

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ



ترجمه متون برگزیده علوم انسانی

Beyond aesthetics: Philosophical essays (۱)

Author: Carroll, Noël

Source: Carroll, Noël. Beyond aesthetics: Philosophical essays. Cambridge University Press, ۲۰۰۱.

گزارش تفصیلی کتاب

ورای زیبایی شناسی: جستارهای فلسفی

فصل اول: ورای زیبایی شناسی

نویسنده: نوئل کارول

ترجمه و تلخیص: مهدی شمس

مجموعه ترجمان، تلاشی برای ترجمه متون برگزیده علوم انسانی است. ترجمه صداهایی که کمتر شنیده شده‌اند و اندیشه‌هایی که مهجور، اما بدیع و راهگشایند. هدف ما، غنا بخشیدن به تفکر انتقادی و گفتگویی است، برای همراهی با ما، متن‌های مناسبی را که می‌شناسید، پیشنهاد دهید، یا در ترجمه آن‌ها با ترجمان همراه شوید. پست الکترونیکی ترجمان: info@tarjomaan.com

حق انتشار جزء یا تمام متن، برای مؤسسه ترجمان محفوظ است

ISSN: ۲۳۴۵-۲۸۲x



مقدمه مترجم

جهان هنر قلمرو اسرارآمیزهاست؛ پر از ابداعات بی سابقه و تفاسیر بی انتها. در جهان امروز که همه چیز به کارکرد، ابزار، سرمایه و ارزش تجاری فرو کاسته می شود، هنر، فضایی برای آزادی به ما می دهد، فضایی به وسعت تخیل انسان. هنر اساساً با مفهوم زیبایی سر و کار دارد. هنر... دارد.

اگر جملات بالا به نظرتان درست و استوار می آیند، متأسفانه باید بگویم که، به یک معنا، همه آنها غلط هستند و خواندن متن حاضر می تواند نظر شما را درباره آنها تغییر دهد.

در کشور ما فلسفه، در درجه اول، و فلسفه هنر، به تبع آن تحت تأثیر سنت فرانسوی-آلمانی بوده و هست. تشخیص این مسئله با نگاهی به حجم نسبتاً زیاد کتاب هایی که در زمینه نشانه شناسی و هرمنوتیک منتشر شده اند، کار چندان دشواری نیست. اما کتاب حاضر متعلق به سنت دیگری است که مشهور به سنت انگلیسی-آمریکایی است.

مؤلف کتاب ورای زیبایی شناسی، نوئل کرول، از نویسندگان منتقد و پیشرو فلسفه هنر تحلیلی است. تأثیر او بر فلسفه هنر معاصر انکارناپذیر است. او دارای مدرک دکترای فلسفه و دکترای مطالعات سینمایی و در حال حاضر استاد ممتاز^۱ «دانشگاه شهر نیویورک»^۲ است. دانش عظیم او درباره تاریخ هنرهای مختلف از جمله فیلم، تئاتر، ادبیات، نقاشی، و رقص و ترکیب این دانش با بحث های فلسفی بدون شک بی همتاست. از بین آثار او کتاب های «فلسفه هنر»^۳ و «درباره نقد»^۴ را جناب آقای صالح طباطبایی به فارسی ترجمه کرده اند.

^۱ Distinguished professor

^۲ City University of New York (CUNY)

^۳ Philosophy of Art

^۴ On Criticism



کرول علاوه بر کتاب‌ها و مقالات بسیاری که در زمینه‌های فلسفه فیلم، فلسفه تاریخ، فلسفه هنر، نظریه رسانه، تفسیر، نقد و غیره منتشر کرده، روزنامه‌نگاری حرفه‌ای نیز هست که مقالات زیادی از او در روزنامه‌ها و مجلات آمریکا به چاپ رسیده است. وی در قلمروهای متعددی از جمله شناخت‌گرایی^۵ و پسانظریه^۶ از چهره‌های شاخص محسوب می‌شود.

گفتیم که کتاب حاضر متعلق به سنت تحلیلی است، اما لطفاً فراموش نکنید که این هم گفته شد که کرول، فیلسوفی منتقد و پیشرو است. او نقدهای سهمگینی به نظریه فیلم و فلسفه هنر در سنت انگلیسی-آمریکایی وارد کرده و به همین خاطر مخالفان زیادی نیز دارد. مخالفان وی به خصوص در حوزه نظریه فیلم و مطالعات سینمایی به او برچسب‌هایی از جمله محافظه‌کار، فرمالیست، و پوزیتیویست زده‌اند، و برخی اساساً کار او را چیزی غیر از فلسفه دانسته‌اند. شاید دلیل این امر این باشد که او در بررسی مسائل، به صورت کلی و نسجیده مهر تأیید بر هیچ پاسخی نمی‌زند. به بیان خودش او به جای پیش نهادن یک نظریه^۷ که پاسخ همه پرسش‌ها را به صورت یکجا در خود دارد، قصد دارد تا درباره پرسش‌های مختلف، یک به یک نظریه‌پردازی^۸ کند. البته به نظر می‌رسد که با گذشت زمان و مشخص شدن اهمیت نظریات او، تعداد این مخالفان رو به کاهش است.

کرول در دوره کارشناسی ارشد رشته فلسفه علم را انتخاب کرده است. و این مسئله از دو جهت در آثار او حائز اهمیت است. اول اینکه او تصویری عمل‌گرایانه از نظریه‌پردازی و درستی و غلطی یک نظریه دارد، و از همین رهگذر است که نقدهای کوبنده‌ای بر نظریه فیلم و نقد هنری حاکم بر محافل هنری و سینمایی در ربع آخر قرن بیستم وارد می‌کند. و از طرف دیگر آشنایی او با علوم تجربی باعث شده

^۵ cognitivism

^۶ Post-theory

^۷ Theory

^۸ Theorizing



تا هر کجا که برای نظریه‌اش مناسب باشد از دستاوردهای آنها استفاده کند. او خصوصاً در بحث عواطف و احساسات، به علوم شناختی توسل می‌جوید، و به همین دلیل است که او از چهره‌های اصلی شناخت‌گرایی در نظریه فیلم و فلسفه هنر محسوب می‌شود.

برای کرول عمل‌گرا، جدا نبودن نظریات از شهود متعارف اهمیت فراوان دارد. در توضیح شهود^۹ می‌توان گفت که آن چیزی است که به طور معمول مورد قبول همگان است. پس در جایی که نظریات فلسفی در مقابل شهود قرار می‌گیرند، او به دنبال نظریات جایگزین می‌رود و با تحلیل مفاهیم و پیش‌داوری‌های نظریه‌پردازان نشان می‌دهد که چرا و چگونه اشتباهات آنها باعث شده تا نظریه آنها در تضاد با شهودهای ما قرار بگیرند.

او وارث سنت غنی‌ای است که چهره‌هایی مانند «آرتور دانتو»^{۱۰} و «جورج دیککی»^{۱۱} را در فلسفه هنر معرفی کرده است. اینها فیلسوفانی هستند که از نزدیک با هنر درگیر بوده و هنر برایشان یک مفهوم انتزاعی صرف نبوده است. دیککی استاد مستقیم کرول، به نقد نظریه زیبایی‌شناسانه هنر می‌پردازد و در عین حال در مقابل شکاکیت درباره امکان یک نظریه هنر، نظریه نهادی را مطرح می‌کند. آرتور دانتو نیز از تأثیرگذارترین منتقدان هنری بوده و هست و نظریه هنر او که رگه‌هایی از نظریات هگل در آن دیده می‌شود، بسیار مورد توجه جهان هنر واقع شده است. وی در کتاب معروفش «دگردیسی امر معمولی»^{۱۲} به خصوص به موارد بحث برانگیز در هنر آونگارد، از جمله آثار هنری پیش‌ساخته و هنر مفهومی می‌پردازد و آنها را به خوبی تبیین می‌کند.

^۹ intuition

^{۱۰} Arthur Danto

^{۱۱} George Dickie

^{۱۲} The Transfiguration of the Commonplace



«فواره» اثر مارسل دوشان^{۱۳}، یک اثر هنری پیش ساخته^{۱۴}

«پیتر کیوی»^{۱۵} که خود از بزرگان فلسفه هنر است و در زمینه فلسفه موسیقی نیز فعالیت می کند در پیش گفتارش بر کتاب و رای زیبایی شناسی چنین می نویسد:

دگرذیسی امر معمولی فلسفه هنر در «مقیاس بزرگ» است: نظریه ای در عالم هنرها، یک «نظریه درباره همه چیز». من شخصاً فکر می کنم که آن کتاب، تا مدتی بسیار طولانی، آخرین کار بزرگ و جسورانه تأملی خواهد بود: مدتی چنان طولانی که من حتی نمی توانم حدس بزنم. اما

^{۱۳} Marcel Duchamp

^{۱۴} آثار هنری پیش ساخته آثاری هستند که هنرمند آنها را نساخته است بلکه صرفاً آنها را به عنوان یک اثر هنری معرفی نموده است. در این مورد مارسل دوشان یک آبریزگاه (محل ادرار کردن) را که نمونه مشابه آن در توالت های عمومی غربی فراوان بوده است، امضا می کند و به عنوان یک اثر هنری معرفی می کند. این اثر از طرف منتقدان و مخاطبان هنری از او پذیرفته شد و اکنون به عنوان یکی از شاهکارهای هنر مدرن در موزه نگه داری میشود.

^{۱۵} Peter Kivy



در هر صورت ما در حال ورود به دوره جدیدی در کاوش‌های فلسفی ادامه‌دار درباره هنرهای زیبا هستیم. اگر عصر دانتو عصر خارپشت بود، که یک چیز بزرگ می‌دانست، اکنون در حال ورود به عصر روباه هستیم، که تعداد زیادی چیزهای کوچک می‌داند. و روباه بزرگ، حداقل از جایی که من نگاه می‌کنم، به نظر می‌رسد نوئل کرول باشد.

... فلسفه هنر در طول نیم قرن گذشته روباه‌های کوچک خودش را داشته است. اینها افرادی هستند که یک حیطه از این رشته را به طور خاص با تلاش‌ها و استعدادهایشان متناسب یافته‌اند: فردی روی تفسیر ادبی کار کرده است، دیگری روی موسیقی، فرد سومی درباره مسائل بازنمایی تصویری تخصص پیدا کرده، و قس علی‌هذا. خارپشت یک چیز بزرگ می‌داند و روباه‌های کوچک یک چیز کوچک. روباه‌های کوچک نباید به هیچ وجه حقیر شمرده شوند. آنها نیز خدمت می‌کنند، و متفقا، بهره‌بخشی عظیمی می‌کنند. آنچه که روباه بزرگ را بزرگ می‌کند این است که او نه فقط یک چیز کوچک، بلکه بسیاری چیزهای کوچک می‌داند. و اگر آنها مهم باشند، و چیزهای اساسی باشند، آنگاه مانند خارپشت، او استاد کل این رشته خواهد بود. با هر معیاری که در نظر بگیریم، نوئل کرول یک روباه خیلی بزرگ است.

از اهمیت کرول در جهان هنر که بگذریم هنوز این پرسش مطرح است که چرا این کتاب برای ترجمه و تلخیص انتخاب شد. آیا مسائلی که در این کتاب مطرح می‌شود برای کارورزان هنر در جامعه فارسی‌زبان اعم از هنرمندان، منتقدان، نظریه‌پردازان، و مخاطبان علاقمند به هنرهای مختلف سودمند خواهد بود؟ از آنجایی که جامعه کارورزان هنر در ایران منزوی و جدای از بقیه جهان نیست، پاسخ مثبت است. زیبایی‌شناسی، تفسیر، هرمنوتیک، نشانه‌شناسی، هنر پست‌مدرن، فلسفه ذهن، و بسیاری مفاهیم و مکتب‌های غربی دیگر، دیر زمانی است که در محافل هنری-فلسفی ایران جای خود را باز کرده‌اند. به نظر نگارنده، شاید مشکل اینجا باشد که نسبت‌های میان این مفاهیم و علل فلسفی طلوع و غروب آنها هنوز برای بسیاری از کارورزان تبیین و تشریح نشده است. نسبت زیبایی‌شناسی با فلسفه هنر، نسبت روایت با تفسیر، تاریخ با روایت، نسبت نظریه مرگ مؤلف و هرمنوتیک، وحشت و شوخی، و ارتباط میان بسیاری از داده‌هایی که در ذهن مخاطبان علاقه‌مند ایرانی به صورت آشفته‌ای روی هم ریخته شده، در اینجا به سادگی و دقت تمام و با نظم و ترتیب به خواننده عرضه می‌شود.



البته به دلیل اینکه نوشته حاضر خلاصه‌ای از کتاب اصلی است، مترجم مجبور شده تا برخی از مباحث و مثالهایی را که کرول در حین بحث ذکر می‌کند، حذف کند. می‌توان گفت که این یک ترجمه آزاد همراه با تلخیص متن اصلی است، بنابراین نباید انتظار داشت که صورت جملات به طور یک به یک در هر دو متن قابل مقابله باشد، اما خواننده می‌تواند مطمئن باشد، مترجم تلاش بسیار نموده که سطر به سطر کتاب را به درستی فهم کند و سپس مقالات را تلخیص نماید. بنابراین سعی فراوان شده است که هر آنچه در متن پیش رو خواهد آمد همان نظرات کرول باشد. در عین حال، از آزادبودن این ترجمه به نفع ساده‌بودن ساختار جملات استفاده شده و مترجم تلاش کرده است که اگر دانشجویان یا علاقه‌مندانی از رشته‌هایی غیر از فلسفه مانند تاریخ، ادبیات، هنرهای نمایشی، و غیره، بخواهند متن حاضر را بخوانند، با مشکل مواجه نشوند.

در بیشتر موارد بخش‌های مختلف هر مقاله توسط مترجم نام‌گذاری شده‌اند، و برای مثال خود کرول در مقالاتش عنوانی با نام «طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق» یا «نتیجه‌گیری» ندارد. هدف از این عنوان‌بندی مشخص کردن ساختار این مقالات است. ساختاری شبیه به آنچه که در مقالات حاضر مشخص شده را می‌توان در تقریباً تمامی مقالاتی که در مجلات معتبر فلسفه به چاپ می‌رسند دید (واضح است که منظور مجلات معتبر انگلیسی زبان است). از این نظر مشاهده‌ای که نویسنده چگونه ادعا (تز) و طریقه اثبات آنرا مشخص می‌کند، و سپس تنها در محدوده‌ای که مشخص نموده قدم بر می‌دارد، و سپس اعتراضات احتمالی به آن تر را پاسخ می‌دهد، می‌تواند برای دانشجویان فلسفه نیز آموزنده باشد.^{۱۶}

از طرف دیگر، همانطور که ذکر شد، جامعه روشنفکر ایرانی تحت تأثیر فلسفه فرانسوی-آلمانی است؛ نیازی به گفتن نیست که منظور از گفته بالا این نیست که فلسفه هنر تحلیلی به کلی در ایران ناشناخته است. در هر حال هنوز متون کلاسیک این حوزه نظیر کتاب

^{۱۶} برای نمونه مراجعه کنید به متن راهنمای نوشتن فلسفی در دانشگاه هاروارد که در اینترنت موجود است:



«زیبایی شناسی»^{۱۷} اثر «مونرو بیردزلی»^{۱۸} یا «درباره هنر و ذهن»^{۱۹} اثر «ریچارد ولهایم»^{۲۰} یا «دگرذیسی امر معمولی» اثر آرتور دانتو به فارسی ترجمه نشده‌اند. پس از مزایای دیگر برگرداندن کتابهایی از این دست به زبان فارسی می‌تواند این باشد که از تک‌صدایی در عرصه اندیشه جلوگیری کند. مثلاً اگر باور عمومی بر این است که قصد هنرمند در تفسیر و علاوه بر آن در اینکه ما اثر او را چگونه ارزیابی کنیم تأثیری ندارد، شاید بهتر این باشد که استدلال‌های مخالفان این نظریه را نیز بشنویم. یا اگر با واساخت^{۲۱} دریدایی و یا تأکید متون پست‌مدرن بر نبودن معیار و مبنا در هنر، نقد، تفسیر، و زبان دشوار آنان آشنایی داریم، شاید بهتر باشد تلاش یک ذهن پویا برای

^{۱۷} Aesthetics

^{۱۸} Monroe Beardsley

^{۱۹} On Art and the Mind

^{۲۰} Richard Wollheim

^{۲۱} deconstruction

deconstruction، از دو جزء ساخته می‌شود: یکی پیشوندِ de و دیگر construction یا construct. آنرا به موارد زیر نیز ترجمه کرده‌اند: بُن‌فکنی، شالوده‌شکنی، ساختارشکنی، ساخت‌گشایی، و اسازی. معادل «واساخت» را دوست محققم مجید مرادی در ترجمه کتاب «واساخت تاریخ» پیشنهاد کرده است. این معادل برخلاف اسازی ترکیب اصلی این اصطلاح را حفظ می‌کند. «ساخت» در ترکیب «واساخت» می‌تواند دلالت‌گر بر دو وجه باشد؛ نخست آن که به معنای مفعولی پیشوند «وا» در زبان فارسی معنایی فاعلی می‌دهد که در این مورد امتیازی بر «سازی» ندارد و دوم آن که بر متعلق و مفعول «وا» یعنی «ساختار/ساخت» نیز دلالت می‌کند، که در این مورد بر «سازی» برتری دارد. به‌علاوه در کلماتی مانند «deconstructive»، «deconstructivist»، و «deconstructing» معادل‌های «واساختی»، «واساخت‌گرا» و «واساختن» را در اختیار مترجم می‌گذارد که آشکارا بر «واسازنده»، «واسازی‌گرا» و «واسازی‌کردن» برتری دارند. برای اطلاع بیشتر درباره این انتخاب رجوع کنید به مقدمه مترجم در واساخت تاریخ، نوشته آلن مانزولو، ترجمه مجید مرادی، پژوهشکده تاریخ اسلام.



گزارش تفصیلی کتاب ورای زیبایی شناسی: جستارهای فلسفی

ترجمه و تلخیص مهدی شمس

نوشته نوئل کارول

عقلانی ساختن کاربست^{۲۲} هنر یا تفسیر یا تاریخ را با زبانی ساده و روان نیز ببینیم. اجازه بدهید این مقدمه کوتاه را با نقل قول دیگری از پیتر کیوی به پایان ببرم:

من معتقدم زمینه کار کرول در زیبایی شناسی و فلسفه هنر، نوع سالمی از کثرت گرایی با عقل سلیم است: تمایل به اجتناب از نظریه های فراگیرنده که به ما می گویند همه هنر یک چیز است، یا هیچوقت چیز دیگری نیست، و گفتن اینکه شاید هنر چیزهای بیشتری غیر از یک چیز باشد. کار کرول، در ترجیح کاربست به نظریه، بیشتر ارسطویی است تا اسپینوزایی. اگر فکر می کنید فلسفه باید بالا و والا باشد، این فلسفه برای شما نیست. اگر فکر می کنید حقایق هنر و زیبایی شناسی می توانند دقیقاً زیر دماغ شما باشند، نوئل کرول بهترین استدلال ها را در تأیید شهودهایتان به شما می دهد. در عصر پست مدرن پارادوکس های گستاخ، در اینجا واحه ای از عقلانیت را خواهید یافت.

^{۲۲} practice



فصل اول: ورای زیبایی شناسی

مقاله اول: هنر و برهم کنش

(Art and Interaction)

۱. طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق

مفاهیم زیبایی شناسانه^{۲۳} در دو بخش از فلسفه هنر بیشتر مطرح می‌شوند. ۱. در واکنش ما نسبت به اثر هنری: یعنی تجربه یا حکم یا ادراک زیبایی شناسانه، عامل متمایزکننده واکنش ما به آثار هنری است. واژه زیبایی شناسی در این گزارش جنبه تجربی و ادراکی دارد. به این معنا که در مقابل واکنش‌هایی با واسطه مفاهیم یا استدلال عقلانی قرار می‌گیرد. ۲. در تعریف اثر هنری: بدین معنا که اثر هنری ساخته شده است تا تجربه زیبایی شناسانه پدید بیاورد.

این دو ادعا را می‌توان با این رویکرد فهم متعارفی به هم مرتبط کرد که معتقد است با کارکرد^{۲۴} یک شیء می‌توان گفت که آن شیء چگونه چیزی است. پس در این دیدگاه اثر هنری چیزی است که طراحی شده تا تجربه زیبایی شناسانه برانگیزد.

مقصود این مقاله انکار هر دو ادعای بالا است. ابتدا این ادعا که تنها واکنش متمایزکننده آثار هنری واکنش زیبایی شناسانه است، با توسل به دیگر واکنش‌ها به اثر هنری، از جمله تفسیر، رد می‌شود. بنابراین در رابطه با ادعای دوم، کسانی که به دنبال تعریف اثر هنری با کارکرد آن هستند می‌بایست واکنش‌های هنری دیگری را نیز در کنار واکنش‌های زیبایی شناسانه بپذیرند.

^{۲۳} aesthetic

^{۲۴} function



«مونرو بیردزلی»^{۲۵} و «ویلیام تالهورست»^{۲۶} از فیلسوفانی هستند که می‌کوشند با ارجاع به تجربه زیبایی شناسانه میان هنر و غیر هنر تفاوت بگذارند. به صورت کلی این کار طی دو حرکت انجام می‌شود: اول اینکه مقصود خالق اثر این بوده که شرایط خاصی را برانگیزد و دوم اینکه مقصود از آن شرایط خاص فراهم کردن تجربه زیبایی شناسانه است. با این شرایط آثاری مثل «فواره»^{۲۷} از «مارسل دوشان»^{۲۸} یا «شعر سمفونیک»^{۲۹} از «ادوارد کان»^{۳۰} که تشکیل شده از صدای صد مترونوم که همزمان با هم کار می‌کنند، در زمره هنر قرار داده نمی‌شوند، چرا که هدف آفریننده آنها نمی‌توانسته برانگیختن تجربه زیبایی شناسانه باشد.

نظریه زیبایی شناسانه هنر به خاطر فهم متعارفی بودنش بسیار جذاب است. این نظریه به هنرمند، شیء و مخاطب به یک اندازه اهمیت می‌دهد و مانند «کروچه»^{۳۱} یا «کالینگوود»^{۳۲} کفه ترازو را به سمت هنرمند سنگین نمی‌کند. به علاوه این نظریه ما را در جایگاه مستحکمی قرار می‌دهد که می‌توانیم به پرسش‌های بعدی فلسفه هنر نیز پاسخ دهیم. پرسش‌هایی از این دست که ارزش هنر چیست و چرا ما به دنبال آثار هنری می‌رویم؟

^{۲۵} Monroe Beardsley

^{۲۶} William Tolhurst

^{۲۷} Fountain

^{۲۸} Marcel Duchamp

^{۲۹} Poème symphonique

^{۳۰} Edward Cone

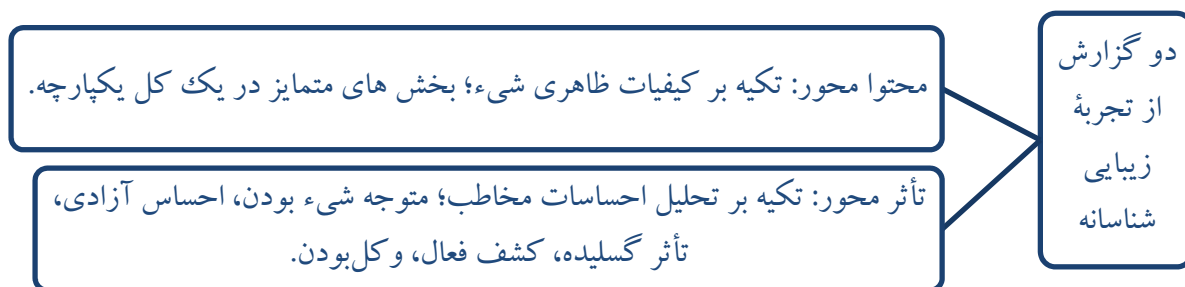
^{۳۱} Croce

^{۳۲} R. G. Collingwood



من استدلال خواهم کرد که غیر از واکنش زیبایی شناسانه واکنش‌های درست و مشروع دیگری نیز به هنر وجود دارند و هیچ دلیلی وجود ندارد که برای واکنش زیبایی شناسانه امتیاز خاصی قائل شویم. پس از بحث درباره این واکنش‌ها می‌توانیم نشان دهیم که آثاری مثل فواره و شعر سمفونیک نیز هنر هستند.

۲. دو گزارش از تجربه زیبایی شناسانه



مشکل اینجا است که توصیفات مختلفی از تجربه زیبایی شناسانه وجود دارد. در اینجا به دو نمونه می‌پردازیم. بیردزلی درباره لذت زیبایی شناسانه که به نظر من چیزی غیر از تجربه زیبایی شناسانه مثبت نیست، ادعا کرده است که «لذت زیبایی شناسانه نوعی از لذت است که از دریافت قطعات به لحاظ کیفی مختلف یک محدوده پدیداری به دست می‌آوریم، به گونه‌ای که آن بخش‌های متمایز در یک کل که برای خودش خاصیتی جداگانه دارد، یکپارچه شده باشند».^۱

چون این تعریف بر روی محتوای اثر هنری متمرکز می‌شود آنرا «محتوا-محور» می‌نامیم، بسیاری از تعاریف زیبایی شناسانه را برای هنر که بر روی ظاهر کیفی شیء تمرکز می‌کنند، می‌توان در این دسته جای داد. همچنین در بعضی موارد بیردزلی تلاش می‌کند تا تجربه زیبایی شناسانه را با استفاده از تحلیل احساسات درونی مشخص سازد که می‌توان آنرا گزارش «تأثر-محور» از تجربه زیبایی شناسانه خواند.



برای بیردزلی پنج مشخصه مربوط به تجربه زیبایی شناسانه عبارتند از: متوجه شیء بودن، احساس آزادی، تأثر گسلیده^{۳۳}، کشف فعال، کل بودن، یعنی یک حس یکپارچگی به مثابه یک شخص.^{۳۴} او تجربه زیبایی شناسانه را تجربه ای می داند که اولین مشخصه و حداقل سه مشخصه از چهار مشخصه بعدی را داشته باشد.

البته این دو گزارش منعکس کننده همه اشکال تجربه زیبایی شناسانه در سنت مربوطه نیستند، اشکال دیگری نیز طی بحث واکنش های غیرزیبایی شناسانه ذکر خواهند شد.

۳. تفسیر: واکنشی که در قالب تجربه زیبایی شناسانه نمیگنجد؛

اول: کشف معانی پنهان. دوم: تشخیص ساختار.

ابهام یک اثر هنری مخاطب را با مانعی مواجه می کند که مخاطب داوطلبانه در صدد رفع آن بر می آید. چگونگی انتخاب هنرمند و مخاطب در رابطه با تفسیر، هر دو به وسیله سنت تعیین می شود. البته سنت هم در محدوده خلق هنر و هم در محدوده تفسیر، نوآوری را مجاز می داند. در این کاربست که شبیه به یک بازی است، وقتی یک موضوع پنهان را کشف می کنیم مایلیم که فعالیت مان را خرسندکننده بدانیم چراکه اثر هنری ما را قادر ساخته تا مهارت مان را در مورد یک شیء هنری که ما را به چالش فراخوانده است، به کار بگیریم. اما این بازی که از تفسیر نشأت گرفته است در قالب واکنش زیبایی شناسانه چه در گزارش محتوا محور و چه در گزارش تأثر محور نمی گنجد.

به علاوه تشخیص ساختار یک اثر هنری و پرسش از اینکه چرا اثر چنین ساختاری دارد نیز از واکنش های تفسیری مشروع به اثر هنری است. پس تشخیص ساختار یک اثر نیز به عنوان یک واکنش مشروع به آثار هنری، از این جهت که در قالب تجربه زیبایی شناسانه نمی گنجد در کنار کشف معانی پنهان در اثر هنری قرار می گیرد.

^{۳۳} detached



۴. دلایل له و علیه تفسیر به‌عنوان یک واکنش هنری

۴-۱. ممکن است اعتراض شود که در فلسفه هنر بحث‌های زیادی در رابطه با تفسیر می‌شود و اینگونه نیست که از تفسیر به‌عنوان یک واکنش به اثر هنری غافل باشند. اما در واقع واکنش‌های عقلی‌ای که من ذیل حیطه تفسیر ذکر کردم در سنت فلسفی بخشی از تجربه زیبایی‌شناسانه محسوب نمی‌شوند و بحث‌هایی که درباره تفسیر می‌شود صبغه معرفت‌شناسانه دارند. برای مثال هیوم به ما می‌گوید که اگرچه شعور^{۳۴} خوب برای کارکرد درست ذوق^{۳۵} لازم است، اما شعور، بخشی از ذوق نیست.^۳

فلاسفه‌ای که تفسیر را جزئی از تجربه زیبایی‌شناسانه نمی‌دانند، در تجربه هنری، احساس لذت را اصل می‌دانند. چه لذت لااقتضای^{۳۶} هیومی باشد و چه لذت بی‌علاقه^{۳۷} کانتی. به عبارت دیگر ممکن است گفته شود که فعالیت تفسیری هیچ ارتباط آشکاری با لذت ندارد. اما من این باره چندان مطمئن نیستم؛ چراکه تفسیر درست می‌تواند به ما احساس خرسندی بدهد. اگرچه این احساس با لذت حسی متفاوت است اما به هر حال می‌توان آنرا نوعی لذت در نظر گرفت.

۴-۲. دلیل دیگر کنار گذاشتن تفسیر از واکنش‌های هنری درست^{۳۸}، این است که تفسیر می‌تواند به فعالیت‌های دیگری نیز تعلق بگیرد (مثلاً رمزگشایی) و اینکه تفسیر، فقط تفسیر هنری نیست. از این نظر، ظاهراً امتیاز تجربه زیبایی‌شناسانه این است که می‌تواند توضیح دهد چگونه تجربه ما از هنر با تجارب دیگرمان متفاوت است. اما اصلاً مشخص نیست که گزارش نظریه‌پرداز معتقد به تجربه زیبایی‌شناسانه بتواند این تفاوت را توضیح دهد. بنا به این دلایل:

^{۳۴} sense

^{۳۵} taste

^{۳۶} undifferentiated

^{۳۷} disinterested

^{۳۸} proper



۴-۲-۱. معلوم نیست که آن نسخه‌هایی از تجربه زیبایی شناسانه که بر مفهوم بی‌علاقگی تأکید می‌کنند درست باشند.

۴-۲-۲. حتی گزارشی به دقت گزارش تأثر-محور بیردزلی نمی‌تواند تجربه زیبایی شناسانه از هنر را از همه فعالیت‌های دیگر متمایز کند. مثال: ریاضی‌دانی که بدون توجه به کاربرد عملی یک مسئله به حل آن می‌پردازد.

۴-۳. در اینجا طرفدار نظریه زیبایی شناسانه هنر ممکن است بپذیرد که واکنش‌های دیگری نیز غیر از تجربه زیبایی شناسانه به اثر هنری وجود دارند اما تجربه زیبایی شناسانه شرط لازم در هر واکنش هنری است. در اینجا فواره مارسل دوشان یک مثال نقض است، چراکه به شدت ما را به تفسیر فرا می‌خواند اما به نظر نمی‌رسد آن واکنشی را برانگیزد که نظریه پردازان تجربه زیبایی شناسانه می‌خوانند. نظریه پرداز زیبایی شناسانه می‌تواند از اساس منکر هنر بودن فواره بشود اما در این صورت آن نظریه پرداز بدون ارائه دلیل قلمروی هنر را به تجربه زیبایی شناسانه محدود کرده است.

۴-۴. ممکن است ادعا شود که تفسیر را می‌توان به تجربه زیبایی شناسانه در گزارش تأثر-محور فروکاست. بیردزلی در نسخه متأخرش از تجربه زیبایی شناسانه مشخصه جدیدی را به نظریه تأثر-محور اضافه کرده است که می‌تواند تفسیر را به تجربه زیبایی شناسانه پیوند بزند: کشف فعال.

من موافق نیستم. چراکه حتی در نسخه جدید بیردزلی نیز یک واکنش نیازمند چیزهای بسیار بیشتری از کشف فعال است تا بتواند واکنش زیبایی شناسانه به حساب بیاید. یعنی باید علاوه بر آن متوجه شیء هم باشد و دو شرط از این سه شرط را نیز برآورده سازد: احساس آزادی، تأثر گسلیده و بی‌علاقه، کل بودن.

واضح است که می‌توانیم از طریق تفسیر، کشف فعال داشته باشیم بدون اینکه احساس آزادی کنیم و بدون اینکه تأثر گسلیده (یعنی فاصله عاطفی) داشته باشیم. مثال: یک منتقد ادبی مارکسیست که می‌بایست در زمان معینی مقاله‌اش را درباره معنای ارتجاعی نهفته در یک رمان از بالزاک تمام کند.



۵. متوجه دیگری بودن در مقابل متوجه شیء بودن

شرط متوجه شیء بودن نیز دربارهٔ بسیاری از تفاسیر به نظر صادق نمی‌رسد. اثری مانند *فواره* را باید با توجه به زمینه^{۳۹} تاریخ هنری اثر تفسیر کرد و نه توجه به خود شیء. هنر مانند هر کاربردی^{۴۰} دیگری فقط از روابط بین کارورزان^{۴۱} کنونی آن تشکیل نشده است بلکه نسبتی نیز با گذشته دارد. ساختن هنر و مشاهدهٔ هنر با سنت‌ها در ارتباط هستند. وقتی که ما به‌عنوان مخاطب هنری وارد کاربردی هنر می‌شویم، یعنی وارد یک سنت می‌شویم، از آن مطلع می‌شویم، با آن درگیر می‌شویم، و علاقه‌مند به تاریخ و بسط آن می‌شویم. بنابراین یک واکنش معمول به هنر این است که یک اثر هنری را در جایگاه خود در سنت مربوطه قرار دهیم. این تلویحاً نتیجه می‌دهد که جنبه‌های مهمی از برهم کنش ما با آثار هنری متوجه شیء نیست بلکه متوجه مسائلی خارج از آن شیء است. و این انحراف توجه از خود شیء یک خطای زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه بخشی از ملزومات ورود به کاربردی با یک سنت زنده است.

مثلاً وقتی «تریستان تسارا»^{۴۲} با در آوردن کاغذهایی از داخل یک کلاه که کلماتی بر روی آنها نوشته شده بود یک شعر ساخت، در صدد رد کردن معیار شاعر رمانتیک در رابطه با بیان کردن بود، همانگونه که شاعر رمانتیک معیار شاعران پیش از خود را در رابطه با بازنمایی جهان بیرونی به نفع تأکید بر جهان درونی و ذهنی^{۴۳} رد کرده بود. عمل تزارا تصادفی نبود و در گفتگوی ادامه‌دار تاریخ هنر کاملاً معنادار بود.

^{۳۹} Context

این کلمه به معنای زمینهٔ تاریخی، سیاق، و شرایط قبلی یک اثر یا رویداد، یا جمله است، که در متن حاضر به کلمهٔ «زمینه» ترجمه شده است.

^{۴۰} practice

^{۴۱} practitioners

^{۴۲} Tristan Tzara

^{۴۳} subjective



از مطالبی که گذشت استنباط می‌شود که اهمیت نقشی که اثر هنری در تاریخ هنر ایفا می‌کند نسبت به علاقه ما به هنر عَرَضی و اتفاقی نیست، بلکه عنصری ذاتی فهم ما از سنت مربوطه است. دنبال کردن تنش‌ها و دعوای درون تاریخ هنر عنصری از کاربست مخاطب هنر بودن است که به اندازه تجربه زیبایی‌شناسانه اهمیت دارد. هنرمندان با شدت بخشیدن و تقویت سنت گذشته یا رد کردن آن، با اسلاف خود در حال گفتگو هستند.

«متوجه دیگری بودن» در مقابل «متوجه شیء بودن» شکل‌های دیگری را نیز به غیر از تقویت کردن یا رد کردن شامل می‌شود. مثلاً ممکن است بخواهیم دنباله تأثیرات یک هنرمند یا تغییر مسیرهای او را در کارش در نظر بگیریم.

۶. نتیجه‌گیری

مدعای اصلی من این بوده که واکنش‌هایی غیر از واکنش‌های زیبایی‌شناسانه هم وجود دارند که نسبت به اثر هنری مناسب هستند. من لیست کاملی از این واکنش‌ها ارائه نکردم اما روی انواع مختلف واکنش‌های تفسیری متمرکز شدم. در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که آیا نمی‌توان با قراردادن واکنش‌های دیگر از جمله واکنش‌های تفسیری در کنار واکنش‌های زیبایی‌شناسانه، نظریه کاملی برای هنر به دست آورد؟

این یک حرکت جذاب است اما شک دارم که در عمل جواب دهد. داشتن خصوصیات زیبایی‌شناسانه یا تفسیری شرط کافی برای هنر بودن نیست. مثلاً اتومبیل‌ها طراحی شده‌اند تا باعث ادراکات زیبایی‌شناسانه شوند اما معمولاً اثر هنری نیستند. همچنین یک سند رمزبندی شده نظامی با یک پیام پنهان هنر نیست، اگرچه واکنش تفسیری را فرا می‌خواند.



مقاله دوم: زیبایی و تبار شناسی نظریه هنر

(Beauty and the Genealogy of Art Theory)

۱. طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق

در سنت تحلیلی فیلسوفانی که هنر را قلمروی مطالعه خود قرار داده‌اند فیلسوف هنر یا زیبایی شناس خوانده می‌شوند و این نامگذاری‌ها به نظر بی‌ضرر می‌رسند. اما این ابهام در نامگذاری ممکن است اینگونه فهم شود که نظریه هنر قابل تحویل به نظریه زیبایی شناسی است. این دیدگاه که هنر را با امر زیبایی شناسانه تلفیق می‌کند همان نظریه زیبایی شناسانه هنر است که فرض‌هایی نیز در رابطه با آنچه به لحاظ فلسفی به هنر بی‌ربط است دارد. یعنی شهودهایی از این دست که قصد هنرمند، تاریخ هنر، اخلاق، سیاست، و غیره به نظریه هنر ربطی ندارند.

دیدگاه خود من این است که ما باید هنگام صحبت از فلسفه هنر و زیبایی شناسی دقت کنیم. از آنجایی که من معتقدم شهودهایی که از نظریه‌های زیبایی شناسانه ناشی شده‌اند اشتباه هستند، مایلم تا کلماتی که نشان‌دهنده قبول ضمنی یا نادانسته آن شهودها هستند، به کار برده نشوند. پس دو نکته اصلی که در این مقاله به آن خواهیم پرداخت عبارتند از:

(۱) از فلسفه هنر و زیبایی شناسی می‌بایست به عنوان دو حیطة تحقیق صحبت کرد چراکه (۲) کوتاهی از این امر در گذشته منشأ سردرگمی فلسفی شده است و هنوز نیز می‌شود.

من فکر می‌کنم که هر کس با سنت تحلیلی آشنا باشد، اذعان خواهد کرد که پرسش‌هایی درباره تاریخ هنر، و وضعیت اخلاقی یا سیاسی هنر که در سنت‌های غیرتحلیلی موضوع بحث‌های بسیاری بوده‌اند، توجه زیادی را در سنت تحلیلی به خود جلب نکرده‌اند. وقتی که به این موضوعات توجه می‌شود نیز اغلب به خاطر این است که نشان دهند این موضوعات به دغدغه‌های اصلی و درست فلسفه هنر بی‌ربط هستند. قسمتی از مقصود این مقاله تشخیص این است که سنت تحلیلی چگونه و چرا این به نقطه ضعف مبتلا شده است.



فرضیه من این است که در این سنت تمایل عظیمی برای رده‌بندی کردن مفهوم هنر ذیل مقوله امر زیبایی‌شناسانه وجود دارد. به علاوه، من فکر می‌کنم درمان این پریشانی‌ها نشان دادن این است که چگونه این تمایل در خطایی در گذشته ریشه دارد.

من ادعا نمی‌کنم که اولین فیلسوفی هستم که متوجه خطر پیوند زدن نظریه هنر با نظریه زیبایی‌شناسی شده است. «جورج دیککی»^{۴۴} پیش از من از جنبه‌های مختلفی نظریه زیبایی‌شناسانه هنر را نقد کرده است. من معتقدم ایرادهای دیککی به نظریه‌های زیبایی‌شناسانه هنر درست هستند. اما می‌خواهم در این مقاله یک استدلال بدیل علیه فروکاهیدن هنر به زیبایی‌شناسی ارائه کنم که، علاوه بر رد کردن آن فروکاهش، نشان دهد که چگونه این تمایل ظهور کرد، چرا به نظر مقبول رسید و هنوز هم می‌رسد، و بعضی از نتایج آن مبنی بر شهودهایی که به آنها دامن می‌زند چیستند. من به منظور انجام این کار، روایت یا تبارشناسی‌ای درباره تکامل زیبایی‌شناسانه خواهم گفت که چگونگی یکی گرفتن این حیطه با نظریه هنر را آشکار می‌کند. چهره‌های اصلی در این روایت مانند «فرانسیس هاجسین»^{۴۵}، «کانت»^{۴۶}، «کلایو بل»^{۴۷}، و مونرو بیردزلی، تأثیر عظیمی بر شکلی که این گفتگوی فلسفی به خود گرفته است داشته‌اند.

دغدغه اصلی نظریه‌پردازی زیبایی‌شناسانه متقدم (در اینجا «هاجسین» و، با برخی قیود، کانت را در ذهن دارم) تحلیل زیبا^{۴۸} است. به نظر من بهترین نامزدهای زیبایی برای نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسانه متقدم، زیبایی‌های طبیعی هستند. بنابراین وقتی زیبایی‌شناسان متأخر می‌کوشند تا از یافته‌های متقدمان برای توصیف خود از ذات هنر بهره ببرند، آنها جایگاه نظریه زیبایی^{۴۹} را با نظریه هنر جابجا کردند. به عبارت دیگر نظریه‌پردازان متأخر، با هنر طوری برخورد کردند که انگار هنر، زیرگونه‌ای از زیبایی است. البته، طرفداران نظریه

^{۴۴} George Dickie

^{۴۵} Francis Hutcheson

^{۴۶} Immanuel Kant

^{۴۷} Clive Bell

^{۴۸} beautiful

^{۴۹} beauty theory



زیبایی‌شناسانه هنر بدون شک ادعا خواهند کرد که این یک تصویر کاریکاتوری از آنهاست. بنابراین داستان من می‌باید نشان دهد که این تصویر یک کاریکاتور نیست.

در اینجا من فرض می‌کنم که اگر بتوان نشان داد نظریه‌های زیبایی‌شناسانه، هنر را به زیبایی فرومی‌کاهند، آنگاه این نظریه‌ها آشکارا غلط هستند. اگر هنر ابزاری برای حاصل کردن تجربه زیبایی در نظر گرفته شود، به نظر مقبول می‌رسد که آمیزش مسائلی مانند قصد مؤلف، تاریخ، اخلاق و سیاست را با هنر، نامربوط بدانیم.

۲. مشخص کردن معنای واژه زیبایی در مقاله حاضر

معنایی که من از زیبایی در ذهن دارم بسیار محدود است و به نظر می‌رسد که اولین بار توسط سوفیست‌ها اینگونه معرفی شده است: «آنچه که برای بینایی یا شنوایی دلپذیر باشد»^۴. این مفهوم از زیبایی را باید از مفهوم محدودتر رواقیان که منبع لذت را حاصل از تناسب می‌دانند، جدا کرد. یعنی برای ما، زیبایی مفهومی است که به چیزهایی مانند اشکال، صداها، و رنگ‌های دلپذیر، و از همه مهم‌تر ترکیب آنها در فرم‌های دلپذیر اطلاق می‌شود: اگرچه که این فرم‌ها نیازی ندارند تا با تناسبات کلاسیک مثلاً نسبت طلایی^۵ همخوانی داشته باشند. مفهوم مورد بحث ما از زیبایی می‌بایست از کاربرد وسیع‌تر رمانتیک یا بیان‌گرایانه آن نیز متمایز شود که در آن ممکن است از ظهور یک روح زیبا در یک شعر یا نقاشی سخن گفته شود. به همین ترتیب زیبایی مورد بحث ما خیر^۶ را جزء متشکله بی‌واسطه زیبا نمی‌داند.

^۴ Golden Section

^۵ the good



۳. داستان کاهش نظریه هنر به زیبایی

۳-۱. قسمت اول: هاچینسن

داستان با جستاری درباره زیبایی، نظم، هارمونی، طراحی^{۵۲} اثر فرانسیس هاچینسن شروع می‌شود. هاچینسن خودش آنچه را که ما نظریه زیبایی شناسانه هنر می‌نامیم تأیید نمی‌کند، چراکه از نظر او اشیاء ممکن است به خاطر خصوصیات دیگری از جمله عظمت، بدیع بودن، و تقدس دلپذیر باشند.^{۵۳} هاچینسن در ادامه روانشناسی لاک، زیبایی را احساسی می‌داند که ما برای دریافت آن قوه‌ای داریم، یعنی قوه ذوق. و او درباره این احساس می‌گوید که لذت بخش، بی‌واسطه، و بی‌علاقه است.

هاچینسن زیبایی را احساسی در سوژه می‌داند، مانند یک ادراک حسی، که لذت بخش و بی‌واسطه است، به این معنا که معرفت در آن وساطت نمی‌کند.

هاچینسن آشکار می‌خواهد احساس زیبایی را در تضاد با معرفت قرار دهد، این تضاد حاکی از تضادهای بعدی در این سنت بین امر زیبایی شناسانه و امر شناختی^{۵۴} است. زیبایی احساسی از لذت است بدون واسطه استدلال استنباطی. ما به غروب خورشید نگاه می‌کنیم و دچار احساس زیبایی می‌شویم. او همچنین احساس زیبایی را با لذت حاصل از پیش‌بینی نفع در تضاد می‌داند. نفع شخصی به ادراک زیبایی نامربوط است. من می‌توانم از زیبایی پوست یک مار مهلک لذت ببرم، و در عین حال دانستن مضر بودن آن مار چیزی از زیبایی آن نمی‌کاهد. در واقع بی‌علاقه بودن یک تجربه می‌تواند آزمایشی باشد برای اینکه آیا آن احساس مربوط به زیبایی است یا نیست. مثلاً دانستن اینکه یک الماس با ارزش است، یا اینکه مال من است، باعث زیباتر شدن آن برای من نمی‌شود، بلکه باعث خواستنی^{۵۴} تر شدن آن برای من می‌شود.

^{۵۲} Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design

^{۵۳} cognitive

^{۵۴} desirable



اگر معرفت به منشأ یک چیز به هیچ وجه باعث افزایش ادراک زیبایی آن نشود، پس تاریخ هنر نیز نامربوط به تشخیص و قدردانی از آثار هنری خواهد بود. اگر مضرات سیاسی و اخلاقی یک ابر قارچی شکل حاصل از انفجاری اتمی، به ارزیابی درجه زیبایی آن بی ربط باشد، پس در نظر گرفتن نتایج اخلاقی و سیاسی یک رمان نیز نامربوط به ارزشیابی آن خواهد بود. دوباره تأکید می‌کنم که هاجچسن خودش چنین نتایجی نمی‌گیرد. چراکه او در حال تحلیل زیبایی است، نه هنر.

پیش از پایان بحث هاجچسن تأکید بر این نکته لازم است که نظریه او درباره زیبایی نه تنها تجربه‌گرایانه است بلکه کارکردگرایانه و فرم‌گرا نیز هست. زیبایی تجربه‌ای است که کارکرد فرم است. منظور از فرم نسبت میان یکپارچگی و گوناگونی است. به علاوه جدایی آن از معرفت از این دیدگاه هاجچسن که تجربه زیبایی جهانشمول و میان فرهنگی است، حمایت می‌کند.

۲-۳. قسمت دوم: کانت

نظریه کانت درباره زیبایی به شدت پیچیده است. کانت درباره زیبایی آزاد و زیبایی وابسته به صورت جداگانه نظریه پردازی می‌کند و من در اینجا به بحث زیبایی آزاد او می‌پردازم چراکه اولاً گزارش او از زیبایی آزاد تأثیر بیشتری بر روی سنت زیبایی‌شناسی داشته است و دوم اینکه گزارش او از زیبایی وابسته، ناتمام و مبهم است که البته شاید دلیل کمتر تأثیرگذار بودن آن نیز همین باشد.

در رابطه با زیبایی تمرکز کانت در نقد قوه حکم بر روی احکام زیبایی‌شناسانه است مانند «الف زیبا است». به طور بسیار خلاصه از نظر کانت «الف زیبا است» یک حکم زیبایی‌شناسانه است، اگر و فقط اگر (۱) ساجکتیو باشد، (۲) بی‌علاقه باشد، (۳) جهانشمول باشد (۴) ضروری باشد، و (۵) منفرد^{۵۵} باشد، درگیر با (۶) لذت نظاره‌ای^{۵۶} که هر کسی می‌بایست از بازی آزاد تخیلی و شناختی حاصل کند و مرتبط با (۸) فرم‌های غائیت باشد.

^{۵۵} singular

^{۵۶} contemplative



در رابطه با روایت ما عناصر مهم این گزارش عبارتند از بی‌علاقگی و نظاره‌ای بودن حکم زیبایی شناسانه، و اینکه آنها در بازی آزاد تخیلی و شناختی ریشه دارند، و اینکه متوجه فرم‌های غایت هستند.

ما فقط می‌خواهیم بدانیم آیا این تصور صرف از عین در من همراه با رضایت است، هرچند نسبت به وجود متعلق این تصور بی‌تفاوت باشم. به سهولت ملاحظه می‌کنیم که با گفتن اینکه فلان چیز زیباست و با نشان دادن اینکه من ذوق دارم نه به چیزی که مرا به وجود این عین وابسته می‌کند بلکه به چیزی که از این تصور در خودم می‌سازم توجه دارم. هرکس باید بپذیرد که داوری درباره زیبایی اگر با کمترین علاقه‌ای آمیخته باشد بسیار جانبدار است و یک حکم ذوقی محض نیست. ما نباید کمترین پیش‌داوری به نفع وجود اشیاء داشته باشیم. بلکه باید در این مورد کاملاً بی‌تفاوت باشیم تا نقش داور را در امور ذوقی ایفا کنیم.^{۵۷}

در اینجا نیز مانند هاجسین، بی‌علاقگی به عنوان امتحانی برای اینکه آیا واکنش ما در رابطه با زیبایی است یا نه به کار گرفته شده است. اینکه آیا یک شیء وجود دارد یا نه به زیبایی آن نامربوط است. پس ظاهر یا هیئت شیء است که لذت زیبایی شناسانه را ایجاد می‌کند. بی‌تفاوت بودن نسبت به وجود تلاشی است برای مستقر کردن موضوع واکنش زیبایی شناسانه در ظاهر و فرم چیزها.

دیدگاه کانت درباره زیبایی از جهاتی مهم و آشکار فرمال است. موضوع احکام زیبایی شناسانه فرم‌های غایت هستند. حکم زیبایی شناسانه بر روی هیئت تمرکز می‌کند و احساس غایت‌مندی و الگویی که فراهم می‌کند - بدون توجه به غایت یا منفعت آن شیء. در اینجا مفهوم فرم غایت بیشتر وظیفه‌ای را که برهم کنش یکپارچگی و گوناگونی در نظریه هاجسین می‌کرد انجام می‌دهد، و همینطور وظیفه‌ای را که بعدها فرم دلالتگر در استدلال کلایو بل انجام داد. بازی قوای متخیله و فاهمه ما آزاد است، چون تابع دغدغه‌های عملی نیست. همچنین از این جهت آزاد است که موضوع آن منفرد است، یعنی تحت یک قانون یا مفهوم قرار نمی‌گیرد - بر خلاف موضوع احکام عقلی.

۱. در این نقل قول عیناً از ترجمه استاد عبدالکریم رشیدیان از کتاب «نقد قوه حکم» استفاده شد.

این نوع از فرم‌گرایی اگرچه که در نهایت متقاعدکننده نیست ممکن است حداقل برای کسی که می‌خواهد نوعی از لذت را که از طرح‌های یک قالیچه ایرانی کسب کرده، تحلیل کند بسیار جذاب باشد. اگرچه آن قالیچه می‌تواند هنر باشد، اما به سختی نمونه متداول آن چیزی است که ما به‌عنوان هنر می‌شناسیم. اگرچه کانت و هاجسین بسیار درباره هنر سخن گفته‌اند اما نظریه‌های آنان نظریه هنر نیست، نظریه زیبایی است- و در مورد کانت نظریه والایی هم هست. مشاهدات آنها می‌تواند به هنر زیبا، هنر والا، و به نقش آنچه کانت ایده‌های زیبایی‌شناسانه در هنر می‌خواند، تعمیم داده شود. اما این مشاهدات هیچ چیزی که کوچکترین شباهتی به تعریف هنر داشته باشد عرضه نمی‌کنند. با این وجود بسیاری از ادعاهای آنها، به‌خصوص درباره زیبایی، اساس تعاریف هنر قرار گرفته‌اند.

۳-۳. قسمت سوم: کلایو بل و مونرو بیردزلی

پروژه بل آشکارا در ارتباط با ارائه تعریفی ذاتی از هنر بود. او مسئله اصلی فلسفه هنر را شناسایی مشخصه یا مشخصات مشترک موضوعات مورد مطالعه این حیطه می‌داند. همانطور که مشهور است، کلایو بل صفت ممیز تجربه ما از هنر را هیجان زیبایی‌شناسانه می‌خواند و فرم دالانگر را علت آن می‌داند. زبان بل در توضیح احساس زیبایی‌شناسانه بی‌تردید از آن نوع نظریه زیبایی که تا کنون بحث کردیم ناشی می‌شود. مثلاً:

برای قدردانی از یک اثر هنری نیازی نداریم تا هیچ چیزی از زندگی با خود بیاوریم، هیچ معرفتی از ایده‌ها و امور آن، هیچ آشنایی‌ای با هیجان آن. هنر ما را از جهان فعالیت انسان به جهانی از مسرت زیبایی‌شناسانه می‌برد. برای یک لحظه ما از علائق انسانی جدا می‌شویم، پیش‌بینی‌ها و خاطره‌های ما متوقف می‌شوند؛ ما به بالای جریان زندگی برده می‌شویم.^۲

بل مکرراً اظهار می‌کند که این هیجان پرشور مستقل از دغدغه‌های منفعت عملی و مداخلت شناختی است. فرم زیبایی‌شناسانه به ترکیب خطوط، رنگ‌ها، شکل‌ها، و فضاها محدود می‌شود. به احتمال زیاد بل نیز مانند کانت معتقد است که نمی‌توان قوانینی برای اینکه چه فرم‌هایی فرم دالانگر هستند، فراهم کرد. در عوض تنها محک برای اینکه شیئی دارای تجربه زیبایی‌شناسانه است این است که تجربه زیبایی‌شناسانه خلق کند، یعنی یک حس نشئه جدای از زندگی عملی و علائق آن.

واضح است که بل از سنت نظریه زیبایی‌شناسی که بر ظاهر اشیاء تأکید می‌کند، استفاده می‌کند، و همچنین در این راستا از مفهوم بی‌علاقگی استفاده می‌کند. این باعث می‌شود تا نامربوط بودن بسیاری از چیزها را به قدردانی از هنر تأیید کند. نباید از آثار هنری به خاطر منفعت عملی‌شان قدردانی شود، همچنین نه به‌عنوان منبعی از معرفت، چه اخلاقی، چه سیاسی، چه اجتماعی و غیره. تمرکز توجه روی هر چیزی غیر از فرم دلالتگر باعث رقیق یا خراب‌شدن هیجان زیبایی‌شناسانه می‌شود.

برای اطمینان از اینکه خروجی برهم‌کنش ما با هنر، گسلیدگی^{۵۸} یا بی‌علاقگی است، می‌بایست ورودی آن دستکاری شود. در مورد بل این کار با فروکاهیدن اثر هنری به فرم زیبایی‌شناسانه انجام می‌شود و در مورد بیردزلی اثر هنری به میدان ادراکی یا پدیداری‌ای تبدیل می‌شود که از شرایط تولیدش و همچنین همه‌اثرات بعدیش منهای تجربه زیبایی‌شناسانه جدا و گسلیده است. در هر دو مورد زیبایی، ظاهر یا فرم یک شیء مستقل از طبیعت آن، خاستگاه آن، و اثرات آن است.

نظریه هنر بل با مشکلات زیادی در جزئیات مواجه است، از جمله ناتوانی در مشخص کردن فرم دلالتگر به طور مستقل از هیجان زیبایی‌شناسانه، و مشکل در توجیه مفهوم هنر بد. اینجا مجال بازشماری همه مشکلات این نظریه نیست. با این وجود یک نکته نقادانه که در رابطه با هیجان زیبایی‌شناسانه وجود دارد که ارزش آن را دارد انگشت روی آن بگذاریم. اینکه مشخص نیست که هیچ دلیلی وجود داشته باشد که حالتی هیجانی مانند آنچه که بل از آن بحث می‌کند، واکنش ما به هنر را به صورت مناسب توصیف کند.

جذابیت یک رمان یا یک تصویر می‌تواند از توجه به مسائل سیاسی یا اجتماعی ناشی شود، یا مشاهده یک رمان درباره زندگی، یا توجه به یک وضعیت اخلاقی دلیرانه، و غیره. یعنی ما می‌توانیم به شدت و از نزدیک جذب یک اثر هنری بشویم، اما این امر لازم نیست بر حسب یک گسلیدگی تام از دغدغه‌های معمولی توصیف شود. بی‌علاقگی مفهوم پرثمری نیست که با آن تلاش کنیم توجه و شیفتگی خود به آثار هنری را توجیه کنیم.

^{۵۸} detachment

اگر نظریه بل را بتوان نسخه به‌روز شده‌ای از نظریه هاجینسن دید، کار بیردزلی بسط نظریه بل با استادی تمام است. در حالیکه بل در تعیین سرشت فرم دلالتگر ضعیف است، بیردزلی در کتابش زیبایی شناسی، بیش از صد و پنجاه صفحه را به بررسی ساختار فرمال ادبیات، هنر زیبا، و موسیقی اختصاص می‌دهد تا نشان دهد که چگونه می‌توان از این کاربردها بر حسب یک زبان یکپارچه وحدت، شدت و پیچیدگی سخن گفت. این سه مورد مشخصه‌های فرمال آثار هنری هستند که از نظر بیردزلی منجر به بروز تجربه زیبایی شناسانه می‌شوند. بیردزلی بر خلاف بل به ما می‌گوید که مشخصه‌های مربوط به شیء هنری چه چیزی هستند: وحدت، پیچیدگی، و شدت که علت وحدت، پیچیدگی و شدت در تجربه ما می‌شوند. اما نظریه بیردزلی نیز مانند بل کارکردگرا است، و شیء هنری را ابزاری علی در نظر می‌گیرد. به علاوه باز هم مانند بل، احساس بی‌علاقه و گسلیده معلول برهم‌کنش زیبایی شناسانه بین اثر و مخاطب است. و این احساس نشان‌دهنده ارزش تجربه زیبایی شناسانه است، نه اینکه مانند کانت و هاجینسن صرفاً نشانه یا محکی برای امر زیبایی شناسانه باشد.

بیردزلی در سالهای پایانی حرفه‌اش توصیف دیگری از تجربه زیبایی شناسانه عرضه کرد که آشکارا از مفاهیم وحدت، پیچیدگی، و شدت استفاده نمی‌کند، اما از آن جهت که به روایت ما مربوط می‌شود، حتی از نظریه اول او نیز در استفاده آشکار از عناصر نظریه زیبایی گویاتر است. او می‌نویسد: «یک تجربه زیبایی شناسانه خصیصه زیبایی شناسانه دارد اگر و فقط اگر اولین مشخصه زیر و حداقل سه تا از مشخصه‌های بعدی را داشته باشد.^{۵۹} مشخصه‌ها عبارتند از: متوجه شیء بودن، کشف فعال، احساس آزادی، تأثر گسلیده، و کل بودن. سه مشخصه آخر همانند محک زیبایی در نظریه‌های کانت و هاجینسن هستند. بنابراین به لحاظ منطقی یک شیء برای اینکه هنر باشد باید با این قصد تولید شده باشد که حداقل دو مشخصه را که مربوط به نظریه زیبایی^{۶۰} هستند برانگیزد، اگرچه همانطور که قبلاً ذکر شد، زبان نظریه زیبایی در اینجا به اشتباه برای توصیف پدیدارشناسانه توجهی به کار گرفته شده است که اصلاً مختص به هنر نیست. مثلاً این زبان می‌تواند به همین اندازه برای توصیف توجه ما به یک سخنرانی جالب هم به کار رود.^ط

۱. کرول در این باره در مقاله قبلی به طور کامل بحث کرده است. نگاه کنید به مقاله هنر و برهم‌کنش.

^{۶۰} beauty theory

از نظر بیردزلی آثار هنری اشیائی پدیداری هستند که بر حسب فرم‌شان به ما لذت می‌دهند (یادآور آنچه که قبل‌تر، برداشت سوفیست از زیبایی خواندیمش). او همچنین محکم و سازگار با نظریه‌اش از مغالطه تکوینی^{۶۱} و به طور جزئی‌تر از مغالطه قصدی^{۶۲} حمایت می‌کند. همانطور که منتقدان نو معتقدند توجه کردن به عناصری غیر از خود اثر، رفتن به بیرون از متن است و باعث اختلال در تجربه زیبایی‌شناسانه می‌شود. یعنی در الگو کارکردگرایانه اثر هنری که انتظار داریم خروجی ما تجربه زیبایی‌شناسانه باشد، ملاحظات تکوینی، از جمله قصد مؤلف، ورودی‌های غلط هستند. یک راه برای خواندن پروژه بیردزلی این است که او را فراهم‌آورنده یک بنیان فلسفی دقیق و نظام‌مند برای نقد نو ببینیم.

بیردزلی نظام‌مندترین فروکاهش نظریه هنر به نظریه زیبایی‌شناسی را انجام می‌دهد. او قادر است با مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه به پرسش‌های بنیادینی پاسخ دهد: هنر چیست، هنر خوب چیست، دلایل ارزیابی نقادانه هنر چیست، و هنر چه ارزشی برای زندگی انسانی دارد؟ این یک دستاورد عظیم است، اما البته متکی به فروکاهش نظریه هنر به نظریه زیبایی‌شناسی است که مفهوم بی‌علاقگی و گسلیدگی نقشی اساسی در آن بازی می‌کند.

۴. دو دلیل جذابیت نظریه زیبایی‌شناسانه برای نظریه پردازان

۴-۱. دلیل اول: می‌توان از مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه به صورت نظام‌مند جهت پاسخ به پرسش‌های بزرگ زیادی درباره هنر پاسخ گفت. در واقع شاید دلیل دفاع بیردزلی از رویکرد زیبایی‌شناسانه علی‌رغم اینکه دیکی همه توصیف‌های تجربه زیبایی‌شناسانه را به صورت خستگی‌ناپذیری رد کرد، این باشد که او مجذوب برزندگی و اقتصادی بود که یک نظریه زیبایی‌شناسانه از هنر می‌تواند داشت باشد.

^{۶۱} genetic fallacy

^{۶۲} intentional fallacy



۴-۲. دلیل دوم: اگر کسی قصد تعریف ذاتی هنر را داشته باشد، نظریه‌های زیبایی‌شناسانه این کار را به صورت سریع و مؤثری برای او انجام می‌دهند. یعنی اگر تجربه زیبایی‌شناسانه جدا یا گسلیده از شناخت^{۶۳}، اخلاق، منفعت، و هر قلمروی دیگری از زندگی انسانی باشد، پس اثر هنری از هر چیز دیگری جدا می‌شود. به عبارت دیگر اثر هنری ذاتاً از دیگر قلمروهای تجربه انسانی متمایز می‌شود فقط به خاطر اینکه مقصود آن گسلیده کردن ما از هر چیز دیگر است. از آنجایی که نظریه پردازان نسبت به اهمیت شناسایی ذات هنر وسواس دارند، علی‌رغم ناهمخوانی نظریه‌های زیبایی‌شناسانه هنر با امور واقع و کاربست هنری مجذوب آن نظریه‌ها می‌شوند.

رویکرد زیبایی‌شناسانه هر چقدر هم که جذاب باشد می‌بایست برای این مشکلات پاسخ درستی فراهم کنند:

مشکل اول را می‌توان مسئله دیکی خواند، یعنی اینکه باید نشان دهند در تجربه زیبایی‌شناسانه توجه ما به آثار هنری بر حسب بی‌علاقگی یا گسلیدگی، از توجه ما در دیگر تجارب متفاوت است، از جمله تمرکز ما بر هر چیز دیگری از جمله یک بازی بیسبال، یک سخنرانی، یک مقاله در روزنامه و غیره که پای علاقه در میان است.

مشکل دوم برازندگی و اقتصادی بودن نظامی مانند نظامی بیردزلی باید در مقابل شکست آن در جامعیت گذاشته شود، نه تنها در ارتباط با چیزهایی که از بدنه هنر بیرون می‌نهدشان - مثلاً بخش اعظمی از هنر آوانگارد و هنر مفهومی -، بلکه در ارتباط با محدود کردن منبع ارزش هنری.

^{۶۳} cognition



۵. نتیجه‌گیری

بسیاری از فلاسفه آشکارا از یک نظریه زیبایی‌شناسانه حمایت نمی‌کنند، اما اغلب شهودهایی را بسط می‌دهند که گویی قصد مؤلف، تاریخ هنر، و محتوای شناختی، اخلاقی، و سیاسی نامربوط به هنر هستند. طبق گزارش ما این شهودها اصلاً شهود نیستند و پاره‌های باقیمانده از نظریه زیبایی‌شناسانه هنر هستند. وقتی که از مرزهای فلسفه تحلیلی بیرون رویم این شهودها عموماً رواج ندارند. مثلاً در تفکر هگلی و مارکسیستی تاریخ هنر همیشه عنصر مهمی بوده است. اگر داستان من قانع‌کننده باشد، در سنت تحلیلی، نظریه زیبایی با نظریه هنر خلط شده است. البته منظور من این نیست که بگویم همه فلاسفه تحلیلی دچار این وسواس هستند. آرتور دانتو برای اهمیت تاریخ هنر نسبت به فلسفه استدلال کرده است، و «نلسون گودمن»^{۶۴} یک رویکرد شناختی را برگزیده است که در رقابت مستقیم با ادعاهای غیرشناختی رویکرد زیبایی‌شناسانه است. با این وجود، نظریه‌های این فیلسوفان و دیگران از جمله «مارکس وارتوفسکی»^{۶۵}، دقیقاً به همین خاطر انقلابی هستند که در مقابل گرایش مسلط قرار می‌گیرند. به علاوه باید واضح باشد که «هگل»^{۶۶} فیلسوف هنری است که به‌عنوان بخشی از دودمان زیبایی‌شناسان تحلیلی به شمار آورده نمی‌شود.

الگوهایی که پیش از هر چیز برای تبیین واکنش ما به زیبایی طبیعی ساخته شده‌اند، نوید ثمربخش بودن در بحث از هنر را نمی‌دهند. اگر بخواهیم به صورت کلی صحبت کنیم، مسائل نظریه هنر بیشتر در نیمه فرهنگ قرار می‌گیرند و مسائل زیبایی‌شناسی بیشتر در نیمه طبیعت. مخلوط کردن این مسائل با همدیگر – اشتباه گرفتن نظریه هنر با نظریه زیبایی‌شناسانه – تضمین خواهد کرد که هیچیک از آنها را حل نخواهیم کرد.

^{۶۴} Nelson Goodman

^{۶۵} Marx Wartofsky

^{۶۶} Hegel

هاچپسن: در ادامه روانشناسی لاک، زیبایی را احساسی می‌داند که ما برای دریافت آن قوه‌ای داریم، یعنی قوه ذوق. و او درباره این احساس می‌گوید که لذت‌بخش، بی‌واسطه، و بی‌علاقه است. هاچپسن زیبایی را احساسی در سوژه می‌داند، مانند یک ادراک حسی، که لذت‌بخش و بی‌واسطه است، به این معنا که به معرفت در آن وساطت نمی‌کند. او در حال تحلیل زیبایی است، نه هنر.

زیبایی شناسی متقدم؛
اگرچه کانت و
هاچپسن بسیار درباره
هنر سخن گفته‌اند اما
نظریه‌های آنان نظریه
هنر نیست، نظریه
زیبایی است.

کانت: در رابطه با روایت ما عناصر مهم گزارش کانت از احکام زیبایی شناسانه عبارتند از بی‌علاقگی و نظاره‌ای بودن حکم زیبایی شناسانه، و اینکه آنها در بازی/زاد تخیلی و شناختی ریشه دارند، و اینکه متوجه فرم‌های غایت هستند. دیدگاه کانت درباره زیبایی از جهاتی مهم و آشکار فرمال است. موضوع احکام زیبایی شناسانه فرم‌های غایت هستند. حکم زیبایی شناسانه بر روی هیئت تمرکز می‌کند و احساس غایت‌مندی و الگویی که فراهم می‌کند. بدون توجه به غایت یا منفعت آن شیء. در اینجا مفهوم فرم غایت بیشتر کاری را که برهم‌کنش یکپارچگی و گوناگونی در نظریه هاچپسن می‌کرد انجام می‌دهد.

کلیو بل: ارائه تعریفی ذاتی از هنر. صفت ممیز تجربه ما از هنر را هیجان زیبایی‌شناسانه می‌خواند و فرم دلالتگر را علت آن می‌داند بل نیز مانند کانت معتقد است که نمی‌توان قوانینی برای اینکه چه فرم‌هایی فرم دلالتگر هستند، فراهم کرد. در عوض تنها محک برای اینکه شیئی دارای تجربه زیبایی‌شناسانه است این است که تجربه زیبایی‌شناسانه خلق کند، یعنی یک حس نشئه جدای از زندگی عملی و علایق آن.

مونرو بیردزلی: آثار هنری اشیائی پدیداری هستند که بر حسب فرم‌شان به ما لذت می‌دهند. او همچنین محکم و سازگار با نظریه‌اش از مغالطه تکوینی و به طور جزئی‌تر از مغالطه قصدگرا حمایت می‌کند.

بیردزلی نظام‌مندترین فروکاهش نظریه هنر به نظریه زیبایی‌شناسی را انجام می‌دهد. او قادر است از طریق مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه به پرسش‌های بنیادینی پاسخ دهد: هنر چیست، هنر خوب چیست، دلایل ارزیابی نقادانه هنر چیست، و هنر چه ارزشی برای زندگی انسانی دارد؟ این یک دستاورد عظیم است، اما البته متکی به فروکاهش نظریه هنر به نظریه زیبایی است که مفهوم بی‌علاقگی و گسلیدگی نقشی اساسی در آن بازی می‌کند.

زیبایی‌شناسی
متأخر؛

تبدیل نظریه
زیبایی به
نظریه هنر



مقاله سوم: چهار مفهوم تجربه زیبایی شناسانه

(Four Concepts of Aesthetic Experience)

۱. طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق

می‌توان دو رویکرد به نقد را از هم تفکیک کرد: اول، رویکرد اشارتی و دوم، رویکرد تفسیری

هدف نقد اشارتی جلب توجه مخاطب به متغیرهایی است که تجربه زیبایی شناسانه را بر می‌انگیزند. مثلاً در مطالعات ادبی، برخی از تلاش‌هایی که در «نقد نو»^{۶۷} انجام گرفته تا خوانندگان ابهام شعرهای خاصی را بهتر درک کنند، نمونه‌ای از نقد اشارتی هستند. همچنین است تأکید آندره بازن^{۶۸} بر فوکوس عمیق برای درک بهتر سینمای «اورسون ولز»^{۶۹} و «رنوار»^{۷۰}.

اما نقد معاصر بیشتر به سمت نقد تفسیری تمایل دارد که هدفش، به جای تجربه زیبایی شناسانه، بازگشایی کردن پیام‌ها است. از این دیدگاه اغلب به‌عنوان پادزهری در مقابل زیبایی شناسی گرای^{۷۱} ستایش شده است. زیبایی شناسی گرای معتقد به هنر برای هنر است و هدف هنر را فرستادن پیام به جهان نمی‌داند.

منتقدان و هنرمندان معاصر در کشمشی تقریباً ادیبی^{۷۲} با زیبایی شناسی گرای به صورت وسواس گونه‌ای بر روی جنبه نشانه‌شناسانه هنر تمرکز کردند، در نتیجه توجه به تجربه زیبایی شناسانه کم شد. اما اگر زیبایی شناسی گرای دیدگاه غلطی باشد، نیز به معنای این نیست

^{۶۷} New criticism

^{۶۸} André Bazin

^{۶۹} Orson Welles

^{۷۰} Jean Renoir

^{۷۱} aestheticism

^{۷۲} oedipal مربوط به احساسات جنسی کودک خردسال نسبت به والدین خود.

که تجربه زیبایی شناسانه وجود ندارد. اگر هنر و نقد متمایل به نشانه شناسی را اصلاح کننده زیبایی شناسی گرای سابق بدانیم، علایق دوباره ای را که اخیراً در فلسفه به تجربه زیبایی شناسانه به وجود آمده می توان اصلاح کننده تمایل به پیام اثر دانست که هنوز هم رایج است. البته حرف من به معنای تأیید آن منتقدان محافظه کار نیست که هنرمندان را تشویق می کنند تا سیاست را به نفی زیبایی شناسی کنار بگذارند، چرا که به نظر من این دو امر از یکدیگر کاملاً جدا نیستند. هیچ رویکرد جامعی به هنر نمی تواند تجربه زیبایی شناسانه را کنار بگذارد. من تحقیق درباره تجربه زیبایی شناسانه را جایگزینی برای تفسیر، از جمله تفسیر سیاسی نمی دانم، اما حداقل آنرا مکمل تفسیر در نظر می گیرم. دلیلی برای این فرض وجود ندارد که نقد تفسیری و نقد زیبایی شناسانه نمی توانند هم زیستی داشته باشند؛ در واقع هر دوی آنها به طور یکسان آموزنده و اغلب مکمل یکدیگر هستند. در این مقاله چهار نظریه درباره تجربه زیبایی شناسانه را بررسی می کنم، به این امید که در نهایت به گزارشی از تجربه زیبایی شناسانه که فکر میکنم برای نقد معاصر مفید است برسیم.

۲. گزارش سنتی

عنصر اصلی گزارش سنتی از تجربه زیبایی شناسانه این است که این تجربه به خاطر خودش ارزشمند است و نه به خاطر چیز دیگری. چنین گفته شده که وقتی که به لحاظ زیبایی شناسانه به اشیاء توجه می کنیم، توجه ما بی علاقه است، یعنی توجه ما بدون مقاصد ابزاری است. وقتی که من به یک منظره نگاه می کنم، هیچ مقصود عملی ای در ذهن ندارم، برخلاف یک زمین شناس که منظره را برای یافتن نشانه هایی از لایه های معدنی بازرسی می کند.

گزارش سنتی از تجربه زیبایی شناسانه معمولاً با آموزه هایی همراه شده است که انتقادات زیادی به آنها وارد شده است. از جمله نظریه زیبایی شناسانه هنر. فرم گرایی مشهورترین نمونه نظریه زیبایی شناسانه هنر است. برای فرمالیست هایی مثل کلایو بل، تمرکز تجربه زیبایی شناسانه، همانطور که از نامش پیداست، روی فرم هنری است. فرم گراها بر روی ساختار انتزاعی اثر تأکید می کنند. اما، اگرچه فرم گرایی اساس مناسبی برای برخی انواع درک هنری فراهم کرد، به این دلیل واضح یک نظریه غیرقابل قبول است که بسیاری از هنرها به قصد فراهم کردن تجربه ای از ساختار اثر تولید نشده اند. بسیاری از هنرها برای تقویت هویت فرهنگی و ملی، و رسوم تولید شده اند،



برای تشویق افتخار و تعهد، برای جشن گرفتن و به خاطر سپردن اوقات مهم، برای جلب حمایت، برای سوگواری، برای یادبودها و مواردی از این دست.

البته می‌توانیم به نظریه زیبایی‌شناسی هنر معتقد باشیم اما فرم‌گرا نباشیم و موضوع تجربه زیبایی‌شناسانه را فقط فرم اثر در نظر نگیریم. می‌توان تأمل روی محتوای اثر از جمله محتوای بازنمودی، سیاسی، یا اخلاقی آن، را نیز تجربه زیبایی‌شناسانه به حساب آورد، البته به شرطی که آن تجربه به قصد آن تولید شده باشد که به خاطر خودش برای ما ارزش داشته باشد. اما این نظریه نیز جامع نیست، چراکه مثلاً مجسمه‌های دیوهای را که با ظاهر وحشتناک‌شان به قصد دورکردن مزاحمین از مقبره‌ها ساخته شده‌اند، اثر هنری به حساب نمی‌آورد، درحالی‌که امروزه این مجسمه‌ها و آثار دیگر شبیه به آنها به راحتی در دسته آثار هنری قرار می‌گیرند. خلاصه، گزارش سنتی تجربه‌ای را زیبایی‌شناسانه می‌داند که یک عامل^{۳۳} باور داشته باشد که آن تجربه به خاطر خودش ارزشمند است. اما بدون شک یک عامل می‌تواند فرم یا بیان‌گری یک اثر هنر را درک کند، درحالی‌که چنین تجربه‌هایی را به نحوی از نظر ابزاری مفید می‌داند، مثلاً مفید برای ورزیده‌تر شدن مغز.

بسیار مهم است که بر این موضوع تأکید شود که تجربه زیبایی‌شناسانه می‌تواند از فرم‌گرایی و نظریه‌های زیبایی‌شناسانه هنر جدا باشد. تجربه زیبایی‌شناسانه نمی‌تواند هنر را تعریف کند، با این وجود چیزی وجود دارد که ما با مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه به آن ارجاع می‌دهیم.



۳. گزارش عمل گرایانه

علت این نامگذاری این است که حامی اصلی این گزارش «جان دیویی»^{۷۴} بود. گزارش عمل گرایانه با گزارش سنتی تضاد دارد. در حالیکه گزارش سنتی تجربه زیبایی شناسانه را بر حسب باورهای عامل درباره آن تجربه تعریف می کند، گزارش عمل گرایانه روی محتوای تجربه مربوطه و مشخصه های درونی تکرارشونده آن تمرکز می کند.

برخلاف بسیاری از نظریه های تجربه زیبایی شناسانه، دیویی تمایزی میان تجربه زیبایی شناسانه و دیگر انواع تجربه نمی گذارد. برای دیویی هر چیزی که در زبان روزمره آنرا تجربه می نامیم، همیشه یک خصوصیت زیبایی شناسانه پنهان دارد، دیویی درباره سرشت زیبایی شناسانه تجربه چنین می گوید:

ما یک تجربه داریم وقتی که ماده ای که تجربه شده است مسیر خود را به سمت کامل شدن می پیماید. آنگاه و فقط آنگاه آن تجربه درون جریان کلی تجربه یکپارچه می شود و از تجارب دیگر متمایز می شود. یک اثر به نحوی تمام شده است که خرسندکننده باشد؛ یک مسئله به راه حلش برسد، یک بازی، بازی شده باشد؛ یک موقعیت، حتی اگر خوردن یک غذا باشد، یک بازی شطرنج باشد، ادامه یک مکالمه باشد، نوشتن یک کتاب باشد، یا ایفای نقشی در یک مبارزه سیاسی باشد، طوری شکل گرفته است که خاتمه آن یک تکمیل باشد نه یک انتها. چنین تجربه ای یک کل است و کیفیت تفردبخش خود و خود-بستگی اش را همراه خود دارد. این یک تجربه است.^{۷۵}

توصیف پدیدارشناسانه دیویی از تجربه زیبایی شناسانه، یک سناریوی انتزاعی به نظر می آید. آانات^{۷۵} مانند یک طرح^{۷۶}، یکپارچه شده اند و تعادل آانات باعث می شود تا تجربه از پس زمینه نامتعیین یا درهم برهم خود متمایز شود. بعضی از تجارب اینگونه هستند، خصوصاً بعضی

^{۷۴} John Dewey

^{۷۵} moments

^{۷۶} plot



از تجارب زیبایی‌شناسانه از آثار هنری. مسئله این است که آیا به این گزارش ساختاری از بعضی تجارب زیبایی‌شناسانه می‌تواند کلیت بخشید.

دیویی دشوار می‌نویسد. نمی‌توان همیشه مطمئن بود که او چه می‌گوید یا اینکه آیا او همیشه یک چیز را می‌گوید. اگرچه به نظر می‌رسد که او به این ایده پایبند باشد که تجربه زیبایی‌شناسانه باید یک بعد زمانی داشته باشد؛ تداوم داشته باشد. به علاوه از نظر ساختاری، خاتمه^{۷۷} دارد، نه اینکه فقط تمام شود. این به تجربه وحدت می‌بخشد، همینطور این امر که این تجربه یک کیفیت متمایز دارد که با تجارب اغلب بی‌حال زندگی روزمره متفاوت است. دیویی این شروط - تداوم، وحدت کیفی، یکپارچگی زمانی و خاتمه - را برای تمایز تجربه زیبایی‌شناسانه هنر از دیگر انواع تجربه کافی نمی‌داند، اما به نظر می‌رسد که اینها را شروط لازم می‌داند.

اما هنوز هم این شروط آشکارا بیش از حد محدود کننده هستند. بعضی از مثال‌های نقض آن عبارتند از نقاشی‌های مینمالیستی که فاقد اجزا هستند، و صحبت کردن از یکپارچگی زمانی و همچنین خاتمه در مورد آنها چندان معنادار نیست قطعه «۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه»^{۷۸} اثر «جان کیج»^{۷۹}، آثار «رابرت موریس»^{۸۰}، و فیلم‌های «آنتونیونی»^{۸۱} در اوایل دهه شصت نیز معیارهای دیویی را نقض می‌کنند. پس اگر تجربه‌های پراکنده‌گی روزمره، گشودگی، بی‌نظمی، درهم‌برهمی، انتهای نامشخص، پایان بدون تکمیل، و غیره را می‌توان تجارب زیبایی‌شناسانه خواند، پس گزارش عمل‌گرایانه از تجربه زیبایی‌شناسانه را، هر قدر هم که روی نظریه آموزشی قرن بیستم تأثیر گذار بوده باشد، باید کنار گذاشت.

^{۷۷} closure

^{۷۸} ۴ ۳۳

^{۷۹} John Cage

^{۸۰} Robert Morris

^{۸۱} Michelangelo Antonioni



۴. گزارش تمثیلی

طبق این گزارش که هربرت مارکوزه و تئودور آدورنو آنرا پیشنهاد کرده‌اند، آثار هنری اصیل خودآیین هستند، به این معنا که تجارب بی‌علاقه فراهم می‌کنند. به همین دلیل هنر به ما یادآوری می‌کند که جامعه می‌تواند متفاوت باشد و با اصول متفاوتی اداره شود. از این جهت، تجربه زیبایی‌شناسانه آثار هنری اصیل اتوپیا است یعنی شمه‌ای از تجاربی را فراهم می‌آورد که در جوامع سرمایه‌گرا و تمامیت‌گرا موجود نیست. این جوامع تحت سلطه ارزش مبادله‌ای و عقل‌ابزاری، انگیزه سود، و اصول کارآمدی هستند.

البته دلیل اینکه گزارش سنتی و گزارش تمثیلی هر دو به مفهوم بی‌علاقگی پایبند هستند، میراث مشترک آنها، یعنی نوشته‌های کانت است. اما گزارش تمثیلی بسیار بیشتر بر زیبایی‌شناسی کانتی تکیه می‌کند. در تجربه زیبایی‌شناسانه کانتی دو گونه آزادی وجود دارد. اول آزادی به خاطر اینکه تجربه مربوطه بی‌علاقه است یعنی ذاتاً با ارزش است و بنابراین گسلیده است، یعنی از هر گونه علاقه دیگر عملی، اخلاقی، مالی، سیاسی و غیره، «آزاد» است. اما تجربه مربوطه به این معنا نیز آزاد است که در حین آن، تخیل و فاهمه از نظارت مفاهیم آزاد هستند. این دو آزادی برای گزارش تمثیلی بسیار مهم هستند. از یک طرف، مفهوم بی‌علاقگی که تجارب زیبایی‌شناسانه را که به وسیله هنر اصیل فراهم شده‌اند با محکوم کردن ارزش بازاری و آن نوید اتوپیا برای ارزش انسانی بیشتر، پیوند می‌زند. بنابراین درگیر تجارب زیبایی‌شناسانه شدن از طریق آثار هنری اصیل، مساوی است با یافتن خود خارج از قلمروی ارزش مبادله‌ای. و از طرف دیگر آزادی تخیل از مفاهیم، نیز اتوپیا و اتهام‌زن^{۸۲} است، چراکه قرارداد جزئی‌ها تحت مفاهیم نشانه عقل‌ابزاری است. بنابراین تجربه زیبایی‌شناسانه نماینده یک منطقه آزاد شناختی، بیرون از فرآیندهای عقل‌ابزاری است.

در قرن نوزدهم که جاه‌طلبی‌های تجاری در پی فروکاهیدن همه ارزش‌ها به ارزش سودگرا یا اقتصادی بود، بعضی از هنرمندان مدرنیست به منظور حفظ یک قلمروی ارزش خودآیین که مستقل از نشانه دلار باشد، ضدحمله‌ای را آغاز کردند که هنر برای هنر خوانده می‌شود. گزارش تمثیلی از تجربه زیبایی‌شناسانه پایه مناسبی برای این تمایل مدرنیست فراهم می‌آورد.

^{۸۲} accusatory



یک دسته از مشکلات رویکرد تمثیلی این است که فرض می‌گیرد که تجربه زیبایی‌شناسانه، نیازمند بازی آزاد بی‌علاقه تخیل است، که از کمند مفاهیم متعین گریخته است. اگر قرار است تجربه زیبایی‌شناسانه تمثیلی باشد برای مقاوت در مقابل ارزش مبادله‌ای و عقل ابزاری، این مشخصه‌های تجربه زیبایی‌شناسانه باید مهیا باشند. اما نه بی‌علاقگی و نه بازی آزاد شناختی، عناصر اصلی این تجربه هستند. بنابراین تمثیل مربوطه ناقص خواهد بود.

به‌علاوه این گزارش، تجربه زیبایی‌شناسانه را یک امر نمادین در نظر می‌گیرد. اما این کار چقدر به لحاظ نظری اطلاع‌بخش است؟ البته ادعا نشده که تجربه زیبایی‌شناسانه تجربه‌کننده را و او می‌دارد تا اتوپیا را تصور کنند یا وضعیت موجود را نقد کنند. اما ادعای این نظریه دقیقاً چیست؟ من حدس می‌زنم جواب این است که تجربه زیبایی‌شناسانه از هنر خودآیین، می‌تواند نماد آزادی در یک دنیای ناآزاد باشد. این گونه نظریه‌پردازی یعنی فرآیندهای ذهنی تکمیلی مانند تخیل آزاد و استدلال وابسته را گرفتن و سپس ترسیم کردن آنها، با ساده‌سازی شدید، بر روی تمایلات اجتماعی متخالف، و بهره‌برداری از ابهامات موجود در معناهای «آزادی»، بدون هیچ ملاحظه‌ای. مشکل تمثیل‌ها، به‌خصوص تمثیل‌های به شدت گزینشی، این است که تمثیل‌های جایگزین، متفاوت و حتی ناسازگار به راحتی موجود هستند. به نظر نمی‌رسد که هیچ دلیل اصولی‌ای برای قبول یک تمثیل و رد دیگری داشته باشیم.

به طور خلاصه، اگر گزارش تمثیلی قصد دارد تا تجربه زیبایی‌شناسانه را به‌عنوان یک استعاره برای امکان عقلانیت غیربازاری و غیرابزاری مجسم کند، این استعاره نامناسب است، زیرا مشخصه‌های تجربه زیبایی‌شناسانه در این گزارش (بی‌علاقگی، و مفهوم بازی تخیلی آزاد) مشکوک هستند. اما حتی اگر این استعاره قانع‌کننده‌تر نیز بود، مشکل اطلاع‌بخشی نظری اصیل آن باقی می‌ماند، زیرا استعاره‌های جایگزین مختلف-یعنی تمثیل‌های جایگزین- به یک اندازه امکان‌پذیر به نظر می‌رسند.

۵. گزارش انقباضی

در حین آن چیزی که در رابطه با آثار هنری تجربه زیبایی‌شناسانه می‌نامیم چه اتفاقی می‌افتد؟ دو چیز فوراً به ذهن می‌رسد. اول اینکه ما به ساختار یا فرم اثر هنری توجه می‌کنیم. فرم‌گراها به اشتباه فکر می‌کردند که این تنها چیزی است که تجربه زیبایی‌شناسانه نامیده



می‌شود. ما آنرا درک طراحی می‌نامیم. مقصود من از این نام‌گذاری این نیست که دوست‌داشتن یا ستایش اثر نیز با آن همراه باشد، اگر چه که یک نتیجه تکرارشونده درک طراحی می‌تواند احساس خرسندی باشد. دوم، تشخیص کیفیات زیبایی‌شناسانه و بیان‌گرایانه یک اثر هنری نیز تجربه زیبایی‌شناسانه حاصل می‌آورد. برای مثال توجه به سبکی و ظرافت یک مناره کلیسا، یا اضطراب یک شعر. این معنا از تجربه زیبایی‌شناسانه بسیار نزدیک است به مفهومی که بومگارتن در ذهن داشت وقتی که واژه جدید *aisthisis* را در قرن هجدهم به کار برد.

بنابراین درک طراحی و/یا تشخیص کیفیت، تجارب زیبایی‌شناسانه‌ای هستند که مستقلاً یا باهم، شروط کافی را برای زیبایی‌شناسانه نامیدن یک تجربه فراهم می‌کنند. این نوع توصیف از تعمیم‌های بیش از حد کلی خودداری می‌کند، چراکه یک نوع از تجربه زیبایی‌شناسانه را به جای همه تجارب زیبایی‌شناسانه در نظر نمی‌گیرد. این صورت‌بندی اجازه می‌دهد که انواع دیگری از تجارب زیبایی‌شناسانه نیز وجود داشته باشند.

از نظر من واکنش‌های مناسب بسیار مختلفی به آثار هنری وجود دارند که تجربه زیبایی‌شناسانه فقط یکی از آنهاست. مثلاً خشم اخلاقی ناشی از بی‌عدالتی، نه به درک طراحی و نه به تشخیص کیفیت مربوط است، اما این مانع از آن نیست که خشم اخلاقی واکنش مناسبی به یک اثر هنری باشد، اگر مقصود آن اثر مطرح کردن مسائل سیاسی برای خوانندگان باشد.

این گزارش انقباضی، تجربه زیبایی‌شناسانه را بر اساس طراحی آثار هنری و کیفیات بیانگر و زیبایی‌شناسانه آنها مشخص می‌کند و هیچ مشخصه مشترکی که سازنده ذات تجربه زیبایی‌شناسانه باشد، مانند بی‌علاقگی، بین این تجارب در نظر نمی‌گیرد. به علاوه این گزارش از گزارش سنتی که مفهوم اساسی آن - بی‌علاقگی - تقریباً هیچ چیز به ما نمی‌گوید، زیرا در واقع یک مفهوم سلبی است، اطلاع‌بخش‌تر است. بر اساس گزارش انقباضی مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه نه تنها واکنش، و نه بهترین واکنش مناسب به یک اثر هنری است و مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه نه به صورت تجلی‌بلکه به صورت توصیفی به کار رفته است.



۶. نتیجه گیری

آثار هنری مختلف واکنش‌های مختلف زیادی را فرا می‌خوانند که مناسب بودن آنها نیازمند ارزیابی مورد به مورد است. تلاش برای اینکه همه آنها را تجربه زیبایی شناسانه بنامیم یا اینکه از این برچسب فقط برای بهترین واکنش‌ها استفاده کنیم، صرفاً باعث پریشانی و متأسفانه، حتی باعث تنفر می‌شود. طبق گزارشی که من از تجربه زیبایی شناسانه مطرح کردم، یعنی گزارش انقباضی، جدایی ضروری بین تحلیل سیاسی و تجربه زیبایی شناسانه وجود ندارد. از یک طرف درک طراحی شامل برآورد ساختار بلاغی^{۸۳} نیز می‌شود که به تحلیل‌های سیاسی نیز مرتبط خواهد بود. از طرف دیگر تحلیل‌های سیاسی اگر متوجه به کیفیات بیانگر اثر نباشد، به سختی می‌تواند اطمینان بخش باشد. در هر حال ممنوعیت بحث از تجربه زیبایی شناسانه در علوم انسانی باید به پایان برسد، نه تنها به خاطر اینکه تجربه زیبایی شناسانه مرتبط با تحلیل سیاسی است، بلکه به خاطر اینکه به عنوان مخاطبان و آموزگاران، همه واکنش‌های مناسب به هنر، از جمله واکنش زیبایی شناسانه، حیطة کار ماست.

^{۸۳} rhetorical

گزارش سنتی: تجربه زیبایی شناسانه به خاطر خودش ارزشمند است و نه به خاطر چیز دیگری. توجه ما بی‌علاقه است، یعنی توجه ما بدون مقاصد ابزاری است. فرم‌گرایی مشهورترین نمونه نظریه زیبایی شناسانه هنر؛ کلا یوبل

گزارش عملگرایانه: در حالیکه گزارش سنتی تجربه زیبایی شناسانه را بر حسب باورهای عامل درباره آن تجربه تعریف می‌کند، این گزارش روی محتوای تجربه مربوطه و مشخصه‌های درونی تکرار شونده آن تمرکز می‌کند؛ جان دیویی

۴ گزارش از تجربه زیبایی شناسانه

گزارش تمثیلی: آثار هنری اصیل خودآیین هستند، به این معنا که تجارب بی‌علاقه فراهم می‌کنند. به همین دلیل هنر به ما یادآوری می‌کند که جامعه می‌تواند متفاوت باشد و با اصول متفاوتی اداره شود؛ تئودرو آدورنو و هربرت مارکوزه

گزارش انقباضی: تجربه زیبایی شناسانه را بر اساس طراحی آثار هنری و کیفیات بیانگر و زیبایی شناسانه آنها مشخص می‌کند و هیچ مشخصه مشترکی که سازنده ذات تجربه زیبایی شناسانه باشد، مانند بی‌علاقگی، بین این تجارب در نظر نمی‌گیرد؛ نائل کرول



- ^۱ Monroe Beardsley. "The Discrimination of Aesthetic Enjoyment," in *The Aesthetic Point of View*, ed. Michael Wreen and Donald Callen (Cornell University Press, ۱۹۸۲), p. ۴۲.
- ^۲ Monroe Beardsley, "Aesthetic Experience." *The Aesthetic Point of View*, pp. ۲۸۸–۸۹.
- ^۳ David Hume, "Of the Standard of Taste," *Art and Philosophy*, p. ۴۹۵. This view of Hume in regard to intellection is discussed in my "Hume's Standard of Taste," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* ۴۳ no. ۲ Winter, ۱۹۸۴
- ^۴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, ۱۹۸۰), p. ۱۲۲.
- ^۵ Francis Hutcheson, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, edited by Peter Kivy (Hague. Netherlands: Martinus Nijhoff, ۱۹۷۳), p. ۴۰.
- ^۶ Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, tr. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon Press, ۱۹۸۲), pp. ۴۲–۴۳
- ^۷ Clive Bell, *Art* (New York: Capricorn Books, ۱۹۵۸), p. ۲۷.
- ^۸ See Noël Carroll. "Clive Bell's Aesthetic Hypothesis," in G. Dickie, R. Sclafani, and R. Roblin (eds.), *Aesthetics* (New York: Saint Martin's Press, ۱۹۸۹).
- ^۹ For an elaboration of this argument, see George Dickie, *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press. ۱۹۸۸), Chapter IV.
- ^{۱۰} John Dewey, "Having an Experience," in *A Modern Book of Aesthetics*, edited by Melvin Rader (New York: Holt Rhinehart and Winston, ۱۹۶۶), p. ۱۷۲.