زیباشناسی چیست؟

مارک ژیمنز

مترجم
محمدرضا ابوالقاسمی

www.ketab.ir

نشر ماهی
تهران
۱۳۹۰

Marc Jimenez
Qu'est-ce que l'esthétique?
Paris, Gallimard, collection "Folio essais", 1997.

Traduit en persan par:
Mohamadreza ABOLGHASSEMI

www.ketab.ir

سرشناسه: ژیمنز، مارک، ۱۹۴۳ - م.
عنوان و پدیدآور: زیباشناسی چیست؟/ مارک ژیمنز؛ مترجم محمدرضا ابوالقاسمی.
مشخصات نشر: تهران، نشر ماهی، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری: ۳۹۲ ص.
شابک: ISBN 978-964-209-030-3
یادداشت: فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
یادداشت: عنوان اصلی: *Qu'est-ce que l'esthétique?*, 1997
یادداشت: کتاب‌نامه.
موضوع: زیباشناسی نوین.
شناسه‌ی افزوده: ابوالقاسمی، محمدرضا، ۱۳۵۸ - ، مترجم.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۷ ۹ ژ ۹ ژ BH۲۵۱
رده‌بندی دیویی: ۱۱۱ ۸۵
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی ۱۴۳۵۲۷۲

Jimenez, Marc

زیباشناسی چیست؟

نویسنده — مارک زیمنز
مترجم — محمدرضا ابوالقاسمی

چاپ اول — بهار ۱۳۹۰
تیراژ — ۲۰۰۰ نسخه

مدیر هنری — حسین سجادی
حروف‌چینی — سیده
لیتوگرافی — گرافیک‌گستر
چاپ جلد — صنوبر
چاپ متن و صحافی — سپیدار

شابک ۳ـ ۰۳۰ـ ۲۰۹ـ ۹۶۴ـ ۹۷۸

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰
www.nashremahi.com

www.ketab.ir

برای پدر و مادرم، با سپاس جاودان

مترجم

پیش از هر چیز، بزرگواری مارک ژیمنز را سپاس می‌گزارم که پرسش‌های گاه‌به‌گاه مرا با بردباری پاسخ گفت و بر ترجمه‌ی حاضر مقدمه نوشت.

راهنمایی‌های روشنگرانه‌ی پرویز ابوالقاسمی و هما لسان‌پزشکی، استادان دانشگاه اکس-مارسی I، و نیز دوست ارجمندم آلن ژاکوب (Alain Jacob) مرا بسیار به کار آمد. همچنین تلاش و دقت‌نظر مثال‌زدنی مهدی نوری، ویراستار نشر ماهی، در پیرایش متن ترجمه به‌راستی شایسته‌ی ستایش است. همه‌ی این بزرگواران را صمیمانه سپاس می‌گویم و یادآور می‌شوم مسئولیت همه‌ی کاستی‌ها بر عهده‌ی من است.

محمد رضا ابوالقاسمی

مارسی، ۲۹ اکتبر ۲۰۰۸

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه‌ی مؤلف بر ترجمه‌ی فارسی ۱۱
پیش‌گفتار ۱۵

بخش اول
خودمختاری زیباشناسی

۱. به‌سوی رهایی ۳۵
ایده‌ی آفرینش خودمختار ۳۷
از پیشه‌ور به هنرمند ۴۳
عقل و حساسیت ۴۷

۲. تکوین خودمختاری زیباشناسی ۵۳
تأثیر اندیشه‌های دکارت ۵۳
عقل کلاسیک ۵۹
پیدایش عقل زیباشناختی ۶۳
مسئله‌ی رنگ ۶۵
از قدما به متأخران ۷۰
تجربه‌گرایان و عقل‌باوران ۷۶

۳. جدایش‌ها و خودمختاری ۸۳
ابهامات خودمختاری زیباشناسی ۸۳
احساس و ذوق ۸۹
از هنرهای زیبا به هنر ۹۴

www.ketab.ir

از شعر همچون نقاشی است به لائوکُونِ لسینگ ۹۶
دیدرو و نقد هنر ۱۰۳
باومگارتن و «علوم زیبا» ۱۱۱

۴. از نقد به رمانتیسم ۱۱۷
خودمختاری حکم ذوقی از دید کانت ۱۱۷
ویژگی حکم ذوقی ۱۱۹
زیبایی هنری و زیبایی طبیعی ۱۲۵
والا ۱۳۴
خودمختاری زیباشناسی و وابستگی هنر ۱۴۳
از کانت به هگل ۱۴۳
تربیت زیباشناختی از دید شیلر ۱۵۳
آشنایی با زیباشناسی از نظر ژان پل ۱۵۹
هگل و فلسفه‌ی هنر ۱۶۲
زیبا: «همزاد مهربان» ۱۶۳
ایده‌ی زیبا و روح مطلق ۱۶۵
نظام هنرها ۱۶۷
مشکلات نظام طبقه‌بندی هنرها ۱۷۰
پایان هنر ۱۷۳
تولد زیباشناسی مدرن ۱۷۶

بخش دوم

وابستگی هنر

۱. وابستگی هنر و ابهامات آن ۱۸۵
افلاطون: هنر در دولتشهر ۱۸۹
ناکامی در تعریف زیبا ۱۹۱
نقد تقلید ۱۹۶
سنت ارسطویی ۲۰۲
دفاع از تقلید ۲۰۵

www.ketab.ir

«پالایش هیجانات» ۲۱۱
«الگوی یونان» ۲۱۷

۲. بین نوستالژی و مدرنیته ۲۲۱
مارکس یا کودکی هنر ۲۲۲
نیچه و آینه‌ی یونان ۲۲۹
تأثیر شوپنهاور ۲۳۴
نقش ریشارد واگنر ۲۳۶
تراژدی و نهیلیسم ۲۳۹
کلاسیسیسم فروید ۲۴۴
«گرادیوا» ۲۴۹
تصعید، فرم، محتوا ۲۵۱
مقاومت در برابر مدرنیته ۲۵۴

بخش سوم
گسست‌ها

۱. زوال سنت ۲۶۱
بودلر و مدرنیته ۲۶۱
مسئله‌ی گسست‌ها ۲۶۶

۲. مدرنیته و آوانگاردها ۲۶۹
نظریه‌ی زیباشناسی و آوانگاردها ۲۷۵
آغاز چرخش‌های قرن بیستم ۲۸۱

بخش چهارم
چرخش‌های زیباشناسی در قرن بیستم

۱. چرخش سیاسی زیباشناسی ۲۸۷
جورج لوکاچ و مسئله‌ی رئالیسم ۲۸۹
مارتین هایدگر و بازگشت به سرآغازها ۲۹۸

www.ketab.ir

والتر بنیامین و تجربه‌ی زیباشناختی ۳۰۵
هربرت مارکوزه: اروس و فرهنگ ۳۱۴
تئودور آدورنو: زیباشناسی مدرنیته ۳۲۵

۲. چرخش فرهنگی زیباشناسی ۳۳۹
زیباشناسی دریافت: هانس روبرت یاس ۳۴۰
زیباشناسی و ارتباطات: یورگن هابرماس ۳۴۱
نلسون گودمن و زبان هنر ۳۴۴
آرتور دانتو و «دگردیسیِ امر معمولی» ۳۴۸
نقد مدرنیته: پست‌مدرن ۳۵۱
هنر و بحران ۳۵۵
مسئله‌ی معیارهای زیباشناختی ۳۵۸
چالش‌های زیباشناسی ۳۶۳

کتاب‌شناسی برگزیده ۳۶۷
نمایه ۳۷۳

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مؤلف بر ترجمه‌ی فارسی

هر بار ترجمه‌ی جدیدی از زیباشناسی چیست؟ منتشر می‌شود. بیش از پیش اطمینان می‌یابم که زیباشناسی حوزه‌ای است فرافرهنگی و جهان‌شمول. کتاب حاضر پیش‌تر به زبان‌های چینی، کره‌ای، اسپانیایی، پرتغالی، یونانی و عربی ترجمه شده است. با این‌همه، ترجمه‌ی فارسی آن برای من ارزش ویژه‌ای دارد زیرا به سه دهه فعالیت دانشگاهی و آشنایی‌ام با فرهنگ‌های مختلف جهان معنای کاملاً خاصی می‌بخشد. شخصاً معتقدم بحث درباره‌ی هنر و حکم ذوقی، به لحاظ نظری می‌تواند به گشایش فضای باز آزادی، داوری، پیوند و گفت‌وگو بینجامد و انتشار ترجمه‌ی فارسی این کتاب نیز مؤید همین واقعیت است. می‌دانیم که در اروپای قرن هجدهم، وقتی به نظر می‌رسید شعله‌های رمانتیک درخشش عصر روشنگری و عقل ظفرمند را بی‌فروغ می‌کند، تولد زیباشناسی با گشایش فضای عمومی و شکل‌گیری اندیشه‌ی انتقادی همراه شد و تدریجاً تمامی اصول مرجعیت متافیزیکی، فلسفی و سیاسی را تحت تأثیر قرار داد. هدف وارثان ایدئالیسم و به‌ویژه پیروان کانت و هگل آن بود که در قلمرو تخیل، هیجانات، شهود و عواطف کاوش کنند. اما این‌همه فقط به یُمن آزادی‌ای ممکن شده بود که به آدمی مجال می‌داد آزادانه بیندیشد و داوری کند. در این دوران، به‌واسطه‌ی بحث و گفت‌وگو درباره‌ی آثار هنری، جهانی از اقوال و اندیشه‌ها شکل گرفت که از محدوده‌ی تنوعات سلایق و علایق فردی فراتر می‌رفت و به تحقیق و تفحص در جامعه و تاریخ می‌پرداخت؛ زیرا آثار هنری، که از این دوران در معرض دید همگان قرار گرفتند، از

www.ketab.ir

دل همین جامعه و تاریخ متولد می‌شدند و گاه از میان می‌رفتند و گاه بقا می‌یافتند.

پیوند زیباشناسی-نقد-فلسفه چنان عمیق است که شاید بتوان آن‌ها را مترادف یکدیگر در نظر گرفت. اما به نظر می‌رسد برداشت رایج از اصطلاح «زیباشناسی» با این پیوندِ سه‌گانه هیچ رابطه‌ای ندارد. این اصطلاح در جهان غرب منشأ سوءتفاهم‌های بسیاری است و گاه صرفاً به امور آرایشی و زیبایی، به چروک‌زدایی پوست[1] و سایر امور پیرایشی دلالت می‌کند. حتی بسیاری از افراد زیباشناسی را با جراحی پلاستیک اشتباه می‌گیرند. البته این بدین معنا نیست که زیبایی، یا لااقل نگرش فرهنگ‌ها و جوامع به زیبایی در مقاطع مشخص تاریخشان، هیچ ارتباطی به زیباشناسی ندارد. اما در دوران ما دیگر از اقتدار آکادمی‌های واضع و پاسدار معیارها، هنجارها و قراردادهای «هماهنگی زیبا» خبری نیست. مسلماً این «هماهنگی زیبا» فقط نمودی بود که در عوالم متعالی و جهان والایش‌یافته‌ی هنر یافت می‌شد و صرفاً بهانه‌ای بود برای گریز از واقعیتِ ناهمساز یا دست‌کم ناهماهنگِ اجتماعی، اقتصادی و سیاسی. همچنین در روزگار ما مرجعیّت دانشکده‌های هنری ــ دست‌کم به لحاظ نظری ــ از میان رفته است. دانشکده‌های هنری به جای بهره‌گیری از فروغ تابناک سنت و توجه به معنای ریشه‌ای آن، یعنی انتقال میراث گذشتگان و نهایتاً روشن کردن راه آینده، بیش از هر چیز برای گذشته غمگساری می‌کنند. حال آن‌که، امروز باید به‌ناگزیر این پرسش به‌ظاهر ساده و حتی پیش‌پاافتاده را مطرح کرد که «پرداختن به زیباشناسی چه معنایی دارد»؟ حتی اگر از شباهت یا هم‌معنایی زیباشناسی، نقد و فلسفه مطلع باشیم، فوراً و البته منطقاً پاسخ خواهیم داد: زیباشناسی یعنی فلسفه‌ورزیدن یا به بیان دیگر، از حقِ نقد برخوردار بودن و به‌ویژه نقد را همچون یک تکلیف در نظر گرفتن.

پرسش «پرداختن به زیباشناسی چه معنایی دارد؟» از دو جنبه قابل طرح است: از یک سو، از نقطه‌نظر فلسفه‌ی هنر، که به لحاظ تاریخی و از نیمه‌ی قرن هجدهم بدین‌سو بر زیباشناسی منطبق شد. این زیباشناسی در روزگار ما و برخلاف دوران‌های گذشته خود را به شکل دردناکی با پارادوکس هگلی رویارو می‌بیند. این پارادوکس در اندیشه‌های هگل ریشه دارد زیرا او نخستین کسی بود که تأمل فلسفی

---

1. lifting

www.ketab.ir

و نظری درباره‌ی هنر را بایسته دانست و آن را «زیباشناسی ناممید» و، در عین حال، تولد هنر مدرن را نیز پیش‌بینی کرد؛ هنری که یکسره در خدمت ذهنیت هنرمند است و به‌واقع در قامت هنر معاصر هرگونه نظریه‌پردازی را به شکست می‌کشاند و هر نوع تأمل منسجم و نظام‌مند را با بن‌بست روبه‌رو می‌کند.

از سوی دیگر، این پرسش که «امروز پرداختن به زیباشناسی چه معنایی دارد؟» در رابطه با ماشین عظیم تولید فرهنگ و در مواجهه با آنچه من «امر فرهنگی» می‌نامم نیز مطرح می‌شود. امر فرهنگی یعنی مجموعه‌روش‌های نهادی، اقتصادی و سیاسی‌ای که امروزه به یاری یکدیگر و در ابعاد جهانی می‌کوشند از امور فرهنگی بیش‌ترین سود را به دست آورند و، دست‌کم به لحاظ نظری، آن را در میان بیش‌ترین تعداد افراد توزیع کنند. امر فرهنگی تنگ‌نظر، گزینش‌گر و سرکوبگر نیست بلکه با مدارا و تساهل عمل می‌کند و این البته تنها مزیت اوست. زیرا در واقع امر فرهنگی ناپذیرا است و تمامی سلسله‌مراتب و تفاوت‌های زیباشناختی را نادیده می‌گیرد از هر رویداد فرهنگی بهره می‌برد تا گشاده‌دستی و ملاطفتش را به رخ بکشد و، بدین ترتیب، امکان هرگونه نقد را خنثی می‌کند. این در حالی است که نقد، آن‌گونه که دیدرو و بودلر بدان می‌پرداختند، از اثر هنری آغاز می‌شود و به جامعه و تاریخ تسری می‌یابد. اگر نقدکردن به معنای متمایزکردن است، پس باید امر فرهنگی را از امر زیباشناختی متمایز کنیم.

وقتی امر فرهنگی ــ که امروزه به‌سوی جهانی‌شدن پیش می‌رود ــ فقط تابع منافع اقتصادی باشد، همچون انحراف فرهنگی تجلی می‌یابد. امر فرهنگی، آثار هنری را در معرض دید قرار می‌دهد؛ در مقابل، امر زیباشناختی محتوای آثار هنری را نمایان می‌کند. بدین معنا که از حضور تاریخ و جامعه در آثار هنری پرده برمی‌دارد. در برابر اشکال معاصر آفرینش و بیانگری هنری که زیباشناسی را دائماً با چالش‌های هولناک روبه‌رو می‌کنند، و نیز در مواجهه با جهانی‌شدن و همسان‌سازی فرهنگی که می‌کوشند مشروعیت زیباشناسی را مضمحل کنند، زیباشناسی کارهای زیادی در پیش دارد.

مارک ژیمنز

مارس ۲۰۰۹

1. le culturel

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

تنها حدود بیست سال است که اصطلاح «زیباشناسی»، به معنای اندیشه‌ی فلسفی درباره‌ی هنر، به شکلی رو‌دهنگام رنگ و روی کهنگی به خود گرفته است. اگرچه ظهور معنای مدرن این اصطلاح به قرن هجدهم بازمی‌گردد، با این حال این معنا امروز دیگر کهنه و ازمدافتاده می‌نماید و در آستانه‌ی فراموشی است. برخی از فیلسوفان تا آن‌جا پیش رفته‌اند که از رویِ مطایبه می‌گویند: «زیباشناسی در طول تاریخ دویست ساله‌ی خود، از نیمه‌ی قرن هجدهم تا نیمه‌ی قرن بیستم، ناکامی‌ای درخشان با دستاوردهای بسیار بوده است.»

این پارادوکس از کجا ناشی می‌شود؟ قطعاً از معانی گوناگون زیباشناسی؛ ما جلوتر به این مسئله بازخواهیم گشت. اما موضوع زیباشناسی، یعنی هنر، نیز در ایجاد این پارادوکس نقش دارد. تناقض‌های هنر آن‌قدر بی‌شمارند که در زندگی روزمره هم با آن‌ها روبارو می‌شویم. برای مثال باید پرسید چرا جامعه‌ی مدرن، که نشان تمدنِ تصویری را بر پیشانی دارد، جایگاهی چنین کوچک برای آموزش هنرهای تجسمی در نظر می‌گیرد؟ بدون شک در این چند سال اخیر و به لطف اعطای دیپلم‌ها و برگزاری مسابقه‌ها[ی هنری] پیشرفت‌های بزرگی صورت گرفته است؛ اما استادان رشته‌های هنری به‌خوبی از جایگاهشان باخبرند و می‌دانند که نمی‌توانند با همکاران ریاضی‌دان، ادیب یا زبان‌شناس‌شان رقابت کنند. مثالی دیگر: موسیقی ــ بهتر است بگوییم تمامی انواع موسیقی ــ جهان آوایی‌ای می‌آفریند که ما پیوسته در آن شناوریم. این جهان به یاری پیشرفت تکنولوژی‌های نوین و

www.ketab.ir

سهولت کاربرد آن‌ها وسعت یافته و کامل‌تر شده است. واکمن یا دیسک‌های فشرده‌ی موسیقی و دستگاه‌های پخش آن‌ها از جمله‌ی همین تکنولوژی‌هایند. اما به‌استثنای برخی رشته‌های خاص، آموزش موسیقی چه جایگاهی در درس‌های دبیرستانی دارد؟ چند نفر از دیپلمه‌های دبیرستان قادرند نت‌های موسیقی را بخوانند؟ و سرانجام، از آموزش زیباشناسی در سال آخر دبیرستان و در قالب درس فلسفه سخن می‌گویند درحالی‌که تدریس آن غالباً موکول می‌شود به پایان سال تحصیلی، البته «اگر زمانی باقی مانده باشد»![1]

بنابراین، هنر حوزه‌ای است خاص و درعین‌حال مبهم. هنر جنبه‌ای عملی دارد و اشیایی ملموس می‌آفریند یا به پدیده‌های عینی‌ای که در دل واقعیت جای دارند مجال ظهور می‌دهد. در واقع هنر از هر جهت با عرضه‌کردن[2] قرین است. همان‌گونه که مورخ و جامعه‌شناس بزرگ هنر، پیر فرانکَستل، خاطرنشان می‌کند «هنر هوس نیست بلکه آفرینش[3] است».

با این‌همه، هنر به قالب این تعریف درنمی‌آید چرا که هنر به یک معنا شیوه‌ای است برای بازنمایی جهان، برای شکل‌بخشیدن به جهانی نمادین که با حساسیت، شهود، تخیل و تصورات ما رابطه دارد و این همان جنبه‌ی انتزاعی هنر است. خلاصه آن‌که هنر در واقعیت جای دارد بی‌آن‌که تماماً واقعی باشد. هنر، جهانی خیالی را پدید می‌آورد به گونه‌ای که ما غالباً، و نه همیشه، فکر می‌کنیم زندگی در این جهان می‌توانست از زندگی در جهان روزمره بهتر باشد.

زیباشناسان بی‌آن‌که از ناکامی هراسی به دل راه دهند، برای فهم و تشریح این ویژگیِ دوسویه‌ی هنر مبارزه‌ی سرسختانه‌ای در پیش می‌گیرند. آنان دشواری چنین مبارزه‌ای را بی‌گلایه می‌پذیرند زیرا می‌دانند موضوع زیباشناسی، یعنی هنر، خود مبهم و دوپهلوست. بدین معنا که هنر عملی است عقلانی و متکی بر مواد و مصالح، ابزار و برنامه، و در همان حال عملی است غیرعقلانی از آن‌رو که با کارهای روزانه و معمولی‌ای که بخش اعظم زندگی ما را تشکیل می‌دهند قرابتی ندارد. ما از علم انتظار داریم اکتشافاتی به عمل آورد که مستقیماً بر محیط زندگی

---

۱. در کشور فرانسه آموزش فلسفه بخش جدایی‌ناپذیر درس‌های دوره‌ی دبیرستان است و همه‌ی دانش‌آموزان برای دریافت دیپلم متوسطه باید در این درس نمره‌ی قبولی بیاورند. م.

2. exposition 3. réalisation

www.ketab.ir

ما تأثیر بگذارند؛ انتظارمان از تکنیک آن است که تسلط ما بر جهان را تسهیل کند؛ امیدواریم اخلاقْ قواعدی را در اختیارمان بگذارد که تفکرات و رفتارمان را هدایت کنند؛ اما آیا می‌توان از هنر تعلیماتی را استخراج کرد که همچون تعلیمات سایر حوزه‌های علومْ سودمند و جدی و درآمدزا باشند؟

بدیهی است که خیر. و شاید به همین سبب فریدریش نیچه در پایان قرن گذشته تأسف می‌خورْد که بیش‌تر وقت‌ها هنر «بازیچه»ای زندگی به نظر می‌رسد. همچون زیور کوچکی که موظف است اندکی فانتزی به زندگی یکنواخت و روزمره‌ی ما ببخشد.

ازدست‌رفتن اعتبارِ زیباشناسی می‌تواند نتیجه‌ی عوامل دیگری نیز باشد.

گرچه اندیشیدن به هنر، بنابر تعریف، متأخر بر آثار هنری است ولی زیباشناسان خواه از طریق تثبیت هنجارهایی که راه داوری درباره‌ی زیبا و زشت، خوش‌ترکیب و بدترکیب و مناسب و نامناسب را هموار می‌کنند، و یا از طریق وضع معیارهایی مبتنی بر اصول آثار بزرگ گذشتگان، گاه کوشیده‌اند قواعدی را بر هنرمندان تحمیل کنند. وضع‌کردنِ این هنجارها و معیارها دغدغه‌ی همیشگی آکادمیسم و حتی مکتب زیباپرستی[۲] است. دو مکتبی که دامنه‌شان صرفاً به قرن هجدهم یا نوزدهم محدود نمی‌شود بلکه در هر دوره دوباره پدیدار می‌شوند، به‌ویژه وقتی که جریان‌ها یا گرایش‌های غالبِ هنری دیگر به‌وضوح قابل تشخیص نیستند؛ وضعیتی که نمونه‌اش را در پایان قرن بیستم شاهد بودیم. با این‌همه، امروزه این نگرش‌ها[ی کلی‌نگر] کمیاب‌اند زیرا نظریه‌پردازان هنر از روی احتیاط از وضع‌کردن قواعدی که با دو ویژگی اصلی کار هنری یعنی خلاقیت و نوآوری ناسازگار باشند، اجتناب می‌کنند.

سرانجام، واقعیت آن است که زیباشناسی غالباً نسبت به هنرهای درحال ظهور جانب احتیاط را در پیش گرفته است: در برابر آثار جدید پس نشسته و برای راحت‌کردن خود به آفرینش‌های هنری شناخته‌شده و تقدیس‌شده از سوی پیشینیان رغبت نشان داده است و از اظهارنظر درباره‌ی ارزش چیزهای جدید، یا

1. orthodoxe

۲. زیباپرستی یا حالت زیباشناسی مکتبی است که هنر را خودبسنده و فارغ از معیارهای دینی و اجتماعی و غیره در نظر می‌گیرد. م.

www.ketab.ir

به طور دقیق‌تر خیلی جدید، خودداری کرده است. این احتیاط که در واقع از ریشه‌های زیباشناسیِ فلسفی نشأت می‌گیرد ــ کانت و هگلِ هوشمندانه از ذکر نام هنرمندانِ بزرگ همعصر خود سر باز زده‌اند ــ سبب شده است که زیباشناسی به گفتمانی پیشرو درباره‌ی هنرها تبدیل نشود.

زیان‌های این انفعال هرچه که بوده، به نظر می‌رسد دوره‌ی آن دیگر به پایان رسیده است، تا آن‌جا که می‌توان از خصومت یا حتی سوءتعبیر نسبت به زیباشناسی افسوس خورد.[1] اگر نگاهی به نوشته‌های سال‌های اخیر بیندازیم خواهیم دید که تفکر فلسفی درباره‌ی هنر دوباره ارزش و اهمیت خود را بازیافته است.

می‌توان برای توضیح این رنسانس [زیباشناسی] دلایل متعددی مطرح کرد.

هنر مدرن سال‌های آغازینِ قرن بیستم، واکنش تند و تیز پیروان هنر مدرن در برابر سنت، و جسارت‌های به کاررفته در مانیفست‌های جنبش‌های آوانگارد، یکی پس از دیگری نظریه‌پردازان هنر را به دردسر انداختند. برای مثال، از سال ۱۹۱۰ تا جنگ جهانی دوم، زیباشناسانِ معدودی حاضر شدند خطر کنند و بپردازند به تفسیر نظری و فلسفی نخستین آثار حاضرآماده[2]ی مارسل دوشان، انگیزه‌ها و اهداف جنبش دادا، تابلوهای کوبیست پیکاسو، آثار آتونالِ آرنولد شوینبرگ یا، چند سال بعدتر، طرح و برنامه‌ی سوررئالیست آندره برتون. در واقع نخستین نظریه‌های مربوط به هنر مدرن از سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد به شکلی منسجم و نظام‌مند ارائه شدند.

این حزم و احتیاط البته قابل درک است. گرچه آثار هنر مدرن مشخصاً به خاطر منقلب‌کردن حساسیت[3] ما به‌سرعت توجهات را به‌سوی خود جلب کردند اما

---

۱. نگاه کنید به مقاله‌ی «زیباشناسی» در *Encyclopedia universalis* که در سال ۱۹۷۰ منتشر شده است.

2. ready-made

۳. sensibilité؛ این واژه که از فعل لاتین *sentire* مشتق شده است در زبان فارسی «حساسیت»، «حسیت» یا «حسگانی» ترجمه می‌شود. نگاه به زمینه‌ی پیدایش این اصطلاح در فلسفه‌ی قرن هجدهم انگلستان نشان می‌دهد که از آن برای اشاره به قوه‌ی شناخت حسی و پذیرندگی (*receptivity*) آدمی در برابر محرک‌های عاطفی، اخلاقی و زیباشناختی استفاده می‌شده است. وقتی مشاهده‌ی دردکشیدن فردی دیگر ما را عمیقاً متأثر می‌کند و یا دیدن یک منظره‌ی زیبای طبیعی تحسین افراد مختلفی را برمی‌انگیزد در واقع قوه‌ی حساسیت انسان وارد عمل می‌شود. اما حساسیت (*Sinnlichkeit*) از دید کانت قوه‌ای است که ما به کمک آن تصوری از اشیا به دست می‌آوریم. او در بخش «استتیک استعلایی» نقد عقل محض می‌نویسد: «توانایی دریافت (قوه‌ی پذیرندگی) ⇦

www.ketab.ir

پذیرش و مقبولیت آن‌ها، به‌ویژه از سوی نهادهای رسمی، با تأخیر و به شکلی پراکنده صورت گرفت. جریان‌ها و گرایش‌ها ــ «ایسم‌ها» ــ با آهنگی تند یکی پس از دیگری مطرح می‌شدند و به خاطر سرشت کم‌وبیش گذرا و ناپایدارشان کار فیلسوف زیباشناس را پیچیده می‌کردند. در واقع دغدغه‌ی فیلسوفان زیباشناس بیش‌تر آن بود که امور پایدار و ثابتات را هویدا سازند تا آن‌که به تفسیر آثار تک‌افتاده‌ای بپردازند که در نظرشان، به‌غلط یا به‌درست، تجربیات ساده‌ی دردسرساز و تحریک‌آمیزی بیش نبودند.

افزون بر این، اغلب جریان‌های هنریِ آوانگاردْ تفسیر زیباشناختی، فلسفی و گاه سیاسی خاص خود را به همراه می‌آورند. بسیاری از مانیفست‌ها می‌کوشند ضمن معرفی خاستگاه‌های جریان‌های هنری، اهداف آن‌ها را تبیین کنند و به ما بگویند که آثارشان چه راه و روشی را برای بیان سخن خود در پیش گرفته‌اند. در واقع، وظیفه‌ی مانیفست‌ها هم همین است: برای نمونه نیت مشترک مانیفست‌های فوتوریست، دادائیست، سوررئالیست، کُنستراکتیویست و بسیاری دیگر از این دست ــ بدون درنظرگرفتن تفاوت روش‌ها ــ دگرگون‌کردنِ ارزش‌های قدیمی و تعیین و تبیینِ روابط نوینی است که هنرمندان با طبیعت، جهان و جامعه برقرار می‌کنند.

خلاصه آن‌که کلیت هنر مدرن مشروعیتش را از پویایی منحصربه‌فردش کسب می‌کرد. از یک‌سو قراردادهای قدیمی یکی‌پس‌از‌دیگری زیر ضربه‌ی تحولات عمیقِ فرمی فرو می‌ریختند و با سقوط خودْ هنجارها و معیارهای بنیادین هنر پیشینیان را هم به زیر می‌کشیدند و، از سوی دیگر، بر این لوح نانوشته

[به] عمومی، به شیوه‌ای که ما به‌وسیله‌ی اشیا متأثر می‌شویم، حساسیت نامیده می‌شود. بنابراین به‌واسطه‌ی حساسیت است که اشیا به ما داده می‌شوند و فقط حساسیت است که شهودها (Anschauungen) را برای ما فراهم می‌سازد؛ اما از طریق فاهمه است که اشیا اندیشیده می‌شوند، و مفهوم‌ها از فاهمه سرچشمه می‌گیرند.»

(Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Berlin, Mayer & Müller, 1889, §1)

در واقع می‌توان چنین گفت که حواس پنجگانه یا قوای حساسیت‌اند به همان ترتیبی که «مفهوم‌ها» یا قوای فاهمه‌اند. بی‌وجود قوای حساسیت به‌هیچ‌رو نمی‌توانیم تصوری از اشیا به دست آوریم. کانت در نقد عقلِ محض به‌تفصیل توضیح می‌دهد که حساسیت و فهم دو وسیله‌ی اصلی شناخت‌اند به گونه‌ای که قوای حساسیت، برای اندیشیدنْ ماده‌ی خام فراهم می‌کنند و قوای فاهمه آن را به قالب مفهوم درمی‌آورند. به این ترتیب، عناصری مانند تحریک‌کردن حساسیت نه معنای تحریک‌کردن حواس پنجگانه بلکه مقصود از انگیختن قوای حساسیت فرد است. خلاصه آن‌که «حس» یا «احساس» به معنای قوه‌ی حسی به قوه‌ی حساسیت است و «حسی» یا «تأثیر حسی» ادراک‌شده به‌وسیله‌ی قوه‌ی حساسیت در ذهن آدمی است.م.

www.ketab.ir

[*tabula rasa*] ــ اصطلاحی به وام از دادائیست‌ها ــ قواعدی نوین پدیدار می‌شدند. این قواعد بی‌شک ناپایدار و گذرا بودند و به‌سرعت جای خود را به دیگری می‌دادند اما علائم راه همچنان پابرجا می‌ماندند و همچون فانوس دریایی، افق هنر نو را نشان می‌دادند.

اما امروز وضع کاملاً به گونه‌ی دیگری است. هنر معاصر با بحران مشروعیت دست‌به‌گریبان است، آنچنان‌که همه می‌توانند این بحران را مشاهده کنند. هنرمندانِ امروزین متهم‌اند به بی‌قیدی و بی‌خیالی، به این‌که هر چیزی را در قالب هنر می‌گنجانند و آفرینش هنری را به شهرت رسانه‌ای می‌فروشند. هنر مدرن و مفهوم نارونشی که از یک جهان برتری‌یافته به لطف هنر ارائه می‌دهد غالباً عامل این زوال دانسته شده است. مدرنیسم با گسستن از سنت و تمامی انواعِ کلاسیسیسم، اضمحلال قطعیت‌ها را سرعت بخشید و زوال ارزش‌های مرتبط با زیبایی، هماهنگی، توازن و نظم را تسهیل کرد. بدین ترتیب، مدرنیسم میراث دردسرسازی برای هنرمندان دوره‌ی ما به جا گذاشته است، میراثی آنچنان شوم که مستقیماً به مرگ هنر انجامید، مرگی که پیش‌تر هم بارها اعلام شده بود اما کسی آن را جدی نمی‌گرفت. چه رسد به آن‌که آن را حتمی بداند.

این بحران مشروعیت، ماهیت خود هنر را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد و تمییز هنر از ناهنر را ناممکن می‌سازد، تا بدان حد که نمی‌گذارد پاسخی بیابیم برای این پرسش همیشگی که «چه‌وقت می‌توان چیزی را هنر دانست؟».

نقل است که هنگام ورود مجسمه‌ی پرنده در فضا اثر برانکوزی به خاک امریکا یکی از مأموران گمرک این کشور که علاقه‌ای به هنر مدرن نداشته یا از گرایش‌های هنر آوانگارد بی‌اطلاع بوده است، برای آن عوارض گمرکی در نظر می‌گیرد و این در حالی است که آثار هنری به طور معمول از این عوارض معاف‌اند. نتیجه آن‌که همچون اشیای معمولی به میزان ۴۰٪ ارزشِ مادی این مجسمه برای آن عوارض گمرکی در نظر گرفته شد. تاریخ این ماجرا بازمی‌گردد به سال ۱۹۲۲ و شش سال طول کشید تا دادگاه به نفع هنرمند رأی داد.

این ماجرا واقعی است و به‌خوبی تأثیر مدرنیته‌ی هنری بر انحراف معیارهای زیباشناختی را نشان می‌دهد. اما سردرگمی مأمور گمرک در برابر شیئی عجیب و غریب در مقایسه با حیرت و ناباوری بازدیدکنندگان موزه‌ها یا

www.ketab.ir

گالری‌های هنر معاصر ناچیز می‌نماید. وقتی نظافت‌چی سالن نمایشگاه با جدیت آشغال‌هایی را که یوزف بویز آگاهانه و به نام «اثر هنری» بر زمین ریخته بود گوشه‌ای کنار سایر آشغال‌ها و زباله‌ها جمع کرد، دیگر مسئله صرفاً به جایگزینی مجسمه با نامجسمه محدود نمی‌شد بلکه مسئله بر سر هنربودن (یک اثر) و معیارهایی است که اجازه می‌دهند بدانیم که آیا اصولاً با هنر سر و کار داریم یا با چیزی دیگر.

قطعاً آنچه ذکر شد یکی از مثال‌های بی‌شمار است اما به‌خوبی نشان می‌دهد که چرا هنر معاصر، کم و بیش از ۱۹۶۰ تا روزگار کنونی، توجه زیباشناسان را به خود جلب کرده است. از این دیدگاه بیراه نخواهد بود اگر تأکید کنیم که بحران مشروعیت هنر، زیباشناسان را به اندیشیدن درباره‌ی هنر برمی‌انگیزد.

فقط ظاهر این وضعیت متناقض به نظر می‌آید. زوال قواعد سنتی منجر می‌شود به جست‌وجو برای یافتن قواعد، قراردادها و معیارهایی که حکم ذوقی یا ارزشیابی آثار هنری را ممکن می‌کنند. آیا باید همان‌گونه که برخی پیشنهاد می‌دهند به گذشته بازگشت و ارزش‌های قدیمی را احیا کرد؟ یا باید پست‌مدرنیته‌ای را پذیرفت که فرم‌ها، مواد و سبک‌های التقاطی را می‌ستاید و از مرگ شیوه‌های آوانگارد خبر می‌دهد؟ آیا باید کارت «تماماً فرهنگی» را وارد بازی کرد و بی‌هیچ تردیدی خود را به لذت‌های زیباشناختی متنوعی سپرد که تکنولوژی‌های نوین در اختیارمان می‌گذارند: سی‌دی را درون دستگاه بگذارید و هرچقدر که دوست دارید به موسیقی‌های مختلف گوش دهید، از ساز و آواز گرفته تا هارد راک؛ موسیقی‌هایی را بشنوید که خود آهنگ‌سازان، موتسارت، شوپن یا شوبرت، فقط یک‌بار آن‌ها را شنیده‌اند؛ یا به میل خود و به‌وسیله‌ی کامپیوتر از ماکت‌هایی که لئوناردو داوینچی طراحی کرده است بازدید کنید.

اما آیا چنین حال و هوای لذت‌جویانه‌ای حقیقتاً غایت تفکر زیباشناختی است؟ امروزه برخی‌ها از نبود یک نقد راستین هنری یا امکان‌ناپذیری شکل‌گیری آن تأسف می‌خورند و علت را هم دقیقاً در اضمحلال تمامی هنجارها و معیارها می‌بینند. اما معنای نقدکردن یک اثر هنری چیست؟ آیا خود نقد با لذت و شعف زیباشناختی قابل جمع است؟

بن‌مایه پرسش‌هایی قدیمی‌اند که امروز با شدت و حدتی خاص دوباره مطرح

www.ketab.ir

می‌شوند. در واقع، جایگاه اجتماعی آن نوع هنری که از این پس اصولاً برای همگان آفریده می‌شود، و نیز آزادسازی فرهنگی، پشتیبانی مالی دولت از طرح‌های بدیع و کمک به تحقق طرح‌های هنری، به‌ویژه در حوزه‌ی هنر معاصر، دست در دست یکدیگر فهم مردم از هنر را عمیقاً دگرگون کرده‌اند. افزایش مراکز فرهنگی، موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها مسلماً نشان از اراده و خواست سیاسی مدیران کشور دارد و درعین‌حال به خواسته‌های روبه‌رشد مردم هم پاسخ می‌گوید. با این‌همه، اطمینانی وجود ندارد که هنر و مردم بتوانند در این «حراج» فرهنگی به منافع خود برسند چرا که از یک سو هنر مؤکداً خود را از واقعیت متمایز می‌کند و، از دیگر سو، مردم به‌غلط یا به‌درست هنر را راهی برای گسستن از زندگی روزمره می‌دانند. آیا اگر کارهای هنری با فعالیت‌های کم‌ارزش روزمره مخلوط شوند ــ شنیده‌ایم که می‌گویند قبل از رفتن به محل کار، سری هم به موزه زدم ــ آن‌گاه این خطر وجود ندارد که رابطه‌ی میان هنر و واقعیت برمبنای سرگرمی و تفریح صرف شکل بگیرد؟ اوژن یونسکو با تعبیر «هنردوستی در روزهای تعطیل» پیش‌تر نسبت به این رَویه ابراز تأسف کرده بود.

اگر من این زحمت را به خود بدهم و به دیدن نمایش بروم، در واقع با این کار انگیزه‌ی قابل احترامی را نشان می‌دهم که همان تماس رودررو با هنر است. اما پدیده‌ای در این میان وجود دارد که روزبه روز بر اهمیتش افزوده می‌شود، بدین معنا که هنر و آثار هنری و هنرمندان و نمایشگاه‌ها بیش از پیش رسانه‌زده شده‌اند و نتیجتاً همیشه اکثریت با کسانی است که آثار هنری را از طریق خواندن یا شنیدن مطالب، یا تصاویر، کاتالوگ، تلویزیون یا سی‌دی می‌شناسند نه از راهِ برخورد مستقیم با خود اثر. بنابراین، اگر قبول کنیم که آگاهی‌یافتن از چند و چون آثار هنری [از طریق روش‌های یادشده] اهمیت دارد آن‌گاه باید بپذیریم که این نوع آگاهی‌ها تجربه‌ی سنتی زیباشناختی را نیز به میزانی قابل توجه دگرگون می‌کنند.

این [حضور وسیع رسانه‌ها در حوزه‌ی هنر] مطلوب است یا مضر؟ در واقع پرسش اصلاً این نیست، ولی درهرحال وقتی درباره‌ی هنر بحث می‌کنیم نمی‌توانیم از پاسخ‌گفتن به این پرسش‌ها طفره برویم و زیباشناسان هم درست به همین دلیل به مسائل روزگار کنونی توجه ویژه نشان داده‌اند. بنابراین، حتی اگر زیباشناسان گاهی در توانایی‌شان برای ارائه‌ی پاسخ‌هایی کاملاً قانع‌کننده اغراق

www.ketab.ir

کنند. باز هم تحلیل این موقعیت‌های جدید از جمله‌ی وظایفشان خواهد بود.

هنر در حوزه‌ی زیباشناسی. درست مانند حوزه‌ی فلسفه. بیش از آن‌که راه‌حل در اختیار بگذارد پرسش‌هایی بسیار مهم مطرح می‌کند. انگیزه‌ی زیباشناسی معاصر برای یافتن راه‌حل مناسبِ مسائلِ روز هرچه که باشد، زیباشناسی چاره‌ای ندارد جز آن‌که پیوسته خاستگاه فلسفی‌اش را به یاد بیاورد و ما باید دراین‌باره مطالبی را خاطرنشان کنیم.

، در آنچه که فلسفه‌ی هنر نامیده می‌شود معمولاً یا فلسفه از دست می‌رود یا هنر.» این دیدگاه فیلسوف آلمانی، فریدریش فُن شلگل، در سال ۱۷۹۷ است که برای رشته‌ی نوپایی که به‌کارگی زیباشناسی نام گرفته بود، آینده‌ی ناخوشایندی پیش‌بینی می‌کرد.

در واقع، همیشه بر سر راه کسی که درباره‌ی هنر و آثار هنری می‌اندیشد دوراهی‌ای وجود دارد که پیوسته او را با خطر شکست روبارو می‌کند. فیلسوف یا به نظروزیِ انتزاعی می‌پردازد که در این مورد هنر به‌مثابه‌ی یک کار عملی و عینی از دسترس او بیرون است، یا نتایج و دستاوردهای تأملاتش را بر قامت هنر می‌آزماید که در این حالت از دایره‌ی فلسفه بیرون می‌شود و اگر باز هم اصرار بورزد که تفلسف می‌کند، به‌هرحال هنر را از دست می‌دهد. خلاصه آن‌که فیلسوف و هنرمند محکوم به عدم درک متقابل‌اند و، بدین ترتیب، زیباشناسی در معنای فلسفه‌ی هنر ناممکن می‌شود.

با وجود این، از سال ۱۷۵۰، سال انتشار اثر باومگارتن به نام اِستِتیکا، طی چند دهه اصطلاح زیباشناسی رواج و توفیقی قابل توجه یافت و هم‌عصران شلگل برای استفاده از آن تردید چندانی به خود راه نمی‌دادند. کانت برای تدقیق بیش‌تر، اصطلاح زیباشناسی را در عنوان فرعی بخش نخست نقد قوه‌ی حکم (۱۷۹۱) به کار گرفت: «نقد قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی». شیلر در ۱۷۹۵ نامه‌هایی در تربیت زیباشناختی انسان را نوشت؛ ژان پل (فریدریش ریشتر) درس‌های مقدماتی زیباشناسی را مدون کرد (۱۸۰۴) و در همان حال هگل آماده می‌شد تا به دانشجویانش «درس‌های زیباشناسی» را ارائه کند.

اما آیا اصطلاح زیباشناسی هربار به یک معنای واحد پذیرفته می‌شد؟ مسلماً

www.ketab.ir

خبر. شلگل از «فلسفه‌ی هنر» آشکارا رشته‌ی جدیدی را در نظر داشت که به‌وسیله‌ی باومگارتن شکل گرفته و به طور دقیق عبارت بود از مطالعه‌ی علمی و فلسفی هنر و امر زیبا. او گفتمان فلسفی و هنر، اندیشمند و هنرمند، را غیرقابل جمع می‌دانست؛ از دید شلگل، یا مفهوم وجود دارد یا اثر [هنری] و این دو نمی‌توانند همزمان در یک‌جا گرد آیند. بدین ترتیب او عملاً بر نقطه‌ی ابهام بنیادینی انگشت گذاشت که در قلب خودِ تفکر زیباشناختی جای دارد.

آیا می‌توان آنچه حساسیت ما را تحریک می‌کند، ما را متأثر می‌نماید، در ما هیجان یا نفرت برمی‌انگیزد، ما را می‌شوراند یا بر ما بی‌تأثیر است در قالب واژگان بیان کرد؟ از این پرسش، پرسشی دیگر نتیجه می‌شود: چه ضرورت یا الزامی وادارمان می‌کند آنچه را شهودی، تخیلی یا تصوری است در قالب مفاهیم بازآفرینی کنیم؟ آیا باید وجود میل یا انگیزه‌ی کلامی‌ای را پذیرفت که ما را وامی‌دارد به نحوی از انحا آنچه را که حس می‌کنیم بیان نموده و، برای مثال، تجربه‌مان را به دیگری انتقال دهیم؟ آیا آنچه را که در طبیعت یا هنر، زیبا می‌یابیم باید به نظر شخص دیگری هم زیبا بیاید و ستایش او را برانگیزد یا، برعکس، باید موجب بیزاری‌اش شود؟

به‌راحتی می‌توان پیچیدگی مسئله را در برخی از تعابیر و اصطلاحات رایج و گاه بسیار پیش‌پاافتاده‌ی زبان مشاهده کرد: «زیبایی نفس‌گیری دارد!»، یا «واژه‌ها نمی‌توانند آنچه را که من احساس می‌کنم بیان کنند».

عقل، خرد، واقعیات عقلانی و نتیجه‌ی آن‌ها یعنی شناخت علمی را می‌توان از فردی به فرد دیگر انتقال داد. اما اگر بپذیریم که احساسات[1]، عواطف[2]، حساسیت، و به‌ویژه نتایج کشف و شهود ما درباره‌ی هنر به دیگری انتقال‌پذیر نیست، آن‌گاه می‌توان نتیجه گرفت که این‌ها نمی‌توانند شناخت[3] ما را ارتقا دهند؟

اگر پاسخ ما به این پرسش مثبت باشد، بدین معناست که پذیرفته‌ایم حسیات و ادراک حسی [نسبت به عقل] فرومرتبه‌اند. در این حالت به‌خوبی می‌توان دریافت که چرا مشاهده‌ی یک منظره‌ی زیبا یا یک اثر هنری ما را به سکوت وامی‌دارد. در مقابل، اگر آنچه را می‌بینیم در ذهن خود بازآفرینی کنیم و آن‌گاه نسبت به آنچه حس

1. sentiments 2. émotions 3. connaissance

www.ketab.ir

می‌کنیم آگاهی و شناخت بیابیم، به قلمرو تجربه‌ی زیباشناختی وارد می‌شویم. به بیان دیگر، تجربه‌ی زیباشناختی بر حسیات و ادراک حسی صرف مبتنی نیست [بلکه نتیجه‌ی شناخت هم است].

وقتی باومگارتن قوه‌ی زیباشناسی[1] را از جنس شناخت در نظر می‌گرفت در واقع همین رویکرد را مد نظر داشت. مسلماً بحث بر سر یک قوه‌ی شناخت دانی[2] بود و باومگارتن آن را *logica facultatis cognoscitivae inferioris* [قوه‌ی شناخت دانی] تعریف می‌کرد. فلسفه‌ی الاهگانِ رحمت[3] و موزها[4] با عقل رقابت نخواهد کرد، بلکه معرفتی مشابه با معرفت عقلانی را عرضه می‌کند. علمی که درباره‌ی شناخت و تصور محسوسات بحث می‌کند از زمان باومگارتن به این سو زیباشناسی نامیده می‌شود.

برخلاف آنچه که شلگل کمی بعد و به گونه‌ای جدال‌برانگیز مطرح کرد، زیباشناسی قرار نیست جانشین هنر یا آثار هنری شود. هرچند زیباشناسی به خاطر خاستگاه‌های فلسفی‌اش در این دوره با فلسفه‌ی هنر یکسان بود. هنر عبارت است از عملی که از طریق اِعمال شیوه‌هایی خاص بر موادی مشخص اثر [هنری] می‌آفریند. زیباشناسی، در مقام رشته‌ای کاملاً متمایز و مشخص، با بنانهادنِ جهانی مفهومی به تأمل درباره‌ی هنر و آثار هنری می‌پردازد و در نهایت به نوعی از شناخت می‌انجامد.

شکل‌گیری رشته‌ای جدید [به نام زیباشناسی] در قرن هجدهم واقعه‌ای مهم در تاریخ تفکر غرب است. زیباشناسی نه‌تنها در یکپارچه‌کردنِ شناخت مشارکت داشت و دکارت نیز یک قرن پیش بدان اندیشیده بود، بلکه مرزهای حوزه‌های گوناگونی را مشخص کرد که تا پیش از آن مبهم و متداخل بودند و حتی امروز هم گاهی با هم خَلط می‌شوند. به بیان ساده‌تر، تمامی رشته‌هایی که به هنر، آثار هنری، هنرمندان یا به هنرهای زیبا می‌پردازند، حتی اگر بسیار به زیباشناسی نزدیک باشند، دیگر با زیباشناسی در معنای قرن هجدهمی آن ارتباطی ندارند. تاریخ هنر نیز، که به مدد کتاب تاریخ هنر باستان (۱۷۶۳) نوشته‌ی باستان‌شناسی به نام یوهان

1. faculté esthetique
2. faculte de connaissance inferieure
3. Grâces
۴. Muses: در نظر‌دهی یونان باستان، موزها الاهگان کوچکتر شعر و هنرمندان بودند.

www.ketab.ir

یوآخیم وینکلمان در قرن هجدهم متولد شد، روش و موضوعی مطابق با هدفش اختیار کرد؛ هدف تاریخ هنر فهم آثار هنری، مکتب‌ها و سبک‌ها در بستر زمانی و مکانیِ پیدایش آن‌ها بود. همچنین دامنه‌ی نظریه‌ی هنر[1] نیز مشخص شد و محدوده‌ی این نظریه از مفهوم‌سازی‌های مطرح در زیباشناسی جدا گردید. نظریه‌ی هنر عبارت است از تأملات برخی هنرمندان درباره‌ی کارهای خودشان یا هنر زمانه‌شان، مانند بوطیقای ارسطو، رساله درباره‌ی نقاشی اثر لئوناردو داوینچی یا هنر شاعری نوشته‌ی نیکُلا بوالو.

علی‌رغم آن‌که محدوده‌ی معنای زیباشناسی پس از باومگارتن بارها کوچک و بزرگ شد اما مفهوم کنونی آن به هیچ علم خاصی مانند روان‌شناسی، روانکاوی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، نشانه‌شناسی یا زبان‌شناسی، که زیباشناسی گاه بدان‌ها ارجاع می‌دهد، تقلیل‌پذیر نیست.

هدف این کتاب ورود به جزییات معانی و کاربردهای مختلف زیباشناسی نیست. این معانی و کاربردها را می‌توان به صورت دقیق و مفصل در یک دانش‌نامه، رساله، کتاب درسی یا فرهنگ‌نامه پیدا کرد. کتابِ پیش‌رو نه تاریخ دقیق نظام‌های فلسفی-زیباشناختی از افلاطون تا آدورنو را بررسی می‌کند و نه می‌کوشد فهرست آموزه‌های مرتبط با هنر طی بیست و چهار قرن گذشته را تنظیم نماید.

ما به سه دلیل از این کار پرهیز کرده‌ایم. دلیل نخست بازمی‌گردد به معانی بسیار متعددِ اصطلاح زیباشناسی. در واقع، به استثنای معنای زیباشناسی پس از باومگارتن و در دوره‌ی ایدئالیسم آلمانی به‌ویژه در نزد کانت و هگل، ما با معانی متعددی از زیباشناسی روبه‌روییم. برخلاف روشِ گاهشمارانه‌ای که در حوزه‌ی تاریخِ علوم و فنون به کار گرفته می‌شود، به‌سختی می‌توان گاهشماری از تنوعات معناییِ زیباشناسی مدون کرد که تحول این رشته را به شکل زنجیره‌ی به‌هم‌پیوسته‌ای از نظریه‌ها، نظام‌ها یا اکتشافات نمایش دهد. برای مثال، آموزه‌های افلاطون درباره‌ی امر زیبا کاملاً با فلسفه‌ی او و نظریه‌اش درباره‌ی ایده‌ها پیوند خورده است. این آموزه‌ها مسلماً زیباشناسیِ ویژه‌ای را طرح می‌ریزند و از این‌رو، ضمن پذیرش این‌که در زمان افلاطون هنوز رشته‌ای به نام زیباشناسی وجود

1. théorie de l'art

www.ketab.ir

نداشت. می‌توان از زیباشناسی افلاطونی سخن گفت اما به شرط آن‌که توجه داشته باشیم این زیباشناسی حوزه‌ای محدود و رشته‌ای منشکل و منسجم نیست. بلکه مجموعه‌ی تمامی نقطه‌نظراتی است که افلاطون برای تعیین [چیستی] ذات امر زیبا[1]، تعریف تقلید[2] و نقش هنر در دولتشهر بیان کرده است. باری، این نقطه‌نظرات محور مشترک نظریه‌هایی است که پس از افلاطون مطرح شدند و به شکل مثبت یا منفی در برابر افلاطون‌گرایی[3] و نفوذ آن بر اندیشه‌ی غربی موضع گرفتند که از آن نمونه می‌توان به نظریه‌های کانت یا نیچه اشاره کرد. البته وقتی از کانت سخن می‌گوییم باید توجه داشته باشیم که امر زیبا، چه در طبیعت و چه در هنر، در تفکرات او جایگاه مهمی دارد؛ با وجود این، تمامی هدف کانت متمرکز است بر تعیین و تعریف شرایط صدور حکم ذوقی. او با تدقیق شرایط صدور حکم ذوقی درباره‌ی مطبوع، والا و زیبا، از تعریف این مفاهیم در حالت مطلقشان پرهیز کرد.

دلیل دوم از خود موضوع زیباشناسی یا همان هنر ناشی می‌شود. اغلب می‌گویند در هنر پیشرفت وجود ندارد و دلیل هم می‌آورند: اگر افراد نظر و پسند شخصی خود را کنار بگذارند، آنگاه مجسمه‌ای از پراکسی‌تِلِس همان ارزش هنری‌ای را خواهد داشت که مجسمه‌ای از اوگوست رودَن. از باخ تا کارل هاینتس اشتوک‌هاوزن، از پیر کورنی تا ویکتور هوگو، از نیکلا پوسن تا پل سزان، از سافو، شاعره‌ی [جزیره‌ی] لزبوس، تا رنه شار پیشرفتی که به لحاظ کمی و کیفی قابل اندازه‌گیری باشد به چشم نمی‌آید. مسلماً علوم انسانی‌ای که زیباشناسی گاه بدان‌ها متوسل می‌شود، مجالی برای تحلیل ژرف‌تر اثر هنری فراهم می‌آورند و به فهم بهتر آن یاری می‌رسانند؛ اما این علوم روشن نمی‌کنند که تجربه‌ی زیباشناختی چیست و در آن پیشرفتی هم به وجود نمی‌آورند. زیگموند فروید در مقام پاسخگویی به استدلال‌هایی که در دفاع از پیشرفت زیباشناختی ارائه می‌شدند بهترین پاسخ را داده است. فروید که نمی‌خواست در توانایی‌های تفسیر روانکاوانه‌ی هنر ــ که خود بنیانگذارش بود ــ اغراق کند، در اواخر عمرش گوشید تذکر دهد که «فهم روانکاوانه[4]» لذتی را که از آثار هنری حاصل می‌کنیم ضایع

1. essence du Beau 2. imitation 3. platonisme
4. comprehension analytique

www.ketab.ir

نکرده است [...] ما باید به ناآگاهانی که شاید در این مورد از روانکاوی انتظاری بیش از اندازه دارند بگوییم که روانکاوی برای دو مسئله‌ای که بیش از همه مورد توجه آن‌هاست توضیحی در اختیار ندارد. در واقع، روانکاوی برای روشن‌سازیِ ماهیت استعداد هنری و این‌که هنرمند چگونه روش‌های مورد استفاده‌اش را کشف می‌کند، چیزی برای گفتن ندارد. همچنین پرده‌برداشتن از ماهیت تکنیک هنری از حوزه‌ی صلاحیت تحلیل روانی بیرون است».

اثبات وجود پیشرفت زیباشناختی از دوره‌ی باستان تا روزگار کنونی با تکیه بر تاریخ زیباشناسی، دیگر چندان پذیرفتنی نمی‌نماید. حتی امروز هم این امکان وجود دارد که مفاهیم قدیمی، گاه حتی بی‌اطلاعِ ما، در بطن نظریه‌های مدرن بقا یابند. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که ایده‌ی وجود یک زیبای ایدئال، مطلق، متعالی، بدان‌گونه که افلاطون از آن سخن می‌گفت، دیگر چندان جایگاهی در زیباشناسی معاصر ندارد. انسان‌شناسیِ هنر به ما آموخته است که زیبایی، درست مانند زشتی، ارزشی است نسبی و تابع فرهنگ، تمدن، و نیز نوع یک جامعه، آداب و رسومِ رایج در آن. نگاهش به جهان و برهه‌ای خاص از تاریخش. مدت‌هاست که نسبی‌گرایی در مقولات زیباشناختی، جانشینِ ایدئالیسم شده است. با این حال، آیا غیر از این است که وقتی از تماشای یک نمایش، یک شاهکار هنری یا منظره‌ای باشکوه به هیجان می‌آییم و می‌خواهیم درباره‌اش اظهارنظر کنیم می‌گوییم زیباست؟ چندان‌که گویی زیبایی در این حالت برای ما، نامتغیر، غیرتاریخی یا فراتاریخی است و مستدعی پذیرش عمومیت و کلیت احکام ذوقی.

سرانجام، نوع دیدگاه ما در این کتاب، آخرین دلیل برای چشم‌پوشی از گاهشماریِ نظریه‌ها و آموزه‌های زیباشناسی است.

زیباشناسی در قرن هجدهم رشته‌ای تازه‌تأسیس بود و، همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، همچون علم و فلسفه‌ی هنر تعریف می‌شد. ظهور زیباشناسی رویداد بسیار مهمی در تاریخ تفکر غرب است بدین معنا که از آن تاریخ به بعد نه‌تنها فیلسوفان بلکه هنرمندان، هنردوستان، داوران هنری ــ نامی که در آن زمان به منتقدان هنر اطلاق می‌شد ــ و عامه‌ی مردم که به‌واسطه‌ی برگزاری نخستین نمایشگاه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی وارد میدان شده بودند، همگی نظامی از بینش‌ها، مفاهیم و طبقه‌بندی‌های مختلف را در اختیار داشتند و می‌توانستند به آن‌ها ارجاع دهند و

www.ketab.ir

برمبنای آن‌ها عمل کنند. این نظام، یک فضای نظری و یک پایگاه حقیقی معرفت‌شناختی را شکل می‌داد و کسانی که می‌خواستند درباره‌ی زیباشناسی بحث کنند می‌توانستند درون آن به گفت‌وگو بپردازند، حرف‌های یکدیگر را بفهمند و البته با همدیگر مخالفت بورزند.

با این‌همه، این مجادلات نظری، فلسفی و علمی خالی از ابهام نبود. در واقع، پذیرش زیباشناسی در مقام یک رشته‌ی علمی مستقل به معنای آن بود که حساسیت نیز در تأملات فلسفی جایی برای خود باز کرده و حق حضور در فلسفه‌ی غرب را به دست آورده است. از آن زمان به بعد شهود، تخیل، حساسیت و حتی هیجان ابزارهایی بودند که می‌توانستند ما را به نوعی از شناخت رهنمون شوند. از آن پس این‌ها دیگر عاملانِ خطا و خطا به شمار نمی‌رفتند ــ درحالی‌که پاسکال به همین دلیل آن‌ها را طرد می‌کرد ــ بلکه جزو قوه‌های شناختی[1] انسان در نظر گرفته می‌شدند.

با این حال، باید این اعاده‌ی حیثیت از حساسیت را با دقت بیش‌تری بررسی کنیم. در واقع، اگرچه حساسیت اهمیت خود را بازیافت اما همچنان تحت نظارت عقل باقی ماند. زیرا عقل تنها قوه‌ای بود که می‌توانست ما را به شناخت مطلق برساند. در آن دوره طغیان و غلیان حساسیت در قالب امیالِ افسارگسیخته، هیجانات سرکش و لذت‌طلبیِ بی‌حد و حصر در برابر ایدئال عقل (Raison) پذیرفتنی نبود. ما در این‌جا عقل را با R نوشتیم نه با r، زیرا صرفاً نمی‌خواستیم عقل را در مقام یکی از قوه‌های [شناخت] آدمی معرفی کنیم بلکه هدفمان اشاره به اصلی بود که شناخت عقلانی[2] از آن تبعیت می‌کند. هدف این بحث‌ها اختصاصاً یافتن هماهنگی میان حساسیت، هیجان و عقل و ازمیان‌برداشتن ناسازگاری ریشه‌ای طبیعت و فرهنگ در نزد آدمی بود. برنامه‌ی آموزشی‌ای که امیل در رمان ژان ژاک روسو به آن تن می‌دهد در واقع راه‌حلی است که روسو برای دست‌یافتن به این یکپارچگیِ آرمانی عرضه می‌کند. فریدریش فُن شیلر نیز در نامه‌هایی در تربیت زیباشناختی انسان همین هدف را دنبال می‌کرد.

در واقع، بحث بر سر آرمان و هدفی است که می‌توان به آن امیدوار بود اما

1 facultés cognitives 2 connaissance rationnelle

www.ketab.ir

هرگز نباید رسیدن به آن را مسلم پنداشت. بخشی از انگیزه‌ی تلاش برای رسیدن به این یکپارچگی آرمانی، که تا زمانه‌ی ما تداوم یافته و در تمامی شئون نظام آموزش هنر ما رسوخ کرده، نتیجه‌ی خودمختاری رشته‌ی زیباشناسی است. اما بی‌تردید نقطه‌ی مقابل این خودمختاریْ گشایش مسیری بود که عقل را به پیشرفت‌های علمی و فنی می‌رساند. واضح است که «ابداع» رشته‌ای به نام زیباشناسی در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم به‌هیچ‌وجه با سیادت و پیشرفت عقل‌باوری [راسیونالیسم] مغایرتی نداشت. دکارت معتقد بود وظیفه‌ی آدمی است تا به کمک علوم فیزیک و ریاضیات، طبیعت را به تسخیر خود درآورد و بر آن چیره شود؛ در آن دوره دیگر نمی‌شد از زیر این وظیفه شانه خالی کرد. قرن نوزدهم، که به‌واسطه‌ی شکوفاییِ تفکر رمانتیک، علیه اندیشه‌های عصر روشنگری و خرد شوریده بود، قرن انقلاب صنعتی هم بود و از رشد جوامع مدرنی خبر می‌داد که رفته‌رفته بر مبنای دستاوردهای فنی و تکنیکی شکل می‌گرفتند.

زمانی می‌توانیم برای زیباشناسی تاریخ بنویسیم که معنایی وسیع برای این اصطلاح در نظر بگیریم. در این حالت، تاریخ زیباشناسی دیگر به نظریه‌ها و آموزه‌های مربوط به هنر، امر زیبا و آثار هنری محدود نمی‌شود بلکه همچنین به تاریخ حساسیت و تخیل خواهد پرداخت و مباحثی را نیز دربرخواهد گرفت که برای شناخت به‌اصطلاح نازلِ حسی ارزش قائل‌اند؛ شناخت نازلی که در سرتاسر تمدن غربی فروتر از شناخت برتر عقلانی بوده است.

مسلماً تاریخ زیباشناسی به‌موازات تاریخ عقلانیت پیش می‌رود اما تسلسل و ترتیب آن متفاوت است از تاریخ عقلانیت. در واقع، همان‌قدر که تاریخ عقلانیت جریانی خطی را وصف می‌کند که شاید به‌اشتباه از آن به پیشرفت تعبیر می‌کنند، تاریخ زیباشناسی گسست‌هایی را برملا می‌کند که حساسیت پیوسته در نظامِ مسلط عقلانیت ایجاد کرده است.

از این‌رو، ما بر مبنای خط سیر مستقیمی که برای تفکر زیباشناختی سرچشمه‌ای مشخص و مسیری پیوسته فرض می‌گیرد پیش نخواهیم رفت. «تاریخ» مورد نظر ما از نخستین گستی آغاز می‌شود که شیوه‌ی اندیشیدن درباره‌ی هنر را دگرگون کرد، گستی که رنسانس نام داشت. رنسانس، یا آنچه که واژه‌نامه‌ها «جنبشِ وسیع نوسازیِ عقلانی» تعریفش می‌کنند، تا اندازه‌ای بر مبنای

www.ketab.ir

تقلید از روزگار باستان شکل گرفت. این جنبش همچنین فضا را برای اصلاحات دینی[۱] و نیز حرکت ضداصلاحات دینی[۲] مساعد کرد. در همان زمان بود که این جنبش به تحکیم قدرت فرد و توانایی او برای رهاشدن از قیمومیت مفاهیم قرون وسطایی یاری رساند. دنباله‌ی این روند در قرن هجدهم و ابتدای قرن نوزدهم منجر شد به بازشناسیِ خودمختاری زیباشناسی در معنای مدرن این اصطلاح.

از زمانی که زیباشناسی خودمختار شد، مبارزه برای کسب خودمختاری اهمیت سابق خود را از دست داد؛ هرچند این خودمختاری، شکننده و سرشار از ابهام باقی ماند. بحث درباره‌ی این خودمختاری هنوز هم گهگاه به میان می‌آید اما گفتمان زیباشناسی زنده است و بر خودمختاری‌اش تأکید دارد. به لطف وجود همین گفتمان می‌توان با نگاهی انتقادی به گذشته نگریست. فیلسوفان و هنرمندان قرن نوزدهم، روزگار باستان را با اتخاذ فاصله نقد می‌کردند. اما آنان به‌ویژه وزن سنت چند صد ساله‌ای را می‌سنجیدند که از تقدیر و تکریم بعضاً افراطی دوران باستان حاصل آمده بود.

وقتی با نگاهی انتقادی به روزگار باستان، به افلاطون و ارسطو، می‌نگریم، می‌بینیم که به‌استثنای تفسیرهای متافیزیکی‌شان از هنر، آن‌ها هم با مسائل مشابهی در رابطه با هنر روبه‌رو بوده‌اند. از جمله مسئله‌ی نومایگی، بداعت، ناهنجاری و مدرنیته‌ی دردسرزا. خلاصه آن‌که آفرینش هنری همه‌جا بدگمانی‌ها و طرد و لعن‌های مشابهی برمی‌انگیزد.

بررسی روزگاران کهنِ یونان در سده‌های پنجم و چهارم پیش از میلاد، مجالی فراهم می‌آورد برای سنجش بهتر قدرت گسست‌های رخ‌داده در پایان قرن نوزدهم. رنسانس گسستی است از قرون وسطا؛ مدرنیته گسستی است از رنسانس و سنت‌های هزاران‌ساله‌ی به‌ارث‌مانده از عهد باستان. جنبش‌های آوانگارد راه برون‌رفت از فضای رنسانس را می‌جستند. فضای دیداری و شنیداری‌ای که نسبت به تحولات ژرفِ زمانه بسیار تنگ و محدود به نظر می‌رسید. با این حال، گسستن از یک سنت تا اندازه‌ای شبیه است به ترک عادتی که. خوب یا بد، برای ما

۱. Réforme: به اصلاحاتی که پروتستانتیسم در مسیحیت عمل کرده است اطلاق می‌شود.م.
۲. Contre-Réforme: عربه‌ی که پروتستانتیسم بر پیکر کاتولیسیسم وارد آورد. کشیشان کاتولیک را برانگیخت تا سلسله اصلاحاتی را طرح‌ریزی کنند که به «ضد اصلاحات» شهرت یافت.م

www.ketab.ir

آسایش‌بخش شده است. دو راه‌حل پیش روست: سازش یا کودتا. اعتراف می‌کنیم که زیباشناسان همیشه اولی را برمی‌گزینند و هنرمندان دومی را. هنرمندانِ مدرن و آوانگاردهای قرن نوزدهم، علی‌رغم مخالفت‌ها و میل به گذشته و دلخوش‌کردن به یادبودها، ابداع و تازگی و تکانه‌های ناشی از نوآوری‌های پیاپی را ارج می‌گذاشتند.

عصر گسست‌ها آغاز شده بود و می‌توانست خطر انفصالِ هنر از توده‌ی مردم را به‌دنبال داشته باشد. زیباشناسی مبارزه‌ی تازه‌ای در پیش داشت و آن، آشتی‌دادنِ هرچه بیش‌ترِ آثار جنجالی هنرمندان و سلیقه‌ی مردم قرن نوزدهم بود؛ مبارزه‌ای که هنوز هم پابرجاست.

از این‌رو، تأخیر زیباشناسی [نسبت به هنر] یک ضعف نیست. گام‌برداشتن از پسِ آثارِ هنری بدین معناست که زیباشناسی برای تأمل در تاریخ گذشته و کنونی‌اش وقت صرف می‌کند. در روزگار ما که از دید برخی‌ها هنر مشخصه‌ها و معیارهایش را از دست می‌دهد، این تأخیر زیباشناسی حتی نوعی مزیت به شمار می‌رود.

www.ketab.ir