

دنیس داتن

جرائم هنری: معضل جعل در دنیای هنر

ترجمه: اشکان جیهوری

نامه‌ی زمینه
خرداد نود و هشت

WZAMINEH WZ

نامه‌های زمينه

نامه‌های زمينه با اين كه رويكردی هم‌راستا با زمينه دارند، بهتر است مستقل منتشر شوند. دلایل این استقلال انتشار گاه خواسته‌های مجله و گاه ترجیح مؤلفان و مترجمان متون است. گرچه این جزوه‌ها اغلب در تفصیل مسائل مرتبط با پرونده‌های زمينه می‌آیند، تحریریه‌ی زمينه از هر مشارکتی در این بخش استقبال می‌کند. نامه‌های زمينه اگر کمال بیابند پایگاهی برای بازتاباندن دغدغه‌های کسانی خواهد بود که در این بوم برای این بوم اندیشه می‌کنند.

یادداشت زمینه

این نامه‌ی زمینه به اصالت آثار هنری و جرائم مرتبط با آن، به ویژه جعل اختصاص دارد. در مقاله‌ی حاضر مصادیق اصالت اثر از استادی تا تعلق به روح زمانه‌ای خاص از تاریخ مورد بررسی قرار گرفته تا رابطه‌ی میان ارزش و اعتبار آثار اصیل در میان مردمان و خبرگان آشکار شود. مسئله‌ی انطباق اجرا و روح اثر که تنها در هنرهای تجسمی مطرح است با گونه‌های دیگری از هنر که این دو بخش از اثر در دو مرحله‌ی جدا از یکدیگر واقع‌اند طرح و مقایسه شده است. این که چه میزان از ارزش اثری که پیش چشم مخاطبان است، از زبردستی مجری است و چه میزان از ارزشش بسته به خلاقیت آفریننده. هدف این بوده که در نهایت بتوان جایگاه کسی چون جاعل و اثری که جعل کرده را بازشناخت.

جرائم هنری: معضل جعل در دنیای هنر

دنيس داتن

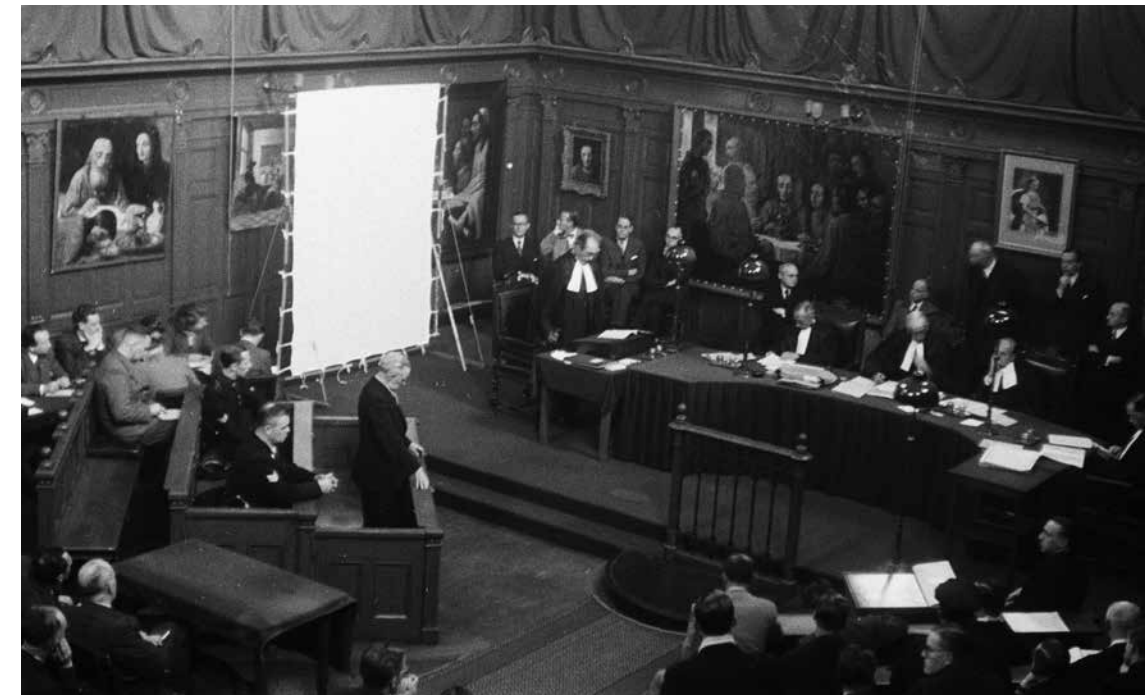
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

منبع: British Journal of Aesthetics, april, 1979

مفهوم جعل معیاری است برای نقد. این‌که اغلب اوقات وجود جعلیات - و پذیرش گاه‌به‌گاه آن‌ها به عنوان آثار هنری اصیل و اورجینال - در تئوری نقد نادیده انگاشته شده و رد می‌شود، ممکن است به دلیل قدرت ویژه‌ی جاعل در ناآگاه و ساده‌لوح جلوه‌دادن منتقد باشد. نکته‌ی غریب این است که منتقدان سخاوتمندانه‌ترین تحسین‌های خود را نثار همان آثار و اشیاء هنری‌ای می‌کنند که بعدها معلوم می‌شود جعلی‌اند. البته آن‌چه سوءظن را برمی‌انگیزد این است که گویا از همان قدم نخست منتقدان به تحسین اثر جعلی به دلایل نادرست سوق داده شده‌اند. از آن‌جا که برداشت زیبایی‌شناسانه از اثری هنری با برملا شدن جعلی بودن آن تغییری نمی‌کند، استنتاج این است که آن اثر هنری، پیش از این نه براساس مشخصات زیبایی‌شناسانه‌ی ذاتی‌اش که به علت آن که اثری متعلق به هنرمندی محترم و اصیل انگاشته می‌شده به شیوه‌ای کاملاً منتقدانه ارزش‌گذاری شده است. با وجود این‌که این سوءظن طبیعی است، ولی نمایان‌گر دیدگاهی است که قصد دارم در بحث پیش‌رو بی‌اعتباری آن را به اثبات برسانم. همگان توافق دارند که شناسایی یک اثر هنری براساس اصیل یا جعلی بودن آن از منظر ارزش مالی از اهمیت حیاتی برخوردار است، چراکه جعل تبعات و پیامدهای اخلاقی داشته و در عین حال دلایل و مستندات

تاریخی مهمی وجود دارد که لزوم تمایز آثار هنری اصیل از جعلیات را تأیید می‌کند. ولی بسیاری نیز معتقدند زمانی که قصد ارزیابی شایستگی‌ها و محاسن زیبایی‌شناسانه‌ی اثری هنری را داریم، پرسش از اصالت ضرورتی ندارد. برای مثال، مورد معروف هان فان میگه‌رن (Han van Meegeren) را در نظر بگیرید! شواهد به قدر کفایت آشنا هستند: فان میگه‌رن تلاش می‌کرد تا در هلند سال‌های پس از جنگ جهانی اول در جایگاه یک نقاش برای خود آوازه‌ای دست و پا کند. منتقدان استعدادش را به رسمیت نشناختند و او نیز تصمیم گرفت که تلافی کند. برنامه‌ی او این بود که نقاشی‌ای را به نام فرمیر [نقاش مطرح هلندی دوره‌ی باروک] جعل کند و پس از آن‌که نقاشی را منتقدان کشف کردند و مورد ستایش قرار دادند، راز خود را برملا کند، رازی که فاش می‌کرد هان فان میگه‌رن این نقاشی را کشیده. بدین ترتیب،

فون میگرن در راه دادگاه در آمستردام، اکتبر ۱۹۴



منتقدان یا باید به جای‌الخطا بودن خود اعتراف می‌کردند (و شاید هم به جای‌الخطا بودن خود در مورد استعداد او) و یا اگر بر ادعاهای رسمی خود پافشاری می‌کردند، باید به او اجازه می‌دادند که در کنار فرمیر و در زمره‌ی اساتید اعظم هنر قرار گیرد. او برنامه‌اش را با دقت و احتیاط فوق‌العاده اجرا کرد؛ فقط از قلم‌موهای موی گورکن استفاده کرد تا مبدا با شناسایی موی قلم‌موهای مدرن که درون رنگ‌های نقاشی جذب می‌شوند برنامه‌اش لو برود، خودش سنگ لاجورد را برای تولید رنگ‌دانه‌ی مورد نیاز پودر می‌کرد، فرمول و ترکیبات لاک الکل [نوعی ثابت‌کننده‌ی رنگ یا فیکساتور] مورد استفاده در قرن هفدهم میلادی را مورد مطالعه قرار داد و برای ایجاد شبکه‌ی ترک‌ها و شکاف‌های روی سطح نقاشی به شکلی قانع‌کننده، روشی بی‌نقص ابداع کرد. او کار خود را به قصد تحقیر منتقدان آغاز کرد، ولی معلوم

مجموعه رنگدانه‌ها، مدارک جرم فون میگرن از آرشیو موزه‌ی بواخیمانز فون بوینینگن



شد که نخستین جعل او به همین علت بسیار سودآور بوده است. تصمیم گرفت یک اثر جعلی دیگر درست کند و ادامه دهد. پیش از پایان دوره‌ی کاری خود به عنوان یک جاعل، او پیش از یک دوجین اثر از هنرمندان معروفی چون فرمیر، جرارت تربورخ و پیتر دِهوخ جعل کرده بود. در نهایت موضوع چگونه لو رفت؟ جالب است که این جعلیات نه به خاطر سوظن نسبت به اصالت آثار نقاشی او، که برخی از آن‌ها حتی تا به امروز هم آثاری پذیرفته شده‌اند، بلکه به علت راه یافتن یکی از این آثار جعلی به کلکسیون شخصی هرمان گورینگ [فرمانده‌ی نیروی هوایی آلمان نازی] برملا شدند. با توجه به این‌که معلوم شده بود میگرن این نقاشی‌ها را معامله و خرید و فروش می‌کند، در پایان جنگ جهانی دوم، به جرم فروش یکی از ثروت‌های ملی هلند به دشمن محاکمه شد و در خلال جلسات این محاکمه بود که میگرن به خلق یا در واقع جعل این «شاهکار» مشهور و دیگر جعلیات اعتراف کرد. برخی از منتقدان در همان زمان و در سال‌های بعد نیز این اعترافات را باور نکردند (گرچه تکنیک‌های تاریخ‌گذاری جدید، براساس مقادیر نسبی سرب و برخی از ایزوتوپ‌های معین عنصر رادیوم در رنگ‌دانه‌های موجود در نقاشی، اعترافات فان میگرن را تأیید کرده‌اند).

چرا در آن زمان کسی باید حرف‌های او را باور می‌کرد؟ یک اتهام جنایی مطرح شده بود که ادعا می‌کرد شاهکارهای تأییدشده‌ای از فرمیر و از جمله «مسیح و حواریون در عمواس» کار دست اوست. این همان نقاشی‌ای بود که در زمان رونمایی از آن، در سال ۱۹۳۷، در موزه‌ی بویمانس روتردام، یکی از کارشناسان خبره و معتبر نقاشی قرن هفدهم هلند درباره‌ی آن چنین گفته بود: «شاهکاری از یوهانس فرمیر اهل



زنی در حال نواختن سیترن، هانس فون میگرن، رنگ و روغن روی بوم، ۵۸ در ۴۷، موزه ی رایکس آمستردام

دلفت... و جب به و جب آن فرمیر است... رنگ‌ها اعجاب‌انگیز و شاخص... در هیچ یک از آثار استاد اعظم دلفت چنین حس و حال و چنین درک عمیقی از داستان کتاب مقدس را سراغ نداریم. حس و حالی چنان شایسته و عظیم که انسان از طریق والاترین واسطه‌ی هنری آن را ابراز کرده است...»^۱ داستان فان میگرن نمونه‌ی خوبی است برای طرح معضل عمومی جعل در هنرها (دنیای هنر). می‌گوییم «هنرها» چرا که معتقدیم این معضل می‌تواند در اشکال مختلف در تمامی هنرها بروز یافته و دامن‌گیر شود. بنابراین، می‌توان این معضل را به سادگی چنین بیان کرد: اگر یک شیء هنری یا زیبایی‌شناسانه مورد اقبال و علاقه‌ی عمومی است و معلوم

شود که جعلی، کپی، و یا مورد سوتشخیص بوده است، چرا باید آن را رد کرد؟ یک نقاشی سالیان سال بر دیوار موزه‌ای آویزان است و شور و شوق نسل‌های متعددی از عشاق هنر را برمی‌انگیزد. روزی معلوم می‌شود که جعلی بوده و بلافاصله از دید عموم حذف و خارج می‌شود. چرا؟ کشف این موضوع که یک اثر هنری جعلی است، مانند آن‌چه بر نقاشی‌های منسوب به فرمیر که فان میگه‌رن جعل‌شان کرده بود گذشت، برداشت‌ها و ارزیابی‌های کیفی از آن اثر هنری را تغییر نمی‌دهد. بنابراین، از منظر زیبایی‌شناسی تفاوتی نمی‌کند که یک اثر هنری جعلی باشد یا نه. حداقل می‌توان گفت که این یک رویکرد به مسئله است و مدافعان معتبری، چون آلفرد لسینگ و آرتور کستلر، نیز دارد.^۳ برای نمونه، کستلر تأکید دارد که موقعیت یک شیء از نظر اصل بودن یا جعلی بودن صرفاً اطلاعاتی فرعی است و برای خصوصیات زیبایی‌شناسانه‌ی ذاتی آن شیء جنبه‌ی عارضی (جانبی) دارد. بنابراین، کسی که برای اثری اورجینال مقادیر زیادی پول می‌پردازد ولی علاقه‌ای به کپی آثار هنری ندارد و در عین حال از تشخیص کپی از اصل نیز قاصر است (مثل یکی از آثار طراحی قلم و جوهر پیکاسو)، و یا حتی بدتر از این، کسی که یک اثر اورجینال ولی از نظر زیبایی‌شناسی کم‌ارزش‌تر را به یک اثر جعلی (یا کپی) عالی و بسیار با کیفیت ترجیح می‌دهد، در بهترین حالت گیج و سرگردان است و در بدترین حالت یک شخص پرافاده و متکبر.

لسینگ در بحثی که در تأیید مطلب بالاست، متذکر می‌شود که احتمال جعل صرفاً در حوزه‌ی هنرهای «خلق» [تجسمی] وجود دارد و نه در حوزه‌ی هنرهای «نمایشی». درحالی‌که من استدلال خواهم کرد که چرا از وجوه معینی این تمایز

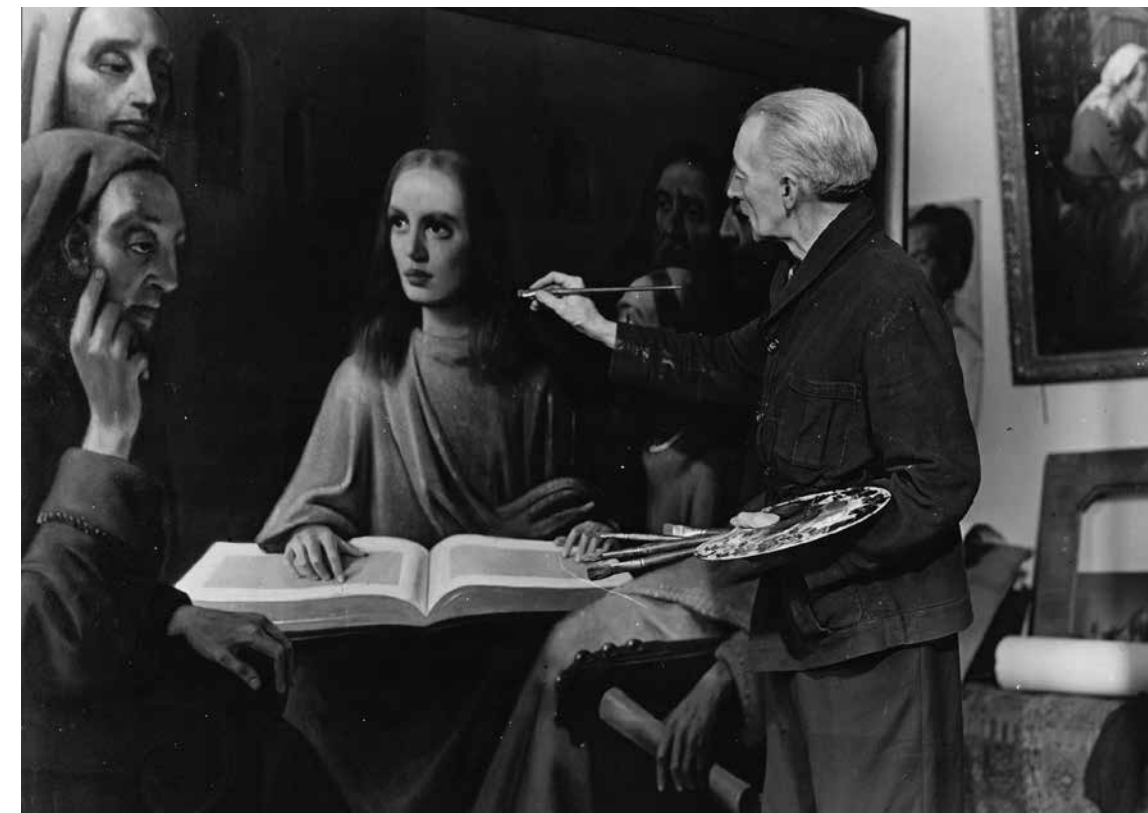
شبهه‌ناک است، و از منظر احتمال جعل مطمئناً مغلطه‌ای بیش نیست. لحظه‌ای تصور کنید که اسمیت و جونز، شنیدن یک اجرای ضبط جدید از اتوهای ترنسندنتال اثر فرانکس لیست، آهنگ‌ساز مجار، را به تازگی به پایان رسانده‌اند. اسمیت می‌خکوب شده است و می‌گوید: «چه خلاقیت زیبایی! لحن پیانیست فوق‌العاده است، کنترل مطلقاً در دستان اوست، سرعت و دقتش حیرت‌انگیز است. به واقع اجرایی است هیجان‌انگیز!» جونز آهی می‌کشد و پاسخ می‌دهد: «بله، خیلی هم هیجان‌انگیز، یا اگر بخواهم دقیق‌تر بگویم، اجرایی است الکترونیک. او موسیقی را با ضرب‌آهنگ (تمپو) تمرینی ضبط کرده و مهندسان روی یک رکورد با هد چرخان سرعت آن را بالا برده‌اند.» اسمیت بیچاره شور و شوقش دود شده و به هوا رفت.

ولی آیا واقعاً باید چنین باشد؟ اگر اسمیت نمی‌تواند با گوش‌های خود بین کمال تکنیکی پیانیست و چرخاندن یک پیچ یا دکمه توسط مهندس ضبط تمایز قائل شود، پس چرا باید اصولاً برایش فرقی داشته باشد؟ در واقع، با بررسی این موقعیت از منظر کستلر، باید اسمیت را فردی پرافاده و متکبر بدانیم و یا در بهترین حالت او را گیج و سرگردان بنامیم. ولی مطمئناً در پاسخ اسمیت نکته‌ی درستی نیز نهفته است؛ بدون شک موضوع عمیق‌تر از این است که بتوان با گفتن این‌که اسمیت به‌سادگی اجازه می‌دهد ملاحظات فرازیبایی‌شناسانه بر واکنش زیبایی‌شناسانه‌ی او به این اجرای پیانو اثر بگذارد، آن را توجیه کرد.

من این مثال را در ارتباط با ادعای لسینگ مبنی بر این‌که «مفهوم جعل تنها بر هنرهای خلاق و نه بر هنرهای نمایشی قابل اعمال است» مطرح کردم. تمایز قائل شدن بین

هنرهای به اصطلاح خلاق و هنرهای نمایشی کاربردی معین و معلوم دارد: قصد ما گیرانداختن بازیگر و نویسنده، رهبر ارکستر و آهنگ‌ساز یا رقصنده و طراح رقص نیست. با وجود این، این تمایز (اغلب به شکل فریبنده‌ای علیه اجراکننده به کار می‌آید.) می‌تواند چشم ما را بر این حقیقت بیند که از منظر معینی تمامی هنرها خلاق هستند، و به شکل پیوسته‌ای، همگی نمایشی نیز هستند. این نکته‌ی دوم است که با بحث فهم چیستی جعلیات ارتباط ویژه‌ای دارد. چرا که می‌توان استدلال کرد که هر کار و اثر هنری‌ای - نقاشی، مجسمه، رمان، سمفونی، باله، و نیز هرگونه برداشت یا تجدیدنظر در یک قطعه‌ی موسیقی، هر خوانشی از یک شعر یا تولید یک نمایش‌نامه - عنصر اجرا را در خود دارد.

فون میگرن در حال کار



وقتی از اجرا سخن می‌گوییم معمولاً یک فعالیت انسانی را در ذهن داریم که به نوعی در ذات خود کامل است: منظور ما نمایش یک رئیس‌جمهور در کنفرانسی خبری، یا عملکرد یک دانش‌آموز سر امتحان است و با این هدف که هر یک از این فعالیت‌های معین را از کل ساختار اداری ریاست‌جمهوری یا کیفیت تلاش دانش‌آموز در طول دوره‌ی آموزشی جدا کرده و نشان دهیم. علاوه بر این، همان‌گونه که این مثال‌ها نشان می‌دهند، می‌توان گفت که اجراها نیز خود حاوی نوعی از کمال یا دستاورد و موفقیت‌اند. آثار هنری، به عنوان موضوع تفکر و با توجه به فرم هنری مورد نظر، روابط متفاوتی با اجراهای هنرمندان دارند. از یک طرف، هنرهایی مثل رقص یا حرکات موزون را داریم که فعالیت انسانی خود موضوع تفکر و تأمل را خلق می‌کند و اجرا و موضوع آن یکی هستند. در چنین موردی عجیب است که بگوییم موضوع به طریقی نماینده‌ی اجرای هنرمند است، چرا که درک موضوع همان درک اجراست. از طرف دیگر، هنر نقاشی را داریم که می‌توانیم اثر هنری را بدون مشاهده یا درک اعمالی که موجب خلق آن اثر هنری می‌شوند، درک کنیم. با این وصف، در مواردی مثل این مورد آخر آن‌چه می‌بینیم محصول نهایی فعالیت انسانی است؛ موضوع برداشت ما می‌تواند به عنوان نماینده‌ی یک اجرای انسانی فهمیده شود [آن‌چه که من به عنوان یک مخاطب معلوم از اجرا برداشت می‌کنم، همانی است که اجرای انسانی به من یعنی همان مخاطب معلوم می‌نمایاند]. این‌که هنرهای مختلف از نظر چگونگی درک واقعی ما در لحظه‌ی خلق اجرای هنرمند متفاوت هستند در رابطه‌ی ایده‌ی اثر با فهم تمامی هنرها تفاوتی ایجاد نمی‌کند. در واقع، ایده‌ی اجرا وجه درونی کل تصور ما از هنر است.^۴

هر اثر هنری یک مصنوع است و محصول مهارت‌ها و تکنیک‌های انسانی. هنگامی که یک بازیگر یا رقاص و یا یک ویولونیست را حین اجرا تماشا می‌کنیم، دائم نسبت به عامل انسانی آگاه هستیم. آنچه که با فاصله‌ی زمانی بیش‌تر و هم‌زمانی کم‌تری در یک نقاشی آویخته بر دیوار موزه یا یک قطعه‌ی موسیقی‌ای ظاهر می‌شود که همه از دیرباز با آن آشنا هستند، عنصر اجراست. با وجود این، در چنین مواردی مواجه‌ی ما با عامل انسانی کم‌تر نیست. هم‌چون اجراهای نمایشی، آثار هنری نیز شیوه‌هایی که هنرمند مسائل را حل می‌کند، موانع را از پیش رو برمی‌دارد و با متریال موجود کار می‌کند را به مخاطب می‌نمایاند. محصول نهایی برای درک و برداشت ما طراحی شده است، به مثابه موضوع اشتیاقی منحصر به فرد نسبت به صحت و درستی خودش، و شاید در انزوا از دیگر اشیاء هنری و یا دیگر فعالیت‌های هنرمند. این

تصویر فون میگرن در حال کار با ابزار و موادی که بر اساس روش‌های متداول در کارگاه ورمیر بازسازی شده بود، عکس از آرشیو ملی هلند



انزوا که به تناوب شکل و حالت توجه ما را به موضوعات زیبایی‌شناسانه مشخص می‌کند نباید چشمان ما را بر این واقعیت ببندد که آثار هنری ریشه در انسان دارند و باید به همین صورت نیز درک شوند.

زمانی که واکنش زیبایی‌شناسی ما به زیبایی طبیعی را بررسی کنیم، آن‌گاه موضوع شروع به روشن‌تر شدن می‌کند. جان دویی در بخشی از کتاب هنر به منزله تجربه از ما می‌خواهد که در ذهن خود اشیائی را تصور کنیم که می‌خواهیم از آن‌ها لذت ببریم، اگر باور کنیم که مصنوعی هستند بدوی، در نگاه ما به صورت یک «محصول طبیعی تصادفی» جلوه خواهند کرد.^۵ از نظر دویی، این شهود، «درک تحسین‌آمیز» ما را از آن شیء تغییر می‌دهد. نکته‌ی مورد نظر او این است که تحسین زیبایی‌شناسانه «ذاتاً با تجربه‌ی خلق ارتباط دارد». نکته‌ی دقیق و درستی است؛ تصور کنید که پیش و بعد از معلوم شدن منشأ طبیعی یک شیء بخواهیم از صفات و خصوصیات آن شیء صحبت کنیم. می‌توانیم به تحسین خصوصیتی که از میان کیفیات صرفاً فیزیکی آن شیء، مانند شکل یا بافت، موجب رضایت ما می‌شوند، ادامه دهیم. ولی جنبه‌هایی از شیء که پیش از این از نظر ما جالب می‌آمد دیگر چنین نخواهند بود؛ شاید هنوز بتوان آن را «زاویه‌دار» یا «دندانه‌دار» نامید، ولی «پرانرژی» و «بی‌قرار» نامیدن آن دیگر ممکن نیست؛ شاید بتوان همچنان آن را «شکننده» و حتی «ظریف» خواند، ولی دیگر نمی‌توان به آن «اقتصادی» یا «بامزه» گفت. شاید به طور کلی هنوز بتوان آن شیء را براساس پیش‌فرض‌هایی توصیف کرد که آن را دارای شکلی قابل قبول نشان می‌دهند، ولی براساس پیش‌فرض‌هایی که آن را چکش‌خورده و صاف معرفی می‌کنند قابل توصیف

نیست. می‌توانیم هم‌چنان از آن شیء لذت ببریم، ولی دیگر به همان حالت قبل به آن علاقه نخواهیم داشت. «علاقه داشتن» معمولاً به عنوان بخشی از «لذت بردن» معنی می‌شود، ولی درعین حال دلالت بر قدر و ارزش آن نیز دارد (ممکن است کسی بدون آن‌که لذت به‌خصوصی از یک اثر هنری ببرد به آن علاقه داشته باشد).

این نکته را در تقابل با موضوع دیگری در حوزه‌ی تحسین و ستایش زیبایی‌شناسانه قرار دهید. بگذارید برای مثال از چیزی صحبت کنیم که معمولاً به عنوان یک نوع اجرا به آن فکر نمی‌کنیم: تنظیم موسیقایی شوبرت از غزل «شاه پریان» گوته. مانند یک قطعه چوب آب‌خورده‌ی شکیل، این آهنگ نیز موضوع لذت زیبایی‌شناسانه است. البته که بدون شک این چیزی ورای یک قطعه‌ی موسیقی صرف است که در یک بعد از ظهر پاییزی سال ۱۸۱۵ از ذهن کسی تراوش کرده باشد. برای مثال، این قطعه به عنوان یک اثر هنری، به مثابه راه و روشی است برای عبور از مشکلات موسیقایی و نمایشی که در متن گوته وجود دارد. شعر نماینده‌ی آهنگ‌سازی است با امکانات و محدودیت‌های معین؛ ما با گوش دادن به «شاه پریان» شوبرت صرفاً به یک سطح آوایی جذاب گوش نمی‌سپاریم، بلکه می‌شنویم که چطور یک انسان از درون آن محدودیت‌ها، امکانات موجود را رشد می‌دهد. درحالی‌که موسیقی به کلیدهایی به‌غایت ناآشنا و دور تحریر داده می‌شود به آن گوش فرا می‌دهیم؛ متوجه می‌شویم که نقاط اوج شوبرت با نقاط اوج گوته تفاوت دارد و در عین حال به هیچ‌وجه پایین‌تر از آن نیست. آن‌چه مورد علاقه‌ی ماست چگونگی مواجهه‌ی آهنگ‌ساز است با مشکلاتی که وجود سه صدای (سه شخصیت) مختلف در شعر باعث‌شان شده

است. درمی‌یابیم که برخلاف پس‌زمینه‌ی قراردادهای آوایی غالب در موسیقی دوران شوبرت، او با استفاده از گام‌های جیغ‌گونه‌ی نهم مینور ضجه‌ی بچه‌ای را درآورده است که فریاد می‌زند: «پدر من». متوجه می‌شویم که چگونه شوبرت (عموماً) به موسیقی اجازه می‌دهد بدون از بین بردن فضای تاریک آهنگ به کلیدهای ماژور تحریر داده شود - در واقع، آهنگ با این انحرافات هارمونیک کلاً شیطانی‌تر شده است. ما با توجه به تمامی این نکات، خود ترکیب‌بندی موسیقی را به عنوان یک اجرا و فعالیتی شامل قصد و نیت انسانی تلقی می‌کنیم. مسلماً برخی از نظریه‌پردازان بر تمایزی تأکید می‌کنند که ما بین آهنگ به عنوان یک موضوع مورد توجه زیبایی‌شناسانه و شرایط پدید آمدن آن قائل می‌شویم. این‌که آیا چنین تمایزی اصولاً ممکن است، چیزی بدیهی و آشکار است. و این‌که ما این عناصر تحسین را به‌طور کامل کنار نمی‌گذاریم نیز واضح و مبرهن است و نباید هم کنار بگذاریم. «شاه پریان» شوبرت چیست؟ یک تجربه‌ی زیبای صوتی، کلماتی شاخص که به هم می‌پیوندند و پیانو را با آواهایی معین همراهی پیانو می‌کنند، می‌توانیم تا ابد درباره‌ی زیبایی‌های آن نمای آهنگین سخن بگوییم هم‌چنان که از سجایای یک قطعه چوب آب‌خورده سخن می‌گوییم. یک دستاورد ژرف بشری، آن‌چه به‌دست کسی انجام شده. این دقیقاً همان تنظیم موسیقایی شعر گوته است، یکی از تقریباً پنجاه تنظیم دیگری که در قرن نوزدهم ساخته شده‌اند. آن‌چه از «شاه پریان» شوبرت درک و تحسین شده صرفاً شعر یا صرفاً موسیقی و به قیمت حذف دیگری نیست: هر دو بخشی از درک ما از یک آهنگ است به مثابه اثر هنری. پس هرگاه به کار یک هنرمند نظاره می‌کنیم، چه آن



فون میگرن در کارگاهش به همراه دو نفر ناشناس، احتمالاً ۱۹۴۵، عکس از آرشیو ملی هلند

باکره افتاده رسم کرد و برای غلبه بر ترکیب‌بندی شالی به رنگ سبز با نوارهای زرد و قرمز نیز به آن اضافه کرد، فیلیپو لیپی نیز به سادگی خرقة را به طور کامل زیر ردا پنهان کرد. این‌که گفته شود مونتاژ رنگ‌های به دست آمده لذت‌بخش است، حرف درستی است. با این حال، تحسین و فهم عمیق‌تر مستلزم شناخت این نکته است که این هارمونی لذت‌بخش واکنشی است به یک حکم و خواسته‌ی مشکل‌ساز که بر هنرمند تحمیل شده است.

اجراهای هنری به‌طور اعم، و اجراهای موزیکال و نمایشی به‌طور اخص، براساس چگونگی موفقیت یا شکست مورد ارزیابی قرار می‌گیرند - تصور ما از موفقیت یا شکست همان قدر نسبت به ایده‌ی اجرا جزءلاینفک است که ایده‌ی

هنرمند آهنگ‌سازی باشد که تمی را پرورش می‌دهد یا ابداع می‌کند (برای درک بهتر اجراهای معمول بتهوون را با چایکوفسکی مقایسه کنید)؛ چه آن هنرمند شاعری باشد که در سوگ طوطی خود مرثیه می‌سراید؛ چه آن هنرمند نقاشی باشد که تلاش می‌کند دریابد حال که شازده امر به گنجاندن تصویر سگ‌های شکاری خود در پرتره‌ی خانوادگی کرده، چگونه می‌تواند تمامیت اثر را بازیابد؛ چه آن هنرمند نمایش‌نامه‌نویسی باشد که باید طرح پیچیده و درهم‌تنیده‌ی داستان خود را نظم دهد، در تمامی این موارد مناسب است که از اجرای تکلیف صحبت شود، و از موفقیت و شکست در انجام وظیفه‌ی بر گردن.

بار دیگر، و برای نیل به آن‌چه پیش‌روی ماست، باید از آن‌چه خالق اثر مورد بحث انجام داده تصویری داشته باشیم. از جمله تصویری از محدودیت‌های تکنیکی و قراردادی که او در دایره‌ی آن‌ها کار کرده است. شاید حقیقت محض این باشد (و نه الزاماً بدون شک) که بگوئیم در نقاشی مادونا (Madonna) رنگ صورتی کم‌رنگ خرقة‌ی مریم باکره در کنتراستی لذت‌بخش با رنگ آبی-خاکستری کم‌رنگ ردای او قرار گرفته است. ولی نامربوط نخواهد بود که بدانیم هنرمند باید در محدوده‌ی شرع حاکم کار می‌کرده (آن‌چنان‌که، برای مثال، هنرمندان ایتالیایی قرن پانزدهم چنین می‌کردند)، براساس آن خرقة باید طیفی از رنگ قرمز باشد و ردا نیز به رنگ آبی. این حکم (کنار هم قرار دادن بنیادین رنگ‌های گرم و سرد) خلق هارمونی بین خرقة و ردا را با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌کرد، در مقابل این دشواری‌ها دومنیکو گیرلانداو از اندازه‌ی ردا کاست و با رنگ خاکستری درجه‌ی رنگ آن را کم کرد، پیترو پروچینو ردا را در حالتی که روی زانوهای مریم

اجرا نسبت به مفهوم هنر. در همین رابطه، در دیدگاه کسی مثل گوته حقیقت مهمی نهفته است که تأکید دارد نقد را باید از دریافتن قصد و نیت هنرمند آغاز کرد و سپس پرسید که آیا او در انجام آن موفق بوده است یا نه. پیش از آن که تعیین کنیم که آیا یک اجرای هنری مشخص موفق بوده است یا ناکام، باید نسبت به مفهوم موفقیت یا شکست در رابطه با نوع اجرای هنری مورد نقد تصور روشنی داشته باشیم.^۷ برگردیم به مشکلات اسمیت با اجرای پیانوی اتوهای لیست. نوع رفتار و واکنش معمول ما نسبت به هر اجرای هنری، وابسته به طبیعت آن‌چه که به مواجهه با ما می‌آید، بسیار متنوع است. در اجرای هر یک از اتوهای لیست، عناصر و عوامل متعددی دخیل‌اند که ما با توجه به آن ارزیابی خود را ارائه می‌کنیم. ما عناصری چون لحن، جمله‌بندی، ضرب‌آهنگ، دقت، توانایی نوازنده در حفظ ترتیب نت‌ها، به اوج رساندن و غیره را مد نظر قرار می‌دهیم. سرعت و درخشش نیز از نکات مهمی هستند که مورد نظر قرار می‌گیرند (البته نمی‌توان گفت که سریع‌ترین و درخشان‌ترین اجرا الزاماً بهترین نیز هست). بخشی از آن‌چه در اجرای یک اتود لیست به عنوان موفقیت از آن نام می‌بریم این است که موسیقی با ده انگشت نوازنده خلق می‌شود؛ در نقد نواختن پیانو این نکته بدیهی فرض شده است. فارغ از چگونگی فهم ما از پیانونوازی، این نکته یکی از انتظارات و پیش‌فرض‌هایی است که ما در برداشت و درک خود از اجرای پیانو به همراه داریم؛ و علاوه بر این، بخشی از آن چیزی است که به عنوان موفقیت در نواختن پیانو مطرح می‌شود.

البته حرف من این نیست که موفقیت یا شکست یک اجرای پیانو الزاماً باید به همین شیوه‌ای ارزیابی شود که

من شرح می‌دهم. ما می‌توانیم به شیوه‌های گوناگون و متفاوتی آن تجربه‌ی آوایی را که در آن مشارکت داشته‌ایم بسازیم. زمانی خواهد رسید، که برای مثال، استفاده از ابزارهای الکترونیکی افزایش‌سرعت در پروسه‌ی ضبط پیانو مورد قبول واقع خواهد شد. ولی باید در نظر داشت که این موضوع درک ما را از آن‌چه که به عنوان مهارت‌ها و دستاوردها در اجرای ضبط‌شده‌ی پیانو مطرح می‌شود، تغییر خواهد داد و به این ترتیب دیگر نخواهیم گفت: «فلان نوازنده این قطعه را به زیبایی نواخت»، بلکه در عوض خواهیم گفت: «کار شرکت ضبط کلمبیا در مهندسی ضرب‌آهنگ فلان قطعه فوق‌العاده بود». انتظار دارم که اعتبار اصلی به مهندسان آلبوم‌های ضبط‌شده داده شود، نه به این خاطر که (احتمالاً) صوتی که هنرمند تولید کرده را با وفاداری کامل دوباره تولید کرده‌اند، بلکه چون صوتی را تغییر داده‌اند که پیش از این تولید آن‌ها برعهده‌ی اجرا کننده یا نوازنده بوده. من به سهم خودم بیش از آن‌که با ضبط جداگانه و تکه‌تکه‌ی قطعه‌ی غروب خدایان (گوتتردامرونگ) واگنر در چندین روز مخالف هستم، مخالفتی با این موضوع ندارم. ولی همان‌طور که می‌دانم، و در واقع همه باید بدانیم، محصول ضبط‌شده از غروب خدایان میزبان اصوات و آوایی است که قدرت و شدت خود را در تمام طول اپرا به شکلی حفظ می‌کنند که در هیچ اجرای زنده‌ای امکان‌پذیر نیست، پس باید بدانم و بپذیرم که قطعات موسیقی ضبط‌شده‌ای که گوش می‌کنم حاصل همکاری نوازنده و مهندس ضبط و صداست، که در آن اجزاء صوتی و موسیقایی به چنان سرعت‌هایی اجرا می‌شوند که ذهن و عضلات انسان به تنهایی قادر به تولید آن‌ها نیست.



چهره ی مسیح به سبک ورمیر،
هانس فون میگرن

قرارداد «اجرا» نامیده‌اند، که به این ترتیب همواره این احتمال وجود دارد که طبیعت دستاورد دخیل در اجرا مورد بدفهمی و غلط‌نمایی قرار گیرد. در مثال قطعه‌ی پیاپای ضبط‌شده، اسمیت در تجربه‌ی خود انتظارات و پیش‌فرض‌های معینی را به عنوان موفقیت در هنر مورد نظر دخیل دانسته بود که در نهایت برآورده نشدند. نکته این است که تجربه‌ی اسمیت به عنوان یک تجربه‌ی صوتی، به معنای این‌که سریع‌تر و درخشان‌تر الزاماً بهتر است، قابل فهم نیست؛ تجربه‌ی اسمیت از صدا بر تجربه‌ی اجرا دلالت دارد، به معنای انجام چیزی به طریقی معین و به دست انسان.

حال سؤال بنیادین این است که هنرمند چه کرده و چه به‌دست آورده است؟ این سؤال به‌خاطر طبیعت مفهوم

از زمانی که به این موارد آگاه شده‌ام، دیگر قادر به درک مقوله‌ی موفقیت و دستاورد و مهارت نیستم.

این جایی است که سرعت‌دهنده‌های الکترونیکی یا تقلب‌های فان می‌گیرند می‌توانند ما را فریب دهند، و جعل به‌طور کلی ما را گمراه کند. به دقیق‌ترین کلام، یک اثر جعلی مصنوع دست شخصی است که با قصد و آگاهی ساخت آن را به فرد دیگری نسبت می‌دهد و معمولاً هدف از این کار کسب منفعت است. ولی جعلیات هنری و جعل آثار نقاشی را، که مشهورترین نمونه‌ها در این حوزه هستند، می‌توان جرائم هنری نامید، نه صرفاً به‌خاطر نسبت سوء دادن به اصالت اثر بلکه به‌خاطر غلط‌نمایی دستاورد و مهارت. این نکته حیاتی است که جعل باید به عنوان زیرشاخه‌ای از دسته‌ی بزرگ‌تری از غلط‌نمایی اجراهای هنری فهمیده شود. از آن جایی که کل هنر را می‌توان زیر مفهوم اجرا تعریف کرد، خواهی نخواهی هنر مورد نظر را به

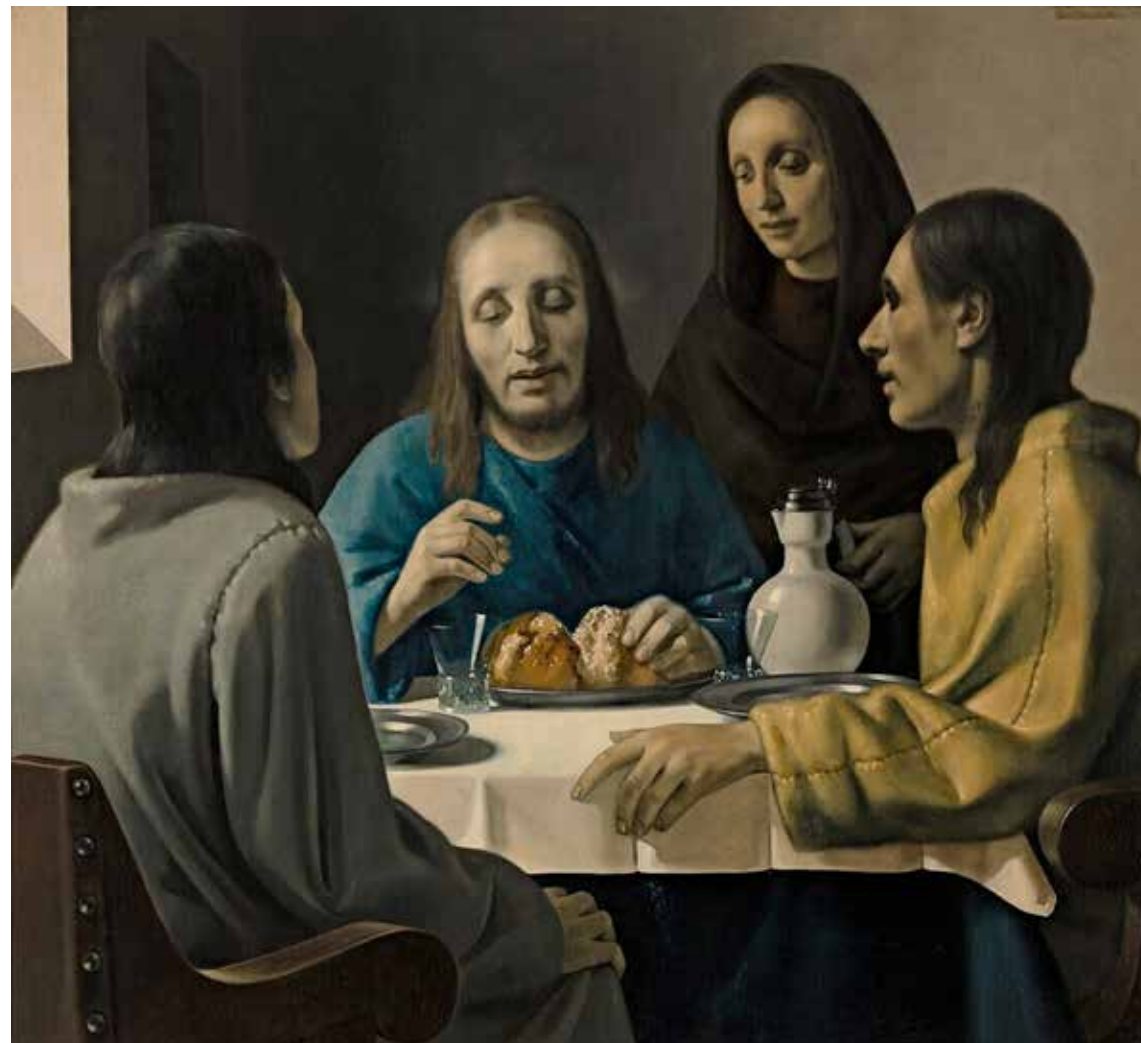
بررسی شام آخر در یازدهمین
بازار هنر و عتیقه روتردام در ۳۱
آگوست ۱۹۸۴، این نقاشی را
فون میگرن پس از نقل مکان
به نیس در سال ۱۹۳۹ به سبک
ورمیر کشید
تصویر از آرشیو ملی هلند



خود هنر و نه به خاطر حقایق مشروط مطرح در روان‌شناسی درک زیبایی‌شناسانه، سؤال بنیادین است. همان‌طور که ذکر شد، ناامیدی و عدم رضایت اولیه‌ی اسمیت از قطعه‌ی پیانوی ضبط‌شده ممکن است بعدها با رضایت و تحسین مهارت و حساسیتی که مهندس صدا با استفاده از آن‌ها در ضرب‌آهنگ قطعه تغییر و تنوع ایجاد کرده، جایگزین شود. این موضوع نشانه‌ی این نیست که واکنش اسمیت، که صرفاً مشروط است به اعتقادات او درباره‌ی آن‌چه که درک می‌کند، قابل فهم است؛ بلکه برعکس، اعتقادات و باورهای اسمیت معطوف است به آن‌چه او به عنوان اثر هنری قبول دارد و بنابراین در آن‌چه او به عنوان دستاورد ضمنی در حسیات خود می‌فهمد نقش محوری دارد. پیشرفت‌های تکنولوژیک در هنرهای مختلف به‌طور اعم، مثل ابداع قلم‌موهای جدید، نورپردازی الکترونیکی صحنه، سینتی‌سایزرهای صدا، و غیره، قصد دارند تا به تدریج آن‌چه را که به عنوان دستاورد در هنرهای مختلف مطرح می‌شود، تغییر دهند؛ این پیشرفت‌ها به هیچ وجه ارتباط مفهوم دستاورد در هنر یا نقد را تغییر نداده‌اند و بنابراین ابداً موفق به تغییر مفهوم هنر تا بدان حد هم نشده‌اند. خطای اسمیت درباره‌ی ماهیت دستاورد، یا خطای متخصصان درباره‌ی جعل‌های فان میگرن از فرمیر، به سادگی نشان می‌دهد که پرسش درباره‌ی چیستی دستاورد را باید از نو طرح کرد: در واقع، دستاورد مهندس صدا شایسته‌ی تحسین است، همان‌طور که دستاورد فان میگرن را نمی‌توان ناچیز شمرد. براساس تعریف (اصلاح‌شده) از دستاورد، اجرای هنری فان میگرن را می‌توان یکی از نمونه‌های مولد تقلید مؤثر از سبک هلندی قرن هفدهم در هنر نقاشی قرن بیستم به حساب آورد.

بعضی از تابلوهای او، برای مثال تابلوی عمواس (Emmaus) و حداقل یکی از آثار جعلی او از تربورخ، اصالت قرن هفدهمی دارند و ارزش آن را دارند که حداقل به عنوان نمونه‌ای از سبک آنتیک در موزه قرار گیرند. با وجود این، همان‌طور که دستاورد یک مهندس صدا، هر چقدر هم که درخشان باشد، با دستاورد یک نوازنده‌ی پیانو تفاوت دارد (گرچه که الزاماً کم ارزش‌تر نیست)، دستاورد فان میگرن نیز نمی‌تواند از همان جنس دستاورد هنری فرمیر باشد.

۱۹۳۷، محل نگهداری موزه‌ی
بواخیمانز فون بوینینگن،
مسیح عمواس از هانس فون
میگرن، رنگ و روغن روی بوم،
۱۱۸ در ۱۳۰.۵



می‌توانم بپذیرم که نقاشی پیش روی من به‌جای فان می‌گه‌رن متعلق به فرمیر باشد و درک خود را نیز براساس آن تنظیم کنم. ولی اگر بخواهم به به‌کارگیری مفهوم هنر در معنا و راستایی ادامه دهم که به فرمیرها و فان می‌گه‌رن‌ها و نوابغ پیانو و غیره فکر می‌کنم، دیگر نمی‌توانم به طریق مشابه بپذیرم که تعلق داشتن اثر به فرمیر یا فان می‌گه‌رن هیچ تفاوتی ایجاد نمی‌کند. این‌جا مسئله مشروط به اعتقاد یا سلیقه نیست. یکی از اجزای الزامی در مفهوم اثر هنری، ارجاع به منشأ و اصالت آن است. مسئله‌ای صرفاً فرهنگی هم نیست. ملاحظات فرهنگی می‌توانند بر نحوه‌ی سخن گفتن ما درباره‌ی هنر تأثیر بگذارند و به طرق مختلف رفتار

فون می‌گرن در راه دادگاه در
آمستردام، اکتبر ۱۹



ما را در قبال آن تغییر دهند. برای مثال، به تناوب اشاره شده است که نقد بدان‌گونه که در سنت اروپایی انجام می‌شود تأکید اصلی را بر شخص هنرمند قرار می‌دهد، درحالی‌که در سنت شرقی چنین نیست. منتقدان مدرن در غرب عمیقاً و گاه بیش از حد توجه خود را معطوف کسی می‌کنند که اثر هنری را خلق کرده. ولی بدین معنا نیست که مثلاً منتقدان چینی اصولاً توجهی به اصالت و منشأ کار هنری ندارند. این منتقدان الزاماً به تمایز قائل شدن بین یک اثر کپی و یک ترکیب‌بندی تازه خلق شده و یا بین یک حکاکی بی‌نظیر روی سنگ و آبی که با فرسایش ناشی از آب رودخانه صاف شده است بی‌علاقه نیستند. بدون شک آن‌چه را مردمان گوناگون درباره‌ی هنر بدان معتقد هستند و رفتارشان را در مقابل هنر، فرهنگ شکل داده و تغییر می‌دهد. این با آن‌چه در غرب می‌بینیم بسیار متفاوت است. برای مثال، در منطقه‌ی ایرلند نو در پایوا گینه نو حکاکی‌های چوبی بسیار دقیق و ظریفی که برای مراسم خاصی ساخته می‌شوند پس از تنها یک بار استفاده دور انداخته می‌شوند. کسی که از این مراسم به این نتیجه برسد که مردم ایرلند نو هیچ ایده‌ای از هنر ندارند عمیقاً در اشتباه است. ممکن است این مردم دیدگاه متفاوتی از مواجهه با هنر داشته باشند - همین اندازه می‌توانیم بگوییم که «دیدگاه آن‌ها نسبت به هنر با دیدگاه ما متفاوت است». اما، با محدود کردن خود به تنها همان ملاحظاتی که نسبت به بحث فعلی صادق است، یعنی تصویری از هنر که براساس آن هنر یکی از همه‌ی آن افعالی است که انسان به اجرا درمی‌آورد، اثر هنری در ذات خود متضمن امکان نوعی از دستاورد است. ایده‌ی هنر به‌عنوان امری بدیهی از خواص و کیفیات بنیادین و معینی تشکیل شده است. قصد

من شمارش این کیفیات نیست (تشریح محتویات چنین فهرستی را تنها می‌توان از فلسفه‌ی هنر انتظار داشت)؛ ولی تأکید دارم که ارجاع به منشأ و اصالت و دستاورد باید حتماً در چنین فهرستی ثبت شود.^{۱۰} کل این بحث همانی است که برای معضل جعل چنین اهمیت فلسفی و محوری قائل شده است. نظریه‌پردازانی که مدعی‌اند جعلی بودن یا نبودن اثر هنری نباید در تحسین آن اثر هنری تفاوتی ایجاد کند صرفاً بخش کوچکی از اعتقادات فرهنگی عمیق در مورد آن‌چه در هنر مهم است را به چالش نکشیده‌اند، بلکه آن‌ها اصل ایده‌ی هنر را مورد حمله قرار داده‌اند.

اجازه دهید استدلال خود را دقیق‌تر بررسی کنم. از نظر من از وجوه معینی، که با توجه به نوع هنر مورد نظر متفاوت است، ایده‌ی اجرا، جزئی لاینفک از فهم ما از هنر است؛ این‌که آثار هنری از هر نوعی را باید از منظر اجرا مورد بررسی قرار داد. با تمرکز بر اهمیت ایده‌ی اجرا در فهم هنر، مرکز توجه را تا حدودی بر آثار هنری به عنوان محصول نهایی فعالیت انسانی قرار داده‌ام و تا درجه‌ای نیز به این نکته پرداخته‌ام که آثار هنری نماینده‌ی کاری هستند که توسط عامل انسانی انجام می‌شود. به این ترتیب، آن‌چه فهم ما را از آثار هنری تشکیل می‌دهد، نوع دستاوردی را که خود اثر هنری به نمایش می‌گذارد نیز شامل می‌شود. این نکته ما را به پرسش از منشأ و اصالت اثر هنری می‌رساند: ما نمی‌توانیم بدون داشتن تصویری از منشأ و اصالت اثر هنری، کسی که آن را خلق کرده، شرایط و محیطی که خالق اثر در آن کار کرده، اثر هنری را درک کنیم. اکنون باید بر این نکته تأکید شود که علاقه و توجه ما به اصالت و منشأ اثر هنری و به امکان یا واقعیت دستاورد انسانی، همواره در ارتباطی تنگاتنگ با علاقه و توجه

ما به اثر هنری به مثابه سطوح و لایه‌های بصری، کلامی یا آوایی است. زمینه‌گرایی (Contextualism) در نظریه‌ی انتقادی و در افراطی‌ترین اشکال خود قصد داشته تا به قیمت صرف‌نظر از توجه به مختصات و کیفیات صرفاً شکلی و ظاهری، بر اصالت و منشأ اثر هنری به مثابه یک دستاورد انسانی تأکید کند؛ انزواگرایی، یا فرمالیسم، در تمرکز خاص خود بر خصوصیات شکلی و ظاهری، قصد دارد تا از اهمیت شرایط انسانی و اصالت و منشأ انسانی هنر بکاهد. هر دو رویکرد در افراطی‌ترین و متعصبانه‌ترین اشکال خود حامل نوعی از فیلیستینیسم (Philistinism) یا نوعی از ماتریالیسم ضد امور روحانی‌ای چون هنر و زیبایی‌اند. نوع دوستانه‌تر آن (که کستلر و لسینگ ضد آن هستند) بر این عقیده است که اگر اثر هنری حاصل جعل باشد، باید به شکلی آن را بی‌ارزش تلقی کرد. وقتی به ما گفته شود که آن‌چه می‌بینیم کار دست فان می‌گهرن است و نه فرمیر، باید آن را رد کنیم، گرچه که خصوصیات ظاهری و شکلی آن هم چنان بی‌تغییر باقی می‌مانند. شکل مخالف‌خوان فیلیستینیسم، که بهتر است آن را فیلیستینیسم زیبایی‌شناسانه بخوانیم، مدعی است که خصوصیات و کیفیات ظاهری تنها مشخصات قابل‌توجه و مهم آثار هنری هستند؛ که تا زمانی که پرسش از اصالت و منشأ اهمیتی نداشته باشد، اصلاً و ابداً نباید فرقی کند که با فان می‌گهرن مواجه هستیم یا با فرمیر. هر دو رویکرد را معمولاً فیلیستین می‌نامند چرا که هر دو از پذیرش عنصر بنیادین ارزش هنری عاجزند.

برای بسط دیدگاهی که شکوه زیبایی‌شناسانه‌ی جعل را تا جایی یافته که می‌تواند به غلط‌نمایی و تحریف دستاورد هنری بیانجامد تا این‌جای کار از پرداختن به مفهومی که

اغلب در تضاد با جعل به کار می‌رود پرهیز کرده‌ام: اصالت. حتماً به سادگی می‌توان گفت که اصالت منبع مشروع ارزش در هنر است، که جعلیات فاقد آن هستند، و بنابراین می‌توان بر همین مبنا آن‌ها را بی‌اعتبار خواند. به نظر می‌رسد که این مطلب به قدر کفایت درست است، ولی مشکل این جاست که چنین نیست. یک مشکل محوری این است که تعیین کنیم «اصیل» (اورجینال) در تضاد با «جعلی» به چه معناست، یا این که باید به چه معنایی باشد. اصالت در هنر اغلب با مفهوم بدیع بودن و تازگی پیوند خورده، ولی این به تنهایی کافی نیست، چرا که بسیاری از آثار خوب هنری وجود دارند که خصوصیات فوق‌العاده‌ی آن‌ها کم‌ترین ارتباطی با بدیع و تازه بودن ندارند. ایده‌های موسیقایی استراوینسکی یا واگنر در دوره‌ی زمانی خود نسبت به موتزارت و باخ بدیع‌تر بودند. ولی عجیب خواهد بود که بخواهیم براساس این منطق دو هنرمند اخیر را در آن چه به موسیقی افزوده‌اند آهنگ‌سازانی نسبتاً غیراصیل بنامیم. علاوه بر این، حتی جعلیات نیز می‌توانند از جهاتی بسیار اصیل باشند. البته جعلیاتی که کپی‌برداری صرف هستند شامل این مورد نمی‌شوند. ولی در واقع، جالب‌ترین موارد جعل آن‌هایی هستند که کپی مو به مو و دقیق نیستند، بلکه آثار ساختگی و یا آثاری به سبک هنرمند دیگری هستند. این جاست که می‌توان فضایی برای اصالت باز کرد. صورت شخصیت‌های آثار فان میگه‌رن را در نظر بگیرید که چشمانی فرو رفته و پوشیده دارند؛ ممکن است بی‌روح به نظر رسند ولی مطمئناً اصیل هستند و در آثار فرمیر اثری از آن نخواهید یافت. در واقع، ما باید به خود یادآوری کنیم که هر یک از آثار فان میگه‌رن که به جعل فرمیر کشیده شده، فارغ از تظاهر و تقلیدی که در خود دارد، اثری

اصیل از فان میگه‌رن است. زیرا هر چقدر که این اثر بیارزد، هر یک از این تابلوها نیز به همان معنا یک اثر هنری اصیل هستند. نکته‌ی من دقیقاً این است که احتمالاً زیاد نمی‌ارزد. مهم‌ترین نکته در این بحث این است که یک اجرای هنری می‌تواند کاملاً اورجینال باشد و هم‌زمان در عنصر اصلی غلط‌نما بودن به لحاظ دستاورد واقعی خودش با یک اثر جعلی اشتراک داشته باشد. ایده‌ی اصالت در این زمینه مهم است. بخشی از آن چه ما را در پرونده‌ی فان میگه‌رن آزار می‌دهد این

تماشاگران در حال واریسی اثری
از هانس فون میگرن آمستردام
۱۹۴۷



است که خاستگاه جنبه‌های قابل توجه زیبایی‌شناسانه‌ی نقاشی‌ها نه فرمیر که هنرمندی متعلق به صدها سال بعد است. به این معنی، می‌توان فان میگه‌رن را «غیراصیل» تقلبی نامید. اگر چه این‌ها آثار اصل فان میگه‌رن‌اند، عناصری که ما در این آثار به آن‌ها ارزش می‌دهیم قرابتی با فرمیر ندارند. بخشی از آن‌چه که آن عناصر را ارزشمند می‌کند آن است که آن‌ها باید محصول اجرای فرمیر در قرن هفدهم باشند و نه اجرای قرن بیستمی فان میگه‌رن.^۹ ولی حتی جایی که تمامی جنبه‌های اجرای مورد نظر در واقع از شخص واحدی که اجرا متعلق به اوست سرچشمه می‌گیرند، و اجرا بدین معنی کامل و اکمل اصیل است، باز هم ممکن است در ویژگی اصلی غلط‌نمایی دستاورد با جعل اشتراک داشته باشد. تصور کنید یک نوازنده که اعلام کرده قصد بداهه‌نوازی دارد، بخواهد با قصد قبلی و احتیاط و وسواس یکی از آثار ساخته‌ی خودش را اجرا کند. آن‌چه اجرا می‌شود به‌طور کامل ریشه در خود نوازنده دارد، و به هیچ وجه کپی‌برداری از کار فرد دیگری نیست و کسی آن را «غیراصیل» نخواهد نامید. ولی بدون شک این اجرایی است که با جعل اشتراک دارد و واقعیت این است که ماهیت حقیقی آن غلط‌نمایی است (با وجود این‌که وضعیت این اجرا به معنی این‌که آهنگ ساخته‌شده اجرا می‌شود یا بداهه‌نوازی است، در این واقعیت که فرد یکسانی آن را اجرا می‌کند اثری ندارد، ولی سرچشمه و اصل هم‌چنان مهم است. بداهه‌نوازی از آهنگ‌سازی متمایز است چرا که خودبه‌خود و در لحظه شکل می‌گیرد - همان‌طور که خلق می‌شود شنیده می‌شود).

و همان‌طور که ممکن است مواردی از غلط‌نمایی دستاورد وجود داشته باشد که منجر به هیچ نوع سوتفاهمی در هویت

فردی نشود که محصول هنری از او سرچشمه گرفته، پس ممکن است سوتشخیص درمورد اصالت پیش آید که الزاماً منجر به غلط‌نمایی دستاورد نخواهد شد. چند بند از شعری به نام کیتس نجیب [جان کیتس، شاعر انگلیسی] خورده‌اند که اگر کشف شده بود که در واقع شلی [پرسی بیش شلی، شاعر انگلیسی و هم‌دوره با کیتس] آن شعر را نوشته، نیازی نبود که از لحاظ دستاورد هنری به شکلی سخت‌گیرانه مورد ارزیابی مجدد قرار گیرند. همین موضوع در مورد تابلوهای نقاشی معینی از آندره دورین و سزان نیز صدق می‌کند، و یا درمورد سونات‌هایی از فردریک کولو و جرج فیلیپ تیلمان (تفاوت‌های اساسی بین این هنرمندان و بسیاری از آثار آن‌ها قابل کتمان نیست، ولی اشتباه گرفتن موتسارت با هایدن همیشه هم احمقانه و ساده‌لوحانه نیست). در دیگر موارد نیز ممکن است تغییرات ظریف و جالبی در فهم ما از آثاری به‌خصوص حاصل شود. یک قطعه‌ی موسیقی که در مقیاس آثار بتهوون اثری معمولی و متوسط به حساب می‌آید در مقیاس آثار لویی اسپوئر [آهنگ‌ساز آلمانی] اثری است اعجاب‌انگیز. در چنین موردی، ارزیابی مجدد ما از دستاورد تنها در نسبت با رزومه‌ی کاری شخص هنرمند طرح می‌شود و نه نسبت به دستاوردی که اثر عرضه می‌کند.

آن تضاد عمده‌ای که به آن برخوردیم نه بین «جعلی» و «اصیل»، که بین اجرای هنری درست عرضه‌شده و غلط‌نمایی اجرای هنری وجود دارد. اصالت هم‌چنان به عنوان مرتبط‌ترین مفهوم باقی می‌ماند، که به هر روی، آن‌گونه که تا به حال نشان داده برخی برداشت‌ها از سرچشمه‌های یک اثر هنری همواره شایسته‌ی تحسین‌اند. بدون چنین نگرانی‌هایی، ما نمی‌توانیم ماهیت دستاورد یک اثر هنری را به طور کامل

بفهمیم، و چنین فهمی، جزء لاینفک درک درست از اثر هنری است. چالش قابل‌پیش‌بینی برای این موضوع، شامل اصرار بر این نکته است که وقتی توجه من به اجراهای انسانی جلب شده است، آن‌چه واقعاً در تحسین و ستایش آثار هنری مدنظر است تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه است. با این حساب، تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه باید به تجربه‌ی بصری و شنیداری لایه‌ی حسی اثر هنری ارجاع دهد. چه کسی تاکنون این «تجربه‌های زیبایی‌شناسانه»ی نادر و کمیاب را داشته است؟ در واقع، به نظر من شاید به غیر از کودکان، کس دیگری هیچ‌گاه چنین تجربه‌ای نداشته است - که به‌طور حتم عشاق مطلع و آگاه نقاشی، موسیقی یا ادبیات جزو این دسته نیستند (که این آخری همواره برای زیبایی‌شناسانی که دوست دارند درباره‌ی «لایه‌های حسی» حرف بزنند مورد دشواری بوده است). مواجهه با یک اثر هنری صرفاً از شنیدن یک توالی از صداهای خوش یا دیدن ترکیبی از اشکال و رنگ‌های لذت‌بخش تشکیل نشده است. این تا حد زیادی به مثابه شنیدن اجرای باکیفیت و ماهرانه‌ی یک برداشت خیره‌کننده و اورجینال از یک قطعه‌ی دشوار موسیقی است و یا تجربه‌ی نگاهی جدید به یک موضوع آشنا که نقاشی آن را ارائه کرده است. صادقانه باید گفت که تمایل به نگاه به آن‌سوی این پیچیدگی‌های دشوار با هدف تمرکز بر لایه‌ی حسی اثر هنری، جذب دارد، و این همان جذبه‌ای است که فرمالیسم در تمامی صورت‌های گوناگون خود همواره داشته است. این دیدگاهی است که به شکل فوق‌العاده‌ای ساده است، و هنر خودش حتی به شکل فوق‌العاده‌تری پیچیده است. برخلاف کسانی که تأکید دارند که وضعیت یک شیء جعل شده به شایستگی هنری آن بی‌ارتباط است، از نظر من

زمانی که متوجه می‌شویم آن نوع دستاوردی که یک شیء هنری در خود دارد برای ما به شکلی افراطی غلط‌نمایی شده، این‌طور نیست که گویی از واقعیت جدیدی درباره‌ی برخی موضوع‌های آشنای توجه زیبایی‌شناسانه آگاه شده‌ایم. بلکه برعکس، تا جایی‌که به موقعیت آن به عنوان یک اثر هنری مربوط است، دیگر همان شیء نیست.^۱

منابع و ارجاعات:

۱. برای دانستن جزئیات پرونده‌ی فان میگه‌رن، رجوع کنید به کتاب:

Frank Amao, *The Art of the Faker: Three Thousand Years of Deception* (Boston, U.S.A.: little, Brown, 1961).

۲. Abraham Bredius, 'A New Vermeer: Christ and the Disciples at Emmaus', *The Burlington Magazine* 71 (1937): pp. 210-11.

۳. Arthur Koestler, 'The Aesthetics of Snobbery', *Horizon* 8 (1965): pp. 50-3. Alfred Lessing, 'What is Wrong with a Forgery?' in Monroe C. Beardsley and Herbert M. Schueller, eds., *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art* (Belmont, California: Dickenson, 1967).

۴. برای مباحثات مفصل‌تر درباره‌ی اجرا در هنر و نقد، به این کتاب رجوع کنید:

F. B. Sparshott, *The Concept of Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1967).

۵. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Capricorn, 1958), pp. 48-9.

[این کتاب به فارسی هم ترجمه شده است: جان دیویی، هنر به منزله تجربه، ترجمه‌ی مسعود علیا، تهران، ققنوس، ۱۳۹۳.]

۶. در پاسخ به نسخه‌ی اولیه‌ی این مقاله که در جلسه‌ی ۳۰ اپریل ۱۹۷۷ مؤسسه‌ی فلسفی آمریکایی در شهر شیکاگو ارائه شد، کندال والتون درباره‌ی تفاوت بین واکنش ما به زیبایی طبیعی و زیبایی دست‌ساز توضیحاتی داده است: «یک خدایابور ممکن است در غروب خورشید یا زیبایی گراند کانیون دست خدا را ببیند. ولی اگر خدا به همان اندازه‌ای که ادعا می‌شود قدرتمند باشد، به‌سختی می‌توان غروب خورشید یا گراند کانیون را دستاوردی برای او دانست؛ بدین ترتیب، ممکن است شخصی گراند کانیون را هم‌پایه‌ی اجرایی بداند که به گفته‌ی داتن با روش‌های الکترونیکی سرعت آن افزایش یافته است... نتیجه به راحتی و سادگی اثرگذار و خارق‌العاده است.» در بررسی مشکلات نقد اثر هنری یک هنرمند قدرتمند، شاهد آن‌چنان گستردگی و عظمتی خواهیم بود که در مقابل آن تحسین ما نسبت به بزرگ‌ترین دستاوردهای هنری بشریت دست‌خوش حسی از ضعف و محدودیت آگاهی و توان تصور انسان عادی می‌شود.

۷. برای آگاهی از بحث‌های مفصل‌تر درباره‌ی این موضوع، رجوع کنید به:

Denis Dutton, 'To Understand It on Its Own Terms,' *Philosophy and Phenomenological Research* 35 (1974): pp 246-56.

۸. هم‌چنین رجوع کنید به:

Leonard B. Meyer, 'Forgery and the Anthropology of Art', in *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

لئونارد بی. میر در آن از الیوت نقل قولی می‌آورد: «چیزهای معینی هستند که یکبار انجام می‌شوند و به‌دست آوردن دوباره‌ی آن‌ها ممکن نیست». او اضافه می‌کند، «لغت اصلی در این جا به‌دست‌آورده است». آن چیزها شاید دوباره انجام شوند، ولی دوباره به‌دست نمی‌آیند. سبک متأخر بتهوون یک کشف و دستاورد است کسی که پس از او می‌آید تنها می‌تواند از آن تقلید کند. کالین ردفوردر نیز استدلال مشابهی را به‌کار می‌گیرد.

Colin Radford, 'Fakes', Mind 87 (1978): pp. 66-76.

۹. آن دینامیک اساسی حاضر در پرونده‌ی فان میگرن هیچ‌گاه به قدر کفایت ثبت و ضبط نشد. با این‌که قادر هستم شواهد و مدارک موجود را در کنار هم قرار دهم، ولی به نظر می‌رسد که نظرات نلسون گودمن برخلاف این است: نخستین جعل فان میگرن از فرمیر، یعنی مسیح و حواریون در عمواس، در واقع نسبت به سبک کاری فرمیر اثر جذاب و خارق‌العاده‌ای نبوده است (به‌رغم نظر بردیوس)، ولی در مجموع اثری است قابل تقدیر. در عین حال، و به‌خصوص و مطمئناً در بخش اجرای صورت‌ها، حاوی عناصری است که به وضوح نه به فرمیر که به فان میگرن تعلق دارند. جعلیات بعدی به شکل فزاینده‌ای به فان میگرنیسم تمایل پیدا می‌کنند. ولی این تغییرها به قدر کافی گام به گام هستند که هر یک از «کشفیات» جدید را تأیید کنند. با وجود این، اگر کسی به برخی از آثار متأخر مثل تبرک یعقوب توسط اسحاق دقت کند، تعجب خواهد کرد که چگونه می‌توان فریب خورد: این آثار در مقیاس خود فان میگرن ضعیف و در مقیاس فرمیر افتضاح هستند.

۱۰. بسیاری از دوستان و همکاران در مورد پیش‌نویس‌های اولیه‌ی این مقاله پیشنهادها و نظرات جالب و درخوری داشتند که در این میان از پالکو لوکاس، ادوارد سیلس، الکساندر سسونسکی و کندال والتون بابت نظرات ارزشمندشان سپاس‌گزارم.

ماهنامه الکترونیکی زمینه

خرداد ۱۳۹۸، نامه شماره: ۰۲

مدیر مسئول

پلتفرم زمینه

مدیر پروژه

محمد مهمانچی

دستیار اجرایی

مروارید وزیری

دبیر تحریریه

سیاوش خائف

سر دبیر

کیارش علیمی

مترجم

اشکان جیهوری

ویراستار

دلناز سالار بهزادی

مدیر هنری

پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک

مژده مرادی (استودیو کارگاه)

مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

رسانه‌های اجتماعی

یاسمن نوذری

مالتی‌مدیا

آبان فاضل

با سپاس از

(به ترتیب حروف الفبا)

پویا آریان‌پور، احسان آقایی، هویار اسدیان، علی بختیاری، حمید خداپناهی،
طرلان رفیعی، دنیا سعیدی، آریین قویدل، شاهد صفاری، بهرنگ صمدزادگان،
یاشار صمیمی‌مفخم، شهریار عظیمی، نگار کریم‌خانی، آریا کسائی، پرهام مرادی،
مانوش منوچهری، اشکان ناصری، آذین نفرحقیقی و استودیو طبل.

- تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.
- نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.
- محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینه نیست.

