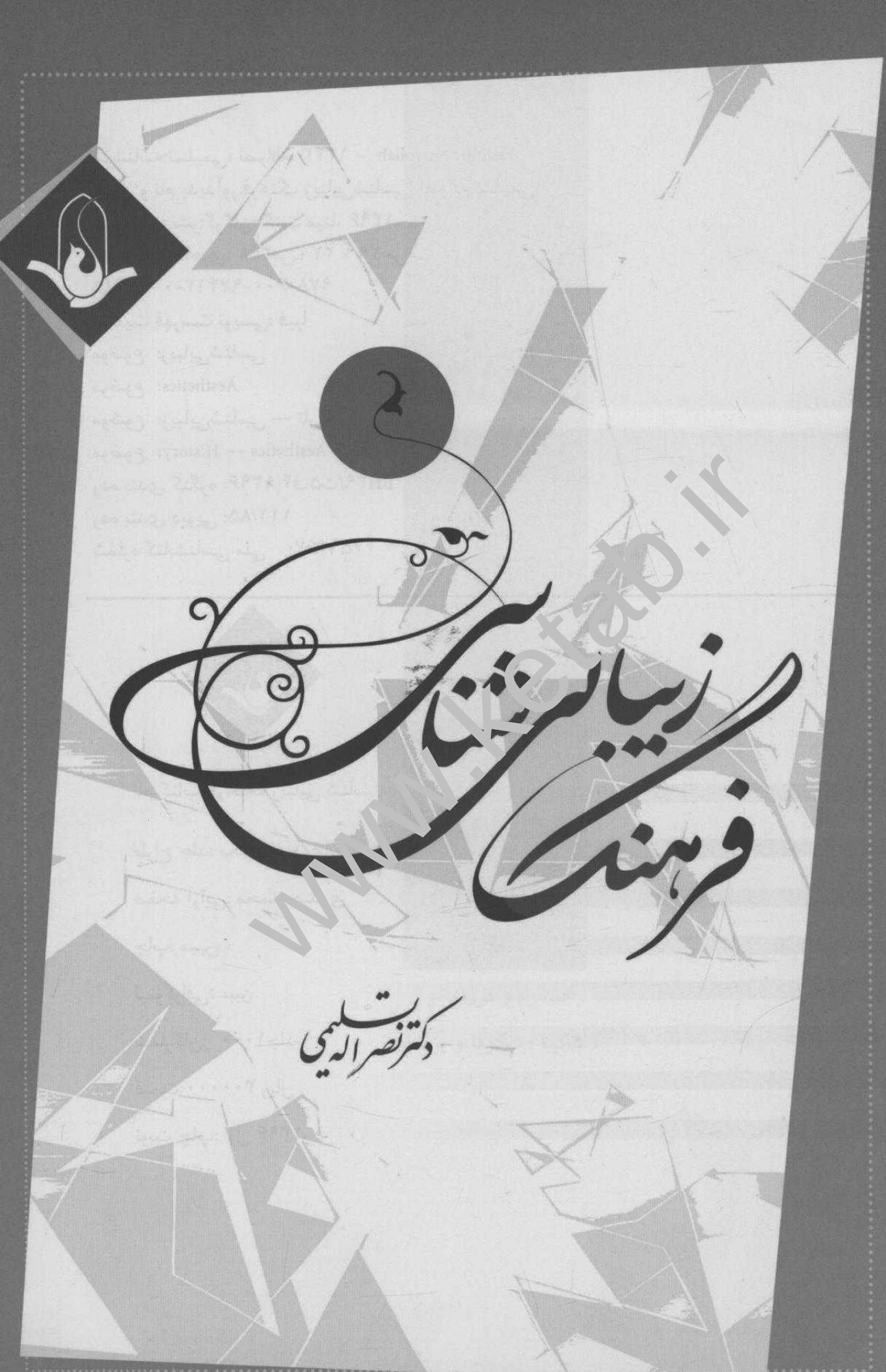

www.ketab.ir

سرشناسه:تسلیمی، نصرالله، ۱۳۴۳ - Taslimi, Nasrollah
عنوان و نام پدیدآور:فرهنگ زیبایی‌شناسی/ نصراله تسلیمی.
مشخصات نشر:گرگان: گنبد مینا، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۳۶۸ص.؛ ۲۲ × ۲۹ س‌م.
شابک:۴-۰-۹۷۴۱۳-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
موضوع :زیبایی‌شناسی
موضوع :Aesthetics
موضوع :زیبایی‌شناسی -- تاریخ
موضوع :Aesthetics -- History
رده بندی کنگره :۱۳۹۶ ۴ف۵ت/BH۳۹
رده بندی دیویی :۱۱۱/۱۵
شماره کتابشناسی ملی :۴۷۵۹۴۶۷

نام کتاب: فرهنگ زیبایی شناسی

طراح جلد: محمد حیدری

صفحه آرایی: محمد حیدری

چاپ: مبین

لیتوگرافی: مبین

شمارگان: ۱۰۰۰جلد

قیمت:۳۰۰۰۰۰ ریال

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۶

www.ketab.ir

مقدمه

براساس دیدگاه تاریخی چنین به نظر می‌رسد که تاریخچه «زیبایی‌شناسی» (Aesthetics) تنها از میانه سدهٔ هیجدهم به بعد مطرح شده و با عنوان مفهوم جدید علم زیبایی‌شناسی در اواخر سدهٔ بیستم تجلّی و ظهور می یابد. با این‌حال، پیش از این زمان این واژه به نظر ناشناخته می‌آید. هر چند این مفهوم بیانگر جریان مهم فلسفی بوده و امروزه در سطح دانشگاهی کاملاً به رسمیت شناخته شده است.

از این‌رو زیبایی‌شناسی در مفهوم و معنای نوین و مدرنیستی خود بر پایه فلسفه کانتی و نوکانتی و هم‌چنین روان‌شناسی ادراکی (Perceptual Psychology) استوار است، هرچند به گونه مستقلی همچنان این دو رویکرد مورد توجه هستند. از دیگر سو، مبانی درک زیبایی‌شناسانه در دو حوزهٔ هستی‌شناسانه (Ontological) و شناخت‌شناسانه (epistemological) وابسته است. زیبایی‌شناسی کلاسیک معمولاً به بحث پیرامون زیبایی پرداخته و درکی متافیزیکی را بیان می‌دارد. از این‌رو این رویکرد بیانگر روش‌های درک واقعیتی شده که بسیار ژرف‌تر و دامنه‌دارتر از خود زیبایی‌شناسی می‌شود. در رویکرد تاریخی این علم را فیثاغورثی افلاطونی می‌دانند و این امر هم بدان علت بوده که وی نافذترین و تأثیرگذارترین بیان فلسفی را از زیبایی آغاز کرده است.

در رویکردهای تطبیقی و مردم‌شناسی فرهنگی جریانی جدلی و دیالکتیکی همواره میان امر لاهوتی (Sacred) و ناسوتی (Profone) پدید می‌آید و این امر بیانگر اصل و بنیان جهان هستی با همان دنیای سامان یافته‌ای است که برای انسان‌ها در ادوار گوناگون شناخته شده است. پس آن‌چه هستی‌شناسی کهن (archaic ontology) نامیده می‌شود ارتباط تنگاتنگی به حوزه لاهوتی آغازین دارد که خود مؤید جهان ناسوتی است و در نخستین مراحل آفرینش به عرصه وجود درآمده است(میرچا الیاده در کتاب اسطوره بازگشت ابدی، ترجمه ویلارد ترسک، نشر دانشگاهی پرینستون، ۱۹۵۴). براساس این دیدگاه جهان‌نگری هستی‌شناسانه، زمان تاریخی یا زمان خطی تنها ارزش و اهمیت جانبی و فرعی دارد و زمان مقدس یا لاهوتی یا همان زمان سرمدی و آغازین بیانگر صحت وجود زمان در حرکت ادواری مرگ و باز زایی (rebirth) بوده که مدام تأیید شده است. بنابراین اسطوره شکلی از حقیقت گویی درباره امر مقدس است و برگزاری آیین عبادی(ritual) ضرورت دستیابی به امر مقدس بوده و به نظر می‌رسد جهان هستی بدون آن فرو پاشیده شده و به آشوب و هرج و مرج ازلی خود (chaos) باز می‌گردد. از این‌رو شاید بتوان گفت آیین عبادی به سبب ارتباطش با امر مقدس می‌تواند به خودی خود خطرناک بوده و یا با برقرار ساختن ارتباط براساس نوعی برنامه تعیین شده و مدون شخص را از خطر محفوظ می‌دارد.

زیبایی در این تصویر کیهان‌شناسانه (cosmological picture) به عنوان تجلّی یا ادراکی از نظم و سامان دهی است که به ظهور رسیده که خود مفهومی متافیزیکی است. پس نظم را می‌توان در نسبت‌های ریاضی

www.ketab.ir

به ویژه نسبت‌هایی که صورت موسیقایی دارند به خوبی تشخیص داد. از این‌رو مهم‌ترین ویژگی زیبایی، هماهنگی و تناسب است و هر دو این مفاهیم را می‌توان به شکل ریاضی بیان نمود. در این کیهان و عالم متافیزیکی، هنر تابع اسطوره، آیین عبادی و بیان موسیقی است و زیبایی‌شناسی نیز صورتی از مفهوم متافیزیکی به شمار می‌آید.

افلاطون نخستین متفکری است که توانست در آثار خود به نحو نظام‌مندی به بررسی موضوعات مرتبط با زیبایی‌شناسی بپردازد، خاصه آنکه مفهوم زیبایی شناسی فلسفی را می‌توان براساس دیدگاه بسیاری از اندیشمندان در متن دفتر دهم کتاب جمهوری ملاحظه نمود. افلاطون در این متن در عین ارایه گزارشی از دولت آرمانی به موضوع شاعری نیز پرداخته و مدعی است که آنان کمترین نقش آموزشی را بر عهده دارند. او مدعی است که هر گونه هنری به ویژه هنر شاعری نمی‌تواند مدعی شناخت پیرامون مضمون و محتوای خود باشد. پس ساختن را همانا تقلید محض می‌داند و تقلیدی هم که شعر می‌تواند به آن دست یابد محدود بوده و تنها نسخه برداری از چیزی است که واقعیت موجود دانسته که خود نسخه‌های بدلی هستند. از طرف دیگر مدعی است که شعر و هنر متوسل به شور عاطفی است که آن هم تغییرپذیر است. پس هر آن‌چه تغییرپذیر باشد بی‌بهره از واقعیت است. از این‌رو شور، عاطفه و عادات انسان همواره در جستجوی یافتن تجربه‌های عاطفی هستند، به همین علت پیش از پیش از واقعیت فاصله می‌گیرند. تنها کودکان نابالغ را می‌توان به سمت روشن اندیشی هدایت کرد تا از جاذبه عاطفی تنظیم شده‌ای بهره گیرند و این امکان را پدید آورند تا بتوانند عادات گذشته خود را ترک کنند.

افلاطون در رساله ایون(Ion) موضوع زیبایی و معرفت را بر پایه هنر مورد بررسی قرار داده و این بار طرف صحبت افلاطون سخنوری بوده که پیشه‌اش روایت کردن اشعار هومر است. هر چند باید پذیرفت که منزلت اشعار هومر به عنوان متنی معتبر در آتن اساساً هواره مبالغه آمیز بوده است. ایون مدعی است که شعر هومر راهبردهایی نظامی دارد و این ادعا نه تنها به نقد کشیده شده و فاقد اعتبار بوده بلکه حالت هجو و خنده دار نیز یافته است.

در این باره افلاطون معتقد است که دانایی و معرفت به چیزی بیش از مرجعیت (authority) نیاز دارد. چرا که لازمه دانایی و معرفت همانا داشتن نیروی فهم است، از این‌رو ایون و هومر هر دو مسایل عملی مرتبط با راهبردهای نظامی را نمی‌شناسند. به عبارتی چنین به نظر می‌رسد که در واقعیت کسی خواستار قهرمان یا سردارانی که در منظومه هومر آورده شده نیستند. پس مشکل اصلی ایون نوعی نادیده و نادیدان خودشناسی است. شعر و اسطوره نیز چنان ارتباط تنگاتنگی هم‌چون آیین عبادی دارند که در یکدیگر آمیخته شده‌اند. افلاطون همچنین درباره شعر و شاعری در دو اثر دیگر خود یعنی مهمانی (symposium) و فایدروس (Phaedrus) مطالبی بیان کرده است. در مهمانی که براساس ضیافت و مهمانی شامی مطرح شده که در آن سقراط، آگاتون و آلکیبادس در آن نقش آفرینی دارند. گزینش شخصیت‌ها و موضوعات بسیار گویا و حساب شده به نظر می‌رسد. آریستوفان شاعری راستین و هجوپرداز و فکاهه‌گو است که سقراط را دست می‌اندازد. آلکیبادس شخصیت متفاوتی دارد، وی جوانی جذاب و هوشمند است اما به دلیل کفرگویی متهم گردید. وی ابتدا به اسپارت‌ها و سپس پارسیان(ایرانیان) پیوست. سقراط نیز متهم به فاسد کردن جوانان آتن شد و به اعدام محکوم گردید. موضوع رساله مهمانی زیبایی و راه‌هایی است که فرد می‌تواند به وحدتی دست یابد. آلکیبادس زیباست و این زیبایی تنها جاذبه جسمانی وی نیست بلکه وحدتی فکری است و افلاطون در رساله فایدروس چنین امکانی را بیشتر مورد بررسی قرار می‌دهد.

آن‌چه بیان می‌شود آن است که شور عاطفی، زیبایی و هنر به ویژه هنر شاعری همواره گمراه کننده و خطرناک است و نوعی ارتباط با واقعیتی بوده که در ورای امور عادی نهفته است. عقاید افلاطون درباره هنر بر پایه این مضامین قرار دارد که هنر صورتی از جنون است و این همان عملکردی است که در اجرای مناسک مقدس آیینی به شکل خلسه ظهور می‌کند. از این‌رو در مکالمات افلاطونی این امکان به وجود می‌آید تا بتوان یک نوع جنون را به کمک نوعی دیگر توصیف نمود. زیبایی‌شناسی افلاطونی شباهت بسیار زیادی به هستی‌شناسی کهن در زمینه اسطوره و آیین عبادی دارد و حضور آن‌را به خوبی می‌توان در جوامع پیش مدرن (Pre-modernism) به خوبی ملاحظه کرد. شاید افلاطون، شاعران را از مدینه فاضله خود اخراج می‌کند اما وی این عمل را به سبب

www.ketab.ir

پی بردن به قدرت شعر و هنر می‌داند، از این‌رو در زمینه‌های دیگر وی دریافته که این نیروی خطرناک، خود یکی از واقعیت‌های زندگی است که باید آن را تشخیص داده و به واسطه فلسفه به مقابله آن پرداخت.

در سرتاسر تاریخ زیبایی‌شناسی ارسطو را به عنوان پاسخی در مقابل نتیجه‌گیری‌های منفی افلاطونی درباره هنر شاعری می‌دانند، هر چند به نظر می‌رسد این «پاسخ» به طور کامل ضد افلاطونی نیست. در بخش‌های پراکنده کتاب فن شعر(بوطیقا)، ارسطو تراژدی را براساس علل پیچیده‌ای که دارد مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. تراژدی اثری ساخته شده و محصول هنری است که به واسطه پیرنگ یا طرح اصلی (plot) خود مشخص می‌گردد و برای رسیدن به اهدافی معین چه از نظر پیرنگ و چه از لحاظ مخاطب طراحی و اجرا می‌شود.

ارسطو به طور کلی تراژدی را تا حد زیادی همانند آن چیزی می‌داند که افلاطون درباره شعر می‌گوید. مهم‌ترین مفهوم ارسطویی بیان کاتارسیس یا تزکیه درباره عواطف ترحم و ترس است و تراژدی را نوعی محاکات می‌داند که ذاتاً خطرناک تلقی کرده که می‌تواند فراتر از واقعیت نسبت به امور صرفاً تاریخی بهره گیرد. در اینجا تفاوت نگرش در نوع نظارت و کنترلی است که ارسطو بیان می‌کند و آن نظارتی است که در خود طرح تراژیکی مناسب را نهان ساخته است. در دید وی آیین عبادی صورتی از کردار است و به این منظور ارایه می‌شود تا امور مقدس لاهوتی را نمایان سازد و چون آدمیان به جهان نامقدس و ناسوتی تعلق دارند آنان را از گزند قدرت‌های مقدس لاهوتی محافظت می‌نماید. از این‌رو تراژدی ارسطو نوعی آیین عبادی به شمار می‌رود و طرح داستانی یا پیرنگ رونوشتی از اعمال انسان‌هایی است که از اهمیت ویژه و فوق‌العاده‌ای برخوردارند. این آدمیان همگی مطیع سرنوشت هستند و بهترین انسان‌ها به شمار می‌آیند به همین علت قهرمان نامیده می‌شوند و حاضرند تا جان خود را در راه حفظ نظم اجتماعی فدا نمایند. بنابراین اگر پیرنگ یا طرح داستانی بتواند بیانگر آن باشد تا بتواند نیروهای متناقض را گرگون نماید آن‌گاه به طور حتم زمینه حقیقت گویی را فراهم می‌سازد و این امر برای اسطوره و آیین عبادی بسیار حائز اهمیت است.

آن‌چه می‌توان از این مباحث نتیجه گرفت این است که تحلیل فلسفی هنر و زیبایی مطرح شده در آثار افلاطون و ارسطو بیانگر جایگاه انسان در جهان هستی به شکل ثابت و پایدار است. به عبارتی زیبایی‌شناسی در این مفهوم می‌تواند بیانگر متافیزیک فعال باشد که بر عمل تأثیر می‌گذارد و تنها متافیزیک نظری مرتبط با کنجکاوی نیست. پس از این دو متفکر، فلوطین مسیری را از زیبایی محسوس حسی را تا زیبایی وحدت یافته خدای یگانه پی‌گیری می‌نماید. فلوطین در رساله نه گانه خود دیدگاه زیبایی افلاطونی را پذیرفته و آن‌را پی می‌گیرد. وی در اثرش این موضوع را با تحلیلی دربارهٔ جلوه ظاهری زیبایی حسی آغاز و مراحل درون نگری را مطرح کرده و در انتها به نوعی روشن‌نگری دربارهٔ زیبایی می‌رسد و تنها آن‌را مفهومی از وحدت وجود بیان کرده که فراتر از حوزه حس و حتی فراتر از حوزه فردیت به شمار می‌آورد. فلوطین خود دارای شخصیت جالبی است به گونه‌ای که توانست رومیان ثروتمند را به جایگاه سخنرانی‌هایش بکشاند و برای کسانی که توانایی درک و مشارکت نظریاتش داشتند طرح نوعی جامعهٔ متعالی دینی را پی ریزی نماید. با این‌حال کیش و طریقت فلوطین به دلیل ماهیّتی که داشت و برای بسیاری به دلیل رویکردی که بیش از حد متافیزیکی و اسرارآمیز بوده و از زندگی معمولی بسیار فاصله گرفته قابل فهم نبود و همواره در اجرا و عمل با شکست مواجه می‌شد.

اندیشمند برجسته مسیحی در جامعه جدید رومی یعنی آگوستین قدیس(هیپویی) توانست مکتب نوافلاطونی را به شکلی عملی‌تر در آیین عبادی وحدت یافته‌ای پدید آورد. وی توانست با بهره‌گیری از متافیزیک نوافلاطونی بر لفظ‌گرایی(literalism) مسیحیت غلبه کند. همچنین وی به نقش زیبایی و نظام‌مندی موسیقی پی برد و سرانجام نگرش عروج نوافلاطونی از زیبایی حسی به زیبایی معنوی و نگرش وحدت وجود را به دلیل آن‌که ممکن بود این مفهوم پیام مسیحی مرتبط با گناه و رحمت را نامربوط و بی اهمیت جلوه نماید رد کرد.

ترکیب دیدگاه‌های افلاطونی و نوافلاطونی همواره به نوعی ریاضت‌گرایی (asceticism) و تعصبی ضد زیبایی‌شناسی می‌انجامد و نتیجه آن به گونه‌ای شده که هنر را به عنوان راهی برای دست یافتن به دانایی و

www.ketab.ir

شناخت، رد می‌کند. با این‌حال دیدگاه‌های کلاسیک و سده‌های میانه درباره زیبایی هرگز نتوانست به طور کامل از نظریه فلوطین و مسیحیت آگوستینی جدا شود.

هر چند این باور وجود دارد که به غیر از اسطوره، آیین عبادی و موسیقی افلاک(music of the spheres) و متافیزیک زیبایی چندان ارتباطی با هنر پدید نمی‌آورد و دومین حوزه زیبایی‌شناسی کلاسیک مفهوم تخنه (techne) یا ساخت و فن را در هنرهایی هم‌چون نقاشی، شعر، پیکرسازی و معماری به عنوان ساخت اشیایی ملموس و سودمند در نظر گرفته می‌شود. این آثار همواره برای برآوردن منظور یا ستودن برندگان مسابقات و بازی‌ها یا به نمایش گذاشتن ثروت و شهرت، حمایت از اهداف سیاسی و تثبیت مشروعیت فرهنگی و دینی یا صرفاً برای اجرای آثار و اعمال انتفاعی و سودمندی ساخته می‌شدند. هر چند احساسی که ما در مورد اشیاء معمولی دیگری هم‌چون گلدان‌ها و آثار روزمره به عنوان جلوه‌های هنری داریم باعث می‌شود تا آن‌ها را نیز در مجموعه واژگان زیبایی‌شناختی قرار دهیم، اما این امر بدان معنی نیست که چنین اشیاء و آثاری علاوه بر برخوردار بودن از قابلیت‌های کارکردی خود فاقد مهارت یا بدون ایجاد لذت باشند. پس جای شگفتی نیست که در دورهٔ کلاسیک همواره هنرمند/ صنعتگر یکی محسوب می‌شدند. در ادبیات نیز چنین درکی وجود دارد، به گونه‌ای که اشعار حماسی و متون مقدس موارد ویژه‌ای به شمار می‌آمدند اما بخش عمده فنون شعری به عنوان تخنه مطرح می‌شدند و به عنوان فن سخنوری یا بلاغت(rhetoric) می‌شناختند و آن‌را به منزله شکلی از گفتار ناشی از ارتباط با فن خطابه(oratory) که خود علم سودمندی در زندگی همگان به شمار آمده قرار می‌دادند. از این‌رو، فن سخنوری از ارسطو به بعد جنبه‌ای از زیبایی‌شناسی به عنوان گرایش عملی شناخته گردید.

همچنین مطالب مرتبط با تخنه در برگیرنده مسایل زیبایی‌شناختی خاص خود است، به گونه‌ای که همواره توجه بسیاری از اندیشمندان را به خود جلب کرده است. از نظر ارسطو، تراژدی با شعر حماسی بیشترین ارتباط و نزدیکی را دارد. بنابراین دانستن این مطلب که یک تراژدی خوب را چگونه باید ساخت بسیار مهم جلوه می‌کند و این که شخص بداند که در راستای چه هدفی باید آگاهی داشته باشد. همان‌گونه که اشاره شد ترحم و ترس در تراژدی عواطفی خطرناکند مگر آن‌که بتوان به همان شکل موانعی را در برابرشان ایجاد نمود، همان‌گونه که آیین عبادی در برابر خطرات پیش آمده توسط امور مقدس ایجاد می‌کند. با این‌حال تولید ترحم و ترس مسئله‌ای فنی به شمار آمده به گونه‌ای که اگر قهرمان بسیار خوب یا بسیار نیکو سرشت باشد عواطف اشتباه پدید می‌آید و اگر تزکیه روی ندهد، پیرنگ یا طرح اصلی نقش مؤثری نخواهد داشت.

موارد و مسایل فنی در هنرهای تجسمی(بصری) نیز به عنوان مسایل زیبایی‌شناختی شمرده می‌شوند. به گونه‌ای که واقع‌گرایی بیش از حد باعث می‌شود که مرتبه کمال مطلوب و آرمانی در پیکرسازی تنزل یابد. فریب دادن چشم کاری جالب توجه به شمار می‌آید مگر این‌که پای دروغ یا نیرنگی در میان باشد. از این‌رو معیارهای هنر شایسته همان معیارهای ساخت و ساز شایسته هستند و زمانی اثری خوب و شایسته تلقی می‌شود که در آن پرسشی اخلاقی یا متافیزیکی بیان شود که برای پاسخ‌گویی آن فلسفهٔ هنر مطرح گردیده است. این همان موضوعی است که افلاطون در مناظره‌های خود، سقراط را درگیر بحث با سوفسطائیان و سخنوران می‌کرد. فن سخنوری همان تخنه گفتار است و به همین دلیل جنبهٔ دیگری از متافیزیک شعر، هنر و زیبایی به شمار می‌آید. آریستوفان و دیگر معاصران وی، سقراط را سوفسطایی دیگری پنداشته که می‌توانست با استدلال‌های قوی‌تری نظرات ضعیف‌تر را مغلوب خود نماید. به عبارت دیگر آن‌چه افلاطون با آن مقابله می‌کرد عملکرد خود وی بود که با تدبیر سخنورانه دیگران را متقاعد سازد و این همان فن سخنوری به شمار آمده که به اشخاص تعلیم می‌داد. هر چند افلاطون در نظر داشت تا به هم‌عصران خود بقبولاند که شیوه کار سقراط تنها سخنوری نیست بلکه حقیقت است.

به عبارتی شخصی برای آن‌که سخنوری حقیقتاً شایسته باشد باید از حقیقت طرفداری نماید. بنابراین اگر متافیزیک زیبایی و شعر جنبهٔ اسرارآمیز داشته باشد و فرد را از عرصهٔ هستی معمولی خود به درون نوعی راه حل مرتبط با امور لاهوتی بکشاند در اینجا سخنوری خود در حکم زیبایی‌شناسی موارد جهان ناسوتی است که امری

www.ketab.ir

طنزآمیز به نظر می‌رسد. پس نمی‌توان گفت که سقراط مردی حقیقت گوست چرا که در برابر گفتگوهای علناً ویرانگر و خرابکارانه‌اش ادعایی متقاعد کننده نخواهد بود. از این‌رو اتهام‌هایی که آریستوفان با هجو وی بیان می‌کرد باید این واقعیت را در نظر گرفت.

فن سخنوری باعث می‌شود تا طنز افلاطون نادیده انگاشته شود و به شکل تخنه زبان و اندیشه در زندگی روزمره درآید. کتاب فن خطابه(ریطوریقا) ارسطو به طور صریحی براساس چیزی استوار است که افلاطون تنها می‌توانست به شکل تلویحی و لفاظانه به بحث و استدلال بپردازد. پس راه متقاعد کردن در آن است که شخص پایه گفتارش را بر حقیقت بنا نهد. کوئینتیلیان از جمله نامدارترین معلمان فن سخنوری به شمار می‌آمد و توانست این فن را به عنوان یکی از هنرهای آزاد(liberal arts = علوم انسانی) تبدیل نماید. شاید واپسین طنز سخنورانه را بتوان در عملکرد آگوستین دید. وی آموزش سخنوری دید و در مقام و منزلت معلم سخنوری و خطیب رسمی امپراتوری رومی پیش از روی آوردن به مسیحیت روزگار موفقی می‌گذراند و سپس با دیدگاه نوافلاطونی تلاشی برای طرد سخنوری کرد. وی در کتاب اعترافات(Confessions) خود با سلاح سخنوری به مقابله با سخنوری پرداخت و از همه شگردها و فنون استادانه سخنوری بهره می‌گیرد تا ثابت کند که تا چه میزان گناهکار بوده و چگونه توانسته با تکیه کامل بر رحمت خداوند بر غرور خود غلبه کرده و به آیین تازه هدایت شود.

سدهٔ میانه مفهومی است که حد فاصل میان دوره کلاسیک و نوآوری‌های کلاسیکی عصر رنسانس قرار دارد و این همان مفهومی است که به سبب سلطه دراز مدت نگرش آگوستینی در مورد رویکرد نوافلاطون‌گرایی مسیحی‌اش با نگاه خصمانه در برابر هنرها از زیبایی شناسی بهره برده است. زیبایی شناسی وی در پوشش یزدان‌شناسانه(theological) ظاهر می‌شود و تا زمان احیای متافیزیک ارسطویی و علم اخلاق مبتنی بر فضیلت در سدهٔ سیزدهم که زمینه ساز زیبایی‌شناسی دورهٔ رنسانس به عنوان چشم انداز و افق آینده بوده همچنان پابرجاست. از نمونه‌های بارز این دیدگاه علاقه مفرط به رنگ به ویژه در رنگ‌های روشن موجود در تندیس‌ها، معرق و موزائیک‌کاری شیشه‌ای سده‌های میانه است که از طریق الاهیات اشراقی (theology of illumination) قابل توجیه هستند.

در دورهٔ سده‌های میانه دو مسیر اندیشه قابل ذکر است. اولی مسیر معرفت و دانایی نوافلاطون‌گرایی در شهر شارتر(Chartres) و صومعه سن ویکتور(توسط اوگ و ریشارد سن ویکتوری) که در آنها الهیات عشق (theology of love) توانست جایی برای زیبایی بیابد و دیگری گرایش عملی‌تر به تزئینات و آذین بندی و ساخت بنای کلیسای جامع است. این گرایش فکری به طور مشخص در سن دنی در ناحیه‌ای خارج از پاریس اتفاق افتاد و در آن راهبی به نام سوژر توانست آرمان‌ها و زمینه‌های افتخار سلطنتی فرانسه را با روایتی که خود وی از الهیات زیبایی (theology of beauty) داشت در آمیزد. سوژر بدون هیچ‌گونه تراکم و شرمساری چنین باور داشت که هر آن‌چه برای سن دنی نیکوست در نظر خداوند هم نیکوست.

مقتدرترین و با نفوذترین اندیشمندان سده‌های میانه بوناونتوره‌ی فرانسیسی و توماس آکوئیناس دومینیکنی به شمار می‌آمدند. این دو تن پیوسته هنرها را سازگار با الهیات فلسفی می‌دانستند و بر این اصل باور داشتند که هنرها همان تخنه یا فن به شمار آمده و زیبایی دانش و معرفت نمی‌دانستند. بوناونتوره، هنرها را تا مرحله الهیات پی می‌گیرد اما همچنان هنرها، صناعت به شمار می‌آورد و آکوئیناس زیبایی را همانا وضوح، یکپارچگی و هماهنگی می‌داند و ذهن ما را به بنیان‌های ریاضی و هندسی نظم معطوف می‌دارد. از این‌رو زیبایی‌شناسی سده‌های میانه به طور کلی بیانگر معنایی فرعی و جانبی است.

در پایان سده‌های میانه و آغاز رنسانس عملکرد و نقش تخنه و متافیزیک جابه جا گردید، به گونه‌ای که تخنه جایگاه این جهانی یافت و متافیزیک سده‌های میانه به آن جهان تعلق یافت. از این‌رو هنرمندان رنسانسی همچنان به متافیزیک نوافلاطونی وفادار ماندند هر چند دلبستگی آنها همواره تولید اشیاء زیبا بود که خود و حامیانشان را خشنود می‌ساخت. خبرگان و مجموعه‌داران آثار هنری بخش اعظمی از دنیای هنر رنسانی را شامل می‌شدند.

www.ketab.ir

هنرمندان نیز برخوردار از نوعی فردیت در سبک و شخصیت شدند که در دوران سده‌های میانه این قابلیت امکان پذیر نبود. از طرف دیگر، جدل و دیالکتیک لاهوتی- ناسوتی جای خود را به شیوه‌های تفکر و اندیشیدن داد که زمینه‌های تاریخی و فردگرایانه داشت. در دنیای غیر مذهبی ایتالیا و فرانسه در سده‌های چهاردهم تا شانزدهم میلادی زمان خطی چندان از چرخه‌های طبیعت به سادگی تبعیت نمی‌کرد. اهمیت آیین‌های عبادی به لحاظ اجتماعی همچنان به قوت خود باقی ماند هر چند بدون آنها دنیا نیز به آخر نخواهد رسید.

از دیگر سو، کلیسای سده‌های میانه و رنسانس به دلیل وجود چند دستگی و عدم حضور فعال پاپ به نظر غیرممکن می‌آمد و یکی از پیامدهای این تغییر تدریجی را شاید بتوان آن دانست که هنرهای زیبا در این مباحث نیز گنجانیده شده بودند. رنگ‌های زیبا و ساخت اشیاء توانست رونق یابد و بیان فردیت هنرمند در این راستا باعث شد تا نظریه‌های هنری از حد دستورالعمل‌های ساده در زمینه چگونگی ساخت اشیاء فراتر رود، هر چند هنگامی هم که هنر با صناعت پیوند داشت و براساس ساختارهای اقتصادی و اجتماعی عمل می‌کرد این امر همچنان به عنوان مهم‌ترین دغدغه وجود داشت. با این‌حال هنرمندان به تدریج جایگاهی فراتر از جایگاه صنعتگران به دست آوردند.

پیدایش هنرمند مسائلی همچون اولویت یا حق تقدم را پدید آورد ولی از نظر اجتماعی جایگاه صنعتگران همچنان مهم‌تر به نظر می‌رسید به ویژه هنرهایی چون معماری و موسیقی که رابطه نزدیکی با ساخت چیزهای سودمند را حفظ کرده بودند از اهمیت اجتماعی مستقیمی برخوردار بودند. هر چند هنرها توانستند از استقلالی برخوردار شده و این امکان را به وجود آورند تا زمینه رقابت را پدید آورند. در این میان پرسشی مطرح می‌شد که آیا نقاشی با شاعری برابر است؟ در این باره یکی از فعالیت‌های مهم نظری دوره رنسانس ساختن و پرداختن نمونه های عالی(Paragons) به شمار می‌آمد، نمونه‌هایی که این جریان به معنای روش مقایسه‌ای میان هنرهای گوناگون براساس قابلیتی بود که می‌توانست به اهداف هنری بیانجامد. این تغییر نگرش از اهداف متافیزیکی بیرونی به اهداف هنری بسیار مهم را معنی قلمداد می‌شد. با این وجود پرسشی نیز مطرح شود که آیا هنرمند دوران جدید توان رقابت با استادان یونان و رومی باستان را دارند؟ در پاسخ به این پرسش وجود الگوهای کلاسیک نه تنها باعث به وجود آمدن قواعد رسمی شده بلکه این ویژگی را مطرح می‌ساخت که هنرمند بایستی از چه نوع قواعدی پیروی نماید. برخی از این قواعد جنبه عملی داشتند چرا که مواد و مصالح بیانگر مهندسی هنر بودند و در دستورنامه‌های نقاشی رنسانسی مواد چگونگی ترکیب رنگ‌ها را به عنوان قواعد مهم به حساب می‌آورند. در این خصوص تجربه‌های لئوناردو داوینچی در نقاشی دیواری شام آخر و عدم رعایت قوانین سنّتی و رسمی در مورد کاربرد رنگ باعث نابودی این اثر شد با این وجود قواعد به گونه دیگری در حکم وسیله‌هایی برای اهداف عاطفی نیز به شمار می‌آمدند و همین امر باعث شد تا اهداف همواره دچار تغییر شود. این عامل باعث می‌شود تا پرسش مطرح شده به این شکل درآید که در نهایت اثر هنری بایستی چه حساسی داشته باشیم. در این رابطه قوانین و دستورالعمل‌های مذهبی اجازه بروز احساس مذهبی را داده و مهارت و بیان فردی هم باعث جلب ستایش می‌گردد. به طور مثال ژرفانمایی(پرسپکتیو) وابسته به هندسه بینایی است و هیچ‌گونه ارتباطی با قواعد زیبایی آرمانی یا اولویت خداشناسی (theological priority) ندارد. نسبت‌های اندام انسانی نیز قابل مشاهده است و ارتباطی هم با احکام الهی ندارد، بنابراین ضرورتی ندارد که قدیسان بزرگ‌تر از دیگران جلوه نماید یا پرسپکتیو مقامی همچون شمایل نگاری مرسوم اواخر سده‌های میانه که تلاش می‌کرد تا قواعد قابل مشاهده انکار شود. در دوره رنسانس هنرمندان بر این باور بودند تا نتایج قواعد هنری باید هدف اصلی هنر باشد.

همچنین در دورهٔ رنسانس شاهد ظهور زیبایی‌شناسی جدیدی براساس ذوق و سلیقه فردی هستیم. در فن بلاغت دوران باستان گهگاهی نیز به ذوق و سلیقه اشاره‌هایی می‌شد اما این اشاره‌ها تنها جنبه استعاره‌ای داشتند و بر وجود استعداد ذهنی جداگانه‌ای دلالت نداشتند. در سنّت هنرمندان شیوه‌گرایی(mannerism)، ذوق و سلیقه به شکل روشی از ابراز وجود و سبک فردی در می‌آمد. داشتن ذوق و سلیقه شامل نشان دادن واکنشی در برابر آن

www.ketab.ir

چیزی به شمار آمده که برای خود شخص باعث خشنودی می‌شد. با این‌حال بالتاسار گراسیان در مورد ذوق چنین اظهار داشته که توانسته به شکل محتاطانه‌ای از قضاوت نیز دلالت می‌کند. همچنین رساله‌های نقاشی دوره رنسانس که به قلم نقاشان کم اهمیت‌تر از جمله فدریکو تسوکارو نگاشته شده باعث گردید که تخنه مبتنی بر عمل‌گرایی (pragmatic techne) بتواند گامی به سمت ذوق هنری فردی بردارد و در جریان این پیشروی زیبایی‌شناسی جدید و کاملی پدید آید و به هنر و هنرمند مقام والای تازه‌ای ببخشد.

با این‌حال تغییر واقعی در زمینهٔ اهمیت زیبایی‌شناسی در سدهٔ هفدهم میلادی به وجود آمد و آن‌هم زمانی بود که خردگرایی دکارتی و تجربه‌گرایی جان لاک و نظریات آیزاک نیوتن باعث شد تا تجربه فردی به شکل عقل مستقل مورد توجه قرار گیرد. دیدگاه خردگرایی دکارت و تجربه‌گرایی جان لاک حالت سازگاری دارند چرا که هر دو به تصوّرات موجود در ذهن فرد و به تجربه‌ای که از طریق حواس در ذهن نقش می‌بندد توجه دارند، هر چند که دکارت و لاک در چگونگی شناخت این تصوّرات با یکدیگر اختلاف نظر بنیادین دارند اما شالوده‌های تفکر کاملاً از مفهوم شناخت‌شناسی واقعیت بیرونی و آگاهی درون ذاتی واقعیت وجود همواره در تغییر است. در این راستا علم منطقی و ریاضی دکارتی و لایب‌نیتس و همچنین علم مشاهده‌ای گالیله، فرانسیس بیکن و نیوتن توانست جایگزین نگرش‌های متافیزیکی و جهان‌شناسی مذهبی دوره باستانی و سده‌های میانه شود.

در علم جدید، ادراک حاصل حواسی است که براساس قوانین طبیعت عمل می‌کند و کیفیت اشیاء همان چیزی هستند که حواس آنها را دریافته و زیبایی هم واکنشی ذهنی در برابر کیفیت‌های انگاشته شده‌ای است که باعث به وجود آوردن عواطفی در ادراک کننده می‌شود. این فرایند تنها در تجربه ذهن‌های منفرد امکان پذیر است. جلوه‌های متافیزیکی زیبایی تنها در حالی‌گرایی‌های نوافلاطونی باقی می‌ماند، به عبارت دیگر چیزی فراتر از تجربه فردی در جهت تجربه‌ای جمعی به عنوان حس مشترک (Sensus Communis) یا درک معانی وجود دارد، با این‌حال آیین نوافلاطونی به عنوان نگرشی کهنه و منسوخ شده تلقی می‌گردد. تنها عناصر آیین نوافلاطونی را می‌توان در آثار آنتونی اشلی کوپر سومین شافتسبری زیبایی‌شناس بریتانیایی ملاحظه نمود، چرا که وی انفعال یا تأثر حسی (Sentiment) را به عنوان اساس حاکمیت بر زیبایی و ذوق پذیرفته و با دیدگاه‌های جان لاک همبستگی فکری می‌یابد.

دیوید هیوم فیلسوف سدهٔ هجدهم الگوهای خود را صراحتاً از علم نیوتن برداشت کرده و زیبایی و والایی (Sublime) را سرانجام زنجیره‌های علّی به شمار می‌آورد. از این نظر پی بردن به خود علّت‌ها به نظر کاری دشوار می‌آید و گاهی نیز تنها هم‌چون چیزی وصف ناشدنی(je ne sais quoi = نمی دانم چه) پذیرفته شده و ذوق در برابر آن واکنش نشان می‌دهد.

دیگر نظریه پردازان واژگان قدیمی «هماهنگی» و «تناسب» را با علم جدید تعدیل کرده و به اشکال گوناگون بیان داشته‌اند. از جمله این متفکران فرانسیس هاچیسن توجه خود را به نوعی«نسبت مرکب» همسانی و تنوع معطوف می‌سازد. روشنفکران فرانسوی در عصر روشنگری بیشتر وفادار به نگرش‌های دکارتی می‌مانند. آنان در جستجوی تصوّری روشن و متمایز درباره زیبایی هستند به گونه‌ای که زیبایی را پدیده‌ای در ادراک‌های آشفته و درهمی می‌جویند که شاید بتوان منطق را بر پایه آنها بنا نمود.

پس به طور کلی می‌توان چنین نتیجه گرفت که اندیشمندان این دوره ادراک زیبایی را فرایندی علّی و وابسته به قوه ذوق می‌دانند. در سده‌های هفدهم و هیجدهم مفهوم «ذوق» به شکل واژه مسلطی در زیبایی شناسی مطرح شده که همچنان در حوزه زیبایی هم به کار رفته، هر چند زیبایی شکل کیفیت یا تصوّری فردی و عاطفی به خود گرفته و ذوق نیز به قوه‌ای مبدل شده که زیبایی را ادراک کرده و در عین حال به قضاوت درباره آن می‌پردازد. مهم‌ترین پدیده شکل گرفته در این باره جابه‌جایی و تغییر از متافیزیک زیبایی در نظریه شناخت زیبایی است که براساس علم جدید به وجود آمده و سلطه‌ای مستحکم دارد. هنر و زیبایی به جهانی تعلق دارند که بتوان از طریق علم قابل توصیف و تشریح باشد و ذوق در حکم وسیله‌ای است که شخص به واسطه آن می‌تواند مستقیماً زیبایی

www.ketab.ir

را درک کند بدون آن‌که نیازی به توجیه متافیزیکی یا منطقی داشته باشد. نظریه‌های علّی خاص دربارهٔ زیبایی بیانگر تمایل فرد خردمند است که تلاش می‌کند تا ذوق سلیم خود را پرورش دهد.

با وجود قوهٔ ذوق، نیاز به معیاری برای ذوق نیز پدید می‌آید. در دوره رنسانس با برتر شمردن ارزش‌ها و چیزهای دوران کلاسیک نسبت به امور مرتبط با «دوران تاریک» و جهان تحقیر شدهٔ سده‌های میانه منجر به پیدایش نوعی زیبایی‌شناسی متناسب با ذوق نوکلاسیک شد و این تلاشی بود که باعث شد متناظری پدید آید تا معیار ذوق در قاعده‌ها و قوانین حاصل از الگوهای کلاسیکی به دست آید. از دیگر سو تلاش شد تا معیار ذوق در هم‌سنجی یا اجماع جستجو شود تا ذوق سلیم پدید آید. جریان خود ذهنی‌انگاری ذوق موجب شد که این کنکاش برای یافتن معیاری بنیادین در زیبایی‌شناسی سدهٔ هیجدهم مبدل شود. زیبایی شناسی نوکلاسیکی همان گفتمان پیرامون نقش قواعد است که به گونه اساسی تبدیل به قواعد انتقادی گردید و منتقدان بخشی از دنیای هنر به شمار آمدند. پرسشی بنیادین هم پدید آمد که چه چیزی شایستگی یک اثر هنری دارد و این پرسشی اجتماعی بود که باعث شد ذوق ارزش و اهمیت ویژه‌ای بیابد. آموزشگری اخلاقی (Moral didacticism) با کمی تحریف به آموزشگری زیبایی‌شناختی تبدیل شد. در این راستا اگر ذوق را نوعی احساس لذت بدانیم و لذت براساس نگرش آموزه‌های اخلاقی خوب یا بد باشد در این صورت احساس زیبایی‌شناسی حاصله از هنر یا طبیعت به گونه‌ای است که حکم می‌شود که تنها عادتی که با آموزش همراه باشد اخلاقاً هم نیکوست.

در این مرحله اصطلاح زیبایی شناسی(استتیک) توسط الکساندر گوتلیپ بومگارتن مطرح می‌شود تا حوزه حسی احساسات را که تأثیرات هنر و طبیعت را همچنین ادراک در معنای معمولی آن دربر می‌گرفت را توصیف نماید. وی عنوان کتاب خود را «Aesthetica, ۱۷۵۰» نهاد که به نظر می‌رسد واژه‌ای که ساخته شده برای این مفهوم که گسترش یافته جدید باشد.

بومگارتن به شکل مستقیم‌تری نسبت به مسایل شعر و شاعری و زبان حسی (Sensory language) می‌پردازد با این‌حال نظریاتش بر هنرهای تجسمی نیز قابل انطباق است. هر چند که وی به طور صریح و خاص به مقوله‌های کلاسیک زیبایی و هماهنگی نمی‌پردازد و هدف وی از انتخاب و کاربرد واژه «aesthetics» تبیین اهمیت تجربه حسی بوده است. بومگارتن این واژه را از کلمه یونانی « aisthanomai » استخراج کرده و آن‌را معادل کلمه لاتین «Sentio » می‌دانست.(مقاله: « Kollegium uber die Aesthetk » ، ۱۷۵۸، مندرج در کتاب «Texte zur Grundlegung der Aesthetik » ترجمه و ویرایش هانس رودولف شوایتزر «Rudolf Schweizer » (هامبورگ: بنگاه انتقادات فلیکس ماینر « Feilx Meiner »، ص ۷۹). براساس استدلال بومگارتن، این واژه برای توصیف و مشخص ساختن حس بیرونی، ظاهری یا جسمانی در مقابل با حس درونی خودآگاهی به کار برده می‌شود.

کریستیان وولف شیوه بررسی منظمی را در بارهٔ ادعاهای مربوط به خرد ناب با شیوه‌ای که لایب‌نیتس بیان کرده فراهم می‌سازد. با این وجود لایب‌نیتس و وولف خود تجربه حسی را به شکل تبیین نشده‌ای رها می‌کنند و این امر در نگرش افلاطونی و نوافلاطونی کلاسیک به عنوان مسئله دشواری نبوده چرا که حس چیزی قلمداد می‌شد که باید در هر موردی از آن پرهیز نمود. با این‌حال برخی از خردگرایان سدهٔ هفدهم که نگرش آنها بر پایه تصوّرات فردی است حوزه‌ای از فعالیت شناختی را بدون بنای علمی به جای گذاشتند.

از آنجایی که علم همواره به منزله شرح و وصف کاملی از واحدی کل و جامع انگاشته می‌شود یافتن راهی برای گنجانیدن امور مربوط به زیبایی و هنر همواره ضرورت یافته است. بومگارتن در صدد برآمد تا دامنهٔ علم خردگرایانه جدید را تا حوزه‌های دیگر به ویژه انسان‌گرایانه مربوط به ارزش و احساس شاعرانه که در عصر روشنگری پیش از این پذیرفته شده بود را بسط و گسترش دهد. در این راستا به کارگیری اصطلاح وی به راحتی مورد پذیرش همگان قرار نگرفت. حتی پس از آن‌که ایمانوئل کانت این اصطلاح را در کتاب خود تحت عنوان «نقد داوری» (Critique of Judgment, ۱۷۹۰) به کار برد و دامنهٔ این مفهوم را چنان بسط و گسترش داد تا ذوق و زیبایی را هم شامل شود، باز هم مورد اعتراض بسیاری قرار گرفت. در هر حال زیبایی‌شناسی سده‌های

www.ketab.ir

هفدهم و هیجدهم دربردارنده مطالبی بیش از نظریه‌های محدود درباره حس و احساس است تا بتواند ارتباطی به مکتب خردگرایی آغاز عصر جدید بیابد.

زیبایی‌شناسی در اواخر سدهٔ هیجدهم در قارهٔ اروپا اهمیت بسیار زیادی یافت. نظریه پردازانی چون توماس رید، دوگلد استوارت و آرچیبالد آلیسون همگی تلاش کردند تا در روند سیر تکاملی نظریه‌های مرتبط با ذوق که به نظریه‌هایی درباره بیان (expression) تحول یابد و نوعی همبستگی اندیشه یا تداعی معانی صورت پذیرد. از نظر این متفکران ذوق به شکل استعاره‌ای برای ذهنیات بود و هر سه آنان بر دوگانگی حس و ذهن تأکید می‌ورزیدند. در این باره پیوند ذهن را با حس کارکرد تداعی معانی در نظر گرفته و موضوعش همانا بیان نیروی ذهنی براساس تصویرهای حسی می‌دانستند. این نگرش در مکتب رومانتیک انگلیسی به عنوان تدوین نوعی مبانی زیبایی‌شناسی یا «بوطیقای بیان» (Poetics of expression) به کار رفت و زیبایی شناسان سدهٔ نوزدهم آن‌را در جریان جنبش «هنر برای هنر» مورد حمایت قرار دادند که تا حد زیادی وامدار زیبایی‌شناسی «بیان آرمانی» (ideal expression) هستند.

انقلاب واقعی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی هنگامی رخ می‌دهد که ایمانوئل کانت توانست ذوق را به شکل ویژه زیبایی‌شناختی به نگرش درونی یا «شهود» (intuition) تبدیل سازد. هر چند طرح کلی فلسفهٔ کانتی بسیار پیچیده است و نمی‌توان به آسانی آن‌را خلاصه یا جمع بندی نمود ولی با این‌حال وی واژه «aesthetic» را از بومگارتن اخذ کرده و به شکل جدیدی قاعده‌مند کرده و آن‌را ارایه می‌دهد. شهود زیبایی شناختی همچنان شهود ذهنی در نظر گرفته می‌شود. این شهود چیزی بیش از شور احساساتی است که نظریه پردازان سدهٔ هیجدهم بریتانیا بدان معتقد بودند و به عنوان نظم پیش‌مفهومی (pre-conceptual) آگاهی در نظر گرفته شده که مقوله‌های ذاتی اندیشه بر پایهٔ آن عمل می‌نماید. کانت پس از تحلیل خرد ناب و خرد عملی، شهود زیبایی‌شناختی را در سطح پیش‌مفهومی تجربه قرار می‌دهد. این شهود در اصل شالودهٔ فرا تجربی است که کانت مدعی است آن‌را تنها پس از تکمیل طرح‌های نظری خود کشف نموده است. از نظر وی شهود زیبایی‌شناختی این امکان را دارد که هم به قاعده‌ها و فرمول‌بندی‌های داوری و هم به عمل اخلاقی بیانجامد. با این‌حال به خودی خود صورت ذهنی نابی دارد که بسیار پرمحتوا است و در داوری‌های مربوط به ذوق و تجربه زیبایی تجلی می‌یابد.

کانت همچنین می‌پذیرد که ذوق صرفاً جنبه ذهنی نیست اما داوری‌های آن کلی است. دیدگاه‌های متناقض هیوم دربارهٔ ذوق و سلیقه به عنوان نوعی تعارض احکام (antinomy) از نظر کانت مطرح شده است. در این باره ذوق را هم عمومی و هم ذهنی دانسته و این امر باعث می‌شود تا داوری های ذوقی از تمایلات و اجبارهای وارد آمده بر نیروی خیالی آزاد باشند. این گونه داوری براساس ویژگی‌های صوری هدفمند (Purposiveness) بوده و از قیدوبند اهداف بالفعل (actual ends) آزاد هستند. این داوری به عنوان سلیقه‌های فردی در نظر گرفته نمی‌شود بلکه می‌توان آن‌را در حس مشترک به دلیل کلی بودن آن قرار گیرد. به همین علت زیبایی همان لذت بی‌غرضانه‌ای است که نیازی به متعلقات یا موضوع ندارد و از امور خوشایند و مطلوب متمایز می‌گردد.

کتاب «نقد داوری» کانت دارای ارزش بسیاری گردید و پس از کانت این تجربه زیبایی‌شناختی به مدت دویست سال مورد توجه زیبایی‌شناسان قرار گرفت. این تجربه زیبایی‌شناختی بارها از دیدگاه‌های مختلف و در زمینه‌های گوناگون هستی‌شناسانه و شناخت‌شناسانه دوباره قاعده‌مند گردید و همه این موارد متکی بر ادعای بنیادین کانت مبتنی بر آن است که تجربه زیبایی‌شناختی امری یگانه است و ضرورتی برای ادراک و موضوع اهداف خودش است و تجربهٔ زیبایی‌شناختی و لذت‌هایی که پدید آورده به خودی خود هدف به شمار می‌روند.

با این وجود تحلیل کانتی مورد اعتراض هگل و فریدریش شیلر قرار گرفت چرا که آن‌را ذاتاً غیر تاریخی می‌دانستند. مفهوم تاریخ به عنوان علم و عامل حرکت پیش‌رونده فرهنگ انسانی به سوی هدفی مشخص در سرتاسر سدهٔ هیجدهم همراه با دیگر علوم انسانی به ویژه اقتصاد مورد توجه بوده و راه پیشرفت را پیموده بود. بنیان‌های آرمانی فرارونده کانتی تاریخ را انکار نکرده ولی تحلیل‌های وی معطوف به شرایط کلی اندیشه می‌شود.

www.ketab.ir

از این‌رو برای کسانی که تاریخ در نظر آنان برترین واقعیت تلقی می‌شود، آرمانگرایی کانتی بسیار غیر واقعی به نظر می‌رسد.

پس از کانت، پیروان و مخالفان تاریخ‌گرایی شکل‌های گوناگونی به خود گرفتند و هنگامی که تاریخ به عنوان رشتهٔ علمی مبتنی بر واقعیت درآمد خود به مسئله‌ای برای زیبایی‌شناسی مبدل گردید. احساس زیبایی‌شناختی به پدیده‌ای تاریخی تبدیل شد و فرهنگ‌های گوناگون واکنش‌های متفاوتی را نشان دادند و توانستند حساسیت‌های زیبایی‌شناختی گوناگونی نیز از خود به ظهور رسانند. در این باره اگر تاریخ هدف یا منظوری داشته باشد پس احساس زیبایی‌شناختی چگونه با روند آن همسو و دمساز می‌شود؟ نگرش پیروان هگلی و رومانتیک‌ها همواره آرمان‌های فرهنگی خود را در مسیر تاریخ جستجو می‌کردند.

در صورتی که پیروان ضد نگرش هگلی این پیشرفت را در شرایط وجودی یا مادّی تولید جستجو می‌کردند. با این‌حال هگل مقام ممتازی در تاریخ به زیبایی‌شناسی داده و آن را ضرورتی می‌دانست که بایستی به تعالی بیشتری دست یابد. کارل مارکس جنبش دیدگاه هگلی را در جهت دیگری در زمینه‌های اقتصادی و مادّی به کار بست. رومانتیک‌های آلمانی حرکت تاریخی روح را از نو در وجود هنرمند و فرهنگی که هنرمندان می‌آفرینند انتقال دادند. هرچند باید پذیرفت که تمامی واژگان و اصطلاحات زیبایی‌شناسی جدید به جنبش «پسا کانتی» (Post-Kantian) تعلق دارد. در این تعاریف و واژگان هنر را ماهیّتی مبتکرانه، صادقانه و از نظر فرهنگی سازنده می‌داند. پس هنرمندان همان آفرینندگان یعنی نوآوری تلقی می‌شوند و به عنوان گروه پیشگام فرهنگی هستند.

در روند نگرش زیبایی‌شناختی هگل آثار شوپنهاور و فریدریش نیچه در سه مسیر عمده حضور یافتند. در دیدگاه هگل و پیروانش، زیبایی‌شناسی صورتی از جنبش متافیزیکی است که افراد باید یا آن‌را پیش برند یا با آن مخالفت ورزند. بنا به نظر شوپنهاور، هنرها جلوه‌ای از ایده یا اندیشه‌هایی هستند که به واسطه نبوغ و نیروی خیال می‌توانند از بند و اسارت اراده آزاد گردند. پس از مدت زیبایی‌شناختی تابع نیروی اراده نباشد بنابراین بایستی بی‌غرضانه باشد. در نظر نیچه، بار دیگر دیالکتیک یا جدل پیش‌مدرن (pre-modernism dialectic) در کشاکش تاریخی بین هنر کلاسیک آپولویی و بینش خلسه آمیز دیونیزوسی جلوه می‌کند. با این‌حال این سه اندیشمند می‌پذیرند که تجربهٔ زیبایی‌شناختی از منظر پدیدارشناختی تا حد زیادی به همان روشی است که کانت آن‌را توصیف کرده است. این تجربه، معنای بی غرضانه بودن را به طور کامل القاء می‌کند و از هرگونه کاربرد عملی یا تمایل‌وجودی (existential interest) بی‌بهره می‌ماند و اگر قرار باشد که مستقل از انواع کاربردهای بعدی در راستای تجربه باشد بنابراین شیوهٔ ادراک متفاوتی را نیاز دارد.

زیبایی‌شناسی سدهٔ بیستم همچنان بر پایه دیدگاه‌ها و نظریات کانتی بنا نهاده شد، هر چند این نکته ضرورت دارد که باید به آن افزوده شود و آن‌هم روان‌شناسی است که در اوایل سدهٔ بیستم به تدریج ارتباطش را با فلسفهٔ ذهنی از هم گسست و در عین جداسازی به تجربه زیبایی‌شناختی نیز پرداخته و زبان کانتی را در مورد بی‌غرضی و ادراک را هم می‌پذیرد.

نظریه‌های روان‌شناسانه مرتبط با ادراک زیبایی‌شناختی بیشتر بر پایهٔ اراده‌گرایی (Voluntarism) است. در این رویکرد هر گرایشی یا نگرش زیبایی‌شناختی قابل پرورش و فراگیری است. پس به نظر می‌رسد که هر فردی ترجیح می‌دهد تا اشیاء و امور را از دیدگاه زیبایی‌شناسی بنگرد و هنرمندان دنیایی از زیبایی و هنر را به ما نشان داده و می‌آموزند که چگونه بتوانیم آن‌را تجربه نماییم. تجربهٔ زیبایی‌شناختی در جهان کنونی همراه با دیگر اشکال وجود دارد. ویژگی‌های بارز آن شامل لذتی از احساس یا نوع خاصی از هیبت و شکوهی است که از آن برخوردار بوده و ارزش آن همان هدفی است که به توجیه نیازی ندارد. از این‌رو بسیاری از جنبش‌های موجود در هنر و نهادهایی که وابسته به دنیای هنر مثل موزه‌ها هستند بر پایه این تجربه زیبایی‌شناختی که با روان‌شناسی در هم آمیخته استوار است.

با این‌حال دنیای زیبایی‌شناختی سدهٔ نوزدهم و بیستم به هیچ وجه بر مبنای نظریهٔ واحدی از تجربهٔ

www.ketab.ir

زیبایی‌شناختی پایبند و محدود نیست. به طوری که دیدگاه‌های ضد هگلی در عرصه زیبایی شناسی، به ویژه دیدگاه‌ها و نظریه‌های اقتصادی و ماده‌گرایانه هنری توانست گزینه‌های نیرومندی را بیان کند که در سدهٔ بیستم نظریه‌های فرهنگی و انتقادی را پدید آورد و در این نظریه‌ها هنر به عنوان کالایی تصوّر می‌شود که برای بازارهای خاص تولید شده و مخاطبانی از طبقه متوسط و سوداگر آن‌را مصرف می‌کنند. همچنین هنر یکی از وسایل و یا روش‌های اعمال نفوذ سیاسی در مخاطبان نیز به شمار می‌آید.

برعکس، براساس نظریه‌های نوکانتی در هنر، تجربه‌های زیبایی‌شناختی در قالب زبان، عمل نمادین و اسطوره جای می‌گیرد و بدین‌گونه رویکرد آرمان‌گرایی که در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم توانست بر فلسفه تسلط یابد قاعده‌بندی زیبایی‌شناختی خود را بیشتر در آراء و نظریه‌هایی بیان مطرح می‌نماید که خود بیانگر زیبایی‌شناختی همراه و همسو با جریان حصول و دریافت شناخت پدیده‌هاست. در رویکرد آرمان‌گرایی زیبایی‌شناختی، تجربه زیبایی شناختی و زیبایی به عنوان تجربه صورت(فرم) و نظم شناخته می‌شوند که این دو تجربه باعث شده تا ذهن به درک واقعیت نایل گردد. به علاوه، این خط سیر چندگانه می‌تواند با نظریه‌های مبتنی بر ماده‌گرایی نیز مشترک باشد و پذیرش آن با جهان‌نگری جامع‌تری قابل بازشناسی است. ۱۸

از سوی دیگر هیچ‌کدام از نظریه‌های زیبایی‌شناختی سده‌های نوزدهم و بیستم مستقل از صورت‌های هنری که عامل پدید آمدن یا منشاء آن باشد نمی‌توان در نظر گرفت. بلکه باید به این نکته توجه داشت که نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که با آن همراه بوده همسو با اشعار رومانتیکی یا نظریه‌های مرتبط با نقاشی امپرسیونیستی است و این‌که با جریان‌های هنری دیگر از جمله پسا امپرسیونیستی، سوررئالیستی، دادائیستی، فوتوریستی، هیجان‌گرایی انتزاعی و نئورئالیستی نزدیکی و قرابت دارد تا بتواند رابطه نزدیکی را میان دنیای هنر بر مبنای دقیق کلمه و زیبایی‌شناسی ایجاد کرده و بدان پی برد.

این مطلب نیز درباره نقادی (criticism) در دنیای هنری نیز مورد بحث قرار می‌گیرد. منتقدان و نقادان از سدهٔ هیجدهم به بعد توانستند جلوه‌ای از [illegible] دگرگون شده باشند. منتقدان جایگزین خبرگان هنرشناس و مجموعه‌دار گردیدند که در عصر رنسانس(نوزایی) به تدریج بر دنیای هنر تأثیر قابل توجهی گذاشته بودند. نقادی نیز در آغاز شامل نقادی ذوقی بود و تلاشی در راستای تنظیم ذوق عمومی بود که تأثیر زیادی را در جهت خوشایندی مخاطب به ویژه حمایت یافته طبقات بالای اجتماعی به شمار می آمدند. با این‌حال نقادی به عنوان تعبیر و تفسیر دنیای هنری مطرح شده که همواره تنوع بیشتری یافته و عامل تنوع و تولید می‌گردید. برای این منظور کافی است که به اشکال تجربی رمان‌های سدهٔ هیجدهم نظیر بیفکنیم تا متوجه این مطلب شویم که چگونه خوانندگان این آثار به چالش کشیده می‌شدند. جنبش‌ها و [illegible]های بعدی در شعر و هنر تجسمی به گونهٔ نوآورانه‌ای عمل می‌کردند که دیگر «مخاطب معمولی» وجود نداشت. همچنین نقادی را می‌توان از دیدی دیگر شروع آن‌را با پدید آمدن نظریه‌های مرتبط با تمثیل(allegory) در [illegible]های میانه و دوره رنسانس دانست.

جنبش روشنگری(Enlightenment) باعث گردید تا طبقه کاملی از فرهیختگان، اندیشه‌گران و نویسندگانی را در سنّت ادبیاتی(belles-letters) با رویکرد تفسیری به وجود آیند. در سدهٔ نوزدهم علم تأویل کتاب مقدس(biblical hermeneutics) توانست زمینه را برای نظریه‌های مرتبط با تفسیر پدید آورد. با این وجود همواره تضاد و تعارضی میان منتقدان و هنرمندان وجود دارد ولی با این حال نقادی باعث شکل دادن جریان دنیای هنر و در نتیجه عامل پدید آمدن نظریه‌های زیبایی‌شناختی گردیده است.

تغییر اساسی و مهم دیگر در حوزه زیبایی‌شناسی در سدهٔ هیجدهم در جریان ادبیات و ورود آن به آموزش دانشگاهی است که باید به آن توجه داشت. این حرکت موضوع ساده‌ای به نظر نمی‌رسید چرا که پیش از سده هیجدهم میلادی آن‌چه را که زیبایی‌شناسی بیان می‌شد جریانی خارج از محیط آموزش و دانشگاهی بود. از این‌رو منتقدان، شاعران، هنرمندان، خبرگان و متخصصین هنرشناس و فیلسوفان هنری به نظر افراد غیردانشگاهی و غیرحرفه‌ای یا در موقعیت‌های شغلی دیگری به سر می‌بردند. این جریان حتی هنگامی که دانشگاه‌ها برنامه‌های

www.ketab.ir

بررسی فلسفی را در دستور کار خود قرار دادند و استادان فلسفه اخلاق را دعوت به همکاری نمودند همچنان ادامه داشته است. بیشتر مراکز با نفوذی که اهداف زیبایی‌شناختی را در طول دوره‌های رنسانس تا پیش از سدهٔ نوزدهم به عهده داشتند شامل آکادمی‌ها یا فرهنگستان‌های تحت حمایت دولت به ویژه فرهنگستان‌های سلطنتی نقاشی و پیکره‌سازی فرانسه و انگلستان می‌شدند و اهداف این مراکز براساس آموزش هنرمند یا روش‌های پیشبرد هنر رسمی و نظارت بر آن‌ها بود که انجام می‌پذیرفت. در کشور اسکاتلند به دلیل ایجاد رابطه ذوق و زیبایی همراه با اصول اخلاقی سبب گردید تا زیبایی‌شناسی آکادمیکی و رسمی به واسطه هاچیسن، توماس رید و دوگلد استورات پدید آید، هر چند احتمال می‌رود شخصیت‌های دیگری در ایجاد زیبایی‌شناسی از جمله «دانش پژوه مستقل» دیوید هیوم، قاضی؛ هنری هوم(۱۷۸۲- ۱۶۹۶ م)، مأمور گمرک؛ آدام اسمیت(۱۷۹۰- ۱۷۲۳)، کشیش؛ آرچیبالد الیسون نیز در این مورد مؤثر باشند. این تأثیرگذاری را همچنین می‌توان به اندیشه گران «فیلوزوف‌های» فرانسوی از جمله دنی دیدرو(۱۷۷۸- ۱۷۱۳)، ولتر(۱۷۷۸- ۱۶۹۴) و ژان ژاک روسو(۱۷۷۸- ۱۷۱۲) نسبت داد. در آلمان نیز به ویژه سدهٔ نوزدهم اندیشمندانی چون کانت و هگل به عنوان نظریه پردازان رومانتیکی توانستند نظریه‌های فرهنگی را در دانشگاه‌ها ایجاد نمایند. از این‌رو هر فردی می‌توانست در آلمان سده نوزدهم به تحصیل و پژوهش در رشته زیبایی‌شناسی بپردازد، در حالی که با عنوان زیبایی‌شناسی امروزی مغایرت داشت.

در فرانسه نیز براساس آموزش دولتی که تحت تأثیر «فلسفه حس مشترک» (common sense philosophy) بود باعث گردید تا آموزش‌های مرتبط با زیبایی‌شناسی هم مورد توجه قرار گیرد. با این‌حال تا سدهٔ بیستم همچنان تمایزی میان روان‌شناسی تجربی و فلسفی وجود نداشت بنابراین کسی که نمی‌توانست رشته‌ای به نام زیبایی‌شناسی را از دانشگاه انتظار داشته باشد و حتی فلسفه هم در پذیرش چنین رشته‌ای تردید نشان می‌داد.

فلسفهٔ سدهٔ بیستم به دو روش تحصیلی می‌پردازد که هر دو ریشه در روش تجربه‌گرایی(empiricism) سدهٔ نوزدهم دارد و در نقطه مقابل آرمان‌گرایی(ایده‌آلیسم) اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سده بیستم قرار گرفته و نمونه آن‌را می‌توان در «آرمان‌گرایی مطلق» (absolute idealism) برنارد بوزانکت(۱۹۲۳- ۱۸۴۸) ملاحظه کرد. همچنین روش‌های «تحلیل مفهومی» (conceptual analysis) که بر پایه منطق صوری و معناشناسی که بر زبان صوری و طبیعی قرار دارد نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. از این‌رو به دلیل وجود روش‌های تحلیلی که ریشه در فلسفه ریاضی دارد مورد تردید و رد قرار می‌گیرد چرا که این باور وجود داشت که ریاضیات و منطق وابسته به روان‌شناسی ذهن هستند و همین عامل باعث گردید بین تحلیل فلسفی و مفهومی با تحلیل روان‌شناختی تفکیک و تمایز ایجاد شود.

فلسفهٔ اروپایی به دلیل جستجو برای یافتن راه حلی به منظور نفوذ در درون خودآگاهی در نقطه مقابل «روان‌شناسی‌گرایی» (psychologism) واکنش نشان می‌دهد و حاصل آن به وجود آمدن روش پدیدارشناسی برای «معلق گذاشتن» یا «در پرانتز نهادن» «خویشتن روانی یا روان‌شناسانه» (psychological ego) به واسطه دیدگاه‌های ادموند هوسرل (Edmund Husserl) (۱۹۳۸- ۱۸۵۹) قرار می‌گیرد در حالی که فلسفه تحلیلی نوعی تحلیل منطقی را به عنوان محتوای مفهومی صورت منطقی گوتلوب فرگه (Gottlob Frege) (۱۹۲۵- ۱۸۴۸) پیروی می‌کرد. این واگرایی موجب می‌شود تا خصومت آشکاری در میان شناخت‌شناسی، فلسفه زبان و فلسفه منطق پدید آید. برای نمونه، پدیدارشناسی تبدیل به رویکرد اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم) مارتین هایدگر (Martin Heidegger) (۱۹۷۶- ۱۸۸۹)، ژان پل سارتر (Jean-Paul Sartre) (۱۹۰۵-۱۹۸۰) و موریس مرلوپونتی (Maurice Merleau-Ponty) (۱۹۶۱- ۱۹۰۸) گردید، در حالی‌که خط مشی تحلیلی همچنان تداوم راه برتراند راسل (Bertrand Russell) (۱۹۷۰- ۱۸۷۲) و نسل‌های بعدی فیلسوفان انگلیسی- آمریکایی در حوزه زبان و منطق گردید. در صورتی که لودویک ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein) فیلسوف وینی باعث گردید تا بخش عمده فلسفهٔ تحلیلی به تحلیل زبان بپردازد.

زیبایی‌شناسی سدهٔ بیستم در معرض سنّت‌های فلسفی تحلیلی اروپایی قرار گرفته و نظریه‌های گسترده فرهنگی درباره هنرها که همواره بر پایه تاریخ هنر و بررسی ادراک بصری و تجسمی استوار هستند تحت تأثیر

www.ketab.ir

مستمر دیدگاه‌های مارکیستی قرار می‌گیرد و همچنین این دیدگاه‌های فرهنگی با حالت فزاینده‌ای در قالب شکل هنری خاص از جمله فیلم و موسیقی به کار می‌رود.

در زیبایی‌شناسی اروپایی این ویژگی وجود داشت که یا صورت‌گرا (formalistic) یعنی به تحلیل پدیدارشناسانه خشک پای‌بند باشد وجود داشت یا یکی از خط سیرهای وجودی پیروی کند و خویشتن یا نفس فردی را در «خودآگاهی وجودی» (existential consciousness) یا اثر هنری را در قلمرو وجودی خود هستی جای دهد. با استفاده از تحلیل پدیدارشناختی، برخی به بررسی تعیین موقعیت شیء هنری(یا امر زیبا) پرداخته‌اند(مانند، رومان اینگاردن «Roman Ingarden »). در این خصوص معنا و مفهوم شیء (object) بر هنر قابل اطلاق کردن است. همچنین تا هنگامی که روایتی از فرضیه کانتی نسبت به ارتباط زیبایی به هستی بالفعل وابسته نباشد همچنان به قوت خود باقی می‌ماند و اشیاء هنری از نظر پدیدارشناسی از اشیاء مادی یا فیزیکی متمایز می‌شوند. بنابراین پدیدارشناسی در پی یافتن لایه‌های گوناگون خودآگاهی است تا شیء هنری یا زیبایی‌شناختی را در آن بیابد. (همانند میکل دوفرن «Mikel Dufrenne »).

از سوی دیگر، زیبایی شناسی وجود گرایانه (اگزیستانسیالیستی) که به نظر سنّت فرانسوی است، اشیاء و امور زیبایی‌شناختی را در بستر زمینهٔ جسمی یا سیاسی قرار می‌دهد (همانند مرلوپونتی، ژان پل سارتر). در این رویکرد زیبایی‌شناسی به عنوان عملکرد سیاسی به ویژه در دوران جدال بر ضد «سوسیالیسم ملی» در دهه ۱۹۳۰ و اشغال فرانسه در می‌آید. از دیگر سو خط فکری و اندیشه اگزیستانسیالیستی یا وجودگرایانه با دیدگاه‌های هایدگری که بیشتر رویکرد هگلی و نورومانتیکی است پیوند می‌یابد چرا که وجود هم‌چون پدیدهٔ فرهنگی در نظر گرفته می‌شود و شخص توانایی از آن را ندارد. بنابراین هر شعر، به ویژه به شکل کانونی «وجود زیبایی‌شناختی» (aesthetic existence) در می‌آید و هنر نیز یکی از ابزارهای فعالیت وجودی به شکل «فوق شخصی» (super-personal) آگاهی مبدل می‌شود.

زیبایی‌شناسی تحلیلی انگلیسی- آمریکایی، بخش بسیار زیادی از ریشه‌های کانتی را حفظ نموده و در چارچوب روش شناسی‌های منطقی و زبانی قابل طرح و بررسی هستند. با این‌وجود به نظر می‌رسد پرداختن به آن‌چه زیبایی‌شناسی تحلیلی سدهٔ بیستم را تشکیل داده غیرممکن باشد اما شاید بتوان آنها را در سه مقوله مجزا دسته بندی کرد:

نخست؛ مسائلی پیرامون اثر هنری هستی‌شناسی یا تعریف و ماهیت زبانی آن‌را شامل می‌شود. در این باره اگر کسی بپرسد که اثر هنری چیست، ذهن وی در جهت پرسش‌های مربوط به تعریف و ماهیت و چیستی هنر هدایت می‌شود. از این‌رو تلاش‌های به عمل آمده در زمینه تعریف هنر یا این‌که گفته شود که هنر چیست یا چه چیزی هنر نمی‌باشد، وابسته به پرسش‌های در این خصوص است که برخی از آنها ویژگی‌های ذاتی و بنیادی خود را دارند یا همان‌گونه که «ضد ذات‌گرایان» (anti-essentialists) به آن اعتقاد دارند خود تلاشی بی عیب و نقصی است (مانند آرتور دانتو «Arthur Danto » ، سوزان لانگر «Susanne Langer » ، موریس وایتس «Morris Weitz » ، پاول تسیف «Paul Ziff »). با این‌وجود این موارد در هستی‌شناسی آثار هنری نیز مورد توجه قرار گرفته است (همانند ریچارد وولهایم «Richard Wollheim » ، نیکولاس وولترستورف «Nicholas wolterstaff »، جوزف مارگولیس «Joseph Margolis »). در این رویکرد اثر هنری را باید در هستی‌شناختی قرارداد اما پرسشی وجود دارد که آن‌را در فراورده‌های هنری یا در دریافت‌های خیالی آن باید جستجو کرد. در این باره شخص چگونه میان اجرا و اثر، میان اثر و نشانه‌های چندگانه ممکن اثر می تواند تفاوت ایجاد کند(همانند نلسون گودمن «Nelson Goodman »). نقش خود نظریه در ارتباط با آثار هنری چیست؟(همانند موریس وایتس). آثار هنری نیز پرسش‌هایی در رابطه با فرم و محتوا و یا دربارهٔ سبک و ابزار بیانی(medium) پیش می‌آورد (همانند، دویت پارکر «Parker Dewitt » ، وولهایم). از دیگر مسایل حل ناشده قابل بحث در این باره آنست که آیا هنر را باید هم‌چون واژه‌ای عام در ارتباط با خودش در نظر بگیریم یا آن‌که واژه‌ای جداگانه به هنرهای مختلف اتلاق شود که هر کدام از آنها به عنوان نوع یا «ژانر»(genre) در نظر گرفته شود و از هویت خاص خود بهره‌مند گردد.

www.ketab.ir

آیا ابزار بیان هنری تعیین کنندهٔ امکانات سبک‌شناختی است؟ آیا انواع هنری به امکانات ویژه‌ای وابسته هستند؟ و آیا از نظر تحلیلی صورت یا فرم مستقل از محتوا است؟ از این‌رو بسیاری از این پرسش‌ها را می‌توان تنها بر حسب نظریه وسیع‌تری در حوزه زبان پاسخ داد و به این گونه زیبایی‌شناسی به صورت بخشی از فلسفه زبان در می‌آید.

دوم؛ درباره چیستی یا ماهیّت تجربهٔ زیبایی‌شناختی و واکنش در برابر هنر مواردی وجود دارد. تجربهٔ زیبایی‌شناختی نیازمند تعریف و توصیف است (همانند؛ جان هاسپرس «John Hospers» ، ورنون لی «Vernon Lee» ، استیون پپر «Stephen Peper» ، دیوید پرال «David Prall» ، ج. ا. اورمسون «Urmson»). در این باره اگر کسی در مقام یک تجربه‌گرای بنیادین به همان شکلی که تقریباً همه اندیشمندان و فیلسوفان تحلیلی کار می‌کنند دست به کار شود، آن‌گاه تجربهٔ زیبایی‌شناختی به طرح مواردی درباره ادراک حسی و بازنمایی می‌انجامد (همانند، رودولف آرنهایم «Rudolf Arnheim» ، گودمن، مارکس وارتوفکسی «Marx Wartofsky»). همچنین تجربهٔ زیبایی‌شناختی در مورد چیستی و ماهیّت عواطف زیبایی‌شناختی و واکنش‌های عاطفی دربارهٔ ادبیات داستانی نیز توجه دارد (مانند؛ کالین ردفورد «Colin Rodford» ، کندال والتون «Kendal Walton»). هرچند این نکته قابل توجه است که نباید دیدگاه نظریهٔ زیبایی‌شناختی ادراک حسی و شور عاطفی باعث شود تا زیبایی‌شناسی به روان‌شناسی تقلیل یابد. همچنین ادراک و بازنمایی قابلیت متعارف یا نمادینی دارند که فلسفه می‌تواند آن‌ها را تجزیه و تحلیل نماید. توجه به چگونگی شکل‌گیری این تجربه گونه‌ای است که زیبایی‌شناسی به عنوان بخشی از شناخت‌شناسی یا براساس توصیف مونروئه بیردزلی (Monroe Beardsley) به شکل فرانقادی(meta criticism) در می‌آید. از طرف دیگر آن چه درباره تجربهٔ زیبایی‌شناختی است را می‌توان بر حسب واکنش در برابر هنر و زیبایی به بحث و بررسی پرداخت. مفاهیم و کیفیات زیبایی‌شناختی نیز براساس نوع واکنشی که برانگیخته شود قابل تشخیص بوده و سپس تحلیل نسبت به مفاهیم و کیفیات انجام می‌پذیرد(همانند فرانک سیبلی «Frank Sibley»). در این صورت به نظر می‌رسد بتوان شرایط خلاقیه و طبقه هنرمند و مخاطب را نیز تجزیه و تحلیل نمود(همانند وینسنت توماس «Vincent Tomas» ، بیردزلی). همچنین به عنوان کلی واکنش‌ها، پرسش‌های پیرامون ارزیابی و به طور کلی ارزش زیبایی شناختی نیز وجود دارد. در این باره تفسیر قابل پذیرش تجربه زیبایی شناختی، میان ارزش اخلاقی و ارزش زیبایی‌شناختی را می‌توان تفکیک نمود اما ارزش اخلاقی در هر انتخاب زیبایی‌شناختی از نو ظهور می‌یابد. همچنین نظریه ارزش به طور کلی زیبایی‌شناسی تحلیلی را به مالکیت و تصرف خود در می آورد (همانند؛ استیونسون «Stevenson» ، جرج دیکی «George Dickie»).

و سرانجام، حوزه کاملی از مسائل و موارد تفسیری زیبایی‌شناسی تحلیلی پدید می آید. این موارد و مسایل با پرسش‌هایی آغاز شده که فرد چگونه می‌تواند آثار هنری را تفسیر نماید. این پرسش به مسایلی پیرامون حقیقت هنر و چیستی گزاره‌های زیبایی‌شناختی می‌پردازد (همانند؛ جان هاسپرس).

آن‌چه مجدداً مورد پرسش قرار می‌گیرد صورت و محتواست و این‌که کدام‌یک از آن‌ها معنای ویژهٔ زیبایی‌شناختی اثر به شمار می‌آید (همانند؛ بیردزلی، آرنولد آیزنبرگ «Arnold Isenberg» ، مارگولیس، پپر). در این باره چالش‌های مرتبط با صورت دلالت‌گر و شکل معنی‌دار(Significant form) که پیوندی با سنّت‌های فرمالیستی(صورت‌گرایی) دارد هرگونه «محتوا» را از حیطهٔ زیبایی‌شناسی حذف کرده است. زبان نیز، در این رویکرد نه تنها در حیطه هنرهای زبانی قرار دارد بلکه در مفهومی گسترده‌تر به عنوان زبان هنری برای هنرهای تجسمی، موسیقی و معماری به پرسش‌های کلی‌تری دربارهٔ چیستی نظام‌های مرتبط با نمادها و نشانه‌ها می‌انجامد (همانند؛ لانگر و گودمن)؛ همچنین تحلیل زبان مجازی به ویژه تحلیل نظریه‌های مربوط به استعاره در سنّت تحلیلی به طور ذاتی جنبهٔ زیبایی‌شناختی می‌یابد و نظریه استعاره باعث می‌شود تا یکی از نقاط تماس با فلسفه اروپایی را ایجاد نماید (همانند؛ بیردزلی، ماکس بلاک «Max Black» ، پل ریکور «Paul Ricoeur»). از دید دیگر موضوعات هستی‌شناختی دربارهٔ تمایزات نوع- نشانه(type-token) و شیوه‌های اجرایی نسبت به موضوعات تفسیری پیرامون اصالت (authenticity) باعث می‌شود. پرسش بنیادی این رویکردها در آن است که

www.ketab.ir

به طور دقیق چه چیزی را بایستی تفسیر کرد؟ همچنین، با وجود موضوعات کامل انتقادی در رابطهٔ منتقدان با آثار هنری و هنرمندان سرآغاز روندی است تا پرسش‌هایی باشد که می‌تواند گسترش یابد و این‌که آیا تفسیر منحصر به فرد و یگانه معتبری در مورد آثار هنری وجود دارد و یا این‌که آیا نوعی نگرش نسبی‌گرایی انتقادی یا تفسیری مورد نیاز هست یا نه؟ (همانند؛ بیردزلی، مارگولیس). در این خصوص معنای هنرها هم به طور کلی و جزیی مرتبط با زیبایی‌شناسی تحلیلی می‌گردد.

در سرتاسر سدهٔ بیستم، مضمون زیبایی‌شناسی اروپایی و زیبایی‌شناسی تحلیلی به طور کلی تجربهٔ زیبایی‌شناختی در نظر گرفته می‌شود. این دو جریان خود را متعهد به تحلیل این نوع تجربه می‌کردند و بنیادی‌ترین علاقه و دلبستگی آنها پی بردن به تجربهٔ زیبایی‌شناختی در معنای دقیق کلمه بود. در زیبایی‌شناسی اروپایی، تجربهٔ زیبایی‌شناختی همراه با وجهی از آگاهی قلمداد می‌شد و در زیبایی‌شناسی تحلیلی، تجربه‌ای مورد توجه بود که با شرایط پدید آمدن آن و زبان ترجمانی‌اش یکسان در نظر گرفته می‌گردید. هر چند این دو گرایش همچنان در مفهوم گسترده‌ای با دیدگاه کانتی همراه است. ۲۲

در این دوره همچنین رویکردهای دیگری نیز وجود دارد که به دوتای آن‌ها می‌توان اشاره کرد. نخست؛ رویکرد طبیعت‌گرایی (ناتورآلیسم) زیبایی‌شناختی است که در آن تجربه‌گرایی همواره بیانگر توصیف‌هایی از پدیده‌ها شده که بر روی بوم تجلی می‌یابد. در این باره نظریه‌های مربوط به سدهٔ هیجدهم مرتبط با نوعی تداعی معانی و فلسفهٔ تجربی وابسته بود بر پایهٔ این باور قرار داشت که طبیعت تقریباً یکپارچه و همسان است و از قوانین طبیعی پیروی می‌کند در حالی که طبیعت‌گرایی سدهٔ بیستم در پی راه‌ها و روش‌هایی است که خود شناختن را بر پایهٔ زیستی تحلیل و کاهش دهد. از این‌رو زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرایانه (ناتورآلیستی) به خط فکری تحت تأثیر نظریهٔ تکاملی چه و نظریه‌های مرتبط با انتخاب طبیعی وابسته است (الن دیسانایاکه «Ellen Dissaayake »). در این رویکرد هر ویژگی انسانی را می‌توان با فایده و بهره‌ای که ویژگی بقای نوع دارد مرتبط دانست. همچنین زیبایی به سبب فایده و بهره‌ای که دارد باعث جفت‌یابی و جاذبهٔ جنسی جهت ارزش بقاء (survival value) می‌گردد و از این بابت، حساسیت زیبایی‌شناختی بخشی از ساختار وراثتی به شمار می‌آید. از نظر کسی هم که بر این نگرش باور دارد، حقایق بنیادینی وجود دارد که می‌تواند به واسطه مشاهده، نتایج فراوانی را از دنیای پیرامون خویش به ویژه دنیای هنری به دست آورد و با واکنشی که از خود نشان داده می‌تواند به فراگیری هنر بپردازد.

رویکرد دیگر شامل تاریخ‌گرایی زیبایی‌شناختی (aesthetic historcism) در مفهومی گسترده است. ریشهٔ این گرایش در مکتب رومانتیک و دیالکتیک تاریخی هگلی است و نگرش‌های ماده‌گرایی(ماتریالیسم) و اثبات‌گرایی تاریخی (historical positivism) در طی سدهٔ بیستم همواره به جهت استقلال زیبایی‌شناختی مورد توجه قرار داشته است. از طرف دیگر به دلیل آن‌که زیبایی‌شناسی سدهٔ نوزدهم که مبتنی بر نوعی شناخت‌شناسی آرمانگرایانه بود این نکته را مطرح ساخته که بدانیم چه چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و این که چه چیزی در رابطه با ذهن است. این رویکرد آرمان‌گرایی تا سدهٔ بیستم همچنان در نظریه‌های مرتبط با بیان زیبایی‌شناختی (aesthetic expression) تداوم یافته است (همانند کروچه ، کالینگوود).

نگرش آرمان‌گرایی به واسطه نگرش‌های ماده‌گرایی و تاریخ‌گرایی مارکس و نگرش تحققی اثباتی(Positivism) به چالش کشیده شد. بنا به گفته لودویک فویرباخ (Ludwig Feuerbach) انسان همان چیزی است که می‌خورد. تاریخ نیز امر واقعی بوده و انسان‌ها موجودات مادّی، اقتصادی و اجتماعی هستند. از این‌رو هنر آنان جلوه‌ای از طبیعت مادی و ساختار اجتماعی به ویژه به عنوان وسیله تولید ارزشی به شمار می‌آید. در سدهٔ بیستم نیز شاهد آنیم که رویکرد مارکسیستی به گونه‌های گوناگونی از نظریه‌های انتقادی گسترش یافته است و برخی از آنها شامل حمایت سیاسی واقع‌گرایی سوسیالیستی شوروی(سابق) و برخی نیز با دیدگاه انتقادی «مکتب فرانکفورت» توانست تاریخ‌گرایی فرهنگی را در مسیرهای مستقلی گسترش دهند.

www.ketab.ir

تمامی این دیدگاه‌ها و رویکردها به طور مشترک بر این پایه استوارند که هنر محصول نیروها و قوای اجتماعی و اقتصادی است و آثار و نتایج آنها قائم به ذات خود نیستند. با این‌وجود اشکال گوناگون رویکردهای مارکسیستی و تاریخ‌گرایی فرهنگی نمونه‌های بارز نظریه‌های سدهٔ بیستمی هستند و در آن‌ها تجربهٔ زیبایی‌شناختی به عنوان مضمون حقیقی زیبایی‌شناسی به چالش کشیده و رد شده است.

تاریخ هنر و مطالعات فرهنگی میان رشته‌ای به طور کامل مستقل از نظریه‌های مارکسیستی باعث به وجود آمدن تمایل به زیبایی‌شناختی مهمی گردید (همانند؛ اروین پانوفسکی «Erwin Panofsky» ، رودولف آرنهایم، ارنست گامبریچ «Gombrich»). بخش عمده‌ای از این سیر اندیشه را می‌توان در هم‌آمیزی و اختلاط مسایل ادراک بصری در هنرها و تمایل به موضوعات مرتبط با سبک‌شناسی که ریشه در هنر دارند دانست. این رویکرد سرانجام براساس همین دلایل به بررسی زیبایی‌شناسی فیلم نیز منجر شده است.

آن‌چه به عنوان رویکرد تاریخی در اینجا توصیف گردیده به طور آشکاری رویکردی «اروپا محور» (Eurocentric) است. این مفهوم بدان معنا نیست که هنرهای غیر غربی نمی‌توانند به وجود آورنده نظریه‌های هنری یا نظریه‌های زیبایی‌شناختی باشند. فلسفهٔ اسلامی نیز در مقایسه با مسیحیت لاتینی توانست سنّت فلسفی کلاسیک را بسیار مستقیم‌تر دنبال کند. در نتیجه اسلام سده‌های میانه همواره روایت های ویژه پیرامون نظریه‌های زیبایی افلاطونی و ارسطویی دارد. هند، چین و ژاپن نیز توانستند بهره‌هایی بیشتری از دنیای پیشرفته در زمینهٔ هنر داشته باشند و همه خصوصیات هنرهای زیبا و دیدگاه‌های نظری آن‌را شامل شوند. با این‌حال، هنگامی که به این سنّت‌ها توجه کنیم، دامنهٔ معنای «زیبایی‌شناسی» توانست گسترش بیشتری یابد. از این‌رو بناگزیر توجه اصلی در این کتاب بیشتر بر سنّت غربی تمرکز یافته است. موضوعات مرتبط با زیبایی‌شناسی تحلیلی سدهٔ بیستم همچنین به عنوان مسائل مهم فلسفی در سدهٔ بیست و یکم نیز مطرح است.

در این خصوص تحلیلی ظریف‌تر و پیچیده‌تر نسبت به زیبایی‌شناختی کلاسیک باعث شد تا زیبایی‌شناسی به موضوعاتی از قبیل شناخت‌شناسی، متافیزیک و نظریه‌های ارزش مرتبط شده و توانسته در حال حاضر به گرایشات فلسفهٔ دانشگاهی انگلیسی-آمریکایی مورد بررسی قرار گیرد. با این حال، تأثیر نگرش‌های عملگرایی(پراگماتیسم) و نظریهٔ ادبی اروپایی پساساختارگرایانه (Post-structuralist) در زمینه‌های زیبایی‌شناختی سنّتی‌تر به تدریج مورد نیاز گردد و همین عامل باعث شد تا توجه روز افزونی به جریان‌های پر طرفدار فیلم و موسیقی همه فهم و هنرهای عامه‌پسند یا توده‌ای گردد. آشکارترین جلوهٔ این گرایش در زیبایی‌شناسی فمنیستی و به عنوان بخشی از مطالعات جنسی (gender studies) قابل ملاحظه است. بسیاری از این تمایزهای موجود میان هنر زیبا و سرگرمی که در زیبایی‌شناسی نیمه سدهٔ بیستم به عنوان اصل مسلّم و مطلقی در نظر گرفته می‌شد در زیبایی‌شناسی معاصر به چالش و اعتراض کشیده شد. براساس آگاهی افزایش یافته درباره پیچیدگی تأثیرات نهادین به ویژه در حوزه‌ها و آموزش ذوق و درک زیبایی در رویکرد زیبایی‌شناسی معاصر قابل تعمق است.

انواع دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی جدیدتری در نتیجهٔ جنبش‌های فلسفی پدید آمد و باید یادآور شد که شاید علت آن گوناگونی و تکثرگرایی دنیای هنری براساس زیبایی‌شناسی اواخر سدهٔ بیستم و سال‌های آغازین سدهٔ بیست و یکم باشد که نسبت به سایر حوزه‌های تحلیل فرهنگی و فلسفی تأثیرگذار بوده است. با این‌حال بسیاری از موضوعاتی که فلسفهٔ اروپایی به آن‌ها پرداخته توانسته به حوزه‌های علمی و دانشگاهی دیگری به غیر از رویکرد فلسفی انتقال یابد. به طور نمونه آن‌چه در گذشته به طور مستقیم به زیبایی‌شناسی مرتبط بود در حال حاضر در بخش‌هایی از زبان انگلیسی، ادبیات تطبیقی یا تاریخ هنر دانشگاه‌ها راه یافته است. زیبایی‌شناسی فلسفی آکادمیک نیز در حال حاضر از مهم‌ترین دروس قرار گرفته و دیگر آن سلطه و نفوذ را ندارد تا بتواند هیافت‌های میان رشته‌ای را تحت پوشش و تأثیر خود قرار دهد. به ویژه آن‌که همه هنرها نیازمند توجه بیشتری هستند و پیشرفت‌های مهمی در فلسفهٔ تاریخ هنر(همانند؛ مایکل فرید «Michael Fried» ، دیوید کریر «David Crrier») و فلسفهٔ موسیقی (همانند؛ پیترکیوی «Peter Kivy» ، جرالد لونیسون «Grald Levinson» و استیون داویس «Stephen Davies») انجام شده است. همچنین مسائل فلسفی مهمی با

www.ketab.ir

دو رشته عمده فلسفهٔ سدهٔ بیستم از جمله تحلیل مفهومی فلسفهٔ تحلیلی و تحلیل پدیدارشناختی اروپایی ارتباط یافته نتوانسته با پیچیدگی دنیای هنر معاصر همراهی کنند. آن‌چه امروزه مورد بحث می‌باشد مباحثی دربارهٔ دنیای هنر (مانند؛ دیکی و دانتو)، دربارهٔ پایان هنر (مانند؛ دانتو)، درباره فلسفهٔ هنر توده‌ای (همانند؛ نوئل کارول) و دربارهٔ موضوعاتی مانند ضد هنر و ضد زیبایی‌شناسی به عنوان عوامل جایگزین زیبایی‌شناسی است.

آن‌چه امروزه توانسته به این جریان‌های آشفته، نظم و سامان دهد مقوله‌های گسترده و کلی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی است. در دورهٔ پیش از رنسانس، زیبایی‌شناسی متکی بر نظریه تقلید در مفهوم کلی بود و به نظر رویکردی درست به نظر می‌رسید. با این‌حال پرسش‌های بنیادینی وجود داشت که چه چیزی را می‌توان یا باید تقلید کرد و آن‌هم چگونه؟ معیارهای قابل استفاده در این زمینه صحت و دقت بازنمایی بود هر چند امروزه خود دقت و صحت بازنمایی دارای عناصری قراردادی هستند. واقع‌گرایی صرف نیز تنها ساده‌ترین گونهٔ نظریه و رویکرد تقلید به شمار می‌آید. در واقع، تقلید می‌توانست نه تنها آن‌چه را که ممکن بود در هر جایی از دنیای هنر آن‌را تولید نماید بلکه تبیین کننده بود چرا که می‌توانست مبین تجربه‌های هنری و شیوه‌ی کار هنرمندان نیز باشد. ۲۴

به مرور تقلید جای خود را به «نظریه بیان» داد و این رویکرد به همان اندازه جامع و فراگیر به شمار می‌آمد. براساس این نظریه، هر کدام از مؤلفه‌های مرتبط با هنرمند مثل ذهن، زبان، فرهنگ یا تاریخ به وسیله‌ای برای بیان نیاز دارند. در این باره هنرها در صورتی هنر به شمار می‌آید که بیانگر (expressive) باشد. از این‌رو پرسش‌های مرتبط با زیبایی‌شناختی قاعده‌مند شدند و این‌که چه چیزی را می‌توان و یا باید بیان کرد و چگونگی آن‌هم مهم بود. تجربه زیبایی‌شناختی نیز به منزله بیان همه چیز شامل لذتی منحصر به فرد تا شناخت پیش‌مفهومی در نظر گرفته می‌شد. هرچند نظریه‌های تقلید و بیان همانند تمامی نظریه‌های تعمیم یافته دیگر با هم درآمیختند و از یکدیگر بهره برده و همچنین برای توضیح اشکال دشوارتر هنر با یکدیگر به رقابت می‌پرداختند. در این خصوص مدافعان نظریه‌پردازان تقلید ناچار بودند تا تلاش فراوانی انجام دهند تا هنر غیربازنمودی (non-representational) را که خود پدیده‌ای پایدار در تاریخ هنر بود را تبیین کنند. همچنین نظریه‌های بیان در تبیین زیبایی طبیعی و محیطی بدون کمک گرفتن از موضوع کلامی (theological Postulate) همواره مشکلات زیادی داشته‌اند. با این‌حال تقلید و بیان به عنوان اصل کلی، به تعریف زیبایی‌شناسی کمک کرده است.

آن‌چه در موقعیت فعلی زیبایی‌شناسی از همه چیز چشمگیرتر است آن است که نظریه‌های مرتبط با تقلید و بیان به عنوان رقیبان دائمی به طور کلی حذف شده‌اند. همچنین تجربهٔ زیبایی‌شناختی از دیدگاه مفهومی، روان‌شناختی و تاریخی به چالش و نقد کشیده شده است. در هنر پیشرفته (آوانگارد) نیز دیگر چیزی بیان نمی‌شود و حتی محافظه‌کارترین نویسندگان تاریخ هنر دیگر از تقلید به عنوان معیار استفاده نمی‌کنند. پس اگر تجربهٔ موضوع یا هدف زیبایی‌شناسی باشد، باید تجربه به شکل بالفعل در دنیای هنر در نظر گرفته شود و اگر هم هنر موضوع آن است پس باید هنر دنیای هنر باشد. از این‌رو زیبایی‌شناسی از بین نرفته و دیگر قابل مقوله‌بندی هم نیست.

آن‌چه را که می‌توانیم در اینجا نتیجه‌گیری کنیم تنها بررسی زیبایی‌شناسی در فلسفه به معنای عام آنست. هر چند تعریف واحدی از مفهوم زیبایی‌شناسی تنها عامل اصلی گمراهی می‌شود. در دوره‌های مختلف با پذیرش و عملکرد رویکرد فلسفی، زیبایی‌شناسی شامل متافیزیک، فلسفهٔ ریاضیات، فلسفهٔ زبان، فلسفهٔ ادراک، روان‌شناسی و شناخت‌شناسی شده و در این خصوص هم ادعاهای فلسفی بسیار محدود به نظر می‌رسید. همچنین همه هنرها در رابطه با زیبایی‌شناسی بودند و هر گاه هنر از دید نظری به خودآگاهی می‌رسید در واقع بیانگر ترسیم خطی میان نظریه مرتبط با هنر و نظریهٔ زیبایی‌شناسی ضرورت می‌یافت و آن‌هم غیر ممکن به نظر می‌رسید. از این‌رو، نظریه‌های رسمی و کلاسیکی دربارهٔ فن سخنوری، نظریه‌های نقاشی دوره رنسانس، شعر دوره رومانتیک و بیانیه‌های پیشروانه درباره هنرها همگی و همچنین نظریه‌های مرتبط با تفسیر و نقادی نیز در زیر مجموعهٔ زیبایی‌شناسی

www.ketab.ir

به شمار می‌آمدند. نظریه‌های کلاسیک در زمینه استعاره و تمثیل، علم تفسیر کتاب مقدس و نظریه‌های سدهٔ بیستمی درباره نقد ادبی و هنر سنجی نیز در ارتباط مستقیم با زیبایی‌شناسی به شمار می‌آمد. از این‌رو شاید بتوان هرگونه امر مرتبط با هنر یا تجربه را که وابسته به دنیای هنر بودند و قابلیت تشریح و توصیف داشتند را در درون زیبایی‌شناسی قرار داد. هر چند حدود آن به طور کامل آشکار، مشخص و متمایز نمی‌باشد.

با این‌حال، در این‌جا ضرورت دارد تا برخی از وجوه اصلی تمایز را مورد توجه قرار دهیم. به طور مثال، لازم است تا میان زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر تمایزی قایل شویم. در این خصوص زیبایی‌شناسی تنها به هنر محدود نمی‌شود چرا که همان‌گونه که در بررسی پیشین نشان داده شد، زیبایی‌شناسی در دوره‌های گوناگون به طور کلی با متافیزیک زیبایی، جنبه‌هایی از طبیعت یا انواعی از عواطف و احساسات مرتبط بوده است. در دوره‌های جدید نیز زیبایی‌شناسی تا حد زیادی بهره‌مند از روان‌شناسی شناختاری (Cognitive Psychology) و نظریه‌های مرتبط به ادراک بوده است. از دیگر سو فلسفهٔ هنر به جنبه‌های وجود و شناخت چیستی اشیاء هنری وابسته بوده است. از این‌رو فلسفهٔ هنر به مواردی توجه دارد که این‌گونه اشیاء هنری چگونه پدید آمده‌اند یا این‌که چگونه باید فهمیده شوند یا این‌که چگونه آنها را ارزیابی نمود.

همچنین یکی از مسایل همیشگی این بوده که شخص هر گاه میان فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی در نوسان باشد چگونه باید از این دور باطل پرهیز نماییم. گرایش اصلی به این موضوع در آن است که هنر را بتوان براساس زیبایی‌شناسی بیان کرده و آن‌گاه زیبایی‌شناسی را با توجه به آثار هنری تعریف نمود. پرهیز از این دور باطل کار بسیار دشوار و سختی است چرا که زیبایی‌شناسی با هنر ارتباط تنگاتنگی دارد. هرچند همواره تمامی نظریه‌های زیبایی‌شناختی به هنر ارتباط نمی‌یابد و همچنین تمامی نظریه‌های هنری نیز زیبایی‌شناسانه نیستند. از این‌رو به نظر می‌رسد که پسندیده‌ترین عمل این باشد تا اصطلاح «زیبایی‌شناسی» همچنان به عنوان اصطلاحی جامع در مورد فلسفهٔ هنر و هم در مورد تمامی انواع تجربه زیبایی‌شناختی به کار برده شود. با این وجود باید این نکته در نظر گرفت که انواع کاربرد این مفاهیم همچنان بسیار کهنه و منسوخ شده و از لحاظ نظری غیر قابل اعتماد است. همچنین در این باره نمی‌توان پیش داوری کرد و پیش‌تر این‌که بدانیم زیبایی‌شناسی به چه چیزی می‌پردازد.

موضوع مورد توجه دیگر در این باره وجود دارد که زیبایی‌شناسی در مفهوم جدید خود دوره‌اش به پایان رسیده است. هرچند این امکان وجود دارد چرا که در شرایط مادّی هنر همواره وجود داشته است و به شکل هنر زیبا به عنوان پدیده‌ای فرهنگی جلوه می‌نماید. این ادعا بیانگر نوعی هنر زیبایی‌شناختی است که به جامعهٔ غربی و به اوایل دوران جدید تعلق دارد. هر چند این باور بسیار مبالغه‌آمیز به نظر می‌رسد چرا که مواردی مانند هنرهای زیبا در بسیاری از فرهنگ‌های مختلف براساس مفاهیم گوناگونی با گرایشات ظریف باریک‌بینی هنری به عنوان جنبه‌های فرهنگی نمود یافته است. با این‌حال اگر هنرهای زیبا تنها در مراحل تاریخی و شرایطی معیّن تجلّی یابد، در این صورت ممکن است هم‌زمان با پایان عمر امپراتوری رومی بی‌تردید عمر هنرهایش نیز پایان یافته باشد.

هنگامی هم که هنر با تمامی انگیزه‌های نیرومند خود به شکل هنر زیبا درآمده است آن‌گاه پایان هنر به معنای پایان زیبایی‌شناسی تصوّر شده و بایستی نوع تجربه حاصل از هنرهای زیبا تبیین شده باشد. هر آینده‌ای هم که برای هنرها در نظر گرفته شده (هر چند پایان هنر به معنای پایان نقاشی و یا مورد این‌چنینی نمی‌شود)، آینده‌ای هم مبتنی بر زیبایی‌شناسی نخواهد بود. از طرف دیگر نوع تجربه ذهنی که در آن زیبایی‌شناسی نگرشی فردی و قطعی در نظر گرفته می‌شود به واسطه گرایش‌ها و رشته‌های جدید روان‌شناسی و جامعه‌شناسی به عنوان نظریه‌های فرهنگی به روش بهتری قابل بررسی و تعمق است. در این رویکرد نظریه‌های هنری فلسفی به عنوان عین‌محور (object-centered) و تاریخ هنر نیز به عنوان رقیبی فلسفی در برابر زیبایی‌شناسی به پاخاسته است. در هر کدام از این دو رویکرد، زیبایی شناسی در شکل کلاسیکی‌اش دیگر وجود ندارد. این نگرش بیانگر وقوع فاجعه‌ای خواهد بود.

www.ketab.ir

بدون شک، تنوع و گوناگونی در هنر سدهٔ بیستم باعث شد تا مسایل تازه و خاصی به وجود آید. وجود چندپارگی و تکثرگرایی فرهنگی، پیروزی صنعت‌گرایی در حوزه بازرگانی، ظهور بازارهای انبوه و توده‌وارانه باعث شد تا زیبایی‌شناسی با نوعی درک فوریت فرهنگی به این پرسش بپردازد که «هنر چیست؟» در این باره الکساندر پوپ (Alexander Pope) در سدهٔ هیجدهم پرسشی در نامه‌ای به برلینگتن مطرح کرده که ذوق چیست؟». همچنین فیلسوفان و هنرمندان سدهٔ بیستم نیز به گونه یکسانی این پرسش را داشته‌اند که«هنر چیست؟». چرا که موارد متفاوت و بسیار زیادی ادعای هنر بودن را داشتند، هرچند که وجوه مشترک چندان زیادی هم با یکدیگر نداشته‌اند. در این باره پیش‌فرض‌هایی باعث شدند تا هنرهای زیبا تحت عنوان واحدی جای گرفته و بار دیگر مورد بررسی دقیق‌تری قرار گیرند. در جامعه‌ای با رویکرد تجاری که همواره افراد درس‌های بازاریابی و روان‌شناسی توده را به خوبی آموخته‌اند، هنر جایگاه خاص و مسلم و یا واضحی ندارد. در این باره نسبی‌گرایی انتقادی یکی از واکنش‌های محترمانه به شمار می‌آید.

جان راسکین (John Ruskin)(۱۹۰۰- ۱۸۱۹) به جرم آن‌که گفته بود جیمز ویسلر (James Whistler) در تابلوهای نقاشی خود ظرفی از رنگ را بر پرده نقاشی پاشیده، تحت پیگرد قانونی قرار می‌گیرد. با این‌حال امروزه هیچکس بر ضد منتقد، نمی‌تواند اقامه دعوی کند، هر چند این امر شاید به این علت باشد که تا زمانی که کالایی به فروش می‌رود دیگر کسی به چیزهای دیگر چندان اهمیتی نمی‌دهد و هرگونه تبلیغاتی در هنر پسندیده به نظر می‌رسد. خلاصه این که امروزه نمی‌توان مجموعه واحدی از مسایل زیبایی‌شناختی را به عنوان اصل مسلّم و قطعی در نظر گرفت.

در این کتاب نیز تلاش شده تا سیر تاریخی متفکران و فلاسفه دنبال و سپس مفاهیم، اصطلاحات و گرایشات زیبایی‌شناسی بیان گردد. در این باره پیش از سدهٔ بیستم، زیبایی‌شناسی به هر آن چیزی گفته می‌شد که با مسایل اصلی زیبایی‌شناسی به گونه‌ای که در آن تعریف شده در ارتباط بوده است. همچنین از آنجایی که زیبایی‌شناسی آکادمیک از تاریخ هنر، نظریه‌های هنری، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و نظریه‌های فرهنگی به عنوان معیاری متعارف جدا گردیده و دیگر رشته‌ها به شکل بهتری تعریف و مشخص شده‌اند، با این وجود دامنهٔ مسایل را می‌توان محدود در نظر گرفت چرا که بسیاری از مسائلی که پیش از این در زیر مجموعهٔ زیبایی‌شناسی قرار داشتند را می‌توان در دیگر رشته‌ها نیز مورد بررسی قرار داد. همچنین مسایل اصلی فلسفه در اولویت قرار می‌گیرند هر چند در صورت لزوم هم لازم است به تاریخ هنر و نظریهٔ ادبی هم توجه شود. در این باره تا حدی ممکن است این امر صرفاً گزینشی عملی باشد به گونه‌ای که هرآنچه که به زمان گذشته باز گردیم، آن‌چه را که برای زیبایی‌شناسی اهمیت داشته از درک بسیار مطلوبی برخوردار می‌بینیم و تفکیک و تمایزی به طور صرف در اثر نفوذ کرده و مطالعه پیرامون آن قابل نظارت بهتری قرار می‌گیرد از این‌رو، عجیب به نظر می‌رسد اگر فیلیپ سیدنی (Philip Sidney) به دلیل آن‌که شاعر و منتقد بوده از حیطهٔ زیبایی‌شناسی کنار گذاشته می‌شود هرچند کلینت بروکس، هیلیس میلر (Hillis Miller) و نورتروپ فرای (Northrop Frye) نیز توانستند بیشترین بخش رویکرد پسامدرنیستی فرانسوی را به حوزه‌های تفکر انگلیسی وارد نمایند.

با این‌حال این کتاب نوعی فرهنگ‌نامهٔ مفهومی، تاریخی در زیبایی‌شناسی است و زیبایی‌شناسی را از نظر فلاسفه در زمان‌های گوناگون براساس معانی گوناگونی بیان کرده و در پی آن مضامین و مفاهیم کلیدی آورده شده است. هر چند امروزه زیبایی‌شناسی شامل فلسفهٔ هنر و زیبایی به شکلی تلفیق یافته است تا بتواند دنیای هنر معاصر را به عنوان موضوعی برای تفکر فلسفی تبدیل نماید و جریان قابل ملاحظه ای را از تاریخچه میان رشته‌ای هنرها را در این راستا همراه سازد. از این‌رو پرسش «زیبایی‌شناسی چیست؟» در واقع هیچ‌گونه پاسخ واحد و تک معنایی ندارد. از این‌رو آن‌چه به عنوان زیبایی‌شناسی در مراحل تاریخی آن تعلق می‌یابد ممکن است به مرحله دیگر تاریخی هیچ‌گونه ارتباطی نداشته باشد و امروزه آن‌چه به عنوان اتفاق نظری در سدهٔ بیستم در نظر گرفته شده بود تا حد زیادی از بین رفته و بار دیگر زمینه‌های گفتگو در آن جریان دارد و آن‌چه امر یقینی است همین گفتمان و عامل اصلی تداوم آن است.

www.ketab.ir