زیبایی‌شناسی هنر

مقالاتی درباره

مهرداد خامنه‌ای

EXIT THEATRE

Copyright © 2025 Exit Theatre Group All rights reserved.

روی جلد:
Maja Komorowska, Polish actress
photographer: Eustachy Kossakowski
date: 1958

مقالاتی درباره

زیبایی‌شناسی هنر

مهرداد خامنه‌ای

خرداد ۱۴۰۴

EXIT THEATRE

فهرست

- ✯ زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر: پیشینه تاریخی صفحه ۴
- ✯ دیدگاه افلاطون درباره هنر صفحه ۱۱
- ✯ نظریه زیبایی‌شناسی ایمانوئل کانت صفحه ۱۷
- ✯ در باب معیار سلیقه دیوید هیوم صفحه ۲۲
- ✯ اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی والتر بنیامین صفحه ۲۸
- ✯ هنر به مثابه تجربه جان دیویی صفحه ۳۵
- ✯ هنر یا تبلیغات؟ آلین لاک صفحه ۴۰
- ✯ احساس و فرم سوزان لنگر صفحه ۴۵
- ✯ پژوهش‌های فلسفی لودویگ ویتگنشتاین صفحه ۵۰
- ✯ سیاست زیبایی‌شناسی ژاک رانسیر صفحه ۵۷

- ✯ تصاویر صفحه ۶۵

زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر
پیشینه تاریخی

هنر چیست و مطالعه‌ی هنر با استفاده از ابزارهای فلسفه چه معنایی دارد؟ آیا داوری زیبایی‌شناختی امری ذهنی است، عینی است، یا چیزی کاملاً متفاوت؟ چگونه می‌توانیم تشخیص دهیم که چه چیزی یک اثر را زیبا می‌کند، و چگونه می‌توانیم انواع مختلف آثار هنری از رسانه‌های گوناگون را با یکدیگر مقایسه و قضاوت کنیم، اگر اساسا چنین چیزی ممکن باشد؟ این نوع سؤالات در قلمرویی از فلسفه به نام زیبایی‌شناسی یا فلسفه‌ی هنر قرار می‌گیرند.

اصطلاح زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم برای اشاره به نظریه‌ی زیبایی، فلسفه‌ی هنر، و در گسترده‌ترین معنای خود، مطالعه‌ی ادراک ابداع شد. این واژه از واژه‌ی یونانی باستان "آیستیسس" (Aesthesis) گرفته شده است که به معنای ادراک است. با این حال، معمولاً هنگامی که از زیبایی‌شناسی سخن می‌گوییم، منظور ما نظریات فلسفی درباره‌ی هنر و زیبایی است، نه صرفاً بررسی‌های مربوط به ادراک حسی.

در طول تاریخ، هنرها به پنج دسته‌ی اصلی تقسیم شده‌اند. این دسته‌بندی در قرن هجدهم شکل گرفت. نخست، نقاشی؛ دوم، مجسمه‌سازی؛ سوم، معماری؛ چهارم، موسیقی؛ و پنجم، شعر. البته برخی دسته‌بندی‌ها هنرهای دیگری را نیز در بر می‌گیرند. حتی در قرن هجدهم، برخی فیلسوفان باغ‌آرایی، حکاکی، هنرهای تزئینی، تئاتر (که در دسته‌بندی اولیه معمولاً ذیل شعر قرار می‌گیرد)، رقص، اپرا، ادبیات، فن بیان، و در دوران معاصر، سینما، تلویزیون و هنر اجرا را نیز به این فهرست اضافه کرده‌اند.

اینکه بگوییم زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم ابداع شد، تنها به این معنا نیست که این اصطلاح در آن زمان شکل گرفت—اگرچه این حقیقت دارد—بلکه همچنین به این معناست که فیلسوفان برای نخستین بار به ماهیت آثار هنری و زیبایی به‌عنوان موضوعاتی مستقل توجه کرده و این مسائل را در قالب نظریه‌های فلسفی مطرح کردند.

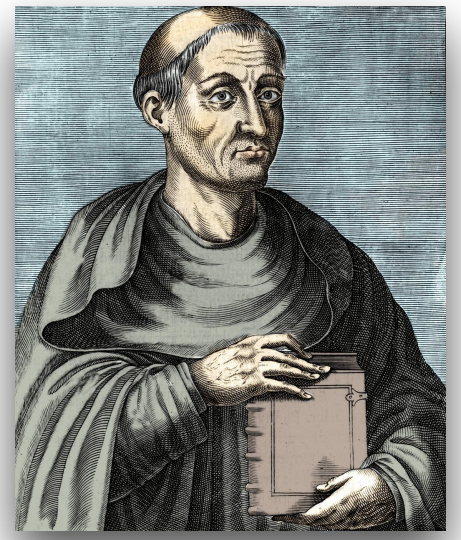
اگر به یونان و روم باستان بیندیشیم، می‌توانیم مطالب زیادی درباره‌ی فلسفه‌ی هنر بیاموزیم. در زبان یونانی، واژه‌ی "تکنی" (Tecnae) و در زبان لاتین، واژه‌ی "آرس" (Ars) نه تنها به هنرهای زیبا، بلکه به تمامی فعالیت‌های انسانی، از جمله صنایع‌دستی و علوم، اشاره داشتند. فرهنگ‌های یونانی و رومی هنر را امری می‌دانستند که می‌توان آن را آموزش داد و آموخت، و این دیدگاه کاملاً با برخی نظریه‌های مدرن درباره‌ی نبوغ و الهام تفاوت دارد.

زیبایی در جهان باستان نیز مفهومی متفاوت از آنچه ما امروزه در نظر داریم داشت و به گونه‌ای دیگر فهمیده می‌شد.

زیبایی در جهان باستان الزاماً به هنر یا حتی به خوشایند بودن از نظر زیبایی‌شناختی گره نخورده بود، بلکه با خوبی مرتبط بود. زیبایی دارای دلالت‌های اخلاقی بود که در برداشت‌های معاصر ما از زیبایی‌شناسی کمتر دیده می‌شود.

در دوران باستان، شعر عالی‌ترین شکل هنر محسوب می‌شد و موسیقی در مرتبه‌ی دوم قرار داشت. اما هنرهای تجسمی چندان مورد احترام نبودند. در حقیقت، آن‌ها جایگاه بالایی نداشتند. سپس در قرون وسطی، مفهوم هنرهای آزاد (liberal arts) که از سنت لاتین گرفته شده بود، شامل دستور زبان، بلاغت، دیالکتیک، حساب، هندسه، نحوم و موسیقی بود.

بر اساس این تقسیم‌بندی، هوگو سنت ویکتور (Hugo of St. Victor) هفت هنر مکانیکی را که با هر یک از این هنرهای آزاد متناظر بودند، معرفی کرد: بافندگی، ساخت جنگ‌افزار، تجارت، کشاورزی، شکار، پزشکی و نمایش. اگر به این دسته‌بندی دقت کنیم، متوجه می‌شویم که کاملاً متفاوت از دسته‌بندی‌هایی است که امروزه به کار می‌بریم. به‌عنوان مثال، شکار، جنگ‌افزارسازی و پزشکی در این تقسیم‌بندی حضور دارند، در حالی که در زیبایی‌شناسی مدرن چنین مواردی جزو هنرها محسوب نمی‌شوند.



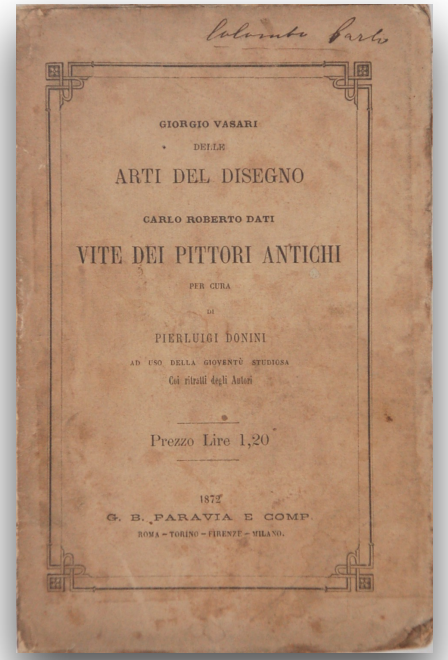
Hugo of St. Victor
(c. 1096 – 11 February 1141)

ما امروزه این تقسیم‌بندی را به‌عنوان هنر به معنای معاصر آن در نظر نمی‌گیریم. در قرون وسطی نیز موسیقی ارتباط نزدیکی با ریاضیات داشت، که این پیوند ریشه در دوران باستان و آموزه‌های فیثاغورس دارد. او یکی از نخستین فیلسوفانی بود که به روابط عددی در موسیقی پرداخت. از همین رو، موسیقی و شعر اغلب در دانشگاه‌ها تدریس می‌شدند.

اما هنرهای تجسمی در قرون وسطی عمدتاً به صنعتگران، اصناف و انجمن‌های حرفه‌ای محدود می‌شدند. نقاشان گاه با داروسازان (که رنگ‌ها را آماده می‌کردند) مرتبط بودند، مجسمه‌سازان با زرگران، و معماران با سنگ‌تراشان و نجاران همکاری داشتند. زیبایی نیز معمولاً در ارتباط با خدا و آفرینش او در نظر گرفته می‌شد.

این تقسیم‌بندی از دوران باستان تا قرون وسطی نگاهی کاملاً یورومحور دارد. همچنین، زیبایی‌شناسی، به‌عنوان یک رشته‌ی مستقل که در قرن هجدهم شکل گرفت، نیز ریشه در اروپا دارد. بنابراین، لازم است که بر این نکته تأکید کنیم که این تنها یک روش برای اندیشیدن درباره‌ی هنرها است و سنتی اروپایی محسوب می‌شود.

حال اگر در این دسته‌بندی پیش برویم، برخلاف تصور رایج، رنسانس در واقع نظامی برای هنرهای زیبا یا نظریه‌ای جامع درباره‌ی زیبایی‌شناسی ایجاد نکرد. در ایتالیا در قرن شانزدهم، برای نخستین بار هنرهای تجسمی—نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری—به‌وضوح از صنایع‌دستی جدا شدند.


GIORGIO VASARI
DELLE
ARTI DEL DISEGNO
CARLO ROBERTO DATI
VITE DEI PITTORI ANTICHI
PER CURA
DI
PIERLUIGI DONINI
AD USO DELLA GIOVENTÙ STUDIOSA
Coi ritratti degli Autori
Prezzo Lire 1,20
1872
G. B. PARAVIA E COMP.
ROMA - TORINO - FIRENZE - MILANO.

Arti del Disegno
Giorgio Vasari

در این دوره، جورجو وازاری (Giorgio Vasari) کتابی با عنوان Arti del Disegno (هنرهای طراحی) می‌نویسد. این اثر احتمالاً پایه‌ی چیزی شد که بعدها در فرانسه به‌عنوان (هنرهای زیبا) شناخته شد.
در دوره‌ی رنسانس، نقاشی تلاش می‌کند تا جایگاهی مشابه شعر پیدا کند و از اعتبار سنتی آن بهره ببرد. یکی از نکاتی که در این دوره مشاهده می‌شود، ارج نهادن به نقاشی است. اگر به مشهورترین هنرمندان رنسانس فکر کنید، احتمالاً میکل‌آنژ، لئوناردو داوینچی، و رافائل به ذهن شما می‌آیند. این هنرمندان در رسانه‌های گوناگون فعالیت داشتند، اما بیش از همه به خاطر نقاشی‌هایشان شناخته می‌شوند.
پس از رنسانس، در قرن هفدهم، رهبری فرهنگی اروپا از ایتالیا به فرانسه منتقل می‌شود و در همین دوره، انقلاب علمی رخ می‌دهد. با انقلاب علمی، علوم طبیعی برای نخستین بار از سایر حوزه‌های پژوهش مستقل می‌شوند. این جدایی علم از دیگر شاخه‌های معرفت و همچنین شکل‌گیری روش علمی زمینه را برای تمایز روشن میان هنرها و علوم فراهم می‌کند—تمایزی که پیش از این چندان مشخص نبود.
سپس در قرن هجدهم، اصطلاح زیبایی‌شناسی برای نخستین بار توسط الکساندر گوتلیب باومگارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten) در سال ۱۷۳۵ ابداع شد.

باومگارتن در ابتدا زیبایی‌شناسی را به‌عنوان نظریه‌ی شناخت حسی در برابر شناخت عقلانی مطرح کرد. او نخستین کسی بود که نظریه‌ای عمومی درباره‌ی هنرها را به‌عنوان یک رشته‌ی فلسفی مستقل و مشروع در نظر گرفت، و به همین دلیل از او به‌عنوان بنیان‌گذار زیبایی‌شناسی یاد می‌شود.

Alexander Gottlieb Baumgarten
(17. Juli 1714 - 27. Mai 1762)

با این حال، باومگارتن دسته‌بندی مشخصی از هنرها ارائه نکرد. اما بسیاری بر این باورند که در همین دوره بود که فلسفه‌ی هنر ابداع شد، زیرا نظریه‌ی هنر به یک شاخه‌ی مستقل از فلسفه تبدیل شد و هنرها نیز برای نخستین بار با یکدیگر مقایسه شدند.

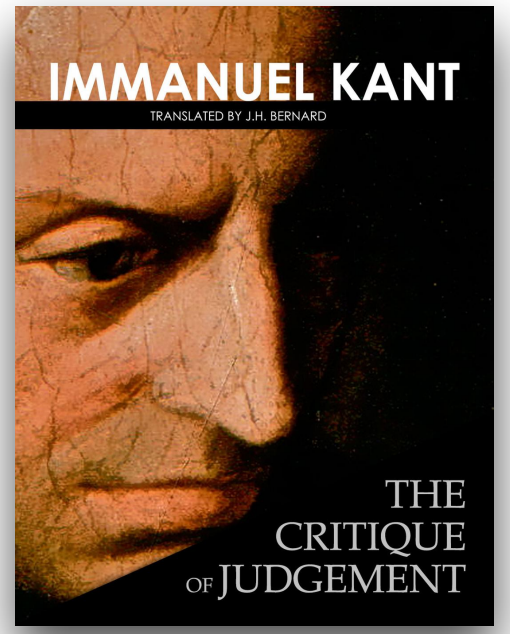
در سال ۱۷۴۶، آبه باتو (Abbé Batteux) تقسیم‌بندی روشنی از هنرها ارائه می‌دهد و آن‌ها را به هنرهای مکانیکی در برابر هنرهای زیبا (Fine Arts) تفکیک می‌کند. او هنرهای زیبا را شامل شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی، رقص و موسیقی می‌داند.

جالب اینجاست که آبه باتو دسته‌ای سوم را نیز معرفی می‌کند که ترکیبی از هنرهای مکانیکی و هنرهای زیبا است و شامل معماری و فن خطابه (Eloquence) می‌شود. اما نکته‌ی مهم‌تر این است که او بین هنرهای مکانیکی و هنرهای زیبا تمایز قائل شد و دسته‌بندی‌ای از هنرهای زیبا ایجاد کرد که تا به امروز تأثیرگذار بوده است.

همچنین در قرن هجدهم، اصطلاح "Beaux-Arts" در زبان فرانسه رایج شد، که همان "هنرهای زیبا" است. در همین دوره، چیزی شکل گرفت که می‌توان آن را مفهوم "هنر" به معنای خاص (Capital-A Art) نامید، یعنی دیدگاهی که هنر را به‌عنوان یک قلمرو والا و متمایز در نظر می‌گیرد.

پس از سال ۱۷۶۰، زیبایی‌شناسی به یک رشته‌ی مهم تبدیل شد و دوره‌های فلسفی متعددی در این زمینه تدریس شدند، که نشان از تثبیت جایگاه آن در سنت فکری غرب دارد.

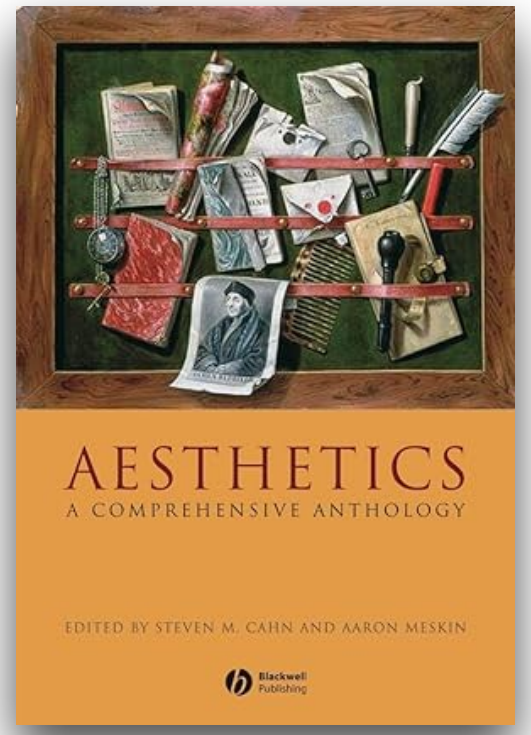
ایمانوئل کانت نخستین فیلسوفی است که زیبایی‌شناسی را به‌عنوان بخش مهمی از یک نظام فلسفی مطرح می‌کند. کانت مجموعه‌ای از سه نقد می‌نویسد که در کنار هم یک شاهکار فلسفه‌ی نظام‌مند را تشکیل می‌دهند. بخش بزرگی از "سومین نقد" او، یعنی "نقد



Immanuel Kant
(22 April 1724 – 12 February 1804)

قـــوه‌ی حکم" (Critique of Judgement)، بـــه تحلیل هنر، زیبایی، سلیقه و نبوغ اختصاص دارد.
این یک نـقطه‌ی عـطف بـزرگ مـحسوب می‌شـود، زیرا پیش از کانت، هیچ نظام فلسفی فراگیری تحلیل هنر را در دل خود نداشت. او همچنین هنرهای زیبا را به سه دسته تقسیم می‌کند:
هنرهای گفتاری: شعر و فن خطابه.
هـنرهای پلاسـتیک: مجسمه‌سازی، معماری، نقاشی و باغ‌آرایی.
هنرهای بازی زیبای احساسات: موسیقی و رنگ.

اسکار کریستلر در مـــقدمـــه کتاب زیبایی‌شـــناسی: آنـتولـوژی جـامـع بـه نکته‌ی مـهم دیگری دربـاره‌ی زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم اشاره می‌کند: این که ظهور یک قشر جدید از مخاطبان آماتور که برای نخستین بار به نمایشگاه‌ها، کنسرت‌ها، اجراهای نمایشی و در نهایت موزه‌ها دسترسی یافتند. این تحول، فرهنگ و هنر را از انحصار اشراف و نخبگان خارج کرد و بـــه شکل‌گیری درک عـــمومی از زیبایی و هـــنر کمک نمود.



Oskar Kristeller
(May 22, 1905 – June 7, 1999)

ظـهور قشـر آمـاتـور همچنین بـا ایده‌ای از هـنر هـمراه است که به‌عنوان یک گستره مستقل و جدا از دین به شـمار می‌آید. در قـرون پیشین، مـثلاً در دوران قـرون وسطی، دسترسی مردم به هنر عمدتاً دسترسی به هنر دینی بود. اما با ظهور مخاطب آماتور و با برگزاری این نـمایشگاه‌ها، مـوزه‌ها و کنسرت‌ها، تـمرکز جـدیدی بـر هنر به‌عنوان یک قلمرو سکولار شکل گرفت.
همچنین، کریستلر اشـــاره می‌کند که ریشه‌هـــای زیبایی‌شـناسی مـدرن در انـتقاد آمـاتـوری نـهفته اسـت. این نکته شاید توضیح دهد که چرا بسیاری از مباحث زیبایی‌شـناسی بیشتر بـر دیدگاه تـماشـاگر، شـنونـده یا خواننده تمرکز دارد تا بر دیدگاه هنرمند.
در دوران مـــا، هـــمان‌طـــور که کریستلر می‌گـــوید،

سیستم‌های سنتی هنرهای زیبا نشانه‌هایی از انحلال را نشان می‌دهند. این اشاره می‌تواند به تحولات و چالش‌های جدیدی در فهم و تجربه‌ی هنر در عصر معاصر اشاره کند، جایی که مرزهای بین هنرهای مختلف و نقش‌های مخاطب و هنرمند به‌طور فزاینده‌ای تغییر می‌کنند.

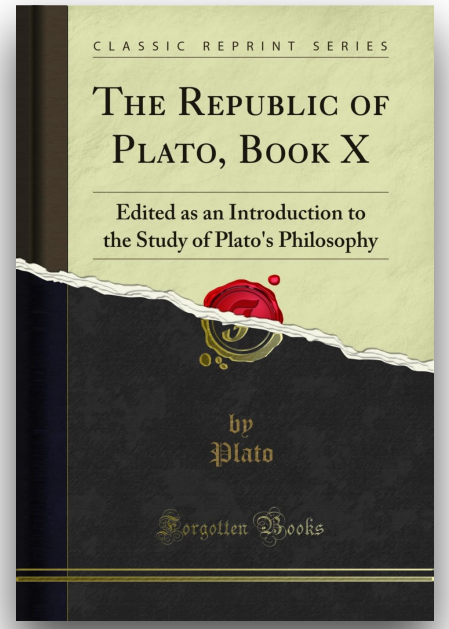
برای مثال، نقاشی با ظهور هنر مدرن، هنر اپ (Op Art)، و اکسپرسیونیسم انتزاعی هرچه بیشتر از ادبیات دور شده است، در حالی که موسیقی در برخی مواقع با ظهور رپ به نوعی به ادبیات نزدیک‌تر شده است. بنابراین، نگه‌داشتن دسته‌بندی‌های سنتی هنرها دشوارتر می‌شود، چرا که مرزهای برخی از آن‌ها در حال مبهم‌تر شدن است، در حالی که مرزهای دیگری ممکن است واضح‌تر شوند.

از سوی دیگر، ظهور فرم‌های هنری جدیدی مانند فیلم و تلویزیون نیز قابل توجه است، که پس از چند دهه بحث و جدل اولیه در مورد این که آیا این‌ها اساسا به‌عنوان هنر شمرده می‌شوند یا نه، اکنون به‌عنوان فرم‌های هنری جدی و تاثیرگذار شناخته می‌شوند.

علاوه بر این، بسیاری از اندیشمندان معاصر هنر و زیبایی‌شناسی را به‌عنوان یک قلمرو مجزا نمی‌بینند، بلکه به‌عنوان عنصری فراگیر در زندگی انسان می‌شناسند.■

دیدگاه افلاطون دربارهٔ هنر

سقراط در دیالوگ معروف کتاب دهم جمهوری افلاطون می‌گوید که یک شهر ایده‌آل نباید شاعران را در خود جای دهد.
دلیل این دیدگاه چیست؟



Plato
(428–423 BC - 348/347 BC)

در ابتدا، می‌بایست یادآور شد که اصطلاح «زیبایی‌شناسی» (Aesthetics) در قرن هجدهم ابداع شد و یونانیان باستان دیدگاه متفاوتی دربارهٔ هنر داشتند.

واژهٔ یونانی "تکنی" (τέχνη) که معادل «هنر» در نظر گرفته می‌شد، نه تنها به هنرهای زیبا (مانند نقاشی و موسیقی)، بلکه به همهٔ انواع فعالیت‌های انسانی از جمله صنایع دستی و علوم اشاره داشت.

با این حال، آنچه افلاطون در جمهوری دربارهٔ هنر بیان کرده، تأثیر عمیقی بر نحوهٔ درک فرهنگ غربی از هنر در هزاره‌های بعدی گذاشته است.

در جمهوری افلاطون، شخصیت سقراط استدلال می‌کند که چیزهایی که ما در زندگی روزمره خود می‌بینیم — یعنی اشیای مادی دنیای ما — در حقیقت، تقلیدهایی از یک واقعیت والاتر هستند؛ واقعیتی که فراتر از حواس است، جاودانه، تغییرناپذیر و بی‌زمان است.

این واقعیت نهایی، شامل آنچه به عنوان "مُثُل" (Forms) یا "آیدوس" (Eidos) در زبان یونانی شناخته می‌شود، است. همین واژه منشأ کلمه Idea (ایده) در زبان‌های امروزی شده است.
گاهی از مُثُل به عنوان ایده‌ها نیز یاد می‌شود. مُثُل غیرمادی، یگانه و فراتر از حواس هستند. آن‌ها در قلمرویی فراتر از درک حسی ما قرار دارند.
ما می‌توانیم دربارهٔ آن‌ها فکر کنیم، اما نمی‌توانیم آن‌ها را ببینیم — در هر صورت، مُثُل با کمال شناخته می‌شوند. آن‌ها بی‌نقص و واقعیت نهایی هستند. برخلاف چیزهای مادی که در معرض زوال قرار دارند — مانند گیاه که پژمرده می‌شود، کتاب‌ها که فرسوده می‌شوند،

و حتی یک سنگ که ممکن است فرسایش یابد—مُثُل در قلمروی غیرمادی و فراتر از حواس قرار دارند و تغییرپذیر نیستند.
در این گفت‌وگو، سقراط می‌گوید که مُثُل توسط خدا آفریده شده‌اند و ماهیت آن‌ها واقعیت، حقیقت و طبیعت در معنای نهایی خود است. این در مقابل دسته دومی از اشیا قرار دارد که ما در زندگی روزمره خود با آن‌ها احاطه شده‌ایم، و افلاطون آن‌ها را "مصنوعات" (articles) می‌نامد.

یک مصنوع (article) توسط یک نجار یا صنعتگر ساخته می‌شود. ماهیت این مصنوعات، تصویر (Appearance or image) است.
چرا؟
. مصنوعات تغییرپذیر و فانی هستند.
. نه تنها این اشیا به مرور زمان فرسوده و نابود می‌شوند، بلکه درک ما از آن‌ها نیز متغیر است؛ مثلاً اگر از طرف دیگر یک شیء به آن نگاه کنیم، ظاهر آن تغییر خواهد کرد.

بنابراین، می‌توان گفت که دو سطح از واقعیت وجود دارد:
۱ـ مُثُل (Forms) – غیرمادی، کامل، فراتر از حواس، و واقعیت نهایی.

۲ـ مصنوعات (Articles) – مادی، متغیر، فانی، و چیزی که ما در زندگی روزمره می‌بینیم و از طریق حواس درک می‌کنیم.
با این حال، سقراط همچنین به یک دسته‌بندی سوم اشاره می‌کند، سطحی که پایین‌تر از مُثُل و حتی پایین‌تر از سطح مصنوعات (articles) قرار دارد. این دسته هنر است، به‌ویژه آنچه در اینجا "هنرهای تقلیدی" نامیده می‌شوند، مانند شعر و نقاشی. البته، در این بحث معماری مدنظر نیست.
هنرهای تقلیدی چیست؟
سقراط استدلال می‌کند که هنرهای تقلیدی توسط یک هنرمند خلق می‌شوند و ماهیت آن‌ها تقلید است.
اگر ما یک کفش را نقاشی کنیم، در واقع کفشی را که در زندگی روزمره می‌بینم تقلید می‌کنیم، یا شاید کفشی خیالی را ترسیم می‌کنیم.
در هر دو حالت، یک مصنوع (article) را تقلید می‌کنیم، یعنی سطح دوم از واقعیت که سقراط درباره آن صحبت می‌کند.

اما چرا این مشکل دارد؟
این یعنی هنر، در حقیقت، واقعیت را تقلید نمی‌کند، بلکه تقلیدی از تقلید واقعیت است. مصنوعات (اشیای مادی که در زندگی واقعی می‌بینیم) خودشان تقلیدی از مُثُل هستند. هنر نیز تقلیدی از این مصنوعات است.
پس، سقراط نتیجه می‌گیرد که هنر دو بار از حقیقت فاصله دارد، زیرا هنر به جای آنکه خود حقیقت را بازنمایی کند، فقط ظاهر و تصویری از آن را ارائه می‌دهد.
چرا سقراط از هنرمندان خوشش نمی‌آید؟

The Death of Socrates, by Jacques-Louis David (1787)

یکی از چیزهایی که سقراط دربارهٔ هنرمندان نمی‌پسندد این است که:
آن‌ها صرفاً ظاهر اشیا را تقلید می‌کنند، بدون اینکه دانش واقعی از آن‌ها داشته باشند.
هنرمند ممکن است چیزی را نقاشی کند یا درباره‌اش شعر بسراید، اما لزوماً حقیقت آن را درک نکرده است.
او معتقد است که هنرمندان نیازی به داشتن دانش عمیق از آنچه که در حال نمایش آن هستند ندارند تا بتوانند آن را به تصویر بکشند.
سازنده کفش باید دانش عمیق از عملکرد و هدف یک کفش داشته باشد. نه تنها سازنده کفش احتمالاً از کفش‌ها استفاده می‌کند، بلکه می‌داند چگونه کفش بسازد. اما از طرف دیگر، هنرمند نیازی به پوشیدن کفش یا حتی دانستن چگونگی ساختن آن ندارد. هنرمند فقط می‌تواند چیزی که می‌بیند را نقاشی کند.

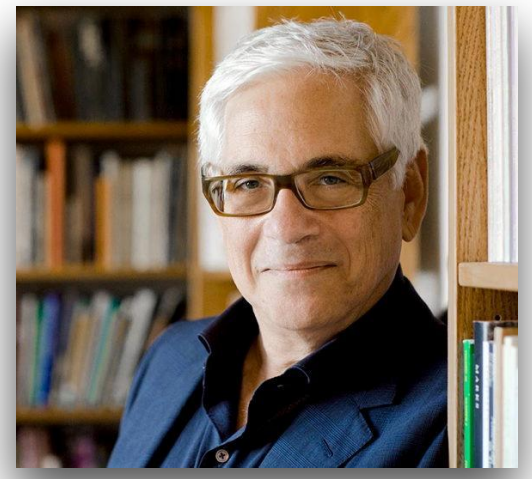
سقراط مثال می‌زند که هر شیء خاص در واقع شامل سه عمل خاص است:
استفاده از شیء
ساختن شیء
تقلید از شیء
هنرمند فقط باید تقلید کند، و نیازی به ساختن یا استفاده از شیء ندارد.
در اینجا سقراط هومر را هم به زیر سوال می‌برد و می‌گوید که هومر، در مورد جنگ‌ها نوشت و اشعار حماسی مثل ایلیاد و ادیسه را خلق کرد اما او هیچ جنگی را نبرده است.
هومر نه چیزی اختراع کرده و نه کسی را آموزش داده است.
این‌ها انتقادهایی شدید به هومر از سوی سقراط است. و به وضوح، سقراط تصویری بسیار منفی از هنرمند ارائه می‌دهد.
سقراط همچنین می‌گوید که هنرمندان افراد خوبی نیستند، چون اگر خوب بودند، کارهای بهتری از خلق هنر انجام می‌دادند. در حقیقت، او می‌گوید که هنرمندان نه دانش درستی دارند و نه دیدگاه صحیحی درباره آنچه که تقلید می‌کنند. بنابراین، آن‌ها صرفاً در حال تقلید از چیزها به طور تصادفی و بدون هیچ فضیلت یا درکی از آنچه که تقلید می‌کنند هستند.
تعجبی ندارد که سقراط می‌خواهد شاعران را از شهر بیرون کند. اما یک جنبهٔ دیگر وجود دارد که به اثر هنرمندان بر مردم مربوط می‌شود. طبق گفته سقراط، نه تنها هنرمندان افراد بدی هستند، بلکه تأثیرات منفی نیز بر جمعیت دارند.
چرا؟ چون افرادی که در حال تجربهٔ هنر هستند، مثل گوش دادن به آن، تماشا کردن آن و غیره، در واقع بخش‌های ضعیف‌تر روحشان را تقویت می‌کنند و در عین حال بخش‌های قوی‌تر روحشان را تضعیف می‌کنند.
این استدلال به یک دیدگاه دیگر از سقراط بستگی دارد که مربوط به هنر نیست، بلکه مربوط به دیدگاه او دربارهٔ روح انسان و به طور خاص دیدگاه سه‌گانهٔ روح است که سقراط در این گفت‌وگو نیز به آن اشاره می‌کند.
بر اساس این دیدگاه روح انسان از سه بخش تشکیل شده است:
عقل (بخش عقلانی روح)، که بهترین بخش روح است. این بخش از روح می‌تواند به مُثُل دسترسی پیدا کند، به قلمرو غیرمادی تفکر و از این طریق به حقیقت دست یابد.
روحیه (بخش هیجانی روح)، که بیشتر به چیزی که ما به آن احساسات می‌گوییم مربوط است.

و سومین بخش، بخش خواهش‌ها یا میل‌ها (Appetitive) است، که بخشی از روح است که در پی برآوردن نیازهای مادی اولیه خود است. طبق گفته سقراط، هنر به گونه‌ای بر احساسات و خواهش‌های ما تأثیر می‌گذارد که بخش‌های هیجانی و میل‌ورزی روح تقویت می‌شوند. اما این‌ها بخش‌های پایین‌تر روح هستند.

در حقیقت، سقراط آن‌ها را همچون دو اسبی می‌داند که باید توسط راننده ارابه‌ای از عقل هدایت شوند. بنابراین عقل باید در کنترل باشد. بخش‌های هیجانی و میل‌ورزی روح باید توسط عقل هدایت شوند، نه اینکه خودشان هدایت‌کننده باشند.

هنر، چون به تقلید از تقلید مربوط است و بر احساسات و غیره تأثیر می‌گذارد، عقلانی نیست، بلکه بر این بخش‌های روح تأثیر می‌گذارد. در حقیقت، سقراط می‌گوید که هنرهای تقلیدی عقل را نابود می‌کنند. و بنابراین مردم باید از هنر تقلیدی حفاظت شوند.

امروزه این دیدگاه افلاطون دربارهٔ هنر ممکن است برای بسیاری عجیب باشد اما فیلسوف معاصر الکساندر نهاماس در مقاله "افلاطون در رسانه‌های جمعی"، به این مسئله اشاره دارد که ما مشابه همین استدلال‌ها را امروز در مورد تماشای تلویزیون می‌بینیم. نهاماس می‌گوید که انتقادهای رایج از اثرات منفی تماشای زیاد تلویزیون اغلب بر پایه استدلال‌های مشابه با آنچه سقراط علیه شعر در جمهوری مطرح کرده است، استوار است. ایده‌ای که می‌گوید تلویزیون ما را تنبل می‌کند، ما را به انسان‌های بدتری تبدیل می‌کند، باعث می‌شود که ارزش‌های نادرستی را در زندگی ارزش‌گذاری کنیم، باعث می‌شود که شهروندان پاسیو بشویم، به جای اینکه اجازه دهیم عقل ما زندگی‌مان را هدایت کند.



Alexander Nehamas
(22 March 1946 -)

این تحلیل از تلویزیون، به نوعی شبیه همان دیدگاه سقراط درباره هنر است که می‌گوید هنر تقلیدی عقل را تضعیف می‌کند. ■

نظریه زیبایی‌شناسی ایمانوئل کانت

زمانی که ایمانوئل کانت (Immanuel Kant) نظریه زیبایی‌شناسی خود و مفهوم زیبایی را در اواخر قرن هجدهم مطرح کرد، به مرکز نظریه زیبایی‌شناسی تبدیل شد، به‌ویژه در «نقد قوه حکم» که به‌عنوان نقد سوم او شناخته می‌شود. کانت فیلسوفی بسیار مهم در توسعه نظریه زیبایی‌شناسی است، زیرا او اولین کسی بود که زیبایی‌شناسی را در مرکز یک فلسفه نظام‌مند قرار داد.

Immanuel Kant
(22 April 1724 – 12 February 1804)

کانت می‌گوید که چهار لحظه (یا مرحله) وجود دارد که به ما امکان می‌دهد مفهوم زیبایی را استخراج کنیم. او می‌خواهد بداند زیبایی چیست؟ وقتی چیزی را زیبا می‌نامیم، دقیقاً چه منظوری داریم؟ و او بیان می‌کند که این چهار لحظه به‌عنوان شاخص‌هایی عمل می‌کنند که به ما در این مسیر کمک خواهند کرد.

لحظه اول: ذوق

Taste is disinterested

برای کانت، ذوق قوه‌ای است که ما به‌عنوان انسان صاحب آن هستیم و به ما امکان می‌دهد تا یک شیء یا بازنمایی از یک شیء را از طریق لذت یا بیزاری ارزیابی کنیم. ما یا از شیء لذت می‌بریم یا از آن بیزار می‌شویم، اما به‌طور بی‌طرفانه. بنابراین، ذوق صرفاً یک ترجیح شخصی مبتنی بر تمایل یا علاقه نیست، بلکه با لذت یا بیزاری مرتبط است که مستقل از هرگونه علاقه شخصی است. پس از نظر کانت، ذوق، اگرچه لذت و بیزاری را برمی‌انگیزد، اما بی‌طرفانه است.

لحظه دوم: زیبایی و رضایت همگانی

The Beautiful is universally pleasing

این مرحله مربوط به زیبایی است. کانت می‌گوید که زیبایی چیزی است که به‌طور همگانی خوشایند است. بنابراین، او معتقد است که هر چیزی که زیباست، دارای ویژگی همگانی است. به این معنا که من نمی‌توانم بگویم «این برای من زیباست، اما برای تو نه». هنگامی که چیزی را زیبا می‌نامیم، در واقع یک حکم جهانی صادر می‌کنیم. اما زیبایی بدون وابستگی به هیچ مفهومی لذت‌بخش است و این همان چیزی است که آن را از دیگر امور جهانی متمایز می‌کند. بنابراین، از نظر کانت، احکام زیبایی‌شناختی در احساسات فردی ریشه دارند و در نتیجه عینی نیستند. اما درعین‌حال، او تأکید می‌کند که زیبایی، اگرچه امری ذهنی است، اما همچنان همگانی است.

کانت هشدار می‌دهد که نباید ذهنی بودن زیبایی را با نسبی‌گرایی اشتباه بگیریم. به این معنا که احکام زیبایی‌شناختی در خود اثر هنری وجود ندارند، بلکه در ذهن سوژه شکل می‌گیرند. بااین‌حال، هنگامی که فردی ادعا می‌کند که یک اثر هنری زیباست، در حال بیان یک حکم همگانی است. اگرچه زیبایی به‌عنوان یک ویژگی در شیء وجود ندارد، ما به‌گونه‌ای درباره آن صحبت می‌کنیم که انگار چنین است. اما زیبایی از مفاهیم مستقل است و از آن‌ها نشأت نمی‌گیرد.

لحظه سوم: غایت‌مندی بدون غایت

The beutiful is purposive

کانت معتقد است که زیبایی، شکلی از غایت‌مندی است که ما در یک شیء درک می‌کنیم، بدون این‌که فرض کنیم این زیبایی هدفی خارجی دارد. این ایده نسبتاً پیچیده است، اما اساس آن این است که ما زیبایی را به‌گونه‌ای تجربه می‌کنیم که گویی شیء دارای نظمی هدفمند است، اما این هدف لزوماً به یک غایت خاص بیرونی اشاره ندارد.

لحظه چهارم: لذت ضروری

The beautiful is an object of necessary

کانت می‌گوید که زیبایی، چیزی است که «بدون وابستگی به مفهوم، به‌عنوان موضوعی برای لذت ضروری درک می‌شود». همان‌طور که در لحظه دوم گفتیم، زیبایی مفهومی نیست. اما بااین‌حال، زیبایی به‌عنوان موضوعی برای لذت ضروری تلقی می‌شود. این بدان

معناست که وقتی چیزی را زیبا می‌یابیم، احساس لذتی که تجربه می‌کنیم، نوعی لذت ضروری است که انتظار داریم دیگران نیز آن را تجربه کنند.

زیبایی و عدم علاقه

کانت در بخش مربوط به لحظه اول بیان می‌کند که زیبایی در سوژه شکل می‌گیرد و یک شیء نمی‌تواند به‌خودی‌خود زیبا باشد. به همین دلیل، احکام زیبایی‌شناختی، احکامی در مورد سلیقه شخصی نیستند، بلکه در مورد یک تجربه ذهنی هستند که در آن لذت یا بیزاری را به‌صورت بی‌طرفانه تجربه می‌کنیم. به عبارت دیگر، هنگامی که ما زیبایی یک اثر هنری را قضاوت می‌کنیم، نباید آن را با علاقه شخصی یا میل به داشتن آن اثر اشتباه بگیریم.

کانت بین سه نوع احساس لذت و بیزاری تمایز قائل می‌شود:

مطبوع (دلپذیر): چیزی که حواس را خوشایند می‌کند (مثل بوی گل رز).

زیبا: آنچه که به‌طور جهانی لذت‌بخش است، بدون وابستگی به مفاهیم یا میل.

خوب: آنچه که عقل آن را خوشایند می‌داند و با احترام همراه است.

زیبایی میان مطبوع و خیر

کانت تأکید دارد که زیبایی را نباید با مطبوع یا خیر اشتباه گرفت. چیزهای مطبوع، مانند طعم غذا یا رایحه گل‌ها، میل به لذت و تکرار را در ما برمی‌انگیزند، درحالی‌که زیبایی وابسته به چنین تمایلی نیست. از سوی دیگر، «خوب» یا اخلاقی نیز به یک مفهوم عقلانی وابسته است، درحالی‌که زیبایی بدون مفهوم است. بنابراین، زیبایی در حد وسط میان مطبوع و خیر قرار دارد، اما از هر دو متمایز است، زیرا برخلاف آن‌ها، نیازی به تمایل یا هدف ندارد.

بازی آزاد قوه خیال و فاهمه

یکی از عناصر کلیدی در فلسفه زیبایی‌شناسی کانت، ایده «بازی آزاد» میان دو قوه ذهنی یعنی قوه خیال و فاهمه است. کانت معتقد است که در تجربه زیبایی‌شناختی، این دو قوه بدون نیاز به مفاهیم خاصی با یکدیگر تعامل دارند. این ویژگی به زیبایی‌شناسی کانت جنبه‌ای منحصربه‌فرد می‌بخشد، زیرا بر پایه هماهنگی آزاد میان قوای ذهنی استوار است.

زیبایی و قابلیت ارتباط جهانی

کانت استدلال می‌کند که آثار هنری زیبا باید از نوعی قابلیت ارتباط جهانی برخوردار باشند. این بدان معناست که همه افراد در اصل باید بتوانند بر سر زیبایی یک اثر توافق کنند، مگر این‌که عواملی مانند تمایلات شخصی یا تعصبات مانع از این امر شوند. بنابراین، درحالی‌که زیبایی امری ذهنی است، همچنان واجد نوعی جنبه جهانی و مشترک در بین انسان‌ها است.

جمع‌بندی

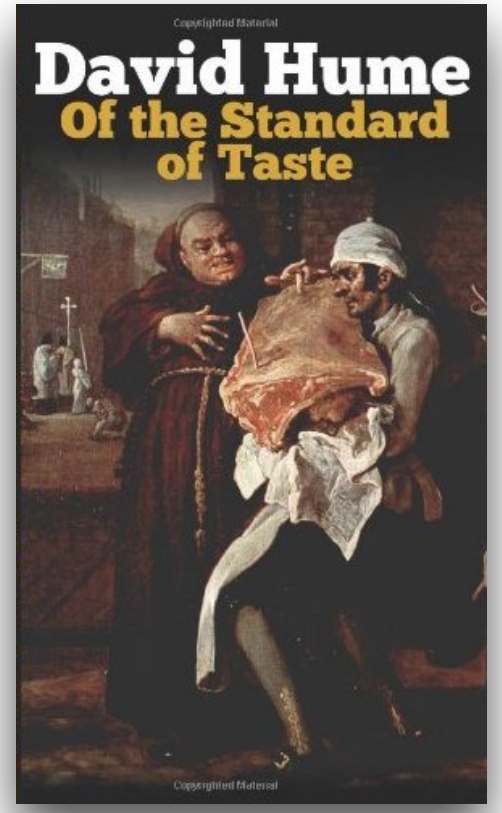
نظریه زیبایی‌شناسی کانت، تأکید ویژه‌ای بر بی‌طرفی در داوری زیبایی‌شناختی، جهان‌شمولی تجربه زیبایی و ارتباط زیبایی با لذت و بازی آزاد قوای ذهنی دارد. او معتقد است که زیبایی، نه وابسته به علایق شخصی است و نه به مفاهیم خاصی مرتبط است. بلکه زیبایی از طریق احساس لذت ضروری و جهانی تجربه می‌شود.

این نظریه تأثیر عمیقی بر زیبایی‌شناسی مدرن داشته و همچنان یکی از مهم‌ترین مباحث در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی است. ■

در باب معیار سلیقه

دیوید هیوم

وقتی صحبت از داوری در مورد هنر می‌شود، اغلب می‌پذیریم که سلیقه‌های متفاوتی وجود دارد. چیزی که یک نفر دوست دارد، ممکن است همان نوع هنری نباشد که دیگری می‌پسندد. مردم به‌دلیل تفاوت در سلیقه‌هایشان، دیدگاه‌های مختلفی نسبت به هنر دارند و در مورد اینکه چه چیزی زیباست، اختلاف نظر دارند.



David Hume
(7 May 1711 – 25 August 1776)

دیوید هیوم (David Hume) معتقد است که ماجرا از آنچه به‌نظر می‌رسد پیچیده‌تر است. او یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان قرن هجدهم و از چهره‌های اصلی روشنگری اسکاتلندی بود. اثر او از سال ۱۷۵۷ با عنوان "در باب معیار سلیقه" (Of the Standard of Taste) به یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مسائل زیبایی‌شناسی می‌پردازد:

هیوم می‌گوید برای اینکه بتوانیم میان سلیقه‌های مختلف داوری کنیم، نیاز به یک معیار سلیقه داریم. او استدلالش را با بررسی تفاوت میان «داوری» از یک‌سو و «احساس» یا «هیجان» از سوی دیگر آغاز می‌کند. هیوم می‌گوید داوری‌ها به چیزی بیرون از خودشان ارجاع می‌دهند؛ به واقعیت‌های عینی در جهان.

داوری‌ها به‌دلیل اینکه به مسائل واقعی جهان مربوط می‌شوند، جنبه‌ای عینی دارند. وقتی می‌گوییم داوری‌ها «عینی» هستند، گاهی به‌اشتباه فهمیده یا تعبیر می‌شود.

ما نمی‌گوییم که داوری‌ها همیشگی، تغییرناپذیر یا ابدی‌اند. آنچه می‌گوییم این است که داوری‌ها به اشیاء و چیزهایی مربوط‌اند که در جهان بیرونی وجود دارند. هیوم می‌گوید این با احساسات فرق دارد؛ احساسات به چیزی فراتر از خودشان ارجاع نمی‌دهند. به همین دلیل، در واقع هیچ‌گاه نمی‌توان آن‌ها را مورد اختلاف قرار داد.

هیچ‌کس نمی‌تواند به من بگوید که یک احساس نادرست است، همان‌طور که می‌توانند به من بگویند یک داوری نادرست است. احساسات همچنین هیچ چیزی واقعی را در شیء بازنمایی نمی‌کنند. از این رو، آن‌ها ذهنی هستند.

و این موضوع از نظر هیوم همچنین به این معناست که احساسات همگی "درست" هستند. ما نمی‌توانیم میان یک احساس درست و یک احساس نادرست تفاوتی قائل شویم، همان‌طور که می‌توانیم میان یک داوری درست و نادرست تمایز بگذاریم. این مسئله را می‌توان در زبان رایج امروزی هم دید، زمانی که مردم می‌گویند: «خب، نمی‌تونی با احساسات بحث کنی، درسته؟» چون احساسات چیزی نیستند که بشود له یا علیه‌شون استدلال آورد.

آن‌ها درباره وضعیت‌های واقعی جهان داوری نمی‌کنند. در نتیجه، بر اساس این تمایز میان داوری و احساس که هیوم مطرح می‌کند، کسانی که می‌گویند سلیقه فقط بر پایه‌ی احساس است، معتقدند که اساسا نمی‌توان معیاری برای سلیقه در نظر گرفت. یعنی نمی‌توانیم با سلیقه‌ی شخص دیگری مخالفت کنیم. بر اساس این دیدگاه، سلیقه امری ذهنی است.

بنابراین می‌توانیم نظرات متفاوتی درباره اینکه بهترین هنرمند یا بهترین موسیقی‌دان زنده‌ی جهان کیست داشته باشیم. و نمی‌توانیم با سلیقه‌ی یکدیگر بحث کنیم، چون این‌ها اموری ذهنی هستند. آن‌ها نمی‌توانند اشتباه باشند.

هیوم فکر می‌کند که این دیدگاه، کاملاً با عقل سلیم هماهنگ است. بسیار می‌شنویم که «هنر امری ذهنی است»، در حالی که در واقع این‌طور نیست.

هنر با اشیایی در جهان واقعی سروکار دارد. اما وقتی مردم می‌گویند هنر ذهنی است، منظورشان این است که داوری‌های هنری یا سلیقه‌ی هنری ذهنی است. و هیوم هم می‌گوید: بله، این دیدگاه کاملاً رایج و گسترده است.

اما یک نکته‌ی عجیب وجود دارد که هم‌زمان با این دیدگاه در عقل سلیم مردم حضور دارد، و آن دیدگاهی است که کاملاً با ایده‌ی ذهنی بودن سلیقه در تضاد است. و آن این باور است که: بعضی آثار هنری خوب هستند و بعضی بد.

نمونه‌ی شاخص این امر در دنیای سینما است. بسیازی از فیلم‌ها را بد و حتی بدترین در تاریخ سینما مینامیم. پس چطور می‌توانیم این تضاد را حل کنیم؟ از یک سو عقل سلیم می‌گوید سلیقه ذهنی است و بر پایه‌ی چیزی است که هیوم آن را احساس می‌نامد، اما از سوی دیگر، ما دائماً در حال داوری درباره‌ی خوب و بد بودن آثار هنری هستیم.

هیوم می‌خواهد این تضاد ظاهری را با ارائه‌ی چیزی به نام معیار سلیقه حل کند. و مسیر فکری هیوم به سمت این ایده می‌رود که اصولی جهانی در سلیقه وجود دارند؛ اصولی که اگرچه ممکن است در همه‌ی افراد دقیقاً یکسان نباشند، اما دست‌کم تا حد زیادی مشابه‌اند. او در نوشته‌اش به چند استثنا اشاره می‌کند، اما تأکید می‌کند که فقط تعداد

کمی از مردم صلاحیت داوری هنری دارند، چرا که این اصول سلیقه در همه پرورش نیافته‌اند.
برای اینکه سلیقه‌ی خود را توسعه بدهیم و این اصول را در دریافت‌مان از آثار هنری تشخیص بدهیم، باید تمرین کنیم، باید سلیقه‌مان را پالایش کنیم.
هیوم چند دلیل را برای اینکه چرا اغلب ما نمی‌توانیم تشخیص دهیم که برخی آثار از برخی دیگر بهترند توضیح می‌دهد. نخستین دلیلی که او مطرح می‌کند، چیزی است که آن را ظرافت (delicacy) می‌نامد.

ما اغلب فاقد ظرافت خیال (delicacy of the imagination) هستیم. هرچند که از نظر هیوم، زیبایی به احساس تعلق دارد، او می‌گوید برخی ویژگی‌ها در اشیاء به‌طور طبیعی طوری ساخته شده‌اند که احساسات خاصی را در ما برمی‌انگیزند. پرورش ظرافت سلیقه یعنی هماهنگ شدن با این ویژگی‌ها و به‌دست آوردن حساسیتی نسبت به احساسات ظریف‌تر و دقیق‌تر.
در ابتدا، ما بسیاری از طیف‌های احساسی را تشخیص نمی‌دهیم، اما با پرورش سلیقه‌مان، به تدریج به آن‌ها حساس می‌شویم و می‌توانیم آن‌ها را درک کنیم. مثالی که می‌توان اینجا به آن اشاره کرد — هرچند ممکن است دقیقاً در مرز بین هنری بودن یا نبودن قرار بگیرد — تست کردن شراب است. وقتی تازه شروع به چشیدن شراب می‌کنید، احتمالاً نمی‌توانید طعم‌های زیادی را تشخیص دهید، اما با گذشت زمان و تمرین، می‌توانید طعم‌های بیشتری را از هم تمییز دهید و ظرافت بسیار بیشتری پیدا کنید.
همین روند در مورد هنر هم صدق می‌کند. سلیقه‌ی هنری چیزی نیست که صرفاً ذاتی یا تصادفی باشد؛ بلکه چیزی است که می‌توان آن را پرورش داد، پالایش کرد، و در طول زمان با تمرین و توجه عمیق‌تر به آثار، تقویت نمود. منظور هیوم از سلیقه، سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی است.

دلیل دوم از نظر هیوم برای اینکه چرا اغلب نمی‌توانیم به اصول جهانی سلیقه پی ببریم، کمبود تمرین است. برای پالایش سلیقه و تقویت ظرافت‌مان، باید تمرین کنیم. باید بارها و بارها در معرض یک اثر هنری قرار بگیریم. یک بار دیدن یا شنیدن کافی نیست.
نمی‌توانیم تنها با یک قضاوت سریع و لحظه‌ای درباره‌ی یک اثر هنری تصمیم بگیریم. هرچه بیشتر در معرض یک اثر هنری خاص قرار بگیریم، حس سلیقه‌ی پالوده‌ی خود را پرورش می‌دهیم. اما این فقط درباره‌ی همان اثر خاص نیست؛ بلکه به‌طور کلی، نحوه‌ی دیدن و درک آثار هنری را یاد می‌گیریم.

عامل سوم مقایسه است. هیوم معتقد است که اگر آثار هنری مختلفی برای مقایسه نداشته باشیم، نمی‌توانیم تشخیص دهیم که یک اثر هنری خوب است یا نه. بنابراین، یاد می‌گیریم که چگونه یک اثر را تحسین یا نقد کنیم، و این یادگیری از طریق مقایسه‌ی آثار با یکدیگر انجام می‌شود.
همان‌طور که می‌بینید، هنوز در نیمه‌ی راه هستیم، اما می‌توان دریافت که از نظر هیوم، راه‌حل این بن‌بست که ما اصول جهانی سلیقه را نمی‌شناسیم، در پرورش چیزی است که در حال حاضر فاقد آن هستیم. پس تا اینجا سه عامل مطرح شد: ظرافت، تمرین و مقایسه.

عامل چهارم: تعصب.
تعصب، مانع بزرگی در تشخیص تفاوت میان آثار هنری خوب و بد است. هیوم می‌گوید که یک منتقد هنری باید ذهن خود را از هرگونه تعصب آزاد کند. او همچنین تأکید می‌کند که این مسئله در مورد آثاری که از فرهنگ‌ها یا دوره‌های تاریخی مختلف سرچشمه گرفته‌اند، اهمیت ویژه‌ای دارد.
برای اینکه بتوانیم یک اثر هنری را به‌درستی داوری کنیم، باید تمام شرایطی را که در آن اثر هنری خلق شده، در نظر بگیریم و خود را در موقعیت مخاطبان آن زمان و مکان قرار دهیم. همچنین، باید تلاش کنیم که اثر را صرفاً بر اساس قضاوت درباره‌ی هنرمندش داوری نکنیم.
مثلاً، اگر دوست هنرمندی باشیم، ممکن است قضاوت ما تحت تأثیر دوستی‌مان قرار بگیرد و فکر کنیم هر چیزی که او خلق می‌کند، فوق‌العاده است. یا برعکس، اگر از هنرمندی خوشمان نیاید، ممکن است تمایل داشته باشیم که آثارش را بیشتر نقد کنیم و کمتر ارزشمند بدانیم.
هیوم معتقد است که باید این نوع پیش‌داوری را کنار بگذاریم. این نکته، یکی از بحث‌های مهمی را که امروز هم در جریان است، مطرح می‌کند: آیا می‌توان هنر را از هنرمند جدا کرد؟ این موضوع یکی از جنجالی‌ترین مسائل معاصر در نقد هنری است.

و اما عامل پنجم: خردمندی (Good sense).
هیوم معتقد است که بدون خردمندی، ما نمی‌توانیم ارزش یک اثر هنری را به‌درستی ارزیابی کنیم. خردمندی به ما کمک می‌کند که نه‌تنها احساسات خود را بهتر مدیریت

کنیم، بلکه بتوانیم از استدلال منطقی در قضاوت‌هایمان بهره ببریم و تحت تأثیر احساسات سطحی یا سلیقه‌ی ناپخته قرار نگیریم.

هیوم می‌گوید که خردمندی (good sense) به ما این امکان را می‌دهد که زیبایی‌های آثار هنری و استدلال را تشخیص دهیم. خردمندی در نتیجه به ما کمک می‌کند تا اثر پیش‌داوری‌ها را کنترل کنیم.

هیوم نتیجه می‌گیرد:

«خردمندی قوی که پیوسته با احساسات ظریف، بهبود یافته و توسط تمرین تکمیل‌شده و با مقایسه، و عاری از هرگونه تعصب، می‌تواند منتقدان را تبدیل به شخصیت ارزشمند واجد شرایط کند. و حکم مشترک چنین افرادی، هر کجا که باشند، معیار واقعی سلیقه و زیبایی است.»

بنابراین، معیار سلیقه از نظر هیوم نتیجه‌ی این پنج عنصر است: خردمندی، ظرافت، تمرین، مقایسه و عدم تعصب.

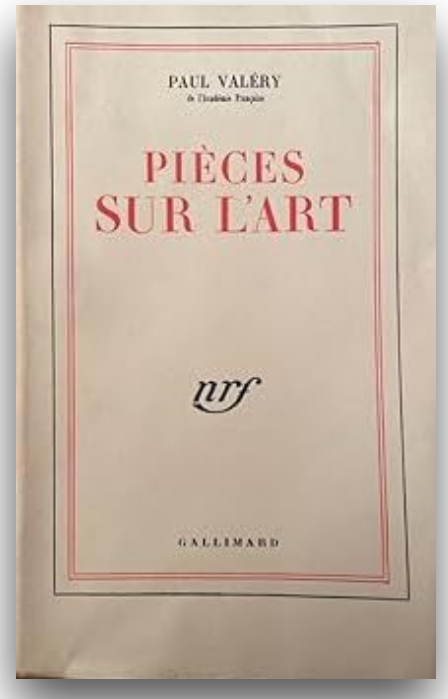
با توسعه‌ی این ویژگی‌هاست که احساسات ما، که هیوم آن‌ها را به تنهایی ناقص می‌داند و بعضا برداشت نادرستی تولید می‌کنند، اصلاح می‌شوند و به ما این امکان را می‌دهند که بفهمیم هنر زیبا چیست.■

اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی
والتر بنیامین

Walter Benjamin
(15 July 1892 – 26 September 1940)

والتر بنیامین، فیلسوف و منتقد فرهنگی آلمانی، در مقاله‌ی «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» به بررسی تأثیر فناوری‌های جدید تکثیر، مانند عکاسی و سینما، بر تجربه‌ی هنری و مفهوم اصالت می‌پردازد.

این مقاله‌ی بنیامین یکی از مهم‌ترین متون در فلسفه هنر مدرن و نظریه‌ی رسانه به شمار می‌رود. تغییر در شرایط تولید در دهه‌ی ۱۹۳۰میلادی، دگرگونی‌های عمیقی در هنر و شیوه‌ی ادراک ما از آن ایجاد کرده بود. بنیامین می‌گوید که این تغییرات، بر ادراک به‌طور کلی تأثیر گذاشته‌اند. به‌ویژه، این تغییرات امکان نوع جدیدی از بازتولیدپذیری، یعنی بازتولید انبوه را فراهم کرده‌اند.



Paul Valéry
(30 October 1871 – 20 July 1945)

او مقاله‌ی خود را با نقل‌قولی از پل والری فیلسوف فرانسوی Pieces sur l'art آغاز می‌کند:

«در تمام هنرها، یک عنصر فیزیکی وجود دارد که دیگر نمی‌توان آن را مانند گذشته در نظر گرفت یا با آن همانند قبل رفتار کرد؛ این عنصر، نمی‌تواند از دانش و قدرت مدرن ما مصون بماند.»

۱. مفهوم «هاله» و زوال آن

بنیامین اصطلاح «هاله» را برای توصیف ویژگی خاص یک اثر هنری به کار می‌برد که ناشی از منحصربه‌فرد بودن، اصالت، و تاریخ‌مندی آن است. جالب است که سه نسخه‌ی مختلف از این مقاله که بنیامین در دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته است، برداشت‌های متفاوتی از مفهوم هاله ارائه

می‌دهند. بررسی این نسخه‌ها نشان می‌دهد که رابطه‌ی اثر هنری با هاله در نگاه بنیامین به‌تدریج تغییر کرده است.

از نظر او، هاله‌ی یک اثر هنری به دلیل ارتباط آن با سنت و مکان فیزیکی‌ای که در آن قرار دارد، به وجود می‌آید. به عنوان مثال، یک نقاشی کلاسیک که در یک موزه یا کلیسا قرار دارد، به دلیل یگانگی و حضور فیزیکی‌اش، هاله‌ی خاصی دارد که تجربه‌ی مخاطب را عمیق و منحصربه‌فرد می‌کند.

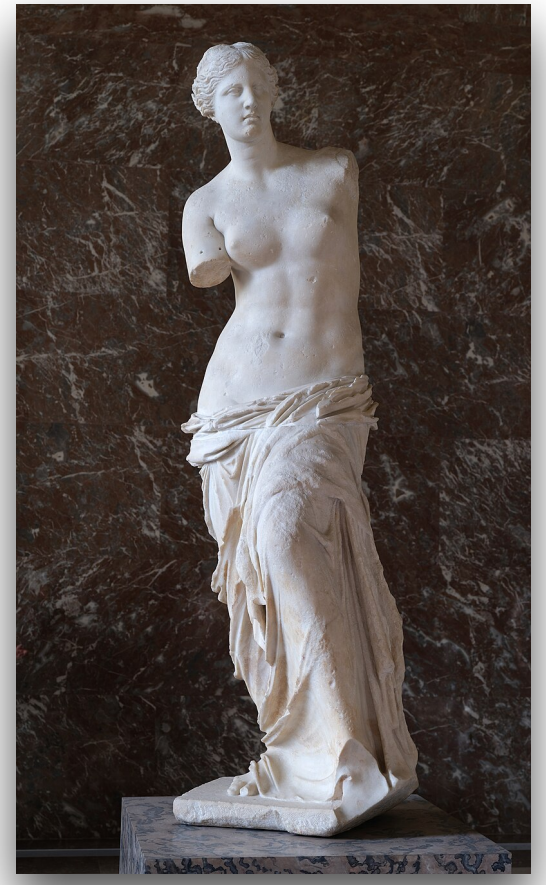
او می‌گوید که اثر هنری اصلی دارای هاله است، درحالی‌که نسخه‌های بازتولیدشده فاقد آن هستند. برخی از پژوهشگران بر این باورند که بنیامین از دست رفتن هاله را نه‌تنها تأیید می‌کند، بلکه آن را فرصتی تازه برای تجربه‌ی هنر می‌داند، به‌ویژه امکانات انقلابی‌ای که این فقدان به وجود می‌آورد. این دیدگاه بر این اساس شکل گرفته که بنیامین، اندیشمندی عمیقاً سیاسی و ریشه‌دار در سنت مارکسیستی است. در مقابل، برخی دیگر تفسیر نوستالژیکی از بنیامین ارائه می‌دهند و معتقدند که او در تلاش است تا هاله را حفظ کند.

با ظهور فناوری‌های تکثیر مکانیکی – نظیر چاپ عکس، بازتولید نقاشی‌ها، و به‌ویژه سینما – آثار هنری از مکان‌های خاص جدا شده و به‌صورت نسخه‌های متعدد در اختیار همگان قرار می‌گیرند. این بازتولید مکانیکی موجب می‌شود که اصالت و تاریخمندی اثر (یعنی هاله‌ی آن) از بین برود. دیگر نیازی نیست که فرد برای دیدن یک اثر هنری به مکانی خاص برود، زیرا می‌تواند آن را در هر جایی تجربه کند. پیش از اختراع عکاسی، تنها راه دیدن مونالیزا، این بود که به‌طور مستقیم به موزه‌ی لوور برویم یا نسخه‌ای ترسیم شده از آن را مشاهده کنیم. اما با ظهور عکاسی و دسترسی گسترده‌تر به تصاویر در قرن بیستم ناگهان برای میلیون‌ها نفر در سراسر جهان ممکن شد که بدون سفر به لوور، مونالیزا را ببینند.

او استدلال می‌کند که این فناوری‌ها ماهیت هنر را تغییر داده و موجب از بین رفتن «هاله» (Aura)ی آن شده‌اند. بنیامین این امر را «زوال هاله» (Decay of Aura) می‌نامد.

بنیامین نه‌تنها در مورد آثار هنری، بلکه درباره‌ی هاله در طبیعت نیز سخن می‌گوید. او می‌نویسد اگر در یک بعدازظهر تابستانی، چشمانتان را به خط‌الرأس کوه‌ها در افق بدوزید،

یا به شاخه‌ای نگاه کنید که سایه‌اش را روی شما افکنده، هاله‌ی آن کوه‌ها یا آن شاخه را تجربه خواهید کرد.
بنیامین توضیح می‌دهد که این تصویر، درک چرایی زوال هاله در دوران معاصر را آسان‌تر می‌کند. از دیدگاه او، این زوال بر دو عامل اساسی استوار است:
تمایل توده‌ها در جامعه‌ی مدرن به نزدیک‌تر کردن اشیا، هم از نظر فضایی و هم از نظر انسانی.
او می‌گوید که مردم می‌خواهند فاصله‌ای را که هاله ایجاد می‌کند، از میان بردارند.
از بین رفتن یگانگی هر واقعیت، با پذیرشِ محو شدن مرز میان اصل و نسخه‌ی بازتولیدشده.
به اعتقاد بنیامین، یگانگی یک اثر هنری، که به هاله‌ی آن گره خورده، جدایی‌ناپذیر از بستر سنتی است که در آن شکل گرفته است. اما سنت‌ها در گذر زمان تغییر می‌کنند، همان‌طور که فرهنگ‌ها دستخوش دگرگونی می‌شوند.



Venus de Milo
(2nd century BC)

برای نمونه، تندیس "ونوس دِ میلو" Venus de Milo در زمان یونان باستان معنایی خاص برای مخاطبانش داشت—برداشتی که با درک امروزی ما از آن در یک موزه کاملاً متفاوت است. با این وجود، هم در گذشته و هم در حال، این اثر درون یک سنت جای گرفته است.
و این دقیقاً همان چیزی است که با از بین رفتن هاله، نابود می‌شود.
بنیامین این مباحث را در دهه‌ی ۱۹۳۰ مطرح کرد، اما امروز می‌توان آن‌ها را در ارتباط با تحولات معاصر در هنر، مانند هنر دیجیتال یا هوش مصنوعی، بازنگری کرد—روندهایی که در زمان بنیامین هنوز وجود نداشتند.

نتیجه:
اثر هنری دیگر به مکان یا زمان خاصی وابسته نیست.
اصالت و یگانگی آن کاهش می‌یابد.
تجربه‌ی هنری به جای آیین‌گرایی، به تجربه‌ای همگانی و روزمره تبدیل می‌شود.

۲. تغییر در ادراک و تجربه‌ی هنری

در دوران پیشامدرن، هنر اغلب در خدمت دین و آیین‌های مذهبی بود. آثار هنری مانند مجسمه‌های مقدس و نقاشی‌های کلیسایی در مکان‌های خاصی نگهداری می‌شدند و افراد برای ارتباط با آن‌ها، باید در همان مکان حاضر می‌شدند.
اما در عصر جدید، تکثیر مکانیکی هنر موجب می‌شود که مردم بتوانند آثار را بدون نیاز به حضور فیزیکی در مکان اصلی، از طریق عکس‌ها، فیلم‌ها و نسخه‌های بازتولید شده مشاهده کنند. این تغییر، رابطه‌ی مخاطب و اثر هنری را کاملاً دگرگون می‌کند.

تفاوت تجربه‌ی هنر سنتی و مدرن:
او توضیح می‌دهد که دو قطب برای ارزش‌گذاری هنر وجود دارد:

ارزش آیینی (Cult Value)

ارزش نمایشی (Exhibition Value)

ارزش آیینی مبتنی بر مراسم و مناسک است و در اینجا، هنر به عنوان ابزاری برای جادو به کار می‌رود. این نوع از ارزش هنری، که در طول تاریخ بشری در استفاده از اشیاء هنری در مراسم‌های آیینی مشاهده می‌شود، با راز و رمز ارتباط دارد. شیء آیینی دارای ویژگی‌های مرموز است، به آن قدرت‌های جادویی نسبت داده می‌شود.
این در مقابل ارزش نمایشی قرار دارد که بنیامین می‌گوید نه بر اساس مراسم بلکه بر اساس سیاست بنا شده است. در ارزش نمایشی، هنر باید برای توده‌ها قابل مشاهده باشد. ویژگی ابزاری آن به عنوان یک شیء جادویی با بعد مرموز کاهش می‌یابد یا از میان می‌رود.
اگرچه بنیامین به طور جزئی در این زمینه وارد بحث نمی‌شود، اما به نظر می‌رسد که افزایش ارزش نمایشی با رشد موزه‌ها و محیط‌های سکولار برای هنر در دو قرن گذشته همراه بوده است. بنیامین می‌گوید که ارزش نمایشی در عکاسی و فیلم به اوج خود می‌رسد. این‌ها بهترین مثال‌ها برای این عملکرد جدید هستند، عملکرد هنری جدیدی که او آن را با ارزش نمایشی پیوند می‌دهد.
او معتقد است که ما از جامعه‌ای که به هنر به عنوان یک شیء با ارزش آیینی ایمان داشت، به جامعه‌ای تبدیل شده‌ایم که اکنون ارزش نمایشی را تقریباً به طور کامل مورد تأکید قرار می‌دهد و عکاسی و فیلم به ویژه برای این نوع ارزش نمایشی مناسب‌ترین ابزار هستند. و این ارزش اکنون در چهره انسان متمرکز شده است.

بنیامین می‌گوید که این اتفاق تصادفی نیست که پرتره‌ها نقطه‌ی کانونی عکاسی اولیه بوده‌اند، به ویژه در مراسم یادبود عزیزان. این شامل پرتره‌های افراد زنده است و حتی، همانطور که در برخی از پژوهش‌ها درباره عکاسی قرن نوزدهم می‌بینید، پرتره‌های افراد فوت شده نیز بسیار محبوب بوده‌اند. بنیامین معتقد است که این مراسم یادبود عزیزان آخرین پناهگاه ارزش آیینی تصویر است.

او همچنین درباره‌ی بازیگران سینما صحبت می‌کند و آن‌ها را با بازیگران تئاتر مقایسه می‌کند. او معتقد است که بازیگر فیلم، هاله‌ی خود را از دست می‌دهد زیرا ارتباط فیزیکی مستقیمی با تماشاگر ندارد بلکه برای دوربین بازی می‌کند و اجراهای‌شان به فرآیندهای تدوین و پساتولید وابسته است.

۳. سینما و دموکراتیزه شدن هنر

بنیامین سینما را یکی از مهم‌ترین نمونه‌های تکثیر مکانیکی می‌داند که تجربه‌ی هنری را متحول کرده است. برخلاف نقاشی یا مجسمه‌سازی که به مکان و زمان خاصی وابسته‌اند، فیلم‌ها می‌توانند بارها و بارها نمایش داده شوند و افراد زیادی می‌توانند آن‌ها را به‌طور همزمان ببینند.

چند ویژگی مهم سینما از دیدگاه بنیامین:

حذف هاله: برخلاف نقاشی که بیننده مستقیماً در برابر آن قرار می‌گیرد، در سینما بیننده تنها تصویری متحرک را مشاهده می‌کند که قابل تکثیر بی‌نهایت است.

زاویه‌های مختلف دید: در نقاشی، بیننده یک تصویر ثابت را از یک زاویه می‌بیند، اما در فیلم، دوربین می‌تواند زوایای مختلفی را نمایش دهد و تجربه‌ی دیداری متنوعی ایجاد کند.

مخاطب جمعی: سینما بر خلاف هنرهای سنتی، به توده‌های مردم دسترسی دارد و تجربه‌ی هنری را دموکراتیک‌تر می‌کند.

نتیجه:

سینما باعث شد که هنر از انحصار طبقات نخبه خارج شده و به شکل گسترده‌تری در اختیار مردم قرار گیرد. در عین حال، بنیامین به خطراتی که در این دموکراتیزه شدن وجود دارد، نیز اشاره می‌کند.

۴. ارتباط هنر و سیاست – خطرات تبلیغات و ایدئولوژی

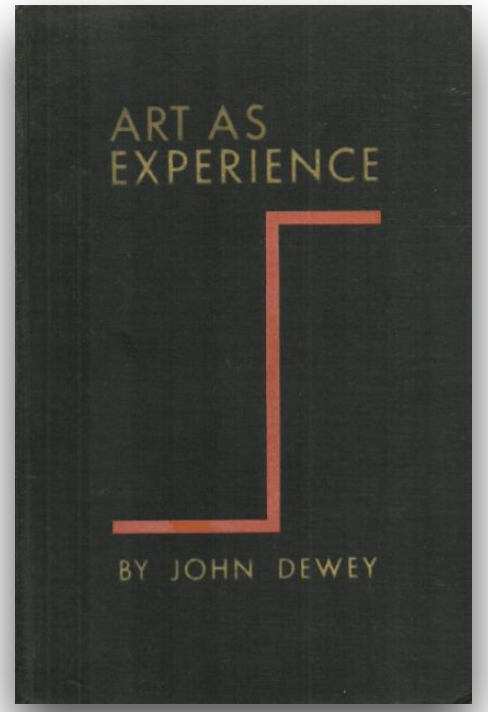
بنیامین تأکید می‌کند که از بین رفتن هاله‌ی اثر هنری، در کنار فرصت‌هایی که ایجاد می‌کند، می‌تواند خطرات جدی‌ای نیز داشته باشد. تکثیر مکانیکی هنر این امکان را فراهم می‌کند که حکومت‌های توتالیتر (مانند فاشیسم و نازیسم) از رسانه‌های جدید، مانند فیلم و پوسترهای تبلیغاتی، برای کنترل افکار عمومی استفاده کنند.
او به ویژه درباره‌ی سوءاستفاده‌ی رژیم‌های فاشیستی از سینما و هنر هشدار می‌دهد. به‌عنوان مثال، ژوزف گوبلز، وزیر تبلیغات هیتلر، از فیلم‌سازی برای ترویج ایدئولوژی نازی‌ها استفاده می‌کرد.

در نهایت، بنیامین معتقد است که این تغییرات، سرنوشت هنر را از زیبایی‌شناسی محض به سیاست و نقد اجتماعی پیوند می‌زند.

نگرانی عمیق و کاملاً توجیه‌شده بنیامین از این است که فاشیسم در حال زیباسازی سیاست است. و این کار خطرات زیادی هم برای هنر و هم برای سیاست ایجاد می‌کند. خود بنیامین توسط نازی‌ها از وطنش فراری شد و در تلاش برای فرار از آنها دست به خودکشی زد.
او، مانند بسیاری از اعضای دیگر مدرسه فرانکفورت یهودی بود. و زمانی که این مقالات را می‌نوشت، همان ارواح فاشیسم و زیباسازی سیاست در پس‌زمینه در حال ظهور بود. او می‌گوید که خطر واقعی زمانی است که ما سیاست را زیباسازی کنیم.
این جنبه‌ای از مقاله است که تقریباً یک قرن بعد بسیار پیش‌گویانه به نظر می‌رسد. او می‌گوید: **این موقعیت سیاسی است که فاشیسم را به عنوان نوعی فلسفه زیباشناختی معرفی می‌کند. کمونیسم هم در پاسخ هنر را سیاسی می‌کند.**
و این فراخوان نهایی‌ای است که او مقاله‌اش را با آن به اتمام می‌رساند. ■

هنر به مثابه تجربه
جان دیویی

آیا تجربه‌ی هنری نوعی تجربه‌ی منحصربه‌فرد است که از تجربه‌ی عادی زندگی جدا شده، یا اینکه با آن پیوستگی دارد؟



John Dewey
(October 20, 1859 – June 1, 1952)

در کتاب «هنر به مثابه تجربه» (Art as Experience)، جان دیویی (John Dewey) فیلسوف، روان‌شناس و نظریه‌پرداز آموزش آمریکایی هنر را نه به‌عنوان یک عرصه جدا از زندگی، بلکه به‌عنوان شکلی از تجربه‌ی روزمره‌ی انسانی معرفی می‌کند.
او یکی از مهم‌ترین چهره‌های فلسفه (عمل‌گرایی) یا پراگماتیسم (Pragmatism) و از پیشگامان نظریه‌ی آموزشی مدرن محسوب می‌شود.
عمل‌گرایی (پراگماتیسم) یک رویکردی فلسفی است که نظریه‌ها یا باورها را بر اساس کاربرد عملی و مفید بودن آن‌ها ارزیابی می‌کند، نه بر اساس اصول انتزاعی یا حقایق مطلق. این دیدگاه معتقد است که معنا و حقیقت یک ایده به اثرات آن در دنیای واقعی و میزان کارایی آن بستگی دارد.
عمل‌گرایی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم شکل گرفت. چارلز سندرز پیرس (Charles Sanders Peirce)، ویلیام جیمز (William James)، و جان دیوئی از فیلسوفان برجسته آن بودند. برای دیویی، «تجربه» به این شکل تعریف می‌شود:
تجربه شامل یک ریتم از دریافت و بازپس دادن است. دیویی تحت تأثیر زیست‌شناسی اوایل قرن بیستم بود که بر نحوه‌ی تجسم انسان (و به‌طور کلی هر موجود حساس) با یک ورودی و خروجی تأکید داشت.
علاوه بر این، دیویی معتقد است که تجربه دارای یک وحدت است. زندگی ما پیوستاری از تجربه‌هاست، اما می‌توانیم این تجربه‌ها را به کل‌های یکپارچه درون آن تقسیم کنیم.
برای مثال، یک وعده‌ی غذایی را در نظر بگیرید. یک وعده‌ی غذایی، یک تجربه است.
لحظه‌ای که از سر میز بلند می‌شوید، مشغول انجام کار دیگری می‌شوید.
در اینجا گسستی واقعی در تجربه وجود ندارد، اما به‌ویژه در بازنگری، درمی‌یابیم که این وعده‌ی غذایی یک وحدت داشته است. همین امر درباره‌ی یک طوفان نیز صدق می‌کند.

وقتی درون یک تجربه هستید، آن تجربه یک کیفیت فراگیر دارد. جان دیویی در صفحه‌ی ۳۰۵ کتابش به همین موضوع اشاره می‌کند. او مثالی از وعده‌ی غذایی و طوفان می‌آورد و درباره‌ی این کیفیت فراگیر توضیح می‌دهد.

یک تجربه وحدتی دارد که به آن نام می‌دهد—آن وعده‌ی غذایی، آن طوفان، آن گسست در دوستی.

وجود این وحدت به واسطه‌ی یک کیفیت منفرد شکل می‌گیرد که سراسر تجربه را دربرمی‌گیرد، فارغ از تفاوت‌هایی که در اجزای آن تجربه وجود دارد.

این وحدت نه احساسی است، نه عملی، و نه فکری، چراکه این اصطلاحات صرفاً تمایزهایی را توصیف می‌کنند که می‌توان در تأمل بر تجربه به آن‌ها پی برد.

بنابراین، حتی پیش از آنکه به سطح تأمل برسیم—مثلاً زمانی که کسی از ما می‌پرسد: «آن وعده‌ی غذایی چطور بود؟» و ما پاسخ می‌دهیم: «عالی بود» یا «معمولی بود»—ما می‌توانیم آن را در یک احساس یا یک کلمه خلاصه کنیم.

پیش از هرگونه تأمل، ما حسی اولیه از آن تجربه داریم، به‌عنوان یک کل یکپارچه با آن کیفیت فراگیر.

و همین کیفیت است که بعداً به ما امکان می‌دهد که آن را «معمولی» یا «عالی» توصیف کنیم.

اما فراتر از این، تجربه از دیدگاه دیویی یک پایان دارد.

تجربه به یک نقطه‌ی اوج و تحقق می‌رسد—پایان یک وعده‌ی غذایی، یا هدف از آن: گردهمایی، غذا خوردن و غیره.

این توصیف کلی از تجربه، در فلسفه‌ی هنر دیویی نیز بازتاب میابد.

زیرا از نظر او، تجربه‌ی هنری یک نوع تجربه‌ی خاص و جدا از سایر تجربه‌ها نیست، بلکه زیباشناسی، کیفیتی است که در هر تجربه‌ای که وحدت داشته باشد، حضور دارد.

او می‌گوید: زیباشناسی، همان کیفیت وحدت است.

بنابراین، هر تجربه‌ای که این کیفیت وحدت را داشته باشد، یک تجربه‌ی زیباشناختی است.

پس درست مانند وعده‌ی غذایی، طوفان، و سایر تجربه‌هایی که توصیف کردیم، هر چیزی که به‌عنوان یک تجربه‌ی جدا از پیوستار کلی تجربه‌های زندگی در نظر گرفته شود—که دیویی آن را «پیوستاری سست» می‌نامد، یا برعکس، بیش از حد محدود و مکانیکی باشد—از دیدگاه دیویی، یک تجربه‌ی زیباشناختی محسوب می‌شود.

این تعریف، درک بسیار وسیعی از آنچه «زیباشناختی» محسوب می‌شود ارائه می‌دهد.
او می‌گوید تجربه‌ی هنری، از درون یکپارچه است.
تجربه‌ی هنری دارای حرکت منظم و سازمان‌یافته است.
تجربه همزمان احساسی، عملی، و فکری است، اما این ابعاد در آن از یکدیگر جدا نیستند.
تنها در سطح تأمل است که می‌توان جنبه‌های احساسی، عملی، و فکری را از یکدیگر متمایز کرد.
همچنین، همان‌طور که تجربه‌ی کلی زندگی دارای ریتم دریافت و خروج است، دیویی معتقد است که تجربه‌ی هنری یا زیباشناختی نیز ریتمی از انجام دادن و تحت تأثیر قرار گرفتن دارد—و مهم‌تر از آن، هماهنگی بین این دو.
این هماهنگی هم در خلق هنری و هم در ادراک زیباشناختی رخ می‌دهد.

بسیاری از نظریه‌های فلسفه‌ی هنر بر دریافت اثر هنری توسط مخاطب—یعنی کسی که اثر را مشاهده کرده یا گوش می‌کند—تمرکز دارند و کمتر به فرایند خلق هنری می‌پردازند.
البته استثناهایی وجود دارد، مانند کانت، اما بیشتر نظریه‌های زیباشناسی درباره‌ی ادراک اثر هستند تا آفرینش آن.
اما دیویی می‌خواهد بگوید که تمایز میان تولید و ادراک یا میان خلق و دریافت، توهمی بیش نیست.
اثر هنری و زیباشناختی عمیقاً به هم پیوسته‌اند.
او می‌گوید:
اثر هنری با خلق هنر مرتبط است.
زیباشناختی با ادراک و دریافت هنر در ارتباط است.
این دو نباید از هم جدا شوند، چه در تجربه‌ی زیباشناختی و چه در تأمل فلسفی درباره‌ی هنر.
چون دیویی باور دارد که تجربه‌ی هنری و زیباشناختی، پیوسته با تجربه‌ی روزمره‌ی زندگی است.
ممکن است این پرسش مطرح شود که پس اساسا چرا آن را «هنری» یا «زیباشناختی» می‌نامیم؟
دیویی پاسخ می‌دهد که:
هنر اوج یک تجربه است، اما از زنجیره‌ی تجربه‌های زندگی جدا نیست.

هنر، شکلی شدت‌یافته از تجربه‌ی روزمره است، حتی اگر هر دو در یک پیوستار وجود داشته باشند.

به باور دیویی، نظریه‌هایی که هنر را از این پیوستار جدا می‌کنند، «نشانه‌هایی اجتماعی» هستند.

از نظر دیویی، این جداسازی هنر از زندگی روزمره نشانه‌ای از مشکلی در جامعه است—و این مشکل، جامعه سرمایه‌داری است.

او در صفحه‌ی ۲۹۹ کتابش توضیح می‌دهد که رشد سرمایه‌داری نقشی مهم در شکل‌گیری موزه‌ها به‌عنوان مکان‌های رسمی نگهداری آثار هنری داشته است.

اما ساختار موزه‌ها باعث می‌شود که اثر هنری از تجربه‌ی روزمره جدا به نظر برسد، هم برای خالق اثر و هم برای دریافت‌کننده‌ی آن.

دیویی معتقد است که برای بازگرداندن پیوستگی تجربه‌ی زیباشناختی و هنری به زندگی روزمره، باید ساختارهای اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی خود را بازنگری کنیم—به‌گونه‌ای که دیگر یک فضای مصنوعاً مستقل برای هنر ایجاد نکنند.

او همچنین یک اثر منفی دیگر برای این جداسازی می‌بیند:

«نگرش مقدس‌مآبانه» که در نظام‌های حامی‌گر پاتروناژ (Patronage) و دیگر نشانه‌های برتری فرهنگی دیده می‌شود.

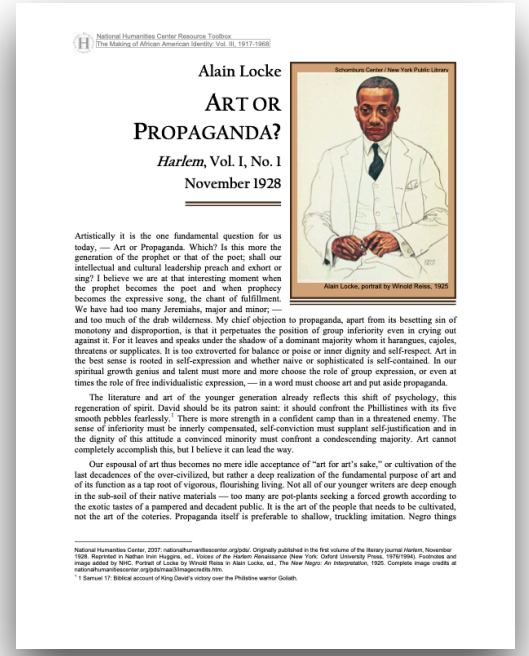
جایی که علاقه به هنر تبدیل به شاخصی برای نشان دادن جایگاه طبقاتی برتر فرد می‌شود.

هنر یا تبلیغات؟
آلین لاک

چگونه می‌توانیم هنر را از تبلیغات متمایز کنیم؟

مقاله آلین لاک (Alain Locke) از سال۱۹۲۸ میلادی با عنوان «هنر یا تبلیغات؟» (ART or Propaganda?) ایده‌های مهمی را درباره تمایز میان هنر و تبلیغات مطرح می‌کند.

او یکی از متفکران رنسانس هارلم بود و این مقاله در مجله‌ی هارلم روز (Harlem of the Day) منتشر شد. لاک مقاله دیگری نیز با عنوان زیبایی به جای خاکستر نوشته است که حائز اهمیت است.


National Humanities Center Resource Toolbox
The Making of African American Identity: Vol. III, 1917-1968

Alain Locke

ART OR PROPAGANDA?

Harlem, Vol. I, No. 1
November 1928

Schomburg Center / New York Public Library

Alain Locke, portrait by Winold Reiss, 1925

Artistically it is the one fundamental question for us today, — Art or Propaganda. Which? Is this more the generation of the prophet or that of the poet; shall our intellectual and cultural leadership preach and exhort or sing? I believe we are at that interesting moment when the prophet becomes the poet and when prophecy becomes the expressive song, the chant of fulfillment. We have had too many Jeremiahs, major and minor; — and too much of the drab wilderness. My chief objection to propaganda, apart from its besetting sin of monotony and disproportion, is that it perpetuates the position of group inferiority even in crying out against it. For it leaves and speaks under the shadow of a dominant majority whom it harangues, cajoles, threatens or supplicates. It is too extroverted for balance or poise or inner dignity and self-respect. Art in the best sense is rooted in self-expression and whether naive or sophisticated is self-contained. In our spiritual growth genius and talent must more and more choose the role of group expression, or even at times the role of free individualistic expression, — in a word must choose art and put aside propaganda.

The literature and art of the younger generation already reflects this shift of psychology, this regeneration of spirit. David should be its patron saint: it should confront the Philistines with its five smooth pebbles fearlessly.[1] There is more strength in a confident camp than in a threatened enemy. The sense of inferiority must be inerly compensated, self-conviction must supplant self-justification and in the dignity of this attitude a convinced minority must confront a condescending majority. Art cannot completely accomplish this, but I believe it can lead the way.

Our espousal of art thus becomes no mere idle acceptance of "art for art's sake," or cultivation of the last decadences of the over-civilized, but rather a deep realization of the fundamental purpose of art and of its function as a tap root of vigorous, flourishing living. Not all of our younger writers are deep enough in the sub-soil of their native materials — too many are pot-plants seeking a forced growth according to the exotic tastes of a pampered and decadent public. It is the art of the people that needs to be cultivated, not the art of the coteries. Propaganda itself is preferable to shallow, truckling imitation. Negro things

National Humanities Center, 2007: nationalhumanitiescenter.org/pds/. Originally published in the first volume of the literary journal *Harlem*, November 1928. Reprinted in Nathan Irvin Huggins, ed., *Voices of the Harlem Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1976/1994). Footnotes and image added by NHC. Portrait of Locke by Winold Reiss in Alain Locke, ed., *The New Negro: An Interpretation*, 1925. Complete image credits at nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/images/dlls.htm.
[1] Samuel 17: Biblical account of King David's victory over the Philistine warrior Goliath.

Alain Locke
(October 20, 1859 – June 1, 1952)

لاک، چیزی را که او «خلق و خوی قومی» می‌نامد، بیان می‌کند. به عبارت دیگر، هنر از یک گروه فرهنگی خاص و در یک لحظه خاص تاریخی پدید می‌آید، نه اینکه دارای نوعی جهان‌شمولی باشد.

از نظر او، هنر نیازی ندارد که معتبر بودن خود را به صورت جهانی اثبات کند.

هنر، در عین حال از ریشه‌ای عمیق از زندگی پرشور انسان‌ها سرچشمه می‌گیرد و در نتیجه، نوعی سرزندگی را منعکس می‌کند که در بستر یک فرهنگ خاص شکل گرفته است. با این حال، از نظر لاک، هنر که ریشه در این خلق و خوی قومی دارد، خودبسنده است؛ یعنی هر اثر هنری به خودی خود انسجام و تمامیت دارد. علاوه بر این، هنر ذاتاً مبتنی بر خودبیانگری است—بیان هنرمند یا هنرمندانی که آن را خلق کرده‌اند.

در مقابل، تبلیغات از دیدگاه او چیزی متفاوت است. تبلیغات نه از یک ریشه پرشور و زنده، بلکه از دل موضعی واکنشی پدیدار می‌شود. به جای اینکه جوشش و زایندگی یک فرهنگ را منعکس کند، تبلیغات، پاسخی است به جهان پیرامون، و به نظر لاک، این ویژگی آن را به چیزی یک‌جانبه، متعصبانه و فاقد انسجام تبدیل می‌کند.

علاوه بر این، او می‌گوید که تبلیغات یک هدف بیرونی دارد، در حالی که هنر دارای هدفی ذاتی است. یکی از مهم‌ترین انتقادات لاک به تبلیغات این است که این رویکرد موجب

تداوم احساس حقارت گروهی می‌شود. او در کنار نویسندگان، شاعران و هنرمندان سیاه‌پوست آمریکایی می‌نویسد که در دوران رنسانس هارلم سعی داشتند نقش و سهم منحصربه‌فرد خود را در فرهنگ به اثبات برسانند.

در این زمینه، تقابل دیدگاه‌های لاک و وب. دو بووا (W.E.B. Du Bois) جالب توجه است. دو بووا معتقد بود که هنر و تبلیغات نه تنها از هم جدا نیستند، بلکه یکی هستند. وب. دبوآ و آلین لاک که هر دو از روشنفکران برجسته آفریقایی-آمریکایی بودند، رویکردهای متفاوتی نسبت به ارتقای نژادی، فرهنگ و هویت داشتند.

ویلیام ادوارد برگهارت دبوآ: جامعه‌شناس، تاریخ‌نگار و فعال حقوق مدنی سوسیالیست و یکی از بنیان‌گذاران انجمن ملی پیشرفت رنگین‌پوستان بود و بر کنش سیاسی، عدالت اجتماعی و برابری نژادی تأکید داشت. دبوآ از مخالفان جدی تبعیض نژادی و مدافع آموزش و حقوق برابر برای سیاه‌پوستان بود. میراث او همچنان الهام‌بخش جنبش‌های عدالت اجتماعی و برابری نژادی است.

W.E.B. Du Bois
(February 23, 1868 – August 27, 1963)

آلین لاک: فیلسوف و منتقد ادبی که به‌عنوان "پدر رنسانس هارلم" شناخته می‌شود. بیان فرهنگی و توسعه هنری به‌عنوان وسیله‌ای برای پیشرفت نژادی تأکید داشت. جنبش هنرهای سیاه‌پوستان در دهه ۱۹۲۰ که شامل افرادی چون لنگستون هیوز (Langston Hughes)، زورا نیل هرستون (Zora Neale Hurston)، کلود مک‌کی (Claude McKay) و گروهی از هنرمندان و نویسندگانی بود برای اولین بار این ایده را مطرح کرد که می‌توان درباره تجربه سیاه‌پوستان به‌طور خلاقانه نوشت. لاک یک تهیه‌کننده فرهنگی مستقل و خودساخته بود که فرصت‌هایی را برای این هنرمندان ایجاد کرد تا برای اولین بار به درستی مورد توجه قرار گیرند.

دیدگاه درباره نژاد و پیشرفت:

دبوآ: به نظریه "ده درصد نخبه" معتقد بود، یعنی اینکه نخبگان تحصیل‌کرده سیاه‌پوست باید جامعه را در مسیر پیشرفت اجتماعی و سیاسی هدایت کنند. او فعالیت سیاسی را کلید پیشرفت نژادی می‌دانست.
لاک: بر توسعه فرهنگی به‌عنوان ابزاری برای غرور نژادی و ارتقا تأکید داشت. او هنر و ادبیات سیاه‌پوستان را برای تغییر نگرش جامعه نسبت به آفریقایی‌آمریکایی‌ها اساسی می‌دانست.

رویکرد به هویت:

دبوآ: مفهوم "دوگانگی آگاهی" را مطرح کرد که نشان می‌دهد سیاه‌پوستان آمریکا با هویتی دوگانه دست‌وپنجه نرم می‌کنند، زیرا جامعه آن‌ها را از منظر سفیدپوستان می‌بینند.
لاک: مفهوم "سیاه‌پوست جدید" را مطرح کرد که بر هویتی با اعتمادبه‌نفس و غرور فرهنگی تأکید داشت و کلیشه‌های قدیمی را رد می‌کرد.

تأثیر بر رنسانس هارلم:

دبوآ: نسبت به برخی جنبه‌های رنسانس هارلم تردید داشت، به‌ویژه آثاری که به نظر او کلیشه‌های منفی را تقویت می‌کردند.
لاک: از حامیان اصلی رنسانس هارلم بود و هنرمندان و نویسندگان سیاه‌پوست را تشویق می‌کرد که میراث آفریقایی خود را بپذیرند و هویت سیاه را از طریق بیان خلاقانه بازتعریف کنند.
هر دو نقش مهمی در شکل‌گیری اندیشه و هویت آفریقایی‌آمریکایی در قرن بیستم ایفا کردند.

وقتی لاک می‌گوید تبلیغات احساس حقارت گروهی را تداوم می‌بخشد، منظورش این است که اگرچه هدف هنرمندان سیاه‌پوست در آن دوره ممکن است نشان دادن عظمت هنرشان به جهانیان بوده باشد، اما اگر این هنر را از منظر تبلیغاتی ببینیم، در واقع همان حسی را که علیه آن اعتراض داریم، تقویت کرده‌ایم. او می‌گوید این نوع نگاه، هنر را در سایه یک اکثریت مسلط قرار می‌دهد که هنرمندان را مجبور می‌کند در مقابل آن موضع بگیرند، خواه با استدعا، تهدید یا تحقیر.

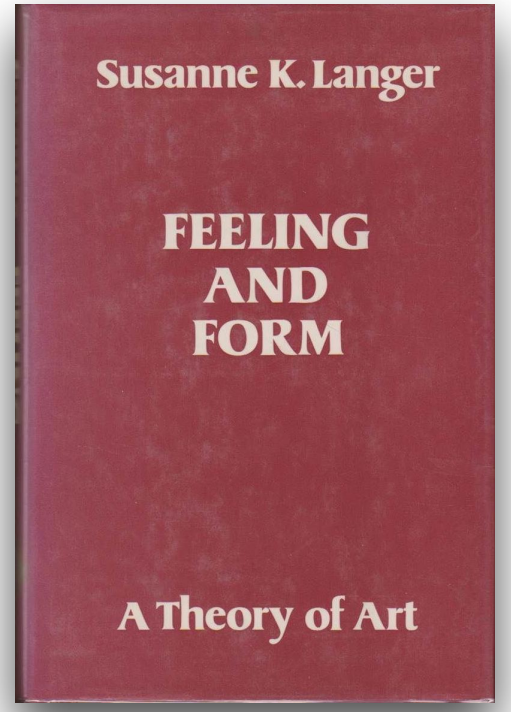
به عبارت دیگر، لاک هشدار می‌دهد که نباید آثار هنری را در واکنش به جامعه‌ای سفیدپوست‌محور که هنر سیاه‌پوستان را کم‌ارزش تلقی می‌کند، تعریف کرد. او از نسل جدید هنرمندان رنسانس هارلم می‌خواهد که از این گفتمان تبلیغاتی فاصله بگیرند و صرفاً بر خلق هنر متمرکز شوند.

در پاراگراف اول مقاله «هنر یا تبلیغات؟» او آمده است:

«هنر در بهترین معنا، ریشه در خودبیانگری دارد و خواه ساده‌دلانه باشد یا پیچیده، خودبسنده است. در رشد معنوی ما، نبوغ و استعداد باید هرچه بیشتر نقش بیان گروهی و حتی در مواقعی نقش بیان فردی آزاد را بپذیرد. به عبارت دیگر، باید هنر را انتخاب کند و تبلیغات را کنار بگذارد.» ■

احساس و فرم
سوزان لنگر

سوزان لنگر (Susanne Langer) فیلسوف و نظریه‌پرداز برجسته آمریکایی دستاوردهای ماندگاری در زمینه فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی در عصر معاصر از خود برجای گذاشت. او بیشتر به‌خاطر فلسفه‌اش درباره‌ی ماهیت نمادین هنر شناخته می‌شود —فلسفه‌ای که در واقع از نظریه او درباره‌ی موسیقی نشات گرفت و سپس از دل آن، یک نظریه‌ی جامع درباره‌ی هنر را ارائه داد.



Susanne Langer
(December 20, 1895 – July 17, 1985)

اثر کلیدی او «احساس و فرم» (Feeling and Form) از سال ۱۹۵۳ به چگونگی بیان احساسات انسانی از طریق اشکال هنری و چگونگی انتقال این اشکال به عنوان نمادهایی با معنا می‌پردازد.
از دیدگاه او، تعریف هنر به این شکل است:
هنر، آفرینش فرم‌هایی است که نماد احساسات انسانی‌اند.

برای لانگر، فرم معنادار (Significant Form) جوهره‌ی هنر است. وقتی می‌گوییم هنر آفرینش فرم‌هایی است که نماد احساسات انسانی‌اند، منظور چیست؟
تحلیل او از این تعریف، ریشه در درک او از مفهوم بیان (Expression) دارد.

لانگر می‌گوید که «بیان» (Expression) معمولاً به معنای ابراز نشانه‌ها یا سیگنال‌هایی درباره‌ی واقعیت‌ها است. ممکن است به بیان احساسات فکر کنیم، یا به بیان باورها، شرایط اجتماعی، اختلالات روانی، یا حتی ناخودآگاه.
اما این نوع بیان‌ها ذاتاً هنری نیستند. از نظر لانگر، بیان هنری واقعی، بیانی است که از طریق نماد (Symbol) یک مفهوم یا ایده را منتقل کند.
مثلاً او معتقد است که موسیقی نمادی از احساس انسانی است.
موسیقی البته می‌تواند احساس را منتقل کند، اما باید این کار را از طریق رسانه‌ای نمادین انجام دهد.
اگر من صرفاً تصمیم بگیرم که روز بدی داشته‌ام و بخواهم آهنگی درباره‌اش بنویسم و

فقط احساسات خامم را در آن بریزم، مثل "آخ، حالم بده!"—این آهنگ احتمالاً تأثیر هنری عمیقی نخواهد داشت.

می‌توانیم بگوییم که باید نوعی "تصفیه" (purification) در کار باشد—گرچه این واژه‌ای نیست که لانگر خودش استفاده کند، ولی تعبیر مناسبی به نظر می‌رسد.

باید احساسات‌مان را در قالب زبان نمادین بریزیم—و این در مورد موسیقی نیز صادق است، حتی اگر موسیقی کلام یا ترانه نداشته باشد.

تا زمانی که این فرآیند واسطه‌مندِ نمادین اتفاق نیفتد، آن اثر به‌درستی "هنر" محسوب نمی‌شود.

دیدگاه لانگر در اینجا بسیار جالب است، چون به‌خوبی نشان می‌دهد که احساس انسانی نقطه‌ی شروع ضروری برای هنر است، اما هنر چیزی فراتر از صرفاً بیرون ریختن احساسات است. هنر باید از یک فرآیند نمادپردازی بگذرد تا حقیقتاً به هنر تبدیل شود.

به‌یاد بیاورید که تعریف هنر از دیدگاه لانگر چنین است:

هنر، آفرینش فرم‌هایی است که نماد احساس انسانی‌اند.

در اینجا، لانگر از دو واژه‌ی کلیدی استفاده می‌کند: سیگنال (Signal) و نماد (Symbol).

بر اساس نظر او، نمادها یک مفهوم یا ایده را "ارائه" می‌کنند، در حالی که سیگنال‌ها تنها ما را متوجه یک شیء یا موقعیت می‌کنند.

یعنی سیگنال‌ها به چیزی بیرونی اشاره می‌کنند، اما نمادها چیزی را به‌صورت درونی و یکپارچه ارائه می‌دهند.

برای مثال، وقتی می‌گوییم گام مینور نماد غم است، منظورمان این نیست که گام مینور «به» غم اشاره دارد، بلکه منظور این است که گام مینور، غم را به‌عنوان یک مفهوم یا ایده نشان می‌دهد.

در نماد، وحدت و انسجامی وجود دارد که در سیگنال دیده نمی‌شود.

همان‌طور که اشاره شد، نظریه‌ی کلی لانگر درباره‌ی هنر—یعنی خلق فرم‌هایی که نماد بیان انسانی‌اند—ریشه در پژوهش‌های او درباره‌ی موسیقی دارد.

لانگر موسیقی را این‌گونه تعریف می‌کند:

«موسیقی، صدای الگومند (Patterned Sound) است.»

او معتقد است که موسیقی شامل همانندهای صوتی (Tonal analogs) از زندگی احساسی است.
یعنی وقتی به موسیقی گوش می‌دهید، یک نسخه‌ی همانند از زندگی احساسی را تجربه می‌کنید.
این همانندِ احساسی، احساس را نه تحریک می‌کند و نه صرفاً نشان می‌دهد، بلکه به‌صورت نمادین آن را بیان می‌کند.
ممکن است که شما به‌عنوان شنونده، هنگام گوش دادن به آن، واقعاً احساس غم یا شادی کنید، اما از نظر لانگر، این تحریک احساسی مستقیم، جزو کارکرد هنری موسیقی محسوب نمی‌شود.
کارکرد هنری موسیقی، ذاتاً در بیان نمادین احساس نهفته است، نه در ایجاد احساس در مخاطب.

می‌توان گفت که احساس، درون خودِ اثر هنری وجود دارد—نه این‌که به خالق اثر بازگردد، و نه حتی به شما به‌عنوان شنونده.
موسیقی، الگوی حیات را بیان می‌کند.

وقتی لانگر می‌گوید موسیقی "همانند صوتی (Tonal Analog)" از زندگی عاطفی است، منظورش این است که موسیقی الگو یا ساختار زندگی احساسی را ارائه می‌دهد—و این کار را از طریق فرم نمادین معنادار انجام می‌دهد.
به‌یاد داشته باشید که او در سال ۱۹۵۳ این حرف‌ها را می‌نویسد،
که نسبت به بسیاری از متفکران کلاسیکِ زیبایی‌شناسی، نویسنده‌ای نسبتاً معاصر محسوب می‌شود.
او در دورانی می‌نویسد که انواع موسیقی تجربی قرن بیستم نیز شکل گرفته‌اند.
از دیدگاه او، موسیقی ساختاری پویا (Dynamic Structure) دارد که می‌تواند تجربه‌ی زیسته و حسِ حیات را بیان کند.
موسیقی، به‌طور طبیعی، رسانه‌ای گسترش یافته در بُعد زمان است و همین ویژگی، ساختار پویایی به آن می‌دهد.
لانگر معتقد است که موسیقی، شاید حتی بهتر از هنرهایی که در زمان گسترش نمی‌یابند (مانند نقاشی یا مجسمه)، قادر است تجربه‌ی زیستن و احساس زندگی را به تصویر بکشد.

از دیدگاه لانگر، موسیقی با زبان متفاوت است—گرچه هر دو فرم‌هایی نمادین و ساختارمند هستند.
اما به نظر او، عناصر موسیقی واژگان نیستند.

عناصر زبان، دارای ارتباطات و ارجاعات ثابتی هستند—یعنی هر کلمه معمولاً معنای مشخص و تعریف‌شده‌ای دارد.

اما موسیقی چنین واژگانی ندارد. موسیقی فاقد واژگان (Vocabulary) به‌معنای کلاسیک آن است.
درست است که برخی موسیقی‌ها ممکن است کلام یا ترانه داشته باشند، اما از نظر لانگر، کلمات در این‌جا نقش فرعی (Ancillary) دارند و بخش اصلیِ تجربه‌ی هنری موسیقی نیستند.

از دیدگاه او، خود موسیقی، به‌عنوان یک فرم نمادین، احساس را بیان می‌کند—احساسی که مستقل از واژه‌هاست.

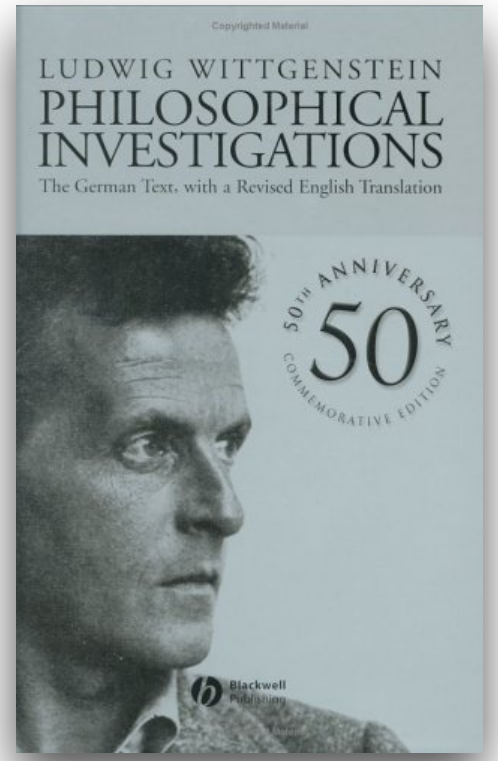
پس حتی اگر قطعه‌ای شامل کلمات باشد، عناصر اصلی موسیقایی—ریتم، ملودی، هارمونی، دینامیک— نه واژه‌ها، بلکه ساختار صوتی است که بیان‌گر احساس است.
در همین راستا، لانگر در صفحه‌ی ۳۱۹ کتابش می‌نویسد:

«اگر موسیقی، یعنی صدای الگومند، هیچ کارکردی جز تحریک و تسکین اعصاب ما نداشت—و فقط گوش ما را همان‌گونه خوش می‌آمد که ترکیب خوب غذاها، کام‌مان را خوش می‌آید—ممکن بود محبوب باشد، اما هرگز از نظر فرهنگی اهمیت نمی‌یافت.
علاقه‌ی ما به موسیقی، از رابطه‌ی عمیق آن با زندگی سراسر مهمِ احساس ناشی می‌شود—هر معنایی که این "زندگی احساسی" داشته باشد.»
و بار دیگر تأکید می‌کند که:

کارکرد موسیقی، تحریک احساس نیست، بلکه "بیان" آن است.
و این کارکرد از طریق ساختار پویای موسیقی انجام می‌شود.■

پژوهش‌های فلسفی
لودویگ ویتگنشتاین

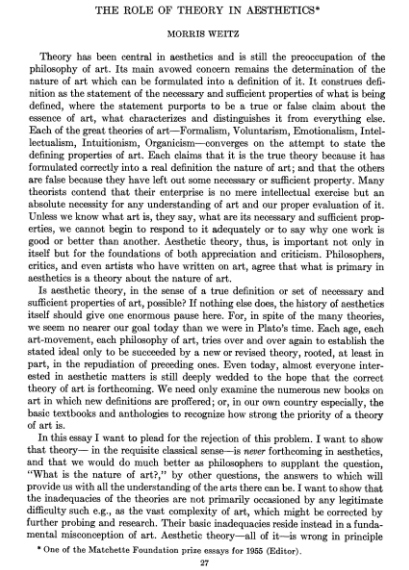
در نیمه دوم قرن بیستم، فیلسوفان نسبت به تعاریف رایج هنر مشکوک بودند. دلیل اصلی این امر فشاری بود که هنرمندان آوانگارد بر این نظریه‌ها وارد می‌کردند، آنها از تولید آثاری که در چارچوب تعاریف استاندارد قرار می‌گرفت، سر باز می‌زدند و زبان هنری جدیدی را خلق می‌کردند.



Ludwig Wittgenstein
(26 April 1889 – 29 April 1951)

در واکنش به این چالش‌ها، برخی از فیلسوفان به فلسفه نوین زبان روی آوردند. لودویگ ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein) در کتاب «پژوهش‌های فلسفی» (Philosophische Untersuchungen) از سال ۱۹۵۳ نوشت: آیا فکر می‌کنی من نظریه‌ای دارم؟ آیا گمان می‌کنی می‌گویم این چیست و آن چیست؟ من توصیف می‌کنم. مثال می‌زنم. برای روشن کردن اصول زیباشناختی، باید شیوه‌های زندگی را توصیف کرد.

ویتگنشتاین از کرسی تدریس خود در دانشگاه کمبریج، نظریه‌ای انقلابی درباره کارکردهای زبان را توسعه داد. او معتقد بود برای درک معنای یک واژه، نخست باید کاربردهای متداول آن را در نظر گرفت، زیرا آن واژه چیزی فراتر از کاربردهایش نیست.



THE ROLE OF THEORY IN AESTHETICS*

MORRIS WEITZ

Theory has been central in aesthetics and is still the preoccupation of the philosophy of art. Its main avowed concern remains the determination of the nature of art which can be formulated into a definition of it. It construes definition as the statement of the necessary and sufficient properties of what is being defined, where the statement purports to be a true or false claim about the essence of art, what characterizes and distinguishes it from everything else. Each of the great theories of art—Formalism, Voluntarism, Emotionalism, Intellectualism, Intuitionism, Organicism—converges on the attempt to state the defining properties of art. Each claims that it is the true theory because it has formulated correctly into a real definition the nature of art; and that the others are false because they have left out some necessary or sufficient property. Many theorists contend that their enterprise is no mere intellectual exercise but an absolute necessity for any understanding of art and our proper evaluation of it. Unless we know what art is, they say, what are its necessary and sufficient properties, we cannot begin to respond to it adequately or to say why one work is good or better than another. Aesthetic theory, thus, is important not only in itself but for the foundations of both appreciation and criticism. Philosophers, critics, and even artists who have written on art, agree that what is primary in aesthetics is a theory about the nature of art.

Is aesthetic theory, in the sense of a true definition or set of necessary and sufficient properties of art, possible? If nothing else does, the history of aesthetics itself should give one enormous pause here. For, in spite of the many theories, we seem no nearer our goal today than we were in Plato's time. Each age, each art-movement, each philosophy of art, tries over and over again to establish the stated ideal only to be succeeded by a new or revised theory, rooted, at least in part, in the repudiation of preceding ones. Even today, almost everyone interested in aesthetic matters is still deeply wedded to the hope that the correct theory of art is forthcoming. We need only examine the numerous new books on art in which new definitions are proffered; or, in our own country especially, the basic textbooks and anthologies to recognize how strong the priority of a theory of art is.

In this essay I want to plead for the rejection of this problem. I want to show that theory—in the requisite classical sense—is *never* forthcoming in aesthetics, and that we would do much better as philosophers to supplant the question, "What is the nature of art?," by other questions, the answers to which will provide us with all the understanding of the arts there can be. I want to show that the inadequacies of the theories are not primarily occasioned by any legitimate difficulty such e.g., as the vast complexity of art, which might be corrected by further probing and research. Their basic inadequacies reside instead in a fundamental misconception of art. Aesthetic theory—all of it—is wrong in principle

* One of the Matchette Foundation prize essays for 1955 (Editor).

27

Morris Weitz
(July 24, 1916 – February 1, 1981)

در سال ۱۹۵۶، موریس وایتس (Morris Weitz)، مفهوم شباهت خانوادگی ویتگنشتاین را به مقوله هنر تعمیم داد.

او در مقاله «نقش نظریه در زیبایی‌شناسی» از سال ۱۹۵۷ (The Role of Theory in Aesthetics . Journal of Aesthetics and Art Criticism) نوشت که هیچ شرایط ضروری و کافی‌ای وجود ندارد که چیزی را به‌طور قطعی اثر هنری کند. بهترین کاری که می‌توان انجام داد، شناسایی مجموعه‌ای از شباهت‌های صوری است. چون فرم‌های هنری ایستا نیستند، هیچ نظریه‌ای درباره هنر به‌راستی ممکن نیست، و تلاش برای رسیدن به

تعریفی جامع از هنر باید کنار گذاشته شود.
به جای تأمل درباره ماهیت و ذات هنر، مفیدتر است که نقش‌ها و نوع ایده‌هایی که هنر نمایان می‌کند را تحلیل کنیم. خط فکری وایتس، برای مثال، اقدام مارسل دوشان را توجیه می‌کند؛ او یک آبریزگاه را از زمینه معمولش بیرون آورد، آن را وارونه کرد، و به عنوان اثر هنری ارائه داد. اگر مفهوم هنر از بازی‌های زبانی‌ای برمی‌خیزد که این واژه در آن‌ها به کار می‌رود، آنگاه هنر هر چیزی است که ما آن را هنر بنامیم—فارغ از آنکه آن شیء چه باشد.

George Dickie
(12 August 1926 – March 24, 2020)

نتیجه‌ای مشابه نیز توسط "نظریه نهادینهٔ هنر" مطرح شد؛ نظریه‌ای که از سوی جورج دیکی (George Dickie)، یکی از مهم‌ترین حامیان آن، گسترش یافت. او در کتاب خود «هنر و زیبایی شناسی: تحلیل نهادی» (Art and the aesthetic: an institutional analysis) از سال ۱۹۷۴ نوشت که یک اثر هنری می‌تواند هر چیزی باشد که نهاد جهان هنر آن را به عنوان هنر تعیین کند.

در نتیجه این چشم‌انداز زیبایی‌شناختی گسترده‌تر، هنر قرن بیستم با نوآوری و چالش‌های بی‌وقفه علیه سنت و عرف شناخته می‌شود.

حال به فلسفه ویتگنشتاین بازگردیم.
برای لحظه‌ای جهانی را تصور کنید که در آن واقعیت ما توسط زبانی که به کار می‌بریم تعریف می‌شود. جهانی که درک ما از ذهن خود، محدود به واژگانی است که در اختیار داریم. این، همان جهانی است که از نگاه لودویگ ویتگنشتاین، دیده می‌شود.

فلسفه ویتگنشتاین درک ما را از چگونگی درهم‌تنیدگی زبان، اندیشه و دانش به‌طور بنیادینی دگرگون کرده‌اند. زبان، اندیشه، دانش—این‌ها تنها ابزارهایی برای زندگی روزمره نیستند، بلکه ساختار اساسی جهان ما را شکل می‌دهند.

ویتگنشتاین ما را به چالش کشید تا بپرسیم: مرزهای این جهان کجاست؟ آیا می‌توانیم چیزی فراتر از محدودیت‌های زبان خود بدانیم؟ او به‌روشنی اظهار کرد: «حدود زبان من، حدود جهان من است.»

برای فهم آثار ویتگنشتاین، ابتدا باید زبان را نه صرفاً به‌عنوان مجموعه‌ای از واژه‌ها و جمله‌ها، بلکه به‌عنوان چیزی فراتر در نظر بگیریم. زبان را مانند یک نقشه دقیق تصور کنیم؛ نقشه‌ای که در آن هر واژه نمایانگر یک نشانه یا ویژگی خاص از جهان است.

یا زبان را همچون یک تصویر زنده در نظر بگیریم؛ تصویری که هر ضربه قلم‌مو، هر رنگ و هر خط، بخشی از واقعیتی را که بازنمایی می‌کند، نشان می‌دهد. این، در اصل، نظریه تصویری زبان از دیدگاه ویتگنشتاین است: زبان، آینه‌ای از جهان است.

هر واژه‌ای که به‌کار می‌بریم و هر جمله‌ای که می‌سازیم، جنبه‌ای خاص از واقعیت ما را بازتاب می‌دهد—درست مانند آن‌که تصویر ما در آینه نمایان می‌شود. اما این دیدگاه چه معنایی برای ما و درک‌مان از جهان دارد؟

آیا تا به حال تلاش کرده‌اید چیزی را توصیف کنید که برایش واژه‌ای در اختیار نداشته‌اید؟ یا در موقعیتی بوده‌اید که زبان، ناتوان از بیان تجربه‌تان بوده؟ شاید دقیقاً در همین لحظات است که با ایده‌های فلسفی ویتگنشتاین روبه‌رو می‌شویم.

زمانی که زبان ما از بیان یک تجربه یا اندیشه ناتوان است، گویی تصویری که در آینه می‌بینیم ناقص است. نظریه تصویری زبان بر این دلالت دارد که زبان، فهم ما از جهان را می‌سازد—همان‌گونه که یک نقاش، تصویری می‌آفریند یا یک نقشه‌کش، نقشه‌ای می‌نگارد.

اما وقتی نقشه ناقص باشد چه؟ وقتی تصویر نتواند پیچیدگی‌های صحنه را منتقل کند چه رخ می‌دهد؟ آیا فهم ما از جهان نیز به همان اندازه محدود نمی‌شود؟

از دید ویتگنشتاین، زبان، آینه‌ای از جهان است. و وقتی این آینه ترک برمی‌دارد، تصویر جهان ما نیز دستخوش شکستگی می‌شود.

اما چه می‌شود وقتی آینه نتواند تمام صحنه را بازتاب دهد؟ این پرسش‌ها ما را به ژرفای فلسفهٔ ویتگنشتاین می‌برد؛ جایی که زبان، اندیشه و واقعیت به شکلی پیچیده و شگفت‌انگیز در هم تنیده می‌شوند. همان‌طور که در این چشم‌انداز فلسفی حرکت

می‌کنیم، به یاد داشته باشیم که از دید ویتگنشتاین، زبان صرفاً ابزاری برای ارتباط نیست —بلکه آینه‌ای است که جهان ما را بازتاب می‌دهد.

در آثار متأخرش، دیدگاه ویتگنشتاین نسبت به زبان به طرز جالبی تحول یافت. او دیگر زبان را صرفاً تصویری ایستا یا بازتابی ساده از واقعیت نمی‌دانست، بلکه آن را به بازی‌ای تشبیه کرد که قواعد و پویایی‌های خاص خود را دارد.

برای ویتگنشتاین، درک زبان همانند درک یک بازی است —بازی‌ای که همه‌چیز در آن به قواعد وابسته است.

برای لحظه‌ای به بازی‌هایی فکر کنید که انجام می‌دهیم: شطرنج، فوتبال، پوکر. هرکدام از این بازی‌ها با وجود تفاوت‌های زیاد، یک وجه اشتراک دارند: مجموعه‌ای از قواعد که تعیین می‌کند چه کاری مجاز است، چه کاری ممنوع، و چگونه می‌توان به هدف بازی رسید.

زبان، از نگاه ویتگنشتاین، دقیقاً به همین صورت عمل می‌کند.

ما در "بازی‌های زبانی" شرکت می‌کنیم —موقعیت‌هایی در زندگی روزمره که زبان در بستر خاصی با قواعد خاصی به کار می‌رود. صحبت کردن، پرسیدن، وعده دادن، شوخی کردن، دستور دادن —هرکدام از این‌ها بازی زبانی خاص خود را دارند. و معنا، نه از واژه‌ها به‌تنهایی، بلکه از کاربرد آن‌ها در این بازی‌ها پدید می‌آید.

زبان، در این نگاه، پویا و اجتماعی است؛ معنا نه در ذات واژه، بلکه در نحوه استفاده از آن در زندگی روزمره ما جای دارد. این تحول فکری ویتگنشتاین، زمینه‌ساز دیدگاهی شد که هنوز هم در فلسفه، زبان‌شناسی، و حتی روان‌شناسی معاصر تأثیرگذار است.

برای روشن‌تر شدن این مفهوم، بیایید به تمثیل معروف "سوسک در جعبه" از ویتگنشتاین نگاهی بیندازیم. تصور کنید که هر یک از ما جعبه‌ای داریم که درون آن چیزی وجود دارد به نام "سوسک". هیچ‌کس نمی‌تواند داخل جعبهٔ دیگران را ببیند — فقط جعبهٔ خودش را می‌بیند.

با گذر زمان، همه ما درباره سوسک‌های خود حرف می‌زنیم. اما نحوه‌ای که من از سوسک خود حرف می‌زنم ممکن است کاملاً متفاوت باشد با شیوه‌ای که شما از سوسک‌تان صحبت می‌کنید. پس از کجا بدانیم که واقعاً داریم درباره یک چیز صحبت می‌کنیم؟

این تمثیل دیدگاه ویتگنشتاین درباره ذهنیت و تجربه درونی را نشان می‌دهد —اینکه تجربه‌های ذهنی ما، چون در قالب بازی‌های زبانی فردی و منحصر به‌فرد شکل می‌گیرند، می‌توانند به‌شدت متفاوت باشند.

دوباره به این نکته بازمی‌گردیم: برای ویتگنشتاین، فهم زبان همچون درک یک بازی است —بازی‌ای که همه‌چیز در آن به قواعد بستگی دارد.

اما چه می‌شود اگر در این بازی با قاعده‌ای روبه‌رو شویم که نمی‌فهمیم؟ یا وقتی واژگان در بازی زبانی ما نتوانند تجربه‌ای درونی، احساس، یا "سوسک شخصی" ما را بازگو کنند؟

در این‌جا ما شاهد نقطهٔ چرخش مهمی در اندیشهٔ ویتگنشتاین هستیم: از دیدن زبان به‌عنوان بازتابی ایستا از واقعیت، به درکی از زبان به‌مثابهٔ بازی‌ای پویا با قواعدی خاص. اما همان‌گونه که هر بازی‌ای می‌تواند امکاناتی را فراهم آورد، در عین حال می‌تواند ما را محدود هم کند.

برای ویتگنشتاین، معنا نه در واژه‌ها به‌تنهایی، بلکه در کارکرد آن‌ها در یک بافت خاص زبانی و اجتماعی پدیدار می‌شود —و این کارکرد، در نهایت، تابع قوانین همان بازی است.

پس فهم زبان، و به تبع آن، فهم یکدیگر، نیازمند آگاهی از قواعد این بازی‌هاست —و درک این‌که گاهی سوسک من، با سوسک تو فرق دارد، حتی اگر هر دو یک واژه به‌کار ببریم.

اما این قواعد چه معنایی برای حدود دانش و فهم ما از جهان دارند؟

با در نظر گرفتن نظریهٔ تصویری زبان و مفهوم بازی‌های زبانی، به گزاره‌ای عمیق از ویتگنشتاین می‌رسیم: «**حدود زبان من، حدود جهان من است.**» اما این جمله چه می‌گوید؟ و چگونه فهم ما از دانش و مرزهای آن را شکل می‌دهد؟

از نظر ویتگنشتاین، زبان ما فقط ابزاری برای بیان اندیشه‌ها نیست —بلکه زبان، خود، شکل‌دهنده و محدودکنندهٔ اندیشه‌هاست. به بیان دیگر، اگر برای چیزی زبان نداشته باشیم، آیا می‌توانیم آن را واقعاً درک کنیم؟ آن را مفهوم‌سازی کنیم؟ یا حتی به وجودش اذعان داشته باشیم؟

حدود زبان من، حدود جهان من است.

حال اگر زبان، جهان ما را شکل می‌دهد، چه می‌شود زمانی که با چیزی فراتر از توان زبانی خود روبه‌رو می‌شویم؟ به احساسات عمیق فکر کنید، به پدیده‌های پیچیده یا تجربه‌های جدیدی که به‌سختی می‌توان آن‌ها را به زبان آورد. آیا این تجربه‌ها بیرون از "جهان ما" قرار می‌گیرند تنها به این دلیل که زبان‌مان از بیان آن‌ها ناتوان است؟

ویتگنشتاین باور داشت: «**دربارهٔ آن‌چه نمی‌توان سخن گفت، باید سکوت کرد.**»

او با این جمله، به محدودیت بنیادی زبان اشاره می‌کند—و در پی آن، محدودیت در دانستن، اندیشیدن و فهمیدن. جهان، به‌مراتب بزرگ‌تر از آن چیزی است که زبان ما می‌تواند بازتاب دهد.

از این دیدگاه، سکوت نه نشانه‌ی نادانی، بلکه گاهی نشانه‌ی آگاهی از مرزهای زبان و احترام به چیزی فراتر از گفتار است. آن‌چه در سکوت می‌ماند، لزوماً بی‌ارزش یا بی‌معنا نیست—بلکه شاید آن‌قدر پیچیده، ظریف یا ژرف است که زبان از رساندن آن ناتوان می‌ماند.

در نهایت، ویتگنشتاین ما را وادار می‌کند که نه تنها به آن‌چه می‌گوییم، بلکه به آن‌چه نمی‌توانیم بگوییم نیز گوش بسپاریم. در این سکوت‌ها، جهانی نهفته است که شاید هرگز به‌طور کامل قابل توصیف نباشد—اما بی‌تردید، بخشی از واقعیت ماست.

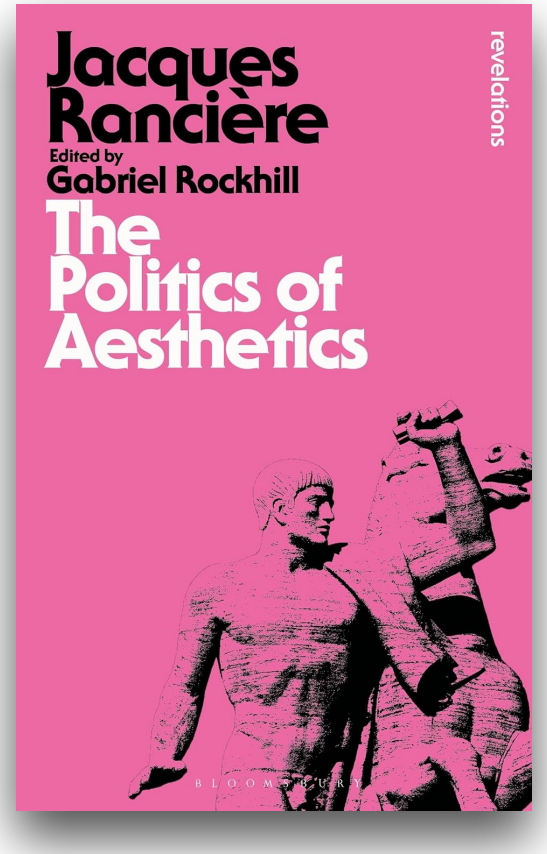
اما آیا سکوت به معنای نبودن است؟ یا دعوتی است برای گسترش مرزهای زبان‌مان، و از این راه، گسترش جهان‌مان؟

«حدود زبان من، حدود جهان من است.»

این گزاره، هم قدرت و هم محدودیت زبان را به ما یادآوری می‌کند. زبان، چارچوبی برای فهم ما از دانش و واقعیت می‌سازد—و در عین حال، ما را به چالش می‌کشد تا پیوسته زبان خود را دگرگون کنیم، تا افق‌های تازه‌ای برای جهان‌مان بیافرینیم. با تفکر و تلاش، بتوانیم این مرزها را گسترش دهیم و دنیای خود را کمی وسیع‌تر، کمی غنی‌تر و کمی فراگیرتر بسازیم. ■

سیاست زیبایی‌شناسی
ژاک رانسیر

ژاک رانسیر (Jacques Rancière) فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی، نظریه هنر و فلسفه سیاسی، و به‌ویژه به‌خاطر ایده‌هایش در مورد رابطه بین سیاست و هنر و همچنین مفهوم «توزیع امر محسوس» (Distribution of the sensible) شناخته می‌شود. «توزیع امر محسوس» به این امر اشاره دارد که نحوه‌ی درک و تجربه‌ی دنیای اجتماعی و سیاسی، به‌طور غیرمستقیم و با محدودیت‌های خاص خود از طریق تجربیات حسی و اشکال دیداری، شنیداری و گفتاری شکل می‌گیرد.
یکی از مباحث مهم در آثار رانسیر، نقد او به روابط قدرت و ساختارهای اجتماعی است که از طریق زبان و هنر به‌وجود می‌آید. او این روابط را از دیدگاه زیبایی‌شناسی و فلسفه سیاسی مورد بررسی قرار می‌دهد و معتقد است که هنر می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای ایجاد تغییرات اجتماعی و بازتعریف ایده‌های عدالت و برابری عمل کند.



Jacques Rancière
(10 June 1940 –)

در کتاب سیاست زیبایی‌شناسی (Politics of Aesthetics) از سال ۲۰۰۴، رانسیر شاید گسترده‌ترین تبیین از مفهوم کلیدی خود یعنی توزیع امر محسوس را ارائه می‌دهد.
او می‌نویسد:

«من توزیع امر محسوس را سامانه‌ای از واقعیت‌های بدیهیِ ادراک حسی می‌نامم که به‌طور هم‌زمان، وجود چیزی مشترک را آشکار می‌سازد و مرزهایی را تعیین می‌کند که بخش‌ها و موقعیت‌های گوناگون درون آن را تعریف می‌کنند. بنابراین، توزیع امر محسوس در یک لحظه، هم چیزی مشترک و هم بخش‌هایی انحصاری را بنیان می‌گذارد. این تقسیم‌بندی بخش‌ها و موقعیت‌ها بر پایه‌ی توزیعی از فضاها، زمان‌ها و اشکال کنش است — که چگونگی مشارکت در امر مشترک را، و این‌که افراد گوناگون چگونه سهمی در این توزیع دارند، تعیین می‌کند.»

این تعریف نشان می‌دهد که سیاست، در نظر رانسیر، نه بر سر قدرت صرف، بلکه بر سر ادراک و دیده شدن است؛ اینکه چه کسی، کجا، چگونه و در چه زمانی می‌تواند بخشی از جهان مشترک ما باشد — و چه کسی از آن بیرون نگاه داشته می‌شود.

بنابراین، برای رانسیر این بدان معناست که زیبایی‌شناسی در بنیان سیاست قرار دارد. و او این زیبایی‌شناسی را چنین تعریف می‌کند:

«زیبایی‌شناسی را می‌توان به معنای کانتی آن، که شاید از سوی فوکو بازاندیشی شده باشد، به‌عنوان سامانه‌ای از صورت‌های پیشینی فهمید که آنچه را که به تجربه‌ی حسی عرضه می‌شود، تعیین می‌کنند. این، مرزبندی فضاها و زمان‌هاست؛ مرز میان مرئی و نامرئی، میان سخن و صدا — که به‌طور هم‌زمان، جایگاه و موضوع سیاست را به‌عنوان شکلی از تجربه، تعیین می‌کند.»

در این تمثیل، رانسیر به چرخش کپرنیکی کانت اشاره دارد؛ جایی که صورت‌های پیشینیِ ادراک حسی — یعنی فضا و زمان، به‌مثابه بخشی از دستگاه شناختی سوژه — به ادراکات حسی ما شکل و ساختار می‌بخشند. بر این اساس، توزیع امر محسوس یک پیش‌شرط تجربه است. تجربه‌ی حسی ناشی از تأثیر صرف داده‌های عینی نیست، بلکه توسط ساختاری پیشینی به نام توزیع امر محسوس سازمان‌دهی می‌شود.

اما این قیاس ساده در همین‌جا متوقف نمی‌شود، زیرا کانت در نقد عقل محض تمایزی روشن میان حس‌پذیری (Sensibility) و فهم (Understanding) قائل می‌شود و آن‌ها را قوای مستقل می‌داند.

از این رو، اگرچه رانسیر از زبان کانتی استفاده می‌کند، اما خوانش او از زیبایی‌شناسی به‌شدت سیاسی است: زیبایی‌شناسی نزد او، نه صرفاً نظامی شناختی بلکه ساختاری تاریخی–اجتماعی است که تعیین می‌کند چه چیزی دیده یا شنیده می‌شود، چه کسی می‌تواند سخن بگوید، و چه کسی صرفاً صدا تولید می‌کند. این زیبایی‌شناسی، میدان منازعه‌ی سیاسی است — و تغییر در آن، تغییر در شرایط امکان تجربه است.

«افکاری که فاقد مفاهیم باشند، تهی‌اند؛ شهودهایی که فاقد مفاهیم باشند، کورند. بنابراین، به همان اندازه ضروری است که مفاهیم خود را حسی کنیم.»

در نظام فلسفی کانت، حس‌پذیری به‌تنهایی نمی‌تواند تجربه‌ای را تولید کند؛ بلکه باید با مفاهیم پیشینی فهم همکاری کند — و این، بخش دوم چرخش کپرنیکی کانت است. به‌عبارت دیگر، مقولات فاهمه نه‌تنها نحوه‌ی شناخت ما را تعیین می‌کنند، بلکه به‌صورت پیشینی بر اشیای ممکنِ تجربه نیز اعمال می‌شوند.

در همین راستا، رانسیر نیز تأکید می‌کند که تجربه‌ی حسی صرفاً به آنچه ادراک می‌کنیم مربوط نمی‌شود، بلکه به آنچه معنا می‌یابد نیز وابسته است. او در مصاحبه‌ای روشن می‌سازد که توزیع امر محسوس، به معنای نسبی‌گرایی در ادراک حسی نیست. دریافت منفعلانه‌ی سیگنال‌های حسی همیشه با چیزی دیگر درهم‌تنیده است — چیزی که به آن معنا می‌بخشد.
او می‌گوید:
«محسوس، معناست که توزیع شده است.»

این جمله‌ی موجز و عمیق، دیدگاه رانسیر را به‌خوبی خلاصه می‌کند: آنچه "محسوس" است، آن چیزی نیست که صرفاً از طریق حواس دریافت می‌کنیم؛ بلکه آن چیزی است که در قالب یک نظم مشخص، معنادار شده است. این نظم، همان توزیع امر محسوس است — ساختاری که تعیین می‌کند چه چیزی قابل دیدن و شنیدن است، و چه چیزی نه؛ چه کسی می‌تواند معنا تولید کند، و چه کسی صرفاً در حاشیه می‌ماند.
در بُعد زیبایی‌شناختی، رانسیر به نقد قوه‌ی حکم کانت اشاره می‌کند و باز نقل قول می‌کند:

«نخست، چیزی داده می‌شود — فرمی که از سوی حس فراهم آمده است. دوم، دریافت این فرم صرفاً امری حسی نیست، بلکه خود حس دوگانه می‌شود. این دریافت، رابطه‌ای خاص را میان آنچه کانت قوا می‌نامد، به بازی می‌گیرد: میان قوه‌ای که داده را عرضه می‌کند و قوه‌ای که چیزی از آن می‌سازد.»

در این‌جا، توزیع امر محسوس به‌صورت نوعی رابطه میان محسوس و معقول ظاهر می‌شود — رابطه‌ای که گاهی نابرابر، و گاهی متقارن است. رانسیر سه شکل از این رابطه را تعریف می‌کند:
در شکل نخست، یکی از قوا (مثلاً فاهمه یا خرد) بر دیگری (حس‌پذیری) سلطه دارد.
در شکل دوم، این سلطه برعکس است؛ یعنی حس، خرد را هدایت می‌کند.
و در شکل سوم، میان قوا برابری برقرار است — نوعی توازن میان آنچه احساس می‌شود و آنچه فهمیده می‌شود.
در اینجا، توزیع امر محسوس همچون نظمی پیشینی ظاهر می‌شود که امکان تجربه‌ی حسی را با مجموعه‌ای از قواعد از پیش تعیین‌شده تعریف می‌کند. اما برخلاف کانت که

دغدغه‌اش گستره‌ی شناخت بشری بود، رانسیر به دنبال مفهوم‌پردازی رابطه‌ی میان حس‌پذیری و امر جمعی است. به‌بیان دیگر، مسئله نه صرفاً شناخت، بلکه سیاست دیدن، شنیدن، و معنا دادن است.
رانسیر توزیع امر محسوس را به طیف وسیعی از پدیده‌ها پیوند می‌دهد: از ادراک حسی گرفته تا نظم اجتماعی. این مفهوم، نه صرفاً نظریه‌ای درباره‌ی ادراک، بلکه تحلیلی است از چگونگی نظم‌یابی جهان اجتماعی–سیاسی بر پایه‌ی آنچه می‌توان دید، شنید، گفت، و درک کرد — و آنچه نمی‌توان.
مفهوم توزیع امر محسوس اساساً مفهومی رابطه‌ای است که شامل سه بُعد است:
تعریف امر مشترک (The common)
اختصاص و تقسیم امر مشترک
ادراک و کارکرد این تقسیم به‌مثابه امری مشترک
و هر یک از این ابعاد، در سه سطح عمل می‌کنند:
سطح تجربه‌ی حسی
سطح معنا: ویژگی‌ها، ظرفیت‌ها، و کیفیت‌های معنا
و سطح نظم اجتماعی

اگرچه هم کانت و هم رانسیر از اولویت‌های پیشینی برای شرایط امکان تجربه سخن می‌گویند، اما تفاوت بنیادینی میان آن‌ها وجود دارد. کانت بر ضرورت و کلیت این اولویت‌ها تأکید دارد، در حالی‌که رانسیر این اولویت‌ها را موقعیتی، تاریخی و قابل تغییر می‌داند. او می‌نویسد:
«نوعی برش در فضا و زمان که اعمال، شکل‌های رؤیت‌پذیری، و الگوهای فهم‌پذیری را به‌هم پیوند می‌دهد.»
در این نگاه، تجربه‌ی حسی که در قالب یک رژیم خاص از محسوسات شکل می‌گیرد، تفاوت‌های اجتماعی را همچون امری طبیعی، بدیهی، و ضروری بازتولید می‌کند.
رانسیر در واقع، جانشینی‌ای که کانت برای عینیت شناخت با ضرورت درون‌ذهنی پیشنهاد کرده بود را، در سطحی میان‌ذهنی و تاریخی بازنویسی می‌کند. بدین‌سان، محسوس در درون دو رابطه‌ی اساسی در این اولویت قرار می‌گیرد:
یکی با ادراکات حسی به‌عنوان تجربه‌ی زیسته
و دیگری با ساختارهای اجتماعی که معانی و قابلیت‌های ادراک را پیش‌فرض می‌گیرند و سازمان می‌دهند.

در این چشم‌انداز، سیاست، هنر، آموزش و همه‌ی ساحت‌های زندگی اجتماعی، صحنه‌هایی‌اند برای مبارزه بر سر بازتعریف محسوسات — یعنی برای بازآرایی آنچه می‌توان دید، شنید، گفت، و معنا کرد.

این اولویت، رابطه‌ای میان محسوس و معقول برقرار می‌کند و هم‌زمان، الگوی روابط میان محسوس و جمع را مشروط می‌سازد. و میان این دو سطح، تنها قیاس وجود ندارد، بلکه همبستگی برقرار است.

رابطه‌ی میان حس‌پذیری (sensibility) و فهم (understanding)، پیش‌شرطی پیشینی برای امر جمعی (community) است.

در حالی‌که بخش نخست این اولویت رانسیر را به کانت نزدیک می‌کند—با ایده‌ای که رابطه‌ی میان حس‌پذیری و عقل را بنیانی تصادفی برای هر شکل اجتماعی می‌داند— رانسیر از سوی دیگر به‌شدت تحت تأثیر فریدریش شیلر (Friedrich Schiller) شاعر، نمایشنامه‌نویس، فیلسوف، پزشک و مورخ قرن هجده آلمان است. شیلر از چهره‌های کلیدی و از پایه‌گذاران (Weimar Classicism) در کنار گوته در ادبیات آلمانی به شمار می‌رود.

در نامه‌هایی درباره‌ی تربیت زیباشناختی انسان، شیلر، انسان را موجودی تعریف می‌کند که به‌طور دوگانه توسط حس‌پذیری و عقل، یا به تعبیر دیگر، توسط میل مادی و میل شکلی (formal impulse) تعیین می‌شود.

پرورش صرف یکی از این دو بُعد در بخشی از جامعه، باعث ایجاد تقسیمی طبقاتی می‌شود: طبقه‌ی برتر که به عقل اختصاص یافته، و طبقه‌ی پایین‌تر که به حس‌پذیری محدود شده است.

شیلر می‌نویسد:

«در جامعه‌ی ما، می‌توان تقریباً چنین ادعا کرد که توانایی‌های ذهنی چنان از یکدیگر جدا عمل می‌کنند که انگار روان‌شناسی آن‌ها را در نظریه از هم تفکیک کرده است؛ و ما نه تنها در افراد، بلکه در طبقات کامل انسانی می‌بینیم که تنها بخشی از ظرفیت‌هایشان را رشد می‌دهند، در حالی‌که سایر ابعاد وجودشان همچون گیاهی پژمرده تنها نشانه‌ای ضعیف از طبیعتشان را بروز می‌دهد.»

بنابراین، رابطه‌ی میان حس‌پذیری و عقل، به‌مثابه‌ی عنصر سازنده‌ی یک اجتماع مطرح می‌شود.
و این یعنی تحول در این رابطه، می‌تواند زیباشناسی‌ای نوین را بنیان نهد و شکل تازه‌ای از اجتماع را ممکن سازد.
در نگاه رانسیر، همان‌طور که شیلر نیز تأکید داشت، تنها از طریق تجربه‌ی زیباشناختی و برابری میان قوای عقل و حس است که می‌توان به جامعه‌ای رسید که در آن، همه‌ی انسان‌ها امکان مشارکت فعال در معنا، ادراک، و نظم جمعی را دارا باشند.

این همان حس دوم از زیباشناسی است که رانسیر از آن سخن می‌گوید—و بر ابطال زیباشناسی نخست بنا شده است.
مفهوم اساسی آن، تجربه‌ی زیباشناختی است: نوعی «چرخش کوپرنیکی» در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی، از دید رانسیر، که به‌جای آن‌که صرفاً رابطه‌ی میان ابژه و سوژه را لحاظ کند، حس‌کردنِ سوژه را نیز وارد معادله می‌سازد.

این مفهوم، مبتنی است بر تجربه‌ی زیبایی از نگاه کانت—به‌ویژه از طریق تفسیر شیلر به‌عنوان نوعی بازی آزاد میان قوای ذهنی.
تجربه‌ی زیباشناختی، ناسازگار با تجربه‌های عادی‌ای است که تحت سلطه‌ی توزیع امر محسوس (distribution of the sensible) قرار دارند؛ و در چارچوب نوعی توزیع تازه‌ی محسوس عمل می‌کند که—به نقل از رانسیر در «زیباشناسی و نارضایتی‌هایش» (Aesthetics and Its Discontents)—

«روابط معمول میان ظاهر و واقعیت، و همچنین میان فرم و ماده، کنش و انفعال، فهم و حس‌پذیری را به حالت تعلیق درمی‌آورد.»

برای شیلر، وحدتی که میان تمایلات انسان شکسته شده بود، از طریق سومین میل زیباشناختی—یعنی میل به بازی—بازسازی می‌شود، جایی که حس‌پذیری و فهم، یکدیگر را پرورش می‌دهند.
و تنها در این وضعیت است که انسان می‌تواند به تمامیت برسد، و تنها وقتی که کامل باشد، می‌تواند آزاد باشد، و جامعه‌ای آزاد را شکل دهد.
رانسیر به وضوح بر پیامدهای سیاسی نگاه شیلر تأکید می‌ورزد.

زیباشناسی، سیاست خاص خود را دارد، زیرا نظمی خاص از خودمختاری را بنا می‌نهد—از راه لغو سلسله‌مراتب‌ها.

در این معنا، هنر به‌عنوان ناقل اصلی این زیباشناسی تازه و جامعه‌ی نو مطرح می‌شود. زیرا هنر، در مقام تجربه‌ای حسی- فهمی که نظم‌های غالب را برهم می‌زند، فضایی برای برابر بودنِ توانایی‌ها، برای آزادی، و برای شکل‌دهی دوباره‌ی امر جمعی فراهم می‌آورد. ■

تصاویر

✯ زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر: پیشینه تاریخی

ببینید

✯ دیدگاه افلاطون درباره هنر

ببینید

✯نظریه زیبایی‌شناسی ایمانوئل کانت

ببینید

✯ در باب معیار سلیقه دیوید هیوم

ببینید

✯ اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی والتر بنیامین

ببینید

✯ هنر به مثابه تجربه جان دیویی

ببینید

✯ هنر یا تبلیغات؟ آلین لاک

ببینید

✯ احساس و فرم سوزان لنگر

ببینید

✯ پژوهش‌های فلسفی لودویگ ویتگنشتاین

ببینید

✯ سیاست زیبایی‌شناسی ژاک رانسیر

ببینید

Preferences:

1-Aesthetics: A Comprehensive Anthology
Steven M. Cahn (Editor), Aaron Meskin (Editor) Introduction by Paul Oskar Kristeller
Blackwell 2008

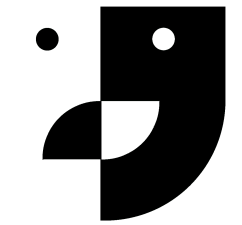
2-Lecture: Ellie Anderson Ph.D. Assistant Professor of Philosophy

3-Philosophical Investigations (Philosophische Untersuchungen)
Ludwig Wittgenstein (1953)

4-The Role of Theory in Aesthetics
Morris Weitz (1956)

5-Art and the aesthetic: an institutional analysis
George Dickie (1974)

6-The Aesthetic Regime of Art: Dimensions of Rancière's Theory
International Conference, Ljubljana, Slovenia
November 27–28, 2015



EXIT THEATRE

آیا می‌توان درباره زیبایی قضاوتی جهان‌شمول صادر کرد؟ هنر چگونه به حقیقت نزدیک می‌شود؟ نسبت آن با اخلاق، سیاست، صنعت یا زندگی روزمره چیست؟
کتاب مقالاتی درباره زیبایی‌شناسی هنر مجموعه‌ای است از نوشته‌های تحلیلی که به سرگذشت اندیشه‌های زیباشناختی در فلسفه هنر می‌پردازد و با زبانی روشن خطوط اصلی تحول نظریه‌های هنری را دنبال می‌کند.
نویسنده در کنار ارائه تاریخچه‌ای فلسفی، به طرح پرسش‌هایی اساسی می‌پردازد: مرز میان هنر و تبلیغات چیست؟ تجربه‌ی هنری چگونه شکل می‌گیرد؟ آیا داوری زیباشناختی نیازمند معیار است؟ و در نهایت، چه نسبتی میان هنر و تجربه زیسته ما برقرار است؟
این کتاب مخاطبانی از طیف‌های مختلف را به تأملی دوباره بر مفهومی که شاید ساده به نظر آید، اما در بطن خود، ژرف‌ترین پرسش‌های انسانی را در خود نهفته دارد دعوت می‌کند: زیبایی.

گروه تئاتر اگزیت

EXIT THEATRE