مسئولیت تمام کاستی‌ها بر عهدهٔ مترجم است.

اسفند ۱۴۰۳

نشر بیدگل

تصویر شمارهٔ ۱. پیکرهٔ وی (Wei)،
قرن پنجم میلادی، مجموعهٔ آقای وینیه

پیشگفتار

در این کتاب کم‌حجم تلاش کرده‌ام نظریه‌ای جامع دربارهٔ هنر تجسمی[1] ارائه کنم. اینجا فرضیه‌ای مطرح کرده‌ام که بر اساس آن می‌توان اعتبار همهٔ داوری‌های زیباشناختی را سنجید، ولی صحتشان را نه. در پرتو این فرضیه، تاریخ هنر از عصر پارینه‌سنگی تا امروز فهم‌پذیر می‌شود و با تکیه بر آن می‌توان پشتوانه‌ای عقلانی برای باوری بسیار قدیمی و تقریباً عالم‌گیر دست‌وپا کرد. همه وجود تفاوت واقعی بین آثار هنری و سایر ابژه‌ها را قلباً باور دارند؛ فرضیهٔ من این باور را توجیه می‌کند. همهٔ ما اهمیت فوق‌العادهٔ هنر را حس می‌کنیم؛ فرضیهٔ من دلیل می‌آورد که چرا این‌طور است. در واقع، از دید من، مزیت بزرگ این فرضیه آن است که به نظر می‌رسد چیزی را توضیح می‌دهد که درست‌بودنش را باور داریم. هر کسی که کنجکاو است بداند چرا فرش ایرانی یا نقاشی پی‌یرو دلا فرانچسکا[2] را اثر هنری می‌دانیم، اما پیکرهٔ نیم‌تنه‌ای از هادریان [امپراتور روم] یا تصویر معمایی مشهوری را زباله خطاب می‌کنیم، پاسخش را اینجا پیدا می‌کند. همچنین می‌بینید که بر اصطلاحات رایج در نقد ــ مثل «طراحی خوب»، «طرح شگفت‌انگیز»، «ماشینی»،

1. visual art
2. Piero della Francesca (1415–1492)

«بی‌احساس»، «نابسامان»، «بااحساس» ــ معنای مشخصی بار می‌کنند که گاهی فاقد آن‌اند. در یک کلام، فرضیهٔ من به کار می‌آید؛ و این امری نامعمول است. برای برخی‌ها، فرضیهٔ من نه‌تنها کارایی، که حقیقت هم دارد؛ این دیگر تقریباً معجزه‌آساست.

با پنجاه یا شصت هزار کلمه، هرچند می‌توان نظریه‌ای را به‌قدر کفایت بسط داد، اما نمی‌توان مدعی بسط تمام‌وکمال آن شد. کار من در این کتاب نوعی ساده‌سازی بوده است. تلاشم این بوده تعمیمی از سرشت هنر به دست بدهم که هم درست باشد، هم منسجم، و هم فهم‌پذیر. در اینجا به‌دنبال نظریه‌ای بوده‌ام که کل تجربهٔ زیباشناختی مرا توضیح بدهد و راه‌حلی برای همهٔ مسائل [زیباشناختی] ارائه کند، اما نخواسته‌ام به همهٔ پرسش‌ها[ی این حوزه] پاسخ بدهم یا یکی از آن پرسش‌ها را در تخصصی‌ترین شاخه‌هایش دنبال کنم. علم زیباشناسی موضوعی پیچیده است، تاریخ هنر هم؛ امیدم این بوده نظریه‌ای ساده و درست درباره‌شان بپردازم. برای مثال، هرچند به صراحتِ بسیار و حتی به‌شکلی مکرر به چیزی اشاره کرده‌ام که از دید من ذاتیِ اثر هنری است، اما از نسبت این وجه ذاتی با وجوه غیرذاتی به‌طور کامل بحث نکرده‌ام. دربارهٔ ذهن هنرمند و سرشت مسئلهٔ هنری حرف‌های بیشتری برای گفتن هست. بر عهدهٔ هنرمندان، روان‌شناسان و متخصصان محدودیت‌های انسانی است که به ما بگویند وجوه غیرذاتی برای رسیدن به این وجه ذاتی چقدر ضرورت دارند ــ وظیفهٔ آنهاست که به ما بگویند برای هنرمند، خراب کردن هر پله از نردبانی که او را به ستاره‌ها رسانده آسان است، دشوار است یا ناممکن.

فصل اول کتاب خلاصه‌ای از بحث‌ها و گفت‌وگوها و سلسله‌های دامنه‌داری از نظرورزی‌های مبهم است که اگر به‌شکل استدلالی محکم دربیایند، دو یا سه جلد مفصل تحویل می‌دهند: شاید روزی یکی از این مجلدات را بنویسم، اگر منتقدانم برای تحریک من به این

کار به‌قدر کافی شتاب به خرج بدهند. گفتن ندارد که در مورد فصل سوم ــ طرح‌واره‌ای از چهارده قرن تاریخ ــ کارم با نوعی ساده‌سازی همراه بوده است. در این فصل، از مجموعه‌ای از تعمیم‌های تاریخی برای توضیح نظریه‌ام استفاده کرده‌ام؛ اینجا هم به نظریه‌ام باور دارم و قلباً معتقدم هرکسی تاریخ هنر را در پرتو این نظریه بخواند، فهم‌پذیرتر از گذشته درکش می‌کند. درعین‌حال، با طیب خاطر می‌پذیرم که به‌واقع عمق تضادها و شیب تپه‌ها در اینجا کمتر از چیزی است که در چنین طرحی انتظارش را داریم. بی‌تردید خوب می‌شد اگر این فصل هم به‌اندازهٔ نیم دو جین مجلد خواندنی شاخ‌وبرگ پیدا می‌کرد، اما این ممکن نمی‌شود مگر اینکه صاحب‌نظران فرهیخته نوشتن را بیاموزند، یا نویسنده‌ای شکیبایی را.

بحث‌ها و گفت‌وگوهایی که نظریاتم را در فصل اول تعدیل کرده‌اند و صیقل داده‌اند عمدتاً با همراهی آقای راجر فرای انجام شده و از این بابت، زبانم قاصر است از اینکه بگویم چقدر مرهون او هستم. اول از همه باید از او به‌عنوان سردبیر مشترک نشریهٔ برلینگتون[1] تشکر کنم که اجازه داد بخشی از جستاری راکه قبلاً در آن نشریه منتشر کرده بودم دوباره اینجا هم بیاورم. گذشته از این، دِین من به او به همین‌جا ختم نمی‌شود و ماجرای پیچیده‌تری دارد. اولین باری که آقای فرای را ملاقات کردم در واگن قطاری از کمبریج به لندن بود. آنجا دربارهٔ هنر معاصر و نسبتش با سایر هنرها مفصل بحث کردیم. گاهی به‌نظرم می‌رسد که از آن زمان تا به امروز فقط در همین مورد باهم گفت‌وگو کرده‌ایم، اما دوستانم به من اطمینان می‌دهند که اوضاع به این بدی هم که من تصور می‌کنم نبوده است. یادم می‌آید که آقای فرای تازه با استادان مدرن فرانسوی ــ سزان[2]،

1. *The Burlington Magazine*
2. Paul Cézanne (1839-1906)

گوگن[1]، ماتیس[2] ــ آشنا شده بود و من خیلی قبل‌تر از او با آنها آشنا بودم. بااین‌حال، آقای فرای قبلاً «جستاری در زیباشناسی»[3] را منتشر کرده بود که به نظر من، می‌توان از آن به‌عنوان ثمربخش‌ترین مشارکت در این علم [زیباشناسی] از زمان کانت تا به امروز یاد کرد. ما دربارهٔ آن جستار زیاد حرف زدیم، و بعد دربارهٔ امکان برگزاری نمایشگاهی «پست‌امپرسیونیستی» در گالری‌های گرافتون[4] گفت‌وگو کردیم. ناگفته نماند که آن موقع ما از اصطلاح «پست‌امپرسیونیستی» استفاده نکردیم؛ این اصطلاح را بعداً آقای فرای ابداع کرد، که باعث می‌شود تصورش برایم کمی سخت باشد که منتقدان پیشروتر غالباً او را به‌خاطر ندانستن معنای «پست‌امپرسیونیسم» سرزنش می‌کنند.

چند سالی با آقای فرای بحث‌های کم‌وبیش دوستانه‌ای دربارهٔ اصول زیباشناسی داشته‌ایم. ما هنوز هم اختلاف‌نظرهای عمیقی داریم. دوست دارم فکر کنم که از موضع اصلی‌ام هیچ فاصله نگرفته‌ام، ولی باید اذعان کنم که تردیدها و احتیاط‌هایی که به این پیشگفتار راه پیدا کرده‌اند همه نتیجهٔ غیرمستقیم انتقادهای دوستم [آقای فرای] هستند. ضمناً ما فقط دربارهٔ ایده‌های عام و موضوعات اساسی صحبت نکرده‌ایم؛ ساعت‌ها دربارهٔ آثار هنری خاص هم بحث کرده‌ایم. در چنین مواردی به‌راحتی نمی‌شود گفت که چقدر روی داوری هم اثر گذاشته‌ایم، و نیازی هم به گفتن آن نیست: به‌نظرم، هیچ‌کداممان دنبال این افتخار مشکوک نیستیم که دیگران را به کیش و آیین خودمان دربیاوریم. آیا این‌طور نیست که مسلماً هر کسی که اثر هنری زیبایی را درک می‌کند و ارج می‌شناسد می‌تواند این لذت بی‌نظیر را تجربه کند که به خیال

1. Paul Gauguin (1848–1903)
2. Henri Matisse (1869–1954)
3. “An Essay in Aesthetics”
4. Grafton Galleries

خودش کشفی انجام داده است؟ بااین‌حال، از آنجاکه همهٔ نظریه‌های هنری بر پایهٔ داوری‌های زیباشناختی استوار شده‌اند، روشن است که اگر کسی بر داوری‌های دیگری اثر بگذارد، ممکن است غیرمستقیم بعضی از نظریه‌هایش را هم تحت‌تأثیر قرار بدهد؛ و مسلماً بعضی از تعمیم‌های تاریخی من را آقای فرای تعدیل کرده یا حتی به ویرانی کشانده است. کار او چندان دشوار نبود: فقط کافی بود اثری را نشانم بدهد که حتم داشت به وجدم می‌آورد و بعد با ناخوشایندترین و تردیدناپذیرترین شواهد نشان بدهد که آن اثر متعلق به دوره‌ای است که من بر اساس عالی‌ترین مبانیِ پیشینی[1] بی‌ثمر بودن تمام‌وکمالش را اثبات کرده بودم. فقط امیدوارم که دانش آقای فرای به‌اندازه‌ای که برای من دردناک بوده، سودمند هم بوده باشد: من با او در فرانسه، ایتالیا و خاور نزدیک همسفر بوده‌ام و اعتراف می‌کنم که در این مدت به‌شدت رنج کشیده‌ام و خوشحالم که به یاد می‌آورم این رنج همواره در سکوت نبود؛ زیرا کسی که تعمیمی را با تُخماقِ واقعیت ویران می‌کند هرگونه دعوی خوش‌مشربی و ادب‌ورزی را تاوان می‌دهد.

اینجا باید از دوستم آقای وِرنون رِندال[2] هم تشکر کنم که به من اجازه داد تا هرطور می‌خواهم از مقالاتی که هر از گاهی به نشریهٔ آتنایوم[3] داده‌ام استفاده کنم: اگر از مطالبی استفاده کرده‌ام که قانوناً متعلق به نشریات دیگر بوده، همین‌جا دِین خودم را به آنها اعلام می‌کنم. خوانندگان این کتاب هم باید مثل من از آقایان وینیه[4]، دروئه[5] و کِوُرکیان[6]، و از گالری هنر پارسی[7] سپاسگزار باشند، زیرا آنها تضمین

1. *a priori*
2. Vernon Rendall
3. *The Athenaeum*
4. M. Vignier
5. M. Druet
6. Kevorkian
7. Persian Art Gallery

کرده‌اند که خریدار چیزی را که دوست دارد در ازای پولش دریافت می‌کند. به‌ویژه و به‌شکلی شخصی‌تر مرهون آقای اریک مک‌لاگن[1] از کِنزینگتون جنوبی و آقای جویس از موزهٔ بریتانیا هستم. همسرم لطف کرده و نسخهٔ دست‌نویس و نمونهٔ چاپخانهٔ این کتاب را خوانده و بعضی لغزش‌ها را اصلاح کرده و توجهم را به بی‌حرمتی‌های بارزتر نسبت به شفقت مسیحی جلب کرده است. بنابراین، نباید سعی کنید از نویسنده با عذر سهل‌انگاری یا شتاب‌زدگی دفاع کنید.

کلایو بِل

نوامبر ۱۹۱۳

نشر بیدگل

1. Eric Maclagan

فصل اول

هنر چیست؟

تصویر شمارهٔ ۲. بشقاب پارسی،
قرن یازدهم میلادی(؟)، با کسب اجازه از آقای کِوُرکیان، گالری هنر پارسی

۱
فرضیهٔ زیباشناختی

بعید است در حوزهٔ زیباشناسی بیشتر از حوزه‌های دیگر یاوه‌سرایی شده باشد: ادبیات این موضوع گنجایش کافی برای آن را ندارد. با وجود این، مسلم است که در هیچ موضوع دیگری که من می‌شناسم میزان مطالب بجا تا این حد ناچیز نیست. علتش مشخص است. کسی که بخواهد نظریه‌ای موجه در این باره ارائه کند باید دو ویژگی داشته باشد ــ حساسیت هنری و گرایش به اندیشه‌ورزی روشن. بدون حساسیت [هنری] نمی‌توان تجربهٔ زیباشناختی داشت، و یقیناً نظریه‌هایی که مبتنی بر تجربهٔ زیباشناختی وسیع و عمیق نباشند ارزشی ندارند. فقط آنهایی که هنر برایشان منبعی پایدار از عاطفهٔ[1] پرشور است می‌توانند داده‌هایی داشته باشند که بتوان از آنها نظریه‌های کارآمد استنتاج کرد؛ ولی استنتاج نظریه‌های مفید حتی از داده‌های دقیق نیازمند میزانی از فعالیت فکری است، و متأسفانه این‌طور نیست که عقل‌های نیرومند و حساسیت‌های قوی از هم لاینفک باشند. اغلب اوقات تیزبین‌ترین متفکران هیچ میانه‌ای با تجربهٔ زیباشناختی نداشته‌اند.[2]

1. emotion

۲. طبق گزارش‌ها، ایمانوئل کانت بارزترین نمونه از این دست فیلسوفان است. عجیب آنکه کانت یکی از دقیق‌ترین آثار را دربارهٔ نظریهٔ زیباشناختی نگاشته که ←

دوستی دارم که از موهبت عقلی نافذ مثل مته برخوردار است، ولی به‌رغم علاقه‌ای که به زیباشناسی دارد، در طول عمر تقریباً چهل‌ساله‌اش هیچ‌وقت تنش را به عاطفه‌ای زیباشناختی آلوده نکرده است. بنابراین، بی‌آنکه بتواند فرق بین اثری هنری و ارّهٔ دستی را متوجه شود، انبوهی از براهین متقن را در دفاع از این فرض پیش روی شما عَلَم می‌کند که این ارّه اثری هنری است. این نقص از ارزش استدلال صریح و دقیقش تا حد زیادی کم می‌کند، زیرا به‌قول معروف، منطق متقن می‌تواند پیروز شود اما به نتایجی که از مقدمات آشکارا غلط برآمده اعتباری نیست. بااین‌حال، در ناامیدی بسی امید است، و این فقدان حساسیت و بی‌ذوقی دوست من گرچه متأسفانه او را از گزینش مبنایی درست برای استدلالش بازمی‌دارد، خوشبختانه چشمش را به روی بی‌معنایی نتایجش می‌بندد و او را در لذت تمام‌وکمالِ ناشی از احتجاج استادانه‌اش غرق می‌کند. آنهایی که سِر ادوین لندسیر[1] را بزرگ‌ترین نقاش تمام دوران‌ها می‌دانند مخالفتی با آن نظریهٔ زیباشناختی هم ندارند که جوتو[2] را بدترین نقاش همهٔ ادوار لحاظ می‌کند.[3] بنابراین، وقتی دوست من خیلی منطقی به این نتیجه می‌رسد که اثر هنری باید کوچک یا گرد یا صاف باشد، یا برای

←از قرائن متنیِ بل پیداست موردتوجه او هم بوده است، هرچند خود بل هیچ‌وقت به آن اذعان نمی‌کند.

۱. Sir Edwin Landseer (1802-1873)؛ نقاش و مجسمه‌ساز بریتانیایی که عمدهٔ شهرتش را مرهون نقاشی‌هایش از حیوانات به‌ویژه اسب‌ها، سگ‌ها و گوزن‌هاست. یکی از مشهورترین آثار او مجسمه‌های شیر واقع در میدان ترافالگار لندن است.

۲. Giotto di Bondone (1267-1337)؛ نقاش، دیوارنگار و معمار سدهٔ چهاردهم ایتالیا که سبک نقاشی‌اش را آغاز هنر نو غرب دانسته‌اند.

۳. این رأی بل من را یاد جمله‌ای مشهور از دیوید هیوم در مقالهٔ «در باب معیار ذوق» می‌اندازد: «اگر کسی بگوید نبوغ و ذوق اُگیلبی و میلتون یا بُنیان و آدیسون به یک اندازه است، همان‌قدر گزافه گفته که بگوید تَلی خاک به بزرگی قلهٔ تِنریف است و برکه‌ای آب به وسعت اقیانوس. گرچه ممکن است باشند کسانی که نویسندگان گروه اول را بر گروه دوم ترجیح دهند، اما هیچ‌کس به چنین ذوقی اعتماد نخواهد کرد» (بنگرید به در باب معیار ذوق و تراژدی، ترجمهٔ علی سلمانی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸، ص. ۱۸).

درک و ارج‌شناسی کامل یک تصویر باید هوشمندانه مقابل آن قدم زد یا آن را مثل یک قرقره چرخاند، متوجه نمی‌شود که چرا از او می‌پرسم اخیراً راهش به کمبریج افتاده یا نه، جایی که هر از گاهی به آن سر می‌زند.

از طرف دیگر، آنهایی که فی‌الفور و بی‌لکنت به آثار هنری واکنش نشان می‌دهند گرچه به نظر من رشک‌برانگیزتر از کسانی‌اند که عقلانیت زیاد و حساسیت کمی دارند، اما دریغ از حرف معقولی دربارهٔ زیباشناسی که از دهانشان بیرون بیاید. ذهن این جماعت هیچ‌وقت چندان روشن نیست. آنها داده‌های لازم برای پایه‌ریزی هر نظامی را دارند، ولی معمولاً فاقد توان استنتاج صحیح از داده‌های درست‌اند. این افراد بعد از دریافت عواطف زیباشناختی از آثار هنری، در موقعیت خوبی برای جست‌وجوی کیفیت مشترک همهٔ آثاری هستند که آنها را برانگیخته است؛ ولی واقعیت آن است که هرگز در این راه قدم از قدم برنمی‌دارند. من سرزنششان نمی‌کنم. وقتی صِرف احساس کردن برایشان کافی است، چرا باید به خودشان زحمت بررسی احساساتشان[1] را بدهند؟ وقتی کُمیتِ اندیشیدنشان می‌لنگد، چرا باید برایش لحظاتی مکث کنند؟ وقتی می‌توانند سرشان را با جذابیت‌های دلربا و خاص پرشمار ابژه‌ها گرم کنند، چرا باید مترصد پیدا کردن ویژگی مشترک همهٔ ابژه‌هایی باشند که آنها را به‌نحوی خاص برمی‌انگیزد؟ از این رو، اگر نقدی می‌نویسند و اسم زیباشناسی را رویش می‌گذارند، اگر وقتی دربارهٔ آثار هنری خاص یا حتی تکنیک نقاشی حرف می‌زنند فکر می‌کنند از هنر سخنی گفته‌اند، اگر به آثار خاصی علاقه دارند و بررسی هنر به‌طور کلی برایشان کسالت‌بار است، شاید بخش بهتر ماجرا را انتخاب کرده‌اند. اگر این جماعت نه کنجکاوِ سر درآوردن از سرشت عاطفه‌شان هستند و نه می‌خواهند سر از کارِ کیفیت مشترک همهٔ ابژه‌هایی دربیاورند که آنها را برمی‌انگیزد،

1. feelings

درکشان می‌کنم و چون حرف‌هایشان معمولاً جذاب و الهام‌بخش از کار درمی‌آید، تحسینشان هم می‌کنم. فقط کسی نباید تصور کند چیزی که از خامه و زبان این جماعت می‌تراود زیباشناسی است؛ این چیزی جز نقد یا «دکان بقالی» نیست.

عزیمتگاه همهٔ نظام‌های زیباشناسی باید تجربهٔ شخصیِ عاطفه‌ای خاص باشد. ما به ابژه‌هایی که این عاطفهٔ خاص را برمی‌انگیزند می‌گوییم اثر هنری. هر شخص حساسی تصدیق می‌کند که آثار هنری عاطفه‌ای خاص ایجاد می‌کنند. البته منظور من این نیست که همهٔ آثار هنری عاطفهٔ یکسانی برمی‌انگیزند؛ برعکس، هر اثری عاطفه‌ای متفاوت ایجاد می‌کند. ولی همهٔ این عواطف آشکارا از یک نوع‌اند؛ به هر صورت، تا به‌حال بهترین عقیده طرف من را گرفته است. بنابراین، به‌نظرم، هر کسی که این عاطفه را احساس کند نه مخالفتی با این حرف دارد که نوع خاصی از عاطفه هست که آثار هنریِ تجسمی آنها را برمی‌انگیزد، و نه مخالف این حرف است که این عاطفه از هر نوع هنر تجسمی‌ای برمی‌آید، از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها گرفته تا بناها، ظروف، کنده‌کاری‌ها، منسوجات و مانند آن. این عاطفه را عاطفهٔ زیباشناختی[1] می‌نامند، و اگر بتوانیم کیفیتی مشترک و خاص در همهٔ ابژه‌هایی که آن را برمی‌انگیزند کشف کنیم، مسئله‌ای را حل کرده‌ایم که به نظر من مسئلهٔ اصلی زیباشناسی بوده است. ما کیفیت ذاتی آثار هنری را کشف کرده‌ایم، کیفیتی که آنها را از همهٔ دیگر انواع ابژه‌ها متمایز می‌کند.

دلیلش این است که یا همهٔ آثار هنریِ تجسمی کیفیت مشترکی دارند، یا وقتی از «آثار هنری» حرف می‌زنیم یاوه‌سرایی می‌کنیم. همه وقتی از «هنر» حرف می‌زنند، در ذهن خودشان به‌نوعی دسته‌بندی قائل‌اند که «آثار هنری» را از اشیای دیگر متمایز می‌کند. توجیه این

1. aesthetic emotion

دسته‌بندی چیست؟ کیفیت مشترک و خاص همهٔ اعضای این دسته کدام است؟ این کیفیت هرچه باشد، بی‌تردید غالباً همراه کیفیات دیگری یافت می‌شود. ولی این کیفیات عارضی‌اند ــ کیفیت موردنظر ما ذاتی است. باید کیفیت یگانه‌ای در کار باشد که وجود اثر هنری بدون آن ناممکن شود و هر اثری که حداقلی از آن را داشته باشد روی‌هم‌رفته کاملاً بی‌ارزش محسوب نشود. این کیفیت چیست؟ ویژگی مشترک همهٔ ابژه‌هایی که عواطف زیباشناختی‌مان را برمی‌انگیزد چیست؟ کیفیت مشترک ایاصوفیه و پنجره‌های کلیسای شارتر[1]، پیکره‌های مکزیکی، جام پارسی، فرش‌های چینی، دیوارنگاره‌های جوتو در پادوا و شاهکارهای پوسن[2]، پی‌یرو دلا فرانچسکا و سزان چیست؟ از قرار معلوم، پاسخ ممکن یکی بیشتر نیست: فرم معنادار[3] [یا فرم شاخص]. در هرکدام از این موارد، خطوط و رنگ‌هایی که به شیوه‌ای خاص ترکیب شده‌اند، پاره‌ای فرم‌ها، و روابط بین فرم‌ها عواطف زیباشناختی ما را برمی‌انگیزند. این روابط و ترکیبات خطوط و رنگ‌ها، این فرم‌های به‌لحاظ زیباشناختی برانگیزنده را «**فرم معنادار**» می‌نامم؛ و «فرم معنادار» تنها کیفیت مشترک همهٔ آثار هنریِ تجسمی است.

ای‌بسا در اینجا کسی خرده بگیرد که زیباشناسی را به مبحثی کاملاً سوبژکتیو تقلیل داده‌ام از آن رو که داده‌هایم فقط تجربه‌های شخصی عاطفه‌ای خاص بوده، و این را هم اضافه کند که ابژه‌های برانگیزندهٔ این عاطفه برای افراد مختلف متفاوت‌اند و بنابراین نظام زیباشناسی نمی‌تواند هیچ اعتبار ابژکتیوی داشته باشد. در پاسخ باید بگویم که هر نظام زیباشناسی‌ای که مدعی اتکا بر حقیقتی ابژکتیو باشد آن‌قدر آشکارا مضحک است که اصلاً ارزش بحث ندارد. ما غیر

1. Chartres
2. Nicolas Poussin (1594–1665)
3. significant form

از احساسمان نسبت به اثری هنری، وسیلهٔ دیگری برای بازشناسی آن نداریم. ابژه‌هایی که عاطفهٔ زیباشناختی را برمی‌انگیزند از فردی به فرد دیگر متفاوت‌اند. داوری‌های زیباشناختی، طبق قولی مشهور، اموری ذوقی‌اند و، چنان‌که همه با افتخار تصدیق می‌کنند، در باب ذوق جایی برای محاجه[1] نیست.[2] منتقدی خوب شاید بتواند در تابلویی که اصلاً مرا برنینگیخته چیزهایی را نشانم بدهد که از نظرم دور مانده تا اینکه با دریافت عاطفهٔ زیباشناختی از این تابلو دست آخر آن را به‌عنوان اثری هنری بپذیرم. کار منتقدِ خوب نشان دادن مداوم بخش‌هایی از اثر به ماست که مجموعشان یا، به بیان دقیق‌تر، ترکیبشان سازندهٔ فرم معنادار است. اما اگر منتقد فقط به گفتن این اکتفا کند که فلان چیز اثری هنری است، کاری از پیش نمی‌برد؛ باید کاری کند که من خودم آن را احساس کنم. تنها راهش هم این است که کمکم کند خودم بتوانم آن را ببینم؛ باید از راه چشم‌هایم به عاطفه‌ام دست پیدا کند. اگر نتواند کاری کند که با چشمان خودم چیزی را در اثر ببینم که برانگیخته‌ام می‌کند، نمی‌تواند عاطفه‌ام را هم تحریک کند. من حق ندارم چیزی را اثر هنری بنامم که نتوانسته‌ام واکنشی عاطفی به آن نشان بدهم؛ و حق ندارم در چیزی دنبال آن کیفیت ذاتی بگردم که احساس نکرده‌ام اثر هنری است. منتقد فقط با تأثیر گذاشتن روی تجربهٔ زیباشناختی من می‌تواند روی نظریات زیباشناختی‌ام هم اثر بگذارد. همهٔ نظام‌های زیباشناسی باید بر تجربهٔ شخصی مبتنی باشند ــ به دیگر سخن، باید سوبژکتیو باشند.

1. disputing

۲. اشارهٔ بِل در اینجا به دو قول مشهور در امور ذوقی است که سابقه‌ای طولانی در مباحث زیباشناختی دارد و هیوم و کانت و دیگران به آن اشاره کرده‌اند: یکی اینکه «هرکس ذوق مخصوص خودش را دارد» و دیگر اینکه «در باب ذوق محاجه (disputing) جایز نیست، هرچند منازعه (contesting) جایز است» (بنگرید به نقد قوهٔ حکم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸، ص. ۲۸۵). خیلی از فلاسفهٔ هنر (از جمله خود کانت) با ذکر این دو قول کوشیده‌اند معیاری برای داوری‌های ذوقی تدارک ببینند.

بااین‌حال، گرچه همهٔ نظریه‌های زیباشناختی باید مبتنی بر احکام زیباشناختی باشند و نهایتاً هم کلیهٔ احکام زیباشناختی باید اموری مربوط به ذوق شخصی باشند، نباید عجولانه مدعی شد که هیچ نظریهٔ زیباشناسی‌ای نمی‌تواند اعتبار عام داشته باشد. زیرا اگر A، B، C و D را آثاری فرض کنیم که من را برمی‌انگیزند و A، D، E و F آثاری باشند که شما را برمی‌انگیزند، آن‌وقت این امکان وجود دارد که *x* تنها کیفیتی باشد که هم من و هم شما آن را کیفیت مشترک همهٔ این آثار بدانیم. ای‌بسا همهٔ ما بر سر زیباشناسی توافق داشته باشیم، ولی نظرمان در مورد آثار هنریِ بخصوص متفاوت باشد. ممکن است در خصوص بود و نبودِ آن کیفیت مشترک در اثر توافق نداشته باشیم.[۱] هدف اصلی من این است که نشان بدهم فرم معنادار یگانه کیفیت مشترک و خاص همهٔ آثار هنریِ تجسمی است که ما را برمی‌انگیزند؛ و از کسانی که تجربهٔ زیباشناختی متفاوتی نسبت به من دارند می‌خواهم کلاه خودشان را قاضی کنند و ببینند آیا این کیفیت در همهٔ آثاری هم که آنها را برمی‌انگیزند وجود دارد یا نه، و اینکه آیا می‌توانند کیفیت دیگری پیدا کنند که بتوانیم همین را درباره‌اش بگوییم.

به اینجای بحث که می‌رسیم، پرسشی طرح می‌شود که گرچه به‌واقع نامربوط است، نمی‌توان نادیده‌اش گرفت: «چرا عمیقاً با فرم‌هایی

۱. در واقع، از این گفته‌ها برمی‌آید که بِل کلیتِ حکم ذوقی را به باور همگانی بر سر نفْس وجودِ کیفیتی یگانه (یعنی فرم معنادار) در آثار هنری موکول می‌کند (که اتفاقاً هرچه باشد، کیفیتی ابژکتیو است) و اختلاف نظر را به باورهای متفاوت مردم در خصوص بود و نبودِ این کیفیت در فلان یا بهمان اثر بخصوص مربوط می‌داند. من معتقدم بِل در اینجا هم نیم‌نگاهی به مقالهٔ «در باب ذوق» هیوم دارد، آنجاکه هیوم می‌گوید: «وقتی منتقدان به جزئیات می‌پردازند، این اتفاق‌نظر ظاهری رنگ می‌بازد و آشکار می‌شود که منظور آنها بسیار متفاوت بوده است» (همان: ۱۴). به بیان ساده‌تر، اختلاف‌نظری در خصوص نفْس وجود کیفیتی مشترک در تمام آثاری که هنری دانسته می‌شوند وجود ندارد؛ اما بر سر حضوروغیاب این کیفیت در آثار منفرد اختلاف‌نظر هست. لذا، برخلاف اعتقاد رایج در مورد نظریهٔ بِل، اتهام سوبژکتیویسم ریشه‌ای به نظریهٔ او و احالهٔ همه‌چیز به تجربهٔ شخصیِ عاطفه‌ای خاص به نام عاطفهٔ زیباشناختی چندان منصفانه به نظر نمی‌رسد.

برانگیخته می‌شویم که به‌نحوی خاص باهم در ارتباط‌اند؟» این پرسشی بسیار جالب است، اما ربطی به زیباشناسی ندارد. در زیباشناسی محض باید فقط با عاطفهٔ خودمان و ابژهٔ آن سروکار داشته باشیم: در زیباشناسی حق نداریم، و ضرورتی هم ندارد، که به ورای ابژه سرک بکشیم و به درون حالت ذهنی سازندهٔ آن نقب بزنیم. بعداً سعی می‌کنم به این پرسش پاسخ بدهم؛ زیرا در این صورت شاید بتوانم به بسط نظریه‌ام دربارهٔ نسبت هنر و زندگی بپردازم. البته مراقبم دچار این توهم نشوم که با این کار نظریهٔ زیباشناسی‌ام را کامل می‌کنم. در بحث زیباشناسی فقط باید توافق کنیم که فرم‌های آرایش‌یافته و ترکیب‌شده طبق قوانینی ناشناخته و مرموز، به‌نحوی خاص ما را برمی‌انگیزند و کار هنرمند این است که فرم‌ها را طوری کنار هم بچیند و ترکیب کند که باعث برانگیختگی‌مان بشود. من این آرایش‌ها و ترکیبات برانگیزنده را برای سهولت و همین‌طور به‌دلیلی که بعداً خواهم گفت «**فرم معنادار**» نامیده‌ام.

در اینجا درنگ سومی هم ناگزیر می‌نماید. ممکن است کسی بپرسد «آیا رنگ را فراموش کرده‌ای؟» البته که نه؛ اصطلاح «فرم معنادار» من شامل ترکیبات خطوط و رنگ‌هاست. تمایز بین فرم و رنگ تمایزی واقعی نیست؛ نه خط بدون رنگ یا فضای بدون رنگ قابل تصور است و نه نسبت بدون فرم میان رنگ‌ها. در یک طراحی[1] سیاه و سفید، فضاها همگی سفیدند و با خطوط سیاه احاطه شده‌اند؛ در بیشتر نقاشی‌های رنگ روغن، هم فضاها چندرنگ‌اند و هم کناره‌ها؛ نمی‌توان خط کناره‌نما را بدون محتوا یا محتوا را بدون خط کناره‌نما تصور کرد. به همین دلیل، وقتی از فرم معنادار حرف می‌زنم، منظورم ترکیبی از خطوط و رنگ‌هاست (با احتساب سیاه و سفید به‌عنوان رنگ) که به‌نحوی زیباشناختی ما را برمی‌انگیزد.

1. drawing