

سنجه های زیبای شناسی و داوری سلیقه



نوشته ایو میشو

مترجم: حمید محوی

سنگه های زیبای شناسی و دآوری سلیقه



نوشته ایو میشو

مترجم: حمید محوی

نشر گاهنامه هنر و مبارزه

ژوئیه ۲۰۱۱

کلاس فلسفه هنر

ترجمه توسط حمید محوی

Yve Michaud

Critères esthétiques

Et jugement de goût

Edition Jacqueline Chambon, 1999

ایو میشو

سنجه های زیبایی شناسی

و داوری سلیقه

فهرست	صفحه
پیش گفتار	۵
فصل ۱	۱۷
تجربه زیبایی شناختی در عبور از منشور پسامدرنیته	
فصل ۲	۴۴
سنجه های زیبایی شناسی	
فصل ۳	۷۸
سلیقه و هنجار	

پیش گفتار

۱

این کتاب به بررسی سنجه‌ها (۱) و داوری (۲) در مبحث زیبایی شناسی (۳) اختصاص دارد. علاوه بر این موضوع تعریف هنر (۴) (به این معنا که بر چه اساسی برخی اشیاء را اثر هنری می‌نامیم و چرا) و تعریف ماهیت تجربه زیبایی شناختی (۵) یعنی موضوعی که بنیادهای زمینه زیبایی شناسی را تشکیل می‌دهد، در این جا مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کاملاً روشن است که این سه موضوع از یک دیگر مستقل نیستند، و حتی اگر یقینی وجود نداشته باشد که ارزش آثار هنری (۶) اساسی ترین وجه آنها را تشکیل دهد.

به همان شکلی که هر بازدید کننده موزه و نمایشگاه هنری، و هر تماشاگر سینما، تئاتر یا باله، و هر شنونده گروه موسیقی و یا هر خواننده رمان یا شعر می‌تواند گواه این امر باشد که بخش قابل توجهی از تولیدات هنری فاقد ارزش زیبایی شناختی بوده و در واقع هنر به حساب نمی‌آید.

از طرف دیگر، غالباً پیش می‌آید که از آثاری که ارزش زیبایی شناختی بارزی ندارند لذت می‌بریم و یا به استقبال فعالیت های هنری می‌رویم که از سطح نازلی برخوردارند. به طور کلی درباره هنر می‌توانیم به آنچه استنلی دانن (۷) درباره سینما و عشق گفته است رجوع کنیم: «حتی وقتی خوب نیست، باز هم خوب است»

در نتیجه اگر موضوع سنجه های زیبایی شناسی و ارزش هنری تا این اندازه بی اهمیت است، پس چرا این همه درباره آن می نویسیم؟

پاسخ این است که از وقتی که تعریف هنر در دوران مدرن و معاصر دچار تردید و تزلزل شد و نمونه های رایج هنری به بحث و مجادلاتی پیرامون سنجه های زیبایی شناسی دامن زد، سرانجام به ناپدید شدن و ناهمگونی آنها انجامید، و در نهایت امر، موضوع ارزش هنری نیز از دور خارج شد. به این ترتیب مسائلی که پیرامون قابلیت تعریف پذیری و امکان به تعریف درآوردن هنر و آن چه که ساخت و ساز اثر هنری را تشکیل می دهد، به نوعی ارزیابی بد بینانه و شوم منتهی گردید که گواه بر از بین رفتن سنجه های زیبایی شناختی بود، و به طور خلاصه ارزش هنری را زیر علامت سؤال برد.

استدلالات در نهایت اختصار به این شکل مطرح گردید که : از این پس هنر تعریف ناپذیر است (هر چیزی می تواند هنر باشد)، و دیگر برای زیبایی شناسی سنجه ای وجود ندارد (هر سنجه ای می تواند ارزش خاص خودش را داشته باشد)، هنر دیگر فاقد ارزش است (هنر بیهوده و پوچ است).

بر اساس تعریف رایج تر و رسمی تری، نتیجه گرفتند که هنر خاتمه یافته، مرده و مفقودالاثرا شده است.

چنین استدلالی به مالیخولیایی های هنرهای زیبا و طرفداران هگل که در حجره های بازار مرگ هنر زندگی می کنند، و به برخی پست-مدرن های (۸) تعلق دارد که گرفتار شک و تردید سر گیجه آور و ابهامات زمانه ای هستند که خود بدان دامن زده اند.

آنها با مالیخولیا و اظهارات هیستریک و بعضا روشنی چنین موضوعاتی را تعریف کردند که گویی همه چیز بر وفق مراد بوده و از هیچ بحرانی خبری نیست و دیگر هیچ حرفی برای گفتن وجود ندارد.

با این وجود، همان طور که در کتاب «بحران هنر معاصر» نشان دادم، موقعیت خیلی متفاوتی در کار است و ضرورت ایجاب می کند که رویکرد دیگری را انتخاب کنیم.

از طرف دیگر، در واقع فرایند تعریف زدایی هنر را که انقلاب هنر مدرن از نیمه دوم قرن نوزدهم آغاز کرده بود، در وضعیت پست-مدرن تکمیل شد. حتی اگر «مدرنیسم» و «فرمالیسم» طی مرحله ای در کتمان این روند توفیق یافتند، ولی سرانجام الزاما به شکست خود معترف شدند.

مضافا بر این که در وضعیت پست-مدرن، نه تنها هنر و زمینه به اصطلاح ناب و مستقلی که برای آن قائل بودند زیر علامت سؤال رفت، بلکه به طور کلی تر تمام سیادت سلسله مراتب فرهنگی در کوران استعمار زدایی و زوال بلوک های جهانی، توریسم، انفجار بازار مصرفی و جهانی شدن (تحت تمام اشکال و با تمام نتایج مثبت و منفی آن) دچار همین سرنوشت شد.

بطور خلاصه، هنرها دیگر هنرهای زیبا نیست و به این ترتیب یکی از ادوار فرهنگی خاتمه می یابد.

ولی با این وجود روشن است که چنین پایانی برای تمام یک دوران و الگوهای فرهنگی آن، نه پایان جهان است و نه پایان هنر.

به همان گونه که پایان عصر ماشین بخار و ترمودینامیک پایان عصر صنعت نیست.

برعکس، آنچه را که مشاهده می کنیم، تکثیر اشکال و تجارب هنری بوده که اگر چه از سطح برجسته و ظرافت خاصی برخوردار نیست و خصوصا در ابعاد «تشکل یافته هنری» قابل درک و ساماندهی نمی باشد، با این وجود کاملا به عرصه زیبایی شناسی تعلق دارد.

خبرگان و منقدین هنر یونان عهد عتیق، مینیاتورهای ایرانی یا مجسمه های جانوران در قرن نوزدهم می توانند خیلی ظریف تر و نکته سنج تر از متخصصین رپ، کتاب های مصور، گاو بازی یا هنر باغ آرایی باشند (اگر چه باید بدانیم که نظریاتشان به کدام شاخص ها و یا حتی مقولات اجتماعی و عادات مصرفی تکیه داشته است). ولی از دیدگاه زیبایی شناسی (فلسفه هنر)، این و یا آن به مقوله تجربه هنری تعلق داشته و به عنوان مقوله تجربه هنری نیز بی هیچ استثنائی قابل بررسی خواهد بود.

کوتاه سخن این است که ما با کثرت گرایی خاص عصر حاضر روبرو هستیم که مطمئنا دوام خواهد آورد، مضافا بر اینکه در شبکه های رسانه ای و تجاری (مصرفی) و سرو صداهایی که پیرامون آن به پا شده به ابعادی گسترش یافته که به سادگی نمی توان آن را ندیده گرفت.

علاوه بر این در بطن زمینه تجربیات متنوع که عرصه تجربیات هنری ناهمگون و بی سر و سامانی را تشکیل می دهد، تفاوت ارزش ها و سلسله مراتب ارزش ها همچنان وجود دارد، ولی بی آن که بتوانیم آن را در سطح عام مطرح کنیم.

امروز مشکل این جاست که به راحتی نمی توانیم هنر اصیل و واقعی، و سلسله مراتب شاخص های زیبایی شناختی را بر اساس نظام یا ساخت و ساز هنری خاصی تعریف کنیم. ولی چنین موضوعی به هیچ عنوان مانع از این نیست که در بطن هر زمینه مشخص و محدود از تجربیات هنری، سنجه های قابل تفکیک، و منقدین و شناسندگان خاصی برای آن وجود داشته باشند. همان طور که آنتونی گیدنز (۹) گفته است، چنین وضعیتی وجه تمایز عصر ما می باشد، که مشکلات منقدین و نظریات کار شناسانه در پیوند با دانش متنوع و نسبیتی قرار می گیرد که به همان اندازه متنوع است.

تحت چنین شرایطی ضروری دانستم تا پیرامون موضوع کثرت گرایی پست-مدرن و به هدف روشن ساختن و باز بینی مفاهیم تجربه زیبایی شناختی، سنجه های داوری درباره ارزش هنری و داوری سلیقه به بررسی هایی چند پردازم.

به عبارت دیگر در این جا می خواهیم در اشکال مفاهیم مشخص و سازمان یافته ای، به بررسی کثرت گرایی با توجه به نتایج نسبی آن پردازم.

هیچ دلیلی وجود ندارد که کثرت گرایی مورد نظر ما حتما به نسبیتی بیانجامد که بر اساس آن «هر چیزی داری ارزش» باشد و به عنوان اثر هنری تلقی شود.

همان طور که گاستون باشلار (۱۰) درباره روحیه جدید علمی گفته است، شاید، تنها باید برای مفاهیم کثرت قائل شویم.

۲

شیوه کار تحلیلی من به عبارت زیر است :

فصل اول، همان طور که از عنوان آن بر می آید، به بررسی تجربه زیبایی شناختی با عبور از منشور پست- مدرنیته اختصاص دارد.

موضوع مورد بررسی، تنوع آثار و تجربیات زیبایی شناختی از دیدگاه تنوع کیفیت هنری و پاسخ های زیبایی شناختی (یا واکنش زیبایی شناختی) (۱۱) است.

و باید دانست که پاسخ زیبایی شناختی در پیوند با کیفیت هنری بروز کرده و به عبارت دیگر عکس العمل خوانشگر اثر هنری را در بطن قراردادها تعریف می کند، یعنی در بطن بازی زبان هنری که در هر موردی به شکل موضعی و خاص مطرح می گردد.

همانند ریچارد وولپیم (۱۲) در کتاب «هنر و موضوعات آن» (۱۳) تلاش من در این جا بر آن است که هنر را به شیوه کثرت گرا تعریف کنم، یعنی از یک سو بر اساس کیفیات هنری که ما با رجوع به آن، اثری را هنری تشخیص می دهیم، و از سوی دیگر بر اساس پاسخ ها یا واکنش هایی که ما در رابطه با چنین کیفیاتی ابراز می داریم.

من نیز مانند ولپیم بر این باور هستم که هنر و زیبایی شناسی را نمی توانیم تنها از طریق هنرمند و یا خوانشگر اثر هنری تعریف کنیم، بلکه از طریق بازی قراردادی بازیگران که جایگاهشان ثابت نیست و دارای قابلیت جا به جایی هستند. فیلسوفان غالباً فراموش می کنند که هنر چیزی نیست که تنها آن را تماشا کنند، بلکه چیز دیگری هست که آن را کار و فعالیت هنری می نامیم و دوستاران هنر نیز مثل حرفه ای ها و افراد با فرهنگ و هنر عملاً به آن می پردازند.

ولی بر خلاف ولپیم، من در مورد کیفیت های اثر هنری و پاسخی که بر می انگیزد (مترجم : محض احتیاط باید بگویم که در اینجا - پاسخی که بر می انگیزد - به معنای تأثیری است که اثر هنری روی خوانشگر می گذارد و موجب واکنش او می شود. در عین حال یعنی چگونگی دریافت اثر هنری نزد خوانشگر یا تماشاگر... این جمله بندی ها و واژگان مانند - پاسخ - دریافت - و غیره - در هر صورت به نوع بازی زبانی در زمینه زیبایی شناسی و نقد هنری بستگی دارد، که در حال حاضر برای من به عنوان مترجم این متن چندان روشن نیست و از بازی زبانی در این زمینه در زبان فارسی بی اطلاع هستم ولی امیدوارم که برای خواننده فارسی پیشنهادات من برای بازی زبانی در زمینه فلسفه هنر قابل قبول باشد)، در پی ایجاد نظریه عمومی نیستم. در نتیجه در این مورد می توانند به من ایراد بگیرند که تنها به این موضوع اشارات مختصری داشته ام. ولی برای انتخاب چنین رویکرد قابل انتقادی می توانم به سه دلیل مختلف اشاره کنم.

دلیل اول این است که به نظر من خود ولهیم، و متفکرین دیگر مثل گودمن (۱۴) و سپس ژونت (۱۵) در فرانسه تحلیل های بسیار دقیقی از «شیء هنری» (ولهیم)، «چه وقتی هنر وجود دارد» (گودمن) و «اثر هنری» (ژونت) به رشته تحریر درآورده اند و اگر می خواستم چیزی به تحلیل های وسیع و دقیق و عمیق آنها اضافه کنم کار بیهوده ای از آب در می آمد. دلیل دوم این است که، دلیل عمده ای برای چنین انتخابی داشتم، زیرا مطمئن نیستم که بتوانیم در رابطه با کیفیت هنری و پاسخ های زیبایی شناختی نظریه کلی و عمومی مطرح کنیم، به این معنا که با توجه به بازی های موضعی و خاص، به شکلی که رایج است به نتایج غنی و در عین حال خاصی می انجامد که اگر چه حاکی از ساز و کار خاصی از رابطه بین هنرمند و خوانشگر (یا شاهد) است ولی در آن حدی نیست که بتواند به ما اجازه دهد تا از آن ساز و کار، به نظریه ای انتزاعی دست بیاییم.

نمی توان، مثل من، از نظریات و روش تحلیل ژل. اوستین (۱۶) طرفداری کرد و سپس فوراً از او فاصله گرفت و به دنبال جهانشمولیت رفت.

سرانجام سومین دلیل، این است که به باور من هر گونه تلاش برای بر پا کردن «نظریه کلی» مستقیماً با بازشناسی اهمیت بازی های زبانی و هماهنگی های موضعی و محلی (خرده مکانی) در خصوص هنر و تجربه زیبایی شناختی در رابطه تنگاتنگ قرار می گیرد. بر این اساس مفاهیم بازی و هماهنگی برای درک سنجه های زیبایی شناختی و عملکرد آن و قضاوت سلیقه ضروری است. به همین علت است که فروتنی در نتایج بخش اول بهایی است که باید برای رسیدن به نتایج مطلوب در فصل بعدی پردازیم، تا چشم انداز قابل قبول و معتبری از آن چه واقعاً در عرصه زیبایی شناسی می گذرد نشان دهیم.

این بود مختصری از آن چه می توانستم درباره طرح خودم برای این نوشته بگویم که به ترسیم خطوط کلی برای طرح نظریه کیفیت هنری و پاسخ های مرتبط به آن محدود بوده و سپس به بررسی ساخت و ساز قضاوت هنری می پردازد.

دومین فصل در واقع مهمترین و مرکزی ترین بخش این نوشته را در بر می گیرد زیرا به موضوع سنجه زیبایی شناسی اختصاص دارد.

تحلیل این موضوع در سه مرحله انجام می گیرد. پیش از همه برخی موارد عینی و در عین حال متنوع (مانند اسب اسپانیایی، مجسمه های تنی کراگ (۱۷)، رپ آمریکایی) تلاش من بر این است تا شاخص های زیبایی شناسی و چگونگی عملکرد آن را در بطن بازی زبان در زمینه زیبایی شناسی را نشان دهم، که کاملاً منطبق است بر نظریه بازی زبان نزد ویتگنشتاین (۱۸) و به ما اجازه می دهد تا کاملاً به روش و طرز بیانمان در ارزیابی آثار پی ببریم.

در این جا چگونگی و عینیت سنجه ها مطرح می شود، به این معنا که آیا کاملاً منطبق بر قراردادهایی است که در بازی زبان قابل تشخیص است و یا موضوع عمیق تری را در بر می گیرد؟

اگر در فصل اول به چگونگی کیفیت هنری پرداختیم، در این جا روابط انسانی و توافقاتی که بین آنها بر قرار می شود، موضوع بررسی ما را به خود اختصاص می دهد.

پاسخ به چنین پرسش هایی، بی آن که به موضوع اساسی یعنی تفکیکی که ویتگنشتاین بین سنجه و عارضه (۱۹) قائل می شود، و بی آن که تکلیفمان را با موضوع تعبیر (یا برداشت) تعالی یابنده که استانلی کاول (۲۰) در کتاب «صدای خرد» (۲۱) در رابطه با مفهوم سنجه نزد ویتگنشتاین مطرح می کند، ممکن نیست.

من در بررسی های طولانی و پیچیده ام به این نتیجه رسیدم که سنجه های زیبایی شناختی موجود نه با تعریف ویتگنشتاین و نه با تعریف کاول تطبیق نمی کند و از همان نوعی نیست که درک متقابل را در مراودات اجتماعی و یا گروهی مشروط می سازد.

شاخص های زیبایی شناختی به همین شکلی که در ترکیب چنین اصطلاحی می بینیم، مرتبط است به توافق یا هماهنگی احساسات و یا فقدان آن در همین عرصه... (مترجم: البته منظور نویسنده ترکیب اصطلاح در زبان لاتین است (یعنی استتیک) در حالی که ترکیب این اصطلاح در زبان فارسی به شکل دیگری است و با نتیجه گیری او درست از آب در نمی آید)

توافق یا نفی زیبایی شناختی مشروط به «توافقات بنیادی» است که ویتگنشتاین و کاول آن را تحلیل کرده اند.

به طوری که باید روی موضوع قراردادها با احتیاط و با میانه روی رفتار کنیم و برای چشم انداز داد و ستدهای زیبایی شناختی نیز محدودیت قائل شویم.

در مرحله سوم، تلاش من بر این بوده است که چگونگی گسترش یابندگی و یا محدودیت ارتباط در درون بازی زبان را مورد بررسی قرار دهم یعنی از شاخص های زیبایی شناختی به محیط دریافتی و ارتباطی و محدودیت های آن بپردازم. به عبارت دیگر در این جا نیز جمع گرایی را در روند گسترش یابنده در فراسوی مراودات متقابل ارتباطاتی مد نظر قرار دهم.

فصل سوم به قضاوت سلیقه و شیوه هایی که در بطن بازی زبان منطبق می گردد اختصاص دارد. فصل آخر همان طور که در عنوان دیده می شود، می تواند به عنوان فصلی در باب «هیوم» (۲۲) معرفی شود زیرا در این جا نظریات او درباره سلیقه (۲۳) پایه و اساس بررسی ما را تشکیل می دهد که متعاقباً در چهارچوب مفاهیم ویتگنشتاین و اوستین مورد بررسی قرار داده ام که به پرسش کلی این نوشته مرتبط می باشد.

با کمال میل باید اعتراف کنم که تمام این نوشته می تواند به عنوان بزرگداشت دیوید هیوم تعبیر شود. در این جا بازگشت به او از طریق رویکردی تحلیلی انجام گرفته، که در واقع آغازگر چنین رویکردی، بی آن که بداند، نبوغ خود او بوده است.

علاوه بر این اگر کوشش من بر این بوده که کتاب کوچکی عرضه کنم، باز هم برای بزرگداشت این فیلسوف پر اهمیت بوده است، زیرا نوشتن کتابی سنگین و نوشتن چند صد صفحه آن هم به خاطر بزرگداشت فیلسوفی که با درایت کامل ولی فروتنانه طی چند صفحه به بررسی هنجارهای سلیقه پرداخته است، می توانست موجب تمسخر گردد.

۳

در پایان می بایستی به روشن ساختن موضعی که در این نوشته اتخاذ کردم بپردازم، تا از تعبیر عجولانه در رابطه با مباحثی که پیرامون سنجش نسبی یا مفاهیم تشکل یافته مطرح کردم، در صورتی که به اندازه کافی گویا نبوده باشد، اجتناب نمایم.

در زمینه داوری زیبایی شناختی درباره ارزش اثر هنری، می توانیم چند موضع متفاوت را از یک دیگر تفکیک کنیم.

یکی از آنها را می توانیم «واقع گرا» بنامیم، به این معنا که قید سنجش زیبایی شناختی دارای ارزش هایی حقیقی است (یعنی عملکرد آن قابل مشاهده و بررسی عینی می باشد) و به خصوصیات موضوع یا شیء مورد نظر بستگی دارد. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم لب کلام را بگوییم، در این نوع سنجش که آن را واقع گرایانه نامیدیم، ارزش هنری مستقل از ادراک هر فردی وجود دارد: مثال: یک تابلوی سزان یک سزان است حتی اگر به عنوان در مرغدانی مورد استفاده قرار گیرد. ارزش هنری یا ارزش زیبایی شناختی از این دیدگاه کیفیت اولیه است. البته من چنین موضعی را اتخاذ نمی کنم، زیرا تنوع داوری ها آن را کاملاً مردود می سازد.

موضع گیری دوم به داوری هایی بازمی گردد که ذهنیت های فردی ارزش گذاری می کنند و البته این نوع داوری که پایه و اساس آن را ذهنیت فردی تشکیل می دهد می تواند با داوری های دیگران و یا در چهار چوب گروهی خاص همخوانی پیدا کرده و به این ترتیب سنجش زیبایی به اتفاق و احوال گروه انجام می گیرد. در این صورت ما با موضعی روبرو هستیم که ذهنی و در عین حال تابع قرارداد است، و البته من این موضع را نیز انتخاب نمی کنم.

موضع گیری سوم عبارت است از داوری ارزش زیبایی شناختی که عملکرد قابل مشاهده و بررسی داشته باشد، ولی ارزش از این دیدگاه مستقل از خصوصیات روانشناختی وجود آدمی نیست: به این معنا که تجربه ذهنی فرد شرط ضروری برای عینیت بخشیدن به سنجش ارزش هنری است، در نتیجه می توانیم بگوییم که ارزش هنری در تجربه زیبایی شناختی تعریف می شود (یعنی در رابطه فرد با اثر هنری) (مترجم: یک استادی می گفت منظور ملاقات با اثر هنری است).

این موضع گیری کاملاً عینی گرا می باشد، زیرا از یک سو کیفیات خاص اثر هنری را مطرح می کند، و از سوی دیگر اعلام می کند که این کیفیات و خصوصیات موجب تجربه دریافتی (ادراکی) خاصی نزد موجود آدمی می شود، که در رابطه ای مستقیم و ملموس و عینی عمل کرده و همه شمول است.

از این دیدگاه، ارزش زیبایی شناختی به عنوان کیفیت ثانوی به نظر می رسد که تجربه ارزش گذاری مشابهی را در تمام افراد موجب می گردد. نکته مهم این است که در این جا باید ارزش را به طور مشخص به

معنای علت بازشناسی کنیم. در غیر این صورت، تشابه تجربیات می تواند به رعایت احترام، از ما بهتران نمایی (اسنوبیسم)، رفتار سازشکارانه و یا حتی اتفاق تقلیل پیدا کند. دیوید هیوم در مقاله «سلیقه به عنوان هنجار» چندان فاصله ای از این موضع واقع گرا ندارد.

موضع خود من نیز در طیف همین واقع گرایی می گنجد، با ذکر این نکته که با مرتبط ساختن سنجش به بازی های زبانی خاص و در محدوده ای که در آن شکل پیدا می کند برای آن نسبیت قائل می شوم.

آن چه که عملکرد برخی گروه ها و جریان برخی تجربیات را مشروط می سازد، ارزش های خاصی است که در خود اثر ثبت شده است (یعنی موضعی که به واقع گرایی تکیه دارد) و موجب تجربیات زیبایی شناختی نزد تماشاگر یا شاهد (و یا خوانشگر) اثر می گردد که البته در چنین حالتی تماشاگر یا ناظر اثر باید با زبان گروه آشنا داشته و قادر به تشخیص بازی زبانی باشد (یعنی موضع گیری که پذیرش نسبیت ها را مطرح می کند).

همان طور که در صفحات آینده چندین بار مطرح شده است، ارزش زیبایی شناختی به عنوان کیفیت ثانوی تعریف می گردد، که خود آن حاصل کیفیات هنری بوده که به اثر تحمیل شده است. به طور کاملاً مشخص همانند کیفیت ثانوی (۲۴) اشیاء نزد جان لاک (۲۵) است که حاصل خصوصیات بخش های نامحسوسی هستند که اشیاء را تشکیل می دهد.

موضوع مهمی را که باید دانست این است که آیا پذیرش نسبیت منجر به ملغا ساختن واقع گرایی می گردد یا نه؟

در واقع باید پرسید که واقعیتی که تنها برای برخی و یا برای برخی دیدگاه ها واقعیت دارد، به چه معنایی است؟

ریچارد وولهییم (۲۶) نسبیت گرایی را مورد انتقاد قرار داده و به دلیل دو نسخه متفاوتی را که می توان از یک واقعیت عرضه کرد، غیر قابل قبول می داند.

در واقع نسبیت گرایی عبارت است از دفاع از این نظریه که این و یا آن اثر هنری تنها برای گروهی خاص و یا فردی خاص دارای ارزش است و تجربه زیبایی شناختی خاصی را مطرح می کند.

چنین امری بدان معنا نیز هست که نقطه اتکاء معتبری ایجاد می شود که تماشاگران و خوانشگران دیگر باید آن را بپذیرند.

در این صورت، ارزش، ارزشی است که در رابطه نسبی با «...» می باشد. ولی چگونه است که چنین قدرت ارزشگذاری به وجود می آید؟

از سوی دیگر چگونه از تقلیل و یا تضعیف نظریه ای جلو گیری کنیم که اثر هنری را به عنوان چیزی که به تجربه بی واسطه تعبیر می کند، در حالی که تجربه زیبایی شناختی آنهایی که کارشناس نیستند باید منطبق بر تجربیات و نظریات کارشناسان (مترجم : محافل قدرت) باشد؟

در این صورت به زمینه های جامعه شناسی و انسان شناسی سقوط می کنیم.

تعبیر دوم این است که، ارزیابی اثر برای فردی که درجه کارشناسی و قوه ادراکی به او امکان چنین کاری را داده، یعنی این که این ارزیابی برای او حقیقی است. و یا این که موضوع به کارشناسی و قابلیت و اعتبار او نیز بستگی ندارد، ولی نمی دانیم به چه علتی ارزیابی که برای یک نفر معتبر است، برای دیگری هم باید معتبر باشد.

من فکر می کنم که این دو انتقاد به نسبیت گرایی به این علت مطرح شده است که می خواهد سنجه ای را به آن تحمیل کند که ارتباطی به آن ندارد: یعنی سنجۀ جهان شمولیت.

از یک سو کارشناسی درونی در بازی زبان برای صدور به خارج از بازی نبوده، مگر در روند گسترشی خاص یا هجو (به عنوان مثال، ژوکند به عنوان «ردی مید» (۳۱) یا «ردی مید» به عنوان ژوکند).

از سوی دیگر، در رابطه با حقیقت یک سنجش، نیازی نیست که دست به طبقه بندی بزنیم و به عنوان مثال بگوییم که ژوکند مثل «ردی مید» زیبا بوده یا مجسمه های «لاند آرت» (۳۲) مثل ژوکند زیبا به نظر می رسد.

هر دو انتقاد وولهم به این معنا است که نسبیت گرایی جهان شمول نیست، یعنی همان موضوعی که ما از آن امتناع می کنیم. و علاوه بر این نمی دانیم به چه علتی، شاید به خاطر احترام به کانت، که تجربه زیبایی شناختی الزاما باید به شکل مستقیم و بی واسطه انجام گیرد. اگر سرانجام همیشه در رابطه مستقیم و بی واسطه با اثر هنری رابطه برقرار می کنیم و آن را ارزیابی می کنیم، باید دانست که این تجربه بی واسطه همواره مسبوق به وساطت مجموعه شرایطی بستگی داشته که چنین رابطه ای را ممکن ساخته و به آن معنی بخشیده است.

به این ترتیب، فکر می کنم امکان پذیرش هر دو موضع، یعنی نسبیت گرا و واقعیت گرا کاملا وجود دارد و تا حدود زیادی به نظریۀ «تلسون گودمن» (۳۳) شباهت دارد که آن را «نسبیت گرایی مشروط» می نامد یعنی نوعی نسبیت گرایی با قید الزامات خاص.

در بطن گروهی از ارزیابی ها که در رابطه مفصلی با گروهی از تولیدات قرار می گیرد، ارزیابی اثر در عین حال به مشخصات واقعی اثر و به بازی زبانی مطرح شده مرتبط می باشد.

به طوری که ارزیابی در رابطه با قواعد و سنجه هایی انجام می گیرد که امکان بیان آن را فراهم ساخته است. در نتیجه باید این سنجه ها و قواعد بازی مرتبط به آن را بیاموزیم. گذار از این زبان به آن زبان نیازمند کسب آموزش های مرتبط به هر یک از آنها است. از دیدگاه من کاملا روشن است که اگر تجربه زیبایی شناختی مشخصا حسی می باشد، ولی با این وجود نیازمند دانش و آگاهی از نوع فکری نیز هست، و همان طور که دیوید هیوم نیز مطرح کرده است، در پرورش سلیقه و ظرافت های آن شرکت دارد.

در نتیجه بینش من کاملا به معنای نظریۀ «کارشناختی» بوده، با این حساب که نسبیت گرایی را به عنوان مجموعه ای از کار شناختی های متنوع ارزیابی می کنم، زیرا زمینه های سنجش متنوع است.

روشن است که همواره می توان از بیرون به اشیاء نگاه کرد و روی خصوصیت نسبی این نسبیت گرایی اصرار ورزید که تا چه اندازه فاقد جهان شمولیت است.

در همین جا نکته مهمی وجود دارد که باید به خاطر داشت، همانطور که من در تمام کتاب هایی که پیش از این نوشته ام، یادآوری کرده ام : که تمام مفهوم سازی های فلسفی ، حتی نسبیت گرایی مورد بحث ما، تابعی از شرایط اجتماعی، فرهنگی و معرفت شناختی (۳۴) بوده که آن را ممکن ساخته است. برای فیلسوف دیدگاه ناکجا آباد و یا فرا تاریخی وجود ندارد، نظریه نسبیت گرایی نیز حاصل دورانی نسبیت گرا بوده است، همانند نظریه ای که ارتباط با اثر هنری را برای هر فردی که متعلق به هر کجا و هر گروهی که باشد و علی رغم شاخص هایش ممکن می داند، چنین نظریه ای نیز متعلق به همین دوران نسبیت گرا است.

تحت چنین شرایطی، نسبیت گرایی تحت الزام، به محدودیت تاریخی خود آگاه است.

پاریس، ۵ دسامبر ۱۹۹۸

پانوشت:

۱- Critère: سنجه

۲- Jugement: داوری. قضاوت

۳- Esthétique: زیبایی شناسی. فلسفه هنر

۴- Définition de l'art: تعریف هنر

۵- Expérience esthétique: تجربه زیبایی شناختی.

۶- Valeur de l'œuvre d'art: ارزش اثر هنری

۷- Stanley Donen: استنلی دانن؛ سینما گر آمریکایی تولد ۱۳ آوریل ۱۹۲۴ در کارولین جنوبی. از سن ده سالگی به آموزش رقص پرداخت و در سال های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ در هالیوود به عنوان طراح رقص مشغول به کار شد. در زمینه سینما نیز کارهایی در نوع کمدی موزیکال انجام داد.

۸- Post-moderne: پست مدرنیته مفهومی در عرصه جامعه شناسی تاریخی است که بر اساس نظریات چندین نویسنده به معنای از بین رفتن خرد به مفهوم کلیتی تعالی یابنده می باشد که در اواخر قرن بیستم در جوامع غربی روی داد. از چنین پایانی برای خرد تعالی یابنده، تحولی در رابطه با زمان به وقوع می پیوندد که عبارت است از تمرکز زمان روی اکنون، شیوه ساماندهی بی بدیل در عرصه فعالیت های اجتماعی و متزلزل شدن هویت جمعی و فردی.

۹- Antoni Giddens؛ آنتونی گیدنز، روز ۱۸ ژانویه ۱۹۳۸ در لندن به دنیا آمد، جامعه شناس بریتانیایی و استاد جامعه شناسی در دانشگاه کمبریج است. او به خاطر نظریه اش درباره ساختار مشهور شد. به اتفاق تنی بلر (نخست وزیر بریتانیا از ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۷ او از بازبینی (رویزیونیسم) سوسیال دموکراسی دفاع کرد و نظریه ای را که به «سومین راه» شهرت یافت مطرح نمود. بلند پروازی گیدنز باز خوانی نظریه اجتماعی درباره روند درک ما از گسترش و مسیر مدرنیته است. او یکی از منتقدین جریان پست مدرن نیز هست. او پست مدرنیته را به شکل «مدرنیته افراطی» (مدرنیته رادیکال) تعریف می کند. رویکرد او به جامعه شناسی ساختار اجتماعی را تحت دو وجه مضاعف در نظر می گیرد. خصوصیات ساختاری نظام اجتماعی در عین حال شرایط (محدودیت ها و الزامات) و نتایج (قابلیت) از فعالیت های افراد نتیجه گرفته می شود. به عنوان مثال، آموزش زبان مادری برای قابلیت بیان ما یک محدود به شمار می آید ولی در عین حال به ما قابلیت خاصی می بخشد که از طریق آن مجموعه ای از اعمال و ارتباطات را ممکن می سازد. برای درک واقعیت اجتماعی، باید به نتایج غیر عمدی در حرکت اجتماعی بیاوریم. نتایج غیر عمدی، یکی از محدودیت های حوزه تخصصی فعالیت اجتماعی است.

۱۰- Gaston Bachelard؛ گاستن بشلر در سال ۲۷ ژوئن ۱۸۸۴ به دنیا آمد و در ۱۶ اکتبر ۱۹۶۲ در پاریس چشم از جهان فرو بست، او فیلسوف فرانسوی در زمینه فلسفه علوم و فن شاعرانه است.

۱۱- Réponse esthétique؛ پاسخ زیبایی شناختی. عکس العمل خوانشگر اثر هنری را گویند که تنها به ابراز احساسات خلاصه نگردد بلکه عبارت است از مجموعه ای از حرکات و تأملات پیرامون احساس زیبا...

<http://www.fabula.org/revue/document4454.php>

۱۲- Richard Wollheim؛ ریچارد وولهمیم به تاریخ ۵ می ۱۹۲۳ تولد یافت و در ۴ نوامبر ۲۰۰۳ در گذشت، او فیلسوف بریتانیایی به دلیل تحقیقاتش درباره فلسفه روح، روانکائی و به ویژه نظریاتش درباره هنر و نقاشی شهرت یافت و اصطلاح «مینی مالیسم» در عرصه نقد هنری به او تعلق دارد.

13- Art and its Objects . Art et ses objets

1968, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, trad.franç. L'art et ses objets, Paris, Aubier, 1994

۱۴- Nelson Goodman؛ اوت ۱۹۰۶ - ۲۵ نوامبر ۱۹۹۸ فیلسوف و منطق دان آمریکایی

۱۵- Gérard Genette؛ به سال ۱۹۳۰ در پاریس به دنیا آمد، او منقد ادبی و نظریه پرداز در زمینه ادبیات است که رویکرد خاص او در بطن فن نوشتار متأثر از ساختارگرایی است.

۱۶- John Langshaw Austin؛ ۲۸ مارس ۱۹۱۱-۸ فوریه ۱۹۶۰ فیلسوف انگلیسی

17- Tony Cragg

۱۸- Ludwig Josef Johann Wittgenstein؛ ۲۶ آوریل ۱۸۸۹ در وین، اتریش هنگری به دنیا آمد و به سال ۲۹ آوریل ۱۹۵۱ در کمبریج در انگلستان درگذشت. او فیلسوفی بود که در زمینه منطق و سپس در نظریه بنیادی ریاضیات و فلسفه زبن آثار ارزشمندی بر جای گذاشت. او یکی از مهمترین فیلسوفان قرن بیستم است.

19- Symptôme

20- Stanley Cavell

21- Les voix de la raison

۲۲- David Hume؛ دیوید هیوم ۲۶ آوریل یا ۷ می ۱۷۱۱ - ۲۵ اوت ۱۷۷۶ فیلسوف، اقتصاد دان و تاریخ شناس یکی از برجسته ترین متفکران عصر روشنایی در اسکاتلند.

23- «De la norme du goût» in Essais esthétiques

۲۴- Qualité seconde؛ کیفیت ثانوی. در فیزیک کلاسیک آن چه را که فیزیکدان به عنوان تجربه شخصی از شیء مورد بررسی مطرح می کند از آن چه که شیء واقعا هست و از مشخصات عینی آن است تفکیک می کند. کیفیت ثانوی به بازنمایی شیء و یا شناخت شیء اتلاق می گردد که در آن شناسنده از آن حذف شده باشد زیرا شناسنده ممکن است که دچار توهمات شخصی باشد و یا ابهاماتی داشته باشد که از دیدگاه فیزیک کلاسیک و یا فلسفه کلاسیک مردود است.

۲۵- John Locke؛ ۲۹ اوت ۱۶۳۲ - ۲۸ اکتبر ۱۷۰۴ فیلسوف انگلیسی

Richard Wolheim

Readymade

Land art

Nelson Goodman

۳۰- Epistémique؛ معرفت شناسی

فصل ۱

تجربه زیبایی شناختی در عبور از منشور پсамدرنیت

«افرادی که از سطح آموزشی مشخص و برابری برخوردار بوده و ذهنشان از همان آغاز پيشداوری های مشابهی را جذب کرده است ، می توانند در محیط اطراف خود مشاهده کنند که بین آنها تا چه اندازه سلیقه های مختلف وجود دارد. ولی آنهایی که چشم انداز وسیعتری را در نظر می گیرند، در مشاهده ملت های مختلف و دور از یکدیگر و در قرون متفاوت، از ابعاد اختلاف سلیقه ها شگفت زده خواهند شد.»

(دیوید هیوم، نقدی بر هنجارهای سلیقه)

امروز نقطه آغاز هر تأملی درباره داورى زیبایی شناختی، کسب آگاهی روشن از موقعیت پسا مدرن است.

موقعیت پسا مدرن با بی اعتبار شدن منطق مدرنیست مشخص می گردد که اشکال هنری را در سیر خطی تاریخ آن قابل بررسی می دانست که منتقدین، هنرمندان و بسیاری از تاریخ شناسان از آن برای سامان دهی تاریخ هنر قرن نوزده و بیستم استفاده کرده اند.

و به شکل کاملاً عمیقتری موقعیت پسا مدرن با منحل شدن نظریه تاریخ به نفع گسترش خرده تاریخ که هیچ عاملی نمی تواند، در هر صورت تا مدت های مدید، نقطه مفصلی آن را با کلان تاریخ یگانه ای تضمین کند.

وضعیت پسامدرن تکثر گرایی فعالیت های هنری و ارزش هایی را دربر می گیرد که به نام هنر و ارزش های معین هدایت شده و بر همین اساس نیز درک می گردد. از این پس روشن است که همه چیز و یا تقریباً همه چیز هم زمان و در هم زیستی وجود دارد، از جف کونز (۳۱) تا آن هامیلتون (۳۲)، از شری سامبا (۳۳) تا هوآنگ یونگ پینگ (۳۴)، از آندریوو ویس (۳۵) تا ژرار ریچتر (۳۶)، از دونالد جود (۳۷) تا میک کلی (۳۸)، از روبرتو ماتا (۳۹) تا جولیو گالان (۴۰)، از چن دن (۴۱) تا ایلینا کاباکوو (۴۲)، از هنر به اصطلاح نخبگان تا هنر عوام.

چنین تنوعی در زمان حال و در درون فرهنگ «غربی» به کشف همین تنوع در گذشته و در مناطق دیگر انجامید.

چشمها به روی گذشته ای رنگارنگ تر باز شد و نظریات انحصاری نیز اعتبار گذشته شان را تا حدودی از دست دادند، یعنی گذشته ای که همواره عرصه منازعات تصاویر و مکاتب، با تمام پدیده های موقتی آشکار و پنهان بود، چشم انداز نوینی را ایجاد کرد.

نگاه ها در عین حال متوجه تنوع جغرافیایی نیز شد، اگر چه پیش از این نیز شناخته شده بود ولی خیلی زود تحت تأثیر موزه تخیلی آندره مالرو (۴۳) و شتابزدگی مبارزه جویانه چند هنرمند که می خواستند در همه جا مدرنیسم را گسترش دهند، حتی در کشورهایی که مدرن نبودند، سرانجام مدرنیسم آنها کمی شبیه به «کارگو کولت» (۴۴) از راه رسید.

از این پس، هنر بومیان استرالیا، هنر کره ای، هنر مکزیکی های مهاجر در آمریکا به همان اندازه که هنر مکزیک در سرزمین اصلی اش هر یک جایگاه خود را به عنوان عضو قابل احترام و وفادار مدرنیسم مطالبه کردند.

امتیاز بزرگ هانس بلتینگ (۴۵) در کتابی که تحت عنوان «آیا تاریخ هنر به پایان رسیده؟» ارائه مندرجات همین پایان تاریخ هنر است، چنان که این تاریخ را در مفهوم الگوی گسترش و پیشرفتی بدانیم که سیر تحولی آن از وازاری (۴۶) شروع می شود و با هگل به اوج می رسد و دوباره امپراتورانه و سپس امپریالیست معابانه و سپس با گرینبرگ (۴۷) به شکل کاریکاتور تکرار می شود.

با حذف این الگوی تاریخی، در عین حال نظریه هنری با خصوصیات مشخص و از پیش تعریف شده که تجربه زیبایی شناختی مشخص و تعریف شده ای را در رابطه با اثر هنری ممکن می ساخت، از بین رفت.

به طوری که ناگهان ما در برابر رنگین کمانی از آثار متنوع قرار گرفتیم که اگر چه غنی به نظر می رسیدند ولی دسترسی به این حجم از آثار ناممکن بود. مجموعه آثار و تجربیاتی که تردید آمیز به نظر می رسید، تردید بین ملال و رویگردانی، و تماشای ناب بر اساس سنت زیبایی شناختی که موجب تمسخر ساده اندیشانه می شد، و احساس و ارضای فکری.

بین جاذبه های فکری که ساخته های بورن (۴۸) ایجاد می کند، و بازی حسی و عاطفی در رابطه با خاطره و طلسم که در آثار بولتانسکی (۴۹) مشاهده می کنیم، چه نقطه مشترکی وجود دارد؟

تناقض چنین وضعیتی در این نکته است که ما راهی را که به نام کثرت گرایی هموار کرده ایم تا پایان نمی رویم. موزه ها و مراکز هنر معاصر، نشریاتی که به هنر معاصر اختصاص دارد، دوسالانه های متعدد و گزارشات فصلی یعنی جایی که به بررسی آخرین تحولات خلاقیت اختصاص دارد، و خلاصه مجموعه ای که می توان آن را «جهان هنر» نامید، همچنان تحت عنوان هنر معاصر که وجه مشخصه آن در تنوع تمایلات است مدعی متحد ساختن چنین مجموعه ای بوده، و مفهوم هنری بی تعریف در تعریف آن به موضوع مرکزی تبدیل شده است.

چه آنهایی که بازار هنر معاصر را افشا می کنند و چه آنهایی که در آن نمایشگاه برگزار کرده و در پی کسب درآمد مالی هستند، هر دو طیف در پی متحد ساختن این مجموعه پراکنده هستند، که یکی آن را محکوم و دیگری از آن بهره برداری می کند.

جدی گرفتن چنین وضعیتی که حاکی از تنوع فزاینده بوده و مشروط دانستن آن به وحدت «زیبایی شناختی» نیازمند نقدی با خصوصیت مطلق و یک پارچه برای داوری زیبایی شناختی است که با این وجود نسبیت گرایی را نفی نکند. در نتیجه، تلاش ما بر این خواهد بود که در سطح نهادینه زمینه ای به وجود بیاورم که به مشخصات احساسات پردازد و زیبایی شناسی نیز بتواند تحت اشکال ابهام آمیز مورد بررسی قرار گیرد.

به این ترتیب تحلیل و بررسی چنین احساسی ضرورت پیدا می کند و این مهم همان موضوع مرکزی فصل اول کتاب حاضر است.

۱

برای انجام چنین کاری می توانیم از روانشناسی اجتماعی یا مردم شناسی مدد بجوییم، و یا این که پژوهش هایمان را به سوی تاریخ هنر و تاریخ سلیقه هدایت کنیم.

تأملاتمان را از هر زمینه ای که آغاز کنیم، در هر صورت با مدار بسته ای روبرو می شویم.

روانشناسی اجتماعی با به کار بستن روش های رایج در این زمینه درباره تجربیات زیبایی شناختی مطالب کما بیش روشن و ثابتی را در مورد آن چه که افراد معمولاً تجربه زیبایی شناختی می نامند به ما می آموزد.

به همین ترتیب، مردم شناسی، به این شرط که با برچیده شدن نظام استعمار که موجب پیدایش و اعتبار ابهام آمیز آن شده بود، از بین نرفته باشد، بر اساس تعاریفی که جوامع مختلف از فعالیت هنری دارند، حتی اگر از نیت آنها درک روشنی نداشته باشیم، اطلاعاتی درباره هنر در اختیار ما می گذارد.

تاریخ هنر نیز به سهم خود درباره اشیائی که تاریخ شناسان به عنوان شیء هنری تشخیص داده و انتخاب کرده اند، و یا توسط گروه آکادمی حرفه ای برگزیده شده است، آرشیهایش را سازماندهی می کند.

چنین وضعیتی که بیشتر به دایره ای بسته قابل تشبیه می باشد، تنها می تواند موجب نگرانی طرفداران عقب افتاده اصول گرا باشد، در حالی که اگر به وجه نسبی آن در تأملاتمان بیانیدیشیم، کاملاً قابل تحمل خواهد بود.

تاریخ هنر که آغشته به مردم شناسی باشد یا نباشد، در هر صورت نه به شکل تاریخ مقدس آخر زمان شناسی بلکه به مثابه تاریخ طبیعی تولیدات در تنوع آنها می تواند نقاط قابل باز شناسی مهمی را عرضه کند.

تاریخ هنر در واقع نشان می دهد که هر اندازه کارآیندهای هنری متنوع باشد، با این وجود همواره فعالیت هایی را در بر می گیرد که از قواعد کمابیش مشخصی تبعیت کرده و دارای الگوهای معینی است که از طریق آنها، داوری در مهارت به کار رفته در آثار ممکن می گردد.

چنین اموری نهایتاً به باز شناسی آن چیزی می انجامد که کیفیت هنری می نامیم که بنا بر جامعه و یا دوران تاریخی، ارزش کمابیش بزرگ اثر هنری، مزیت متغیر هنرمند، و در عین حال شرایط دریافت زیبایی شناختی را تعیین می کند.

در این جا باید اندکی روی موضوع کیفیت هنری، هر چند مختصر، برای طرح چند نکته مهم تأکید کنیم.

با این وجود مفهوم کیفیت هنری را نباید به شکل انحصاری به وجه جسمانی و مادی اثر هنری (یا شیئی که به عنوان اثر هنری باز شناسی می کنیم) تقلیل داده و تعبیر کنیم. در واقع آثار هنری می تواند خصوصیات جسمانی و مادی داشته باشد (مثل مجسمه که کیفیت آن توده مادی و حجم، و یا نقاشی که شامل سطح آغشته به رنگ است)، ولی بخش دیگری از آثار هنری در دوران معاصر را که را تحت عنوان «هنر مفهوم پایه» (۵۰) می شناسیم وجه جسمانی و مادی قابل توجهی نداشته و در برخی موارد اساساً فاقد آن است (به عنوان مثال در مورد آثار ادبی می بینیم که هیچ کیفیت جسمانی و مادی ندارد).

با این وجود، چنین موضوعی به این معنا نیست که ما تنها نتیجه بگیریم که کیفیات مرتبط به بازنمایی و نمایش و شیوه بیانی به وضعیت روحی تماشاگر بستگی داشته و امکانات نمادینه را به بازی می گیرد.

بر این اساس، نظریه ای که در این جا مد نظر ما قرار دارد، با آن چه ریچارد ولهلم در کتاب «هنر و موضوعات آن» (پانوش ۱۳) مطرح می کند متفاوت است، و به طور مشخص اختلاف نظر در آنجایی است که

به بررسی کیفیاتی می پردازد که باز شناسی داوطلب هنری (۵۱) را به عنوان اثر هنری قابل تشخیص می سازد.

با این وجود رویکرد ما در این جا، یک مورد خاص از نظریات ولهلم را تأیید می کنیم و آن هم این نظریه است که دریافت (یا درک) زیبایی شناختی نزد تماشاگر (یا شاهد و یا خوانشگر اثر هنری) رونوشت و یا معادل کیفیت شیء است که هنرمند به شکل کمابیش پیچیده و در حد کمابیش موفقیت آمیزی در آن ثبت کرده است. در نتیجه این کیفیت اثر هنری می تواند به عنوان رونوشت و یا معادل عینی تعریف شود، ولی کیفیات ضروری برای کار هنری که اشیاء هنری را تولید می کند، بر اساس قرارداد تعیین می شود.

بر اساس سبک، نوع، خصوصیت اثر تولید شده، هر گروه هنری، یا مکتب، یا جریان، تعدادی از وجه مشخصاتی را تعریف می کند که در شیء هنری (به همین دلیل رونوشت یا معادل عینی را مطرح کردیم) مبین نحوه رویکرد و کیفیتی است که آن را به عنوان هنر تأیید می کند.

چنین کیفیات هنری در نتیجه به همان اندازه دارای عینیت تجربی هستند که قراردادهایی که پیرامون آن فعالیت هنری تعریف می شود

در نتیجه، چنین کیفیات هنری، در همان حد و حدودی که قراردادها فعالیت هنری را تعریف می کند، دارای عینیت تجربی هستند. کیفیات همان هایی هستند که خصوصیت کار هنری از طریق آنها قابل باز شناسی می شود. چنین رابطه ای به معنای عینیت بی قید و شرط و اختیاری نیست، زیرا در رابطه با قراردادهای همگانی بوده و این قراردادهای مشترک است که تعیین کننده عینیت تجربی می باشد. با این توضیحات دقیق، کاملاً روشن است که علی رغم قراردادهای مشترک، کیفیت هنری می تواند خیلی متنوع باشد.

به عنوان مثال، کیفیت می تواند دقت در تکرار باشد. تکرار دقیق و درستی عمل از کیفیات هنری می باشد که در هنرهای بومی و سنتی، سرامیک، هنرهای تزئینی وجود دارد، و حتی در برخی موارد که اصالت فردی حائز اهمیت می باشد. یک تابلوی «اکسپرسیونیست انتزاعی» (۵۲) آمریکایی سال های ۵۰ پیش از همه یک تابلوی نمونه و الگویی است که شیوه بیانی اکسپرسیونیسم را که فوراً به شکل مدون درآمد، به درستی تکرار کند.

وفاداری به الگو و تقلید صحیح و شبیه سازی به طور کلی از اعتبار خاصی برخوردار است، مضافاً بر این که نه تنها به مهارت فنی تکیه دارد بلکه به دلایل عمیقتر، به روابط بین هنر و جادو و جذب ای که همذات برای نوع بشر دارد باز می گردد. این وجهه از کیفیت هنری از چهره پردازیهای غیر حرفه ای و «توهم چشمی» (۵۳) تا داوید و یا انگر را نیز در بر می گیرد.

قراردادهایی که به شبیه سازی و تقلید مرتبط می باشد، بی شک در فرهنگ های مختلف اشکال متنوعی را در بر می گیرد.

به همین ترتیب خصوصیت «یادمان» در اثر هنری و قابلیت عملکرد آن به عنوان «یادمان»، یعنی به عنوان بنا و قطعه ساخته شده ای برای حافظه عمومی، اخطار، طلسم، جایگاه مهمی را به خود اختصاص می دهد.

یک اثر موفق، از دیدگاه، اثری است که عملکرد «یادمان» را به خوبی عهده دار شود، مثل توپ در فیلم «سیتی زن کین» (۵۴)، عکس های آتزه (۵۵)، و یا مجسمه های مجسمه ساز آکادمیک که رسماً مجسمه های یادبود می سازد.

استعداد در کار هنری، مهارت و انجام کار خبره، یکی دیگر از کیفیات هنری است که گومبریچ (۵۶) در وجوه مختلف در یکی از مقالاتش مورد بررسی قرار داده است (۵۷).

ابتکار و بیعت گذاری در رابطه با اصول و قواعد رایج نیز - بی اعتنایی به اصول و قواعد - غالباً از ارزش خاصی برخوردار است، به طوری که می توانیم بپرسیم که آیا رعایت قواعد با قابلیت فاصله گیری از آن هم گام نمی باشد؟

در موارد دیگر، تکرار مصرانه و عادات رانشی نیز مشمول ارزشگذاری خاصی است که نظایر آن را می توانیم در سپرهای کواکیوتل (۵۸) تا پرده های کلود ویالا (۵۹) مشاهده کنیم.

در باز شناسی کیفیات باید دید بازتری نسبت به آن چه تا کنون مطرح کردیم داشته باشیم، برخی ترفندها برای ایجاد ترس، یا به کار بستن شیوه خاصی در طرح طنزآمیز، و غیره را نیز می توانیم اضافه کنیم.

هر کتابی درباره زندگی هنرمندان بزرگ و کوچک، به شیوه روزنامه نگارانه و یا عالمانه، به کیفیات خاصی اشاره می کنند. در این کتاب ها انباشته اس از جملاتی نظیر، او شاگرد تمام عیاری بود که به الگوهای بزرگان وفادار می ماند، آن یکی دیگر آن چنان شبیه سازی می کرد که تماشگر را به اشتباه وامی داشت، آن یکی استعداد خارق العاده ای داشت و هیچکس را یارای برابری با او نبود، آن یکی دیگر شهادت زیر پا گذاشتن سنت دیرینه را یافت و قاعده و قانون جدیدی ابداع کرد...

پشت پرده افسانه های دائمی درباره زندگی هنرمندان، حتی در مورد هنرمندان معاصرتر، بیشتر درباره خصوصیت هنر و کیفیات هنری گفته می شود تا درباره خصوصیات خود هنرمند.

حال پرسش این جاست که چرا این کیفیات هنری که به آنها اشاره کردیم برای ما لذت بخش است و ما را تحت تأثیر قرار می دهد، حتی آن دسته از تجربیاتی که در موقعیت دیگری در زندگی نامطلوب به نظر می رسد؟ بی شک خود بزرگ بینانه خواهد بود اگر مدعی شویم که پاسخ قاطعانه ای برای این پرسش در اختیار داریم.

بهتر این است که به پی روی از فیلسوفان قرن هجدهم بگوییم که در این جا با واقعیات ریشه داری روبرو هستیم که در سرشت نوع آدمی نهفته، یعنی نوعی جهان شمولیت مردم شناختی که از دلایل آن بی اطلاع هستیم و تنها به سادگی می توانیم بگوییم که طبیعت انسان چنین است.

البته این کیفیات هنری در تمام آثار وجود ندارد، ولی به دور از آنها هم نیست. برخی از این کیفیات در آثار هنری با یک دیگر تلاقی می کنند، و در همزیستی و یا در کنار یک دیگر ردیف می شوند، و به عبارت دیگر برخی از آنها در یک اثر متراکم می شود، در حالی که برخی دیگر حضور ندارد زیرا با اثر در تضاد است. به همین علت، برای توضیح این مطلب، با پی روی از ویتگنشتاین از اصطلاح تشابه فامیلی استفاده می کنیم :

به این معنا که برای آثار حاکی از استعداد خاصی بوده، برخی دیگر در گسترش تکرارهای رانشی وجه مشترک پیدا کنند، و برخی دیگر به دلیل شباهت خارق العاده شان به الگوی اولیه و غیره.

بر این اساس، اگر کار «بورن» و «بولتانسکی» وجه مشترکی داشته باشند، وجه اشتراک آنها در شیوه تکثیر و تکرار و به همین ترتیب در ابتکاراتی است که در نحوه چیدمان (۶۰) به کار می بندند. و شاید یک نقطه مشترک دیگر هم داشته باشند، و آن هم مهارت آنها در جدی نگرفتن خودشان است.

تاریخ مدارس، آکادمی ها، مکاتب و هنرآموزی ها نشان می دهد که چنین کیفیات هنری، تحت اشکال کلی و کمابیش هماهنگ، همواره از مقولاتی بوده اند که به شکل دائمی از نسلی به نسل دیگر منتقل شده، و در عین حال، بی آن که متناقض باشد، به شکل دائمی در معرض گسترش و تحول و تکامل بوده و تا جایی پیش رفته که آنها را غیر قابل تشخیص ساخته و قاعده بازی را نیز متحول ساخته است. باید هنر را تحت تمام اشکالی که به خود می گیرد به عنوان فعالیتی مدون دانست که اصول و قواعد (و کدهای) آن دائما در حال تحول بوده و هست. به عبارت دیگر هنر شامل سیر تحولی و فرآیند است. هنرمند شدن، یعنی آموختن و عمل کردن بر اساس همین مجموعه قواعد و تکیه کردن بر آنها برای ایجاد اثر هنری.

الگوهای انتقال و آموزش خیلی متغییر است. طرفداران آکادمی مطلقا تکرار الگوها و تقلید از اساتید بزرگ را در نهایت دقت و احترام سر مشق خود قرار می دهند، در حالی که در متن هنرهای بومی غالبا برای تأویل تکرارها و تنوع در شبیه سازی اهمیت قائل می شوند. برخی دیگر تولیدات بی بدیل و خصوصیت های فردی را به عنوان قاعده به رسمیت می شناسند. در این مورد می توانیم به نمونه هنرمندانی نظیر استلا (۶۱)، روزنبرگ (۶۲)، لیشتنشتاین (۶۳) یا اندی وارهول (۶۴) اشاره کنیم که چگونه وقتی در سال های ۵۰ به خاطر همین اصل بی بدیل بودن که اکسپرسیونیسم انتزاعی از آنها مطالبه می کرد، دچار ملال و خستگی شده بودند.

به این ترتیب در این جا ما با کیفیات هنری سر و کار داریم که اثر هنری باید برخی از آنها را داشته باشد تا در دوران مشخصی و یا برای گروه خاصی به عنوان اثر هنری قابل بازشناسی باشد.

۲

حال اگر به موضوع تجربه هنری بازگردیم، می توانیم آن را در رابطه با کیفیت هنری، به دو شکل مختلف مورد بررسی قرار دهیم.

از یک سو، می توانیم به شکل منطقی فرض کنیم که تجربه زیبایی شناختی نزد خوانشگر اثر، معادل برخی کیفیات هنری بوده، و یا دست کم این فرض را می توانیم در مورد آثار هنری ای در نظر بگیریم که با نیت خاص و یا خواست از پیش تعیین شده ای ساخته و پرداخته شده است. در این جا تنها روی وجود جهان

شمولیت های مردم شناختی تکیه می شود که پیش از این مطرح کردیم : به این معنا که سلیقه های ما تحت تأثیر کیفیت اثر و به نوعی، رونوشت آن است.

در اینجا یک بار دیگر مسئلهٔ جهان شمولیت های مردم شناختی مطرح می گردد : به این معنا که سلیقهٔ ما تحت تأثیر کیفیت اشیاء است. مارسل دوشان عقیده داشت که تماشاگران هستند که تابلو را می سازند، در واقع زوج هنرمند و تماشاگر هستند که به اثر تحقق می بخشند، حتی آثاری که ما آنها را به نام آثار «حاضر و آماده» می شناسیم.

از طرف دیگر به همان شکلی که آثار «حاضر و آماده» نشان می دهد، هیچ تضمینی برای انطباق بین این دو دسته از کیفیت ها وجود ندارد. ممکن است تأثیراتی که هنرمند برای اثرش در نظر گرفته،

بی نتیجه بماند (پوچ در آمدن اثر برای تأثیر گذاری های از پیش تعیین شده)، و یا تأثیرگذاری عینی اثر از آن چه که هنرمند مدعی آن بوده است فاصله بگیرد (یعنی به عبارت دیگر بروز سوء تفاهم در تأثیرات)، و یا تأثیر دریافتی با نیت هنرمند هم خوانی پیدا نکند (به دلیل فقدان توان دریافت حسی).

رابطه در اصل و اساس آن به هیچ عنوان نیازی به انطباق ندارد. تجربیات عینی دائماً این رابطه را نشان می دهد، و ما به راستی می توانیم در برابر ابتکار عمل مصنوعی (در اثری که به عنوان اثر هنری عرضه شده) یا قطعه ای هیجان آمیز تو خالی و تقلبی مات و مبهوت و شیفته شویم، و یا چیزی را که کلیشه ای بیش نیست به عنوان کار خلاق ارزیابی کنیم و خصوصیات پر رنگ و سواسی را که طی کیلومترها به شکل سفارشی تکرار شده اند به عنوان اثر برجسته تصور کرده و عمیقاً آن را زندگی کنیم. با این تفاوت که در این جا حتی اشتباه در پاسخ (یعنی شیء بی ارزش را به جای هنر پنداشتن) نیز معنی دار است : داوری زیبایی شناختی نازل و اشتباه، بازهم یک داوری به حساب می آید و ابراز سلیقهٔ سادهٔ خاصی نیست که هیچ تکیه گاهی نداشته باشد.

با چنین شیوه ای برای مرتبط ساختن کیفیت هنری و تجربهٔ زیبایی شناختی، در واقع، نسبیت تمام و کمال سلیقه را منتفی ساخته و در عین حال برای تنوعات آن جا باز می کند.

اگر تنها تماشاگران هستند که تابلو را به وجود می آورند، اگر تجربیات زیبایی شناسی معادل هنری تعیین شده ای نمی داشت، هر چند که بازشناسی آن به درستی انجام نگرفته باشد، در واقع بحث و جدل دربارهٔ سلیقه و رنگ ها هیچ ضرورتی پیدا نمی کرد و هر تماشاگری می توانست نظر و دعاوی شخصی خودش را مطرح کند. ولی اگر بخواهیم تفاوت نظریات شخصی و هنجارهای آن را دریابیم با وضعیتی روبرو می شویم که مشابه آن چیزی است که در فلسفهٔ کلاسیک رجوع به کیفیت های ثانوی (۶۵) می نامند، یعنی کیفیت هایی که باید معادل آن را در شیء جستجو کرد، هر چند که تشخیص آن مشکل باشد.

به همین دلیل باید کیفیت هنری را به عنوان همین نوع کیفیت ثانوی در نظر بگیریم.

از طرف دیگر، دومین وجه رابطه، وقتی که این رابطه به عنوان قاعده بین تجربهٔ زیبایی شناسانه و کیفیت هنری در شیء مشخص شد، روند شکل گیری داوری زیبایی شناسانه عبارت خواهد بود از کسب [قابلیت واکنش متناسب] در رابطه با [کیفیت های متناسب].

به همان نسبتی که آموزش فعالیت های هنری برای ایجاد اثر هنری و تسلط بر قواعد و مبانی و قراردادهای ضروری می باشد، برای جستجوی پاسخ مناسب نزد فرد در ملاقات با اشیاء هنری، و برای داوری زیبایی شناسانه نیز ضروری خواهد بود (یعنی تولید کننده اثر هنری و مصرف کننده آن هر دو به آموزش هنری نیازمند هستند). این درسی است که هر یک از ما از آموزش و سیر تحولی سلیقه شخصی مان می توانیم تجربه کنیم. و در عین حال چنین درسی، همان درس تاریخ منقدین و دریافت آثار بوده، و نشان می دهد که تا چه اندازه شیوه بیانی منقدان هنری برای نوع نگاه و تشریح آثار و به همین نسبت عامل تعیین کننده سلیقه برای دورانی مشخص بوده است.

از سالهای ۵۰ غالباً وراجی ها و زبان خاص منقدان را در رابطه با هنرهای معاصر زیر علامت سؤال برده اند، ولی هیچ اتفاق استثنایی و غیر عادی روی نداده بود، زیرا آثار هنری دیروز و امروز در همین زبان به بیان آمده و بر پایه همین زبان بوده است که درک حسی آنها را آموخته ایم. شیوه بیان در پیوند با بازی زبان است که تجربه زیبایی شناختی را شکل می دهد. اگر ما امروز سلیقه خاصی داریم، چنین موضوعی به هیچ عنوان مادر زاد نبوده بلکه خوب یا بد، نتیجه مستقیم آموخته های ما و اشکال بازی زبان در ارزیابی آثار و در عین حال بازی زبان در درک و حس آنها بوده است.

با این وجود، همیشه می توانیم با ذهنیت فردی به ملاقات آثار هنری برویم، بی آن که به کیفیت هنری آنها توجهی داشته باشیم. ولی چنین گزینشی در رابطه با اثر هنری گواه بر رویکرد خاصی در هنرهای معاصر و در رابطه با آثاری مطرح می باشد که «هنر بی کیفیت» نامیده اند و شامل حال هنر در ابعاد کلی نمی شود.

۳

آخرین موضوعی که در بالا به آن اشاره کردم، یکی از مسائل مهم دوران ما را در پیوند با وضعیت فعلی مطرح می سازد یعنی جمع گرایی که در حال حاضر در بطن آن هستیم: این مسئله عبارت است از مشکل برانگیز بودن رابطه تجربه زیبایی شناسانه از اثر هنری با معادل کیفیت هنری آن اثر.

در جایی که تجربیات زیبایی شناسی به شکل متعارف تعریف شده و کیفیات هنری نیز به همین گونه توسط عرف رایج مشخص شده است، این گونه به نظر می رسد که تنها می توانیم گروه متنوع را با گروه دیگری تلاقی دهیم. ابهام و نسبیت گرایی یا تردیدها نیز از این جا منشأ می گیرد.

با این وجود می توانیم این مشکل را با دو نگرش مورد بررسی قرار دهیم.

از یک سو، چرا نپذیریم که تجربه زیبایی شناسانه در دعاوی یگانگی و انسجامش، در واقع از یک گروه تجربه تشکیل شده که بین آنها تشابه گروهی وجود داشته است؟ چرا باید تجربه زیبایی شناسی که فضایی مانند فضایی که جیمز تورل (۶۶) عرضه می کند با مجسمه های پر سر و صدای تینگلی (۶۷) هم گون باشد؟

چرا حتما باید تماشای نقاشی ماتیس (۶۸) با نقاشی تک رنگ ریمن (۶۹) یا تابلوی ماگريت (۷۰) یکی باشد؟ چنین پرسشی ما را به تعریف برنامه ای برای بررسی دقیق پاسخ های متنوع به آثار متنوع هدایت می کند. روانکاوی، روانشناسی حیوانات، مقایسه ادراکات متنوع انسان از جمله عناصری است که می تواند در این بررسی به ما یاری رساند. بی گمان مجسمه های هانری مور (۷۱) و ژولیو گونزالز (۷۲) احساس یگانه ای را در ما متبلور نمی سازد.

فراسوی چنین واکاوی هایی، می توانیم بپرسیم که با وجود تمام این تفاوت ها در تجربیات زیبایی شناسی، آیا هسته مرکزی هم سویی برای آنها وجود دارد؟ به همان معنایی که به عنوان مثال پدیدار شناسی در تحلیل داده های اولیه (مواد خام اولیه) در رابطه با ادراکات انسان مطرح کرده است: یعنی آیا هسته مرکزی اولیه و هم سویی برای تجربیات زیبایی شناسی وجود دارد که بتواند تمام تجربیات زیبایی شناسی را در برگیرد؟

پژوهش های روانشناسی نزد میهالی سیکزنتمیهالی (۷۳) در این زمینه می تواند تا حدودی به ما یاری رساند (۷۴) _ ولی خواهیم دید که به طور مشخص کلیت ها مد نظر نبوده بلکه ظرافت ها و نکات موشکافانه است که به مرکز توجهات تبدیل می شود، و نتیجه گیری نیز ناچیز است _ اگر چه به این معنا نیست که آموزه های گردآوری شده درباره ویژگی تجربه زیبایی شناسی الزاما بی فایده است.

میهالی سیکزنتمیهالی در واقع به بررسی فعالیت هایی می پردازد که آن را «خود آماجی» یا «خود هدفمندی» (۷۵) می نامد، و تجارب جذب شدگی مانند وقتی که بازیگران شطرنج جذب صفحه شطرنج و وضعیت مهره ها می شوند، یا آهنگسازان، کوهنوردان، متخصصین هنر، و ورزش های ماجراجویانه و غیره. بر اساس آن چه که افراد از تجربیات خودشان ترسیم می کنند، میهالی به این نتیجه رسیده است که آنها را پیرامون مفهومی کلی زیر عنوان «جریان سیال تجربه» (۷۶) دسته بندی کند، زیرا افرادی که او آنها را در فعالیت هایشان مورد بررسی و پرس و جو قرار داده است برای توضیح این حالت جذب شدگی که بی هیچ تلاش خاصی در روند کار آفرینش گری روی می دهد دائما واژه «جریان سیال» را به کار می برده اند، که از سرچشمه به جریان افتاده و به گونه ای در زندگی آگاهانه فضای مستقلی را در بر می گیرد.

این موضوع برای خواننده آگاه فوراً نظریاتی مانند گروس (۷۷) در پژوهش های قدیمی اش درباره بازی نزد حیوانات، و حتی بررسی های شیلر (۷۸) درباره رابطه بازی و هنر را تداعی می کند.

بررسی های عمیق میهالی سیکزنتمیهالی در مصاحباتی که انجام داده است، دست کم دو موضوع مختلف را نشان می دهد.

پیش از همه، در رابطه با یک اثر، افراد به جنبه های بسیار متنوعی توجه نشان می دهند. برخی انگیزه هنرمند را ستایش می کنند، در حالی که افراد دیگری وجه تاریخی و یا موفقیت فنی آن را ارزیابی می

کنند. از سوی دیگر، مرکز توجهات هر چه باشد، تجربه زیبایی شناختی همواره به مانند تجربه ای سیال ترسیم می شود.

بومگارتن (۷۹) که مخترع اصطلاح «زیبایی شناسی» به همان مفهومی است که همواره تا امروز در آن بازشناسی می کنیم، بر این باور بود که ارزش زیبایی شناسی یک اثر در توانایی آن در انتقال تجربیات پایدار و ماندگار است.

مونرو بردسلی (۸۰) در تحلیل هایش فهرستی از پنج ویژگی تجربه زیبایی شناسی عرضه می کند (۸۱): که عبارت است از تمرکز توجه روی شیء (اثر)، آزاد شدن از نگرانی های روزمره، رهایی، جا به جایی یا استعاره سازی حس، شرکت فعال در کشف شیء (اثر) و سرانجام حس یگانگی با تجربه.

در نتیجه رابطه خاصی بین شیء (اثر) و قابلیت های فرد به وجود می آید که احتمالاً فرافکنی و برداشت او را تسهیل می سازد. این رابطه شرایط مادی مشخصی دارد: به عنوان مثال، سالن تاریک، موزه، شرایط مطلوب برای مطالعه، احساس جذب ناب اثر به شکل بی طرفانه و آری از هر گونه انتظاری به جز خود اثر، و غیره.

ولی اگر بخواهیم راه دورتری برویم، به هیچ روی نباید روی نتایج میهالی سیکنزنتمیهای حساب کنیم، زیرا چنین نتایجی ما را به فراتر از ویژگی نظم خاص تجربه زیبایی شناختی که او «جریان سیال» می نامد و در متارکه با زندگی عملی می باشد، هدایت نمی کند. در این صورت ما همواره به داده های اولیه طبیعت انسان برخورد می کنیم.

۴

حال باید بپرسیم که اگر بخواهیم این داده ها را گسترش دهیم و پا فراتر از آن بگذاریم، تجربه زیبایی شناختی به چه شکلی امکان پذیر خواهد بود. برای گسترش داده های اولیه در یک تجربه زیبایی شناختی عینی، نه در حالت کلی، بلکه در رابطه با اثر مشخصی که دریافت کننده آن به شرایط آموزشی خاصی ملزم سازد، حتی اگر این تجربه زیبایی شناختی ناچیز و بسیار ناچیز باشد، مانند جیر جیرک درخشنده، تپله ای که می غلتد، یک ساقه علف در باد، سنگی که شکل عجیب و غریبی دارد و چیزهایی در این ردیف.

در این جا و روی همین موضوع است که باید دوباره به ضرورت آموزش و جایگاه آن در غنی سازی و گسترش و ساخت و پرداخت داوری زیبایی شناسی بازگردیم که به شکل کمابیش پیچیده ای با تجربه زیبایی شناسی حداقل گره می خورد.

علاوه بر این در همین جا نیز هست که شیوه ها و هم بایی های متنوع هنری به پیدایش هنجارها می انجامد: هنجارهای کار هنری در یک سو و هنجارهای داوری زیبایی شناسی در سوی دیگر.

آن چه در این جا به شکل کاملاً ویژه ای مطرح می باشد، آموزش و یادگیری تأثیرات حسی و پیچیدگی آن در بازی و ساخت و ساز زبان است. چنین آموزش هایی البته چیز خیلی شگرفی نیست : و کاملاً قابل مقایسه با احساسات و هیجاناتی است که ما در زندگی می آموزیم، مانند چگونگی احساس عشق، نفرت، تمایلات متنوع و غیره.

تأثیرات حسی، در تمام پیچیدگی شان، قابل آموختن بوده و می تواند و از طریق زبان به بیان آورده شود. رساله های عالمانه دربارهٔ عواطف در قرون هفدهم و هجدهم، کتاب های اخلاقی که با دقت و ظرافت به تعریف عشق، نفرت، حسادت، بلندپروازی، شجاعت، پارسایی می پرداختند پیش از آن که به عنوان کتاب های علمی مطرح باشد، به عبارتی دستور زبان برای آموزش و کاربرد هیجانات حسی و ظرافت های عملی در این زمینه ها به شمار می آمد.

با رمان و تراژدی در کنار این گونه رساله ها، به مردان و زنان احساسات را می آموختند و علاوه بر این به آنها می آموختند که چگونه این احساسات را بنامند و باز شناسی کنند و دربارهٔ آن حرف بزنند و چگونه آن را حس کنند. این مجموعه از آثار آموزش خودشناسی را به عهده داشت و هم بایی آنهایی را تشکیل می داد که چنین تجربیاتی را در زندگی مشترک حس می کردند، چیزی که فوکو آن را ذهنیت سازی افراد می نامید.

دقیقا به همان شکلی که کتاب و گفتمان هنری، رساله های زیبایی شناسی، و رساله های فنی، نمایشگاه ها و مجلات نقد عهده دار آموزش هنری نزد هنرمندان و و آنهایی که دریافت کنندهٔ آثار هنری هستند می باشد.

دبویدهیوم، فیلسوف قرن هجدهم، این فرآیند مضاعف آموزش و ساخت و پرداخت را بازشناسی کرده بود که باید هم زمان روی کیفیت هنری و احساس یا تجربهٔ زیبایی شناختی عمل نماید. سلیقه در فرایند پیچیده آموزش که مقایسات را نیز در بر می گیرد و تجربیات گسترده و مداخلات نظریات و دیدگاه های منتقدین به هنجار تبدیل می شود. به همین گونه مهارت هنری از طریق آموزش حرفه ای شکل می گیرد.

در نقدی که هیوم تحت عنوان **هنجار در داوری سلیقه** قطعه ای از دنکیشوت را به نقل می آورد، داستان چنین است که دو شراب شناس، از یک بشکه شراب می نوشند، یکی از آنها کمی طعم آهن و دیگری کمی طعم مس را حس می کند. وقتی تمام بشکه خالی می شود، در آن کلیدی پیدا می کنند با زنجیر مسی.

در اساس داوری متضاد شراب شناسان واقعیتی وجود دارد، یعنی چیزی مانند کیفیت و در این مورد خاص کیفیت مضاعف شیئی ارزیابی شده. ولی می توانیم تصور کنیم که آزمودن آن بی آن که آموزش خاصی در کار باشد، و بی آن که هنجاری برای سلیقه وجود داشته باشد، می توانست به همین نتیجهٔ حسی بیانجامد.

۵

در این جا به موضوع وضعیت پسا مدرن باز می گردیم. پسا مدرن چه کرده ؟ و تأثیر آن کدام بوده است؟ پسامدرن موقعیت تحلیل آثار و داوری را متحول ساخت به این معنا که ما را در مقابل تنوع کیفیت های هنری، تنوع تجربیات هنری و تنوع ساخت و پرداخت آن قرار داد. موضوع چندان پیچیده ای نیست، ولی به همین اندازه برای پایان بخشیدن به بسیاری از توهّمات کافی به نظر می رسد.

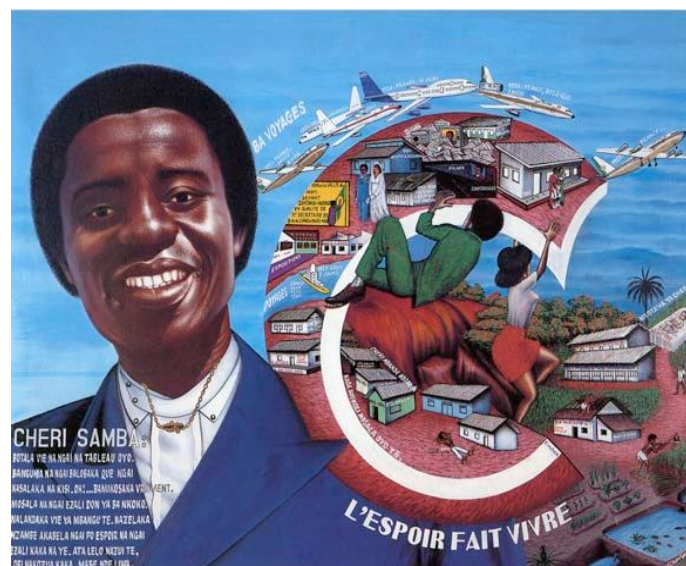
پانوشت:

۳۱-Jeff Konns؛ جف کنز هنرمند آمریکایی در ۲۱ ژانویه ۱۹۵۵ در شهر یورک در پنسیلوانی به دنیا آمد. او مدت‌ها در زمینه مواد خام به حرفه نمایندگی در وال استریت اشتغال داشت و سپس وارد بازار هنری می‌شود. آثار او در کارگاهی واقع در چلسی در نزدیکی نیویورک به همکاری ۱۰۰ مشاور و کارگر و کارمند حرفه‌ای ساخته می‌شود. او سازنده هیچ یک از آثار خود نیست و تنها نظریاتش را توسط همکاران حرفه‌ای‌اش به مرحله اجرا می‌گذارد.

(این قطعات از ویکیپدیای فرانسوی ترجمه شده. من در این جا در مورد محتوای مطالب قضاوت نمی‌کنم، یعنی این که آیا ما اساساً فردی به نام جف کنز را به عنوان هنرمند می‌توانیم باز شناسی کنیم یا نه؟ این موضوعی است که بعداً باید مورد بررسی قرار دهیم.)

32- Ann Hamilton

۳۳-Cheri Samba؛ Samba wa Mbimba N'zingo Nuni Masi Ndo Mbasi؛ سامبا وا مبیмба نزیگو نونی ماسی ندو مباسا ملقب به شری سامبا نقاش کنگویی، متولد ۳۰ دسامبر ۱۹۵۶ است. نقاشی‌های این نقاش متعهد در تقاطع هنر بومی آفریقا و جهان کتاب‌های مصور است که بیشتر به هجو نامه‌های سیاسی شباهت دارد.





۳۴- Huang Yung Ping؛ هوانگ یونگ پینگ هنرمند معاصر فرانسوی چینی تبار، متولد ۱۹۵۴



35- Andrew Wyeth

36- Gerhard Richter

37- Donald Judd

38- Mike Kelley

۳۹- Roberto Matta ؛ روبرتو آنتونیو سباستین ماتا اشورن که او را ماتا می نامیدند، نقاش شیلیایی است که به تاریخ ۱۱ نوامبر ۱۹۱۱ در سانتیاگو در شیلی به دنیا آمد و در ۲۳ نوامبر ۲۰۰۲ در گذشت. او در رشته معماری در سانتیاگو تحصیل کرد. در سال ۱۹۳۳ کار حرفه ای اش را رها کرد و در پاریس مستقر شد. برای نخستین بار در کارگاه لوکوربوزیه شروع به کار کرد و بعد به اسپانیا مسافرت کرد و با شاعرانی نظیر رافائل آلبرتی و فدریکو گارسیا لورکا آشنا شد. سفر به اسکاندیناوی موجب آشنایی او با آلوار آلتو شد. در سفر به لندن با هانری مور، رولان پنروز و رنه ماگريت آشنا شد.

به توصیه سالوادور دالی، به ملاقات آندره بروتون رفت و او نیز ماتا را فوراً پذیرفت. ماتا در این مورد می گوید : «به من می گفتند تو سورآلیست هستی! در آن وقت مفهوم این کلمه را نمی دانستم...»

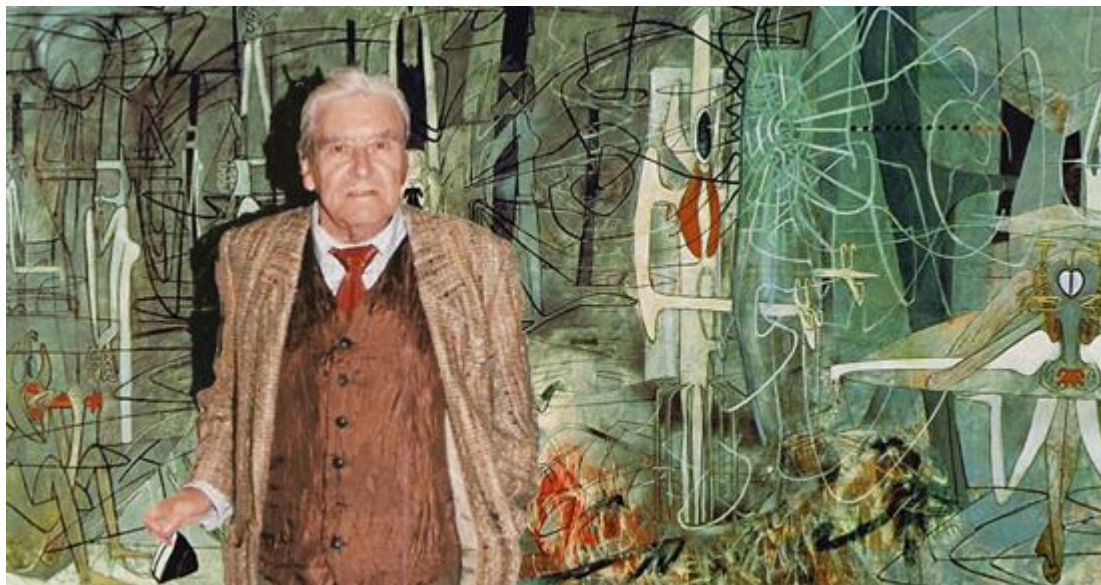
در مجله سورآلیست «لو مینوتور» ماتا در باره معماری مقاله می نویسد و با خردگرایی لوکوربوزیه مخالفت می ورزد. در همان دوران او شیوه فنی خاصی را تجربه می کرد که عبارت بود استفاده از تکه پارچه برای پهن کردن رنگ روی تابلو. و به روش نوشتار اتوماتیک نزدیک شد. او این بخش از کارهایش را «ریخت شناسی روانشناختی» نامید.

برای فرار از جنگ به توصیه مارسل دوشان به نیویورک رفت. شش ماه بعد در گالری ژولین لوی که متخصص سورآلیستها است نمایشگاه برگزار می کند. او در کارگاه خود آمریکاییان جوانی نظیر جاکسون پاولک را می پذیرفت.

در سال ۱۹۶۴ بای بزرگداشت رهبر جنبش کمونیستی ژولین گریمو که در سال ۱۹۶۳ در اسپانیا اعدام شده بود، او «قدرت اغتشاش» را نقاشی کرد که تابلویی است به طول ۹۹۳ سانتی متر و عرض ۲۹۸ سانتی متر.



پس از کودتای ژنرال پینوشه در شیلی به تاریخ ۱۱ سپتامبر ۱۹۷۳ ، ماتا تمام ارتباطاتش را با کشور زادگاهش قطع کرد. «تبعید، زندگی بین دو فرهنگ، تمام زندگی مرا متحول کرد. کار من یک کار جداسازی است [...] از بعید رسیدم به موقعیتی که خودم را به مثابه تاریخ گذشته بازمی یافتم، مکانی بین آشنا و غریبه، بین واقعیت و تخیل، یعنی جایی که شعر برای من آغاز شد.»



40- Julio Galan

۴۱- Chen Zen؛ شن زن هنرمند چینی سال ۱۹۵۵ در شانگهای به دنیا آمد و در ۱۳ دسامبر ۲۰۰۰ چشم از جهان فرو بست. او در فضای انقلاب فرهنگی رشد کرد. پدر او پزشک بود و در محله قدیمی فرانسوی ها زندگی می کردند و در محیط خانواده نیز به زبان انگلیسی و فرانسوی حرف می زدند. از اوان جوانی او به رابطه بین فلسفه قدیمی چین (که در دوران او ممنوع اعلام شده بود) و فرهنگ غربی کنجکاو و علاقمند بود. او در دانشکده تأثر شانگهای تحصیل کرد و موضوع مورد بررسی او نیز رابطه فیزیکی بین اثر و تماشاگر بود. در سال ۱۹۸۳ به مدت سه ماه در تبت اقامت می کند و در آن جا به عملکرد دعا در مبارزه هنرمند پی می برد (...)



رقص چشمه ای که بیرون می زند ۱۹۹۹-۲۰۰۸



گهواره ۱۹۹۵

42- Ilya Kabakov

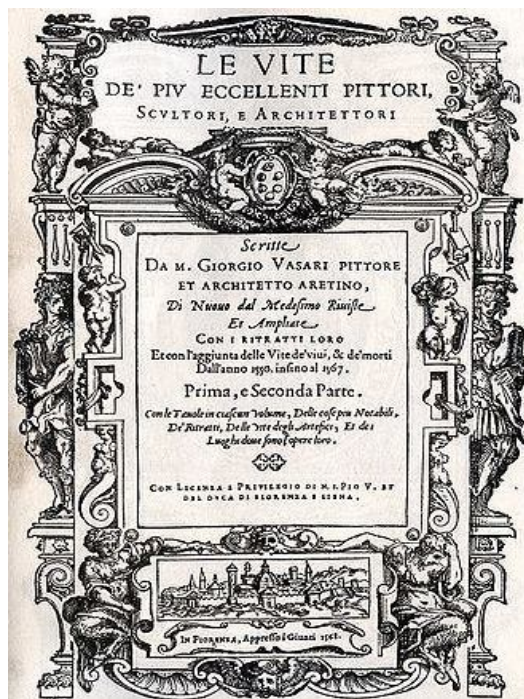
43- André Malraux. « Musée imaginaire » 1947

۴۴- Cargo-Cult؛ کارگو کولت در جزیره ملانزی و فیج در اقیانوس آرام و سپس به مفهوم عمیق کلمه در جزیره «تانا» شکل گرفت. بومیان شاهد به کار انداختن رادیوی عملیاتی بودند که تنها با یک درخواست رادیویی، موجب فرود آمدن هواپیما و رسیدن دارو و آذوقه از آسمان می شد. آنها نیز برای خودشان چیزی شبیه به رادیوی عملیاتی و حتی باند فرودگاه ساخته بودند و درخواست آذوقه و دارو می کردند.

45- Hans Belting

Das Ende der Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag, Munich, 1983. Traduction américaine 1987, traduction française. L'histoire de l'art est(elle fini ?, Nimes, Ed, Jacqueline Chambon, coll.Rayon Art, 1989.

۴۶- Giorgio Vasari: جیورجیو وازاری ۳۰ ژوئیه ۱۵۱۱ متولد شد و به تاریخ ۲۷ ژوئن ۱۵۷۴ در فلورانس فوت کرد. او نقاش، معمار و نویسنده ایتالیایی بود که یکی از مهمترین نوشته های او «زندگی برترین نقاشان، مجسمه سازان و معماران» است.



«زندگی برترین نقاشان، مجسمه سازان و معماران» به سال ۱۵۵۰ منتشر شد و یک بار دیگر به سال ۱۵۶۸ مورد بازنویسی قرار گرفت. امروز یکی از بنیادی ترین آثار در تاریخ هنر به حساب می آید.

47- Greebberg

۴۸- Daniel Buren: نقاش و مجسمه ساز فرانسوی، متولد ۱۹۳۸



۴۹- Christian Boltanski؛ نقاش، مجسمه ساز و سینماگر فرانسوی متولد ۱۹۴۴ در پاریس. پدرش از یهودیان مهاجر روس و مادرش مسیحی اهل جزیره کورس است. کریستیان بولتانسکی قویا متأثر از حوادث جنگ دوم جهانی و خصوصاً «هلوکاست» یهودیان است. او پیش از همه به خاطر چیدمان هایش شهرت یافت.



۵۰- Art conceptuel . Conceptual art؛ پیش از این به شکل «هنر مفهومی» ترجمه شده است، و من نیز «هنر مفهوم پایه» یا «هنر اندیشه محور» را پیشنهاد می کنم. هنر مفهوم پایه یکی از جریان های هنر معاصر است که در سالهای ۱۹۶۰ شکل گرفت و منشأ آن به «هنر حاضر و آماده» (پیش ساخت پایه) که مارسل دوشان از پیشگامان آن بود باز می گردد. این نوع کارآیند هنری با خصوصیات زیبایی شناختی اشیاء و یا آثار هنری تعریف نمی شود، بلکه تنها به مفهوم یا نظریه هنر تکیه دارد.

۵۱) داوطلب اثر هنری در این جا به معنی شیئی است که هنوز تکلیفش روشن نیست، ولی به عنوان اثر هنری معرفی می شود. این قطعه شعر، یا آن داستان و رمان و یا این تابلو و... که امروز به ما به عنوان اثر هنری عرضه می شود، هنوز تکلیفش روشن نیست. در نتیجه ای تا بازشناسی آن به عنوان اثر فاصله ای ایجاد می شود که من در این فاصله آن را داوطلب اثر هنری می نامم.

۵۲- Expressionisme abstrait

اکسپرسیونیسم انتزاعی جریان هنری است که پس از جنگ دوم جهانی گسترش یافت و عبارت است از بیان اندیشه و احساس از طریق اشکال انتزاعی و رنگ. این جریان به سال ۱۹۴۸ در نیویورک به وجئی آمد و تا سال ۱۹۷۰ نیز در آمریکا باقی ماند. این جریان به چند سبک گسترش یافت : نخستین نسل «ژستوال آبستراکسیون» (نقاشی جنبشی)، و سپس انتزاع رنگی، انتزاع پسا تصویری و انتزاع هندسی.

در نقاشی جنبشی، بافت و ماده و به همین ترتیب حرکت بدنی هنرمند تعیین کننده شیوه بیانی است. این جریان هنری در آمریکا در پیوند با هنر انتزاعی مطرح بوده و ارزش گذاری تازه ای را در رابطه با مناسبات رنگ، بافت، تابلو و خود هنرمند

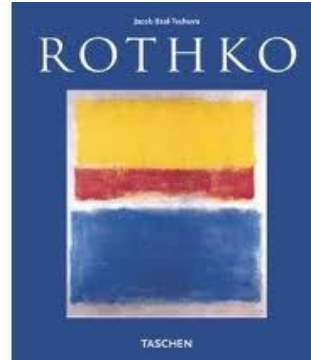
مطرح می کند. اکسپرسیونیسم انتزاعی در سال های ۱۹۴۰ در نیویورک شکل گرفت. آرشیل گورکی، فرانس کلاین، جکسون پولاک و مارک روتکو از پیش کسوتان این جنبش هنری هستند.

اکسپرسیونیسم آبستره برخاسته از مدرسه خاصی نیست بلکه از هم بایی گروهی از هنرمندان علیه قواعد هنری که در ایالات متحده رایج بود، به وجود آمد. جکسون پولاک، ویلیام دو کونینگ، روبرت موترول و روتکو از بنیانگذاران آن بودند

Jackson Pollock



Mark Rothko



Arshile Gorky





۵۳- Trompe l'œil؛ توهم چشمی. فریب چشمی. فریب بصری.

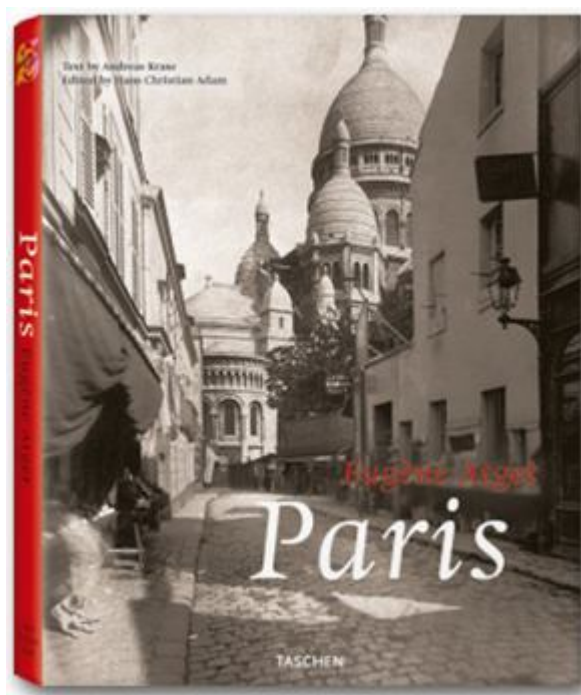


Edward Collier

نوعی از نقاشی است که هدفش فریب درک بینایی تماشاگر است.

۵۴- Citizen Kane؛ فیلم آمریکایی به کارگردانی اوسون ولز به سال ۱۹۴۱ که از دیدگاه آمریکاییها فیلم بنیادی مؤسس به حساب می آید.

۵۵- Eugène Atget؛ (۱۸۵۷-۱۹۲۷) از یک زوج هنرمند در حومه پاریس به دنیا آمد. در پنج سالگی یتیم شد و تحت کفالت پدر بزرگ و مادر بزرگش قرار گرفت. آوژن اتگت به عنوان پدر عکاسی مدرن و یکی از هنرمندان بزرگ قرن بیستم باز شناسی شده است.



نوازنده ارگ بربری ۱۸۹۸-۱۸۹۹



کاباره جهنم. بولوار کلیشی ۱۹۱۰



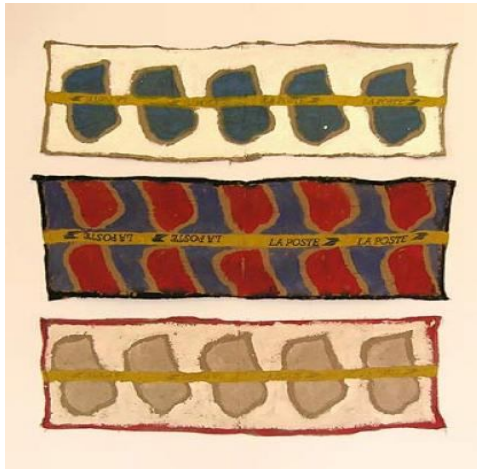
ویلت، خیابان اسولن. فاحشه جلوی در. ۱۹۲۱

۵۶- E.H.Gombrich؛ (۱۹۰۹-۲۰۰۱) ۳۰ مارس ۱۹۰۹ در اتریش به دنیا آمد، تحصیلاتش را در دانشگاه وین ادامه داد و در سال ۱۹۳۶ در لندن مستقر شد. او استاد تاریخ هنر کلاسیک در آکسفورد، کمبریج و هاروارد بود. او به دلیل پژوهش های در زمینه روانشناسی خلاقیت هنری مشهور شد.

۵۷- Kwakiutl؛ قبیله ای از سرخپوستان کانادا



۵۸ - Claude Viallat؛ به سال ۱۹۳۶ در شهر نیم در فرانسه به دنیا آمد. نقاش معاصر فرانسوی

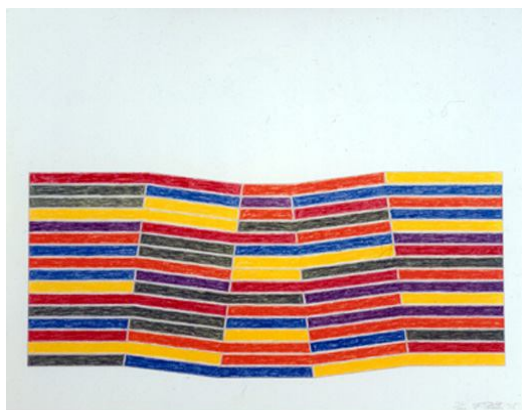


۲۵۵X۲۴۰



۵۵ - Installation؛ چیدمان

۵۶ - Frank Philip Stella؛ به تاریخ ۲ می ۱۹۳۶ در ماساچوست به دنیا آمد. نقاش آمریکایی که یکی از پیشگامان مینی مالیست است و در عین حال یکی از نمایندگان اصلی اپ آرت (استفاده از توهمات چشمی) نیز هست.



(c) 2007 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York



61- Rauschenberg

62- Lichtenstein

63- Warhol

64- Marcel Duchamp - 69- John Locke, an Essay concerning human understanding, livreII chap.XXI et livre IV chap.III.

۶۵- Qualité seconde؛ کیفیت ثانوی. در فیزیک کلاسیک آن چه را که فیزیکدان به عنوان تجربه شخصی از شیء مورد بررسی مطرح می کند از آن چه که شیء واقعا هست و از مشخصات عینی آن است تفکیک می کند. کیفیت ثانوی به بازنمایی

شیء و یا شناخت شیء اتلاق می گردد که در آن شناسنده از آن حذف شده باشد زیرا شناسنده ممکن است که دچار توهمات شخصی باشد و یا ابهاماتی داشته باشد که از دیدگاه فیزیک کلاسیک و یا فلسفه کلاسیک مردود است.

65- James Turell

66- Tinguely

67- Matisse

68- Ryman

69- Magritte

70- Herri Moore

71- Julio Gonzalez

۷۲- Mihaly Csikszentmihaly؛ میهالی سزیکسنتمیهالی به تاریخ ۲۹ سپتامبر ۱۹۳۴ در فیوم که پیش از این به ایتالیا تعلق داشت و اکنون جزء کروآسی می باشد به دنیا آمد، او یک روانشناس مجارستانی و از بینش بشر دوستانه (اومانیزم) الهام می گیرد و خلاقیت هنری را نیز بر اساس همین بینش تعریف می کند. در سن ۲۲ سالگی به ایالات متحده آمریکا مهاجرت می کند. او هم اکنون استاد دانشگاه کلارمونت در کالیفرنیا است، او رئیس بخش روانشناسی دانشگاه شیکاگو و بخش جامعه شناسی و مردم شناسی «لاک فورست کالج» نیز بوده است. موضوع مرکزی او «خوشبختی» و «آفرینشگری» و نیک زیستی فردی است، ولی او بیشتر به عنوان معمار مفهوم «جریان سیال» و سال ها پژوهشی که به این موضوع اختصاص داده است شهرت دارد. او چندین کتاب در این زمینه ها نوشته و بیش از ۱۲۰ مقاله نوشته است.

مارتین سلیگمن، رئیس سابق انجمن روانشناسی آمریکا، میهالی سزیکسنتمیهالی را به عنوان بزرگترین پژوهشگر در زمینه روانشناسی اثبات گرا (تحصل گرا) دانسته است.

74- Mihaly Csikszentmihaly & Rick E. Robinson, The Art of seeing, an Interprétation of the Aesthetic Encounter, Malibu, The John P. Getty Trust, 1990. Une version de ces idées, destinée au grand public, a été donnée sous le titre Flow, the Psychology of Optimal Experience, New York, Harper and Row, 1990.

۷۵- Autotélisme؛ فعالیت «خود آماجی» آن است که هدفی به جز خود فعالیت نداشته باشد. فعالیت خودآماج و فرد خودآماج.

خودآماج در روانشناسی : فرد خودآماج نیازی به تصاحب کردن، تفریح، رفاه و یا شهرت ندارد، زیرا هر آن چه انجام می دهد او را از دیدگاه درونی بارور می سازد. تمایل فرد خود آماج نه انفعالی و نه تماشاگرانه است بلکه آرزومندی او در دانستن و حل مسئله است. در مورد فرد خود آماج می توانیم بگوییم که تمایل او بی طرف و بی غرض است.

76- Flow experiences

77- E. Gross

78- Schiller

79- Baumgarten

80- Monroe Beardsley

Monroe C. Beardsley, « Some Persistent Issues in Aesthetics » in Aesthetic Point of View, Ithaca, Cornell University press, 1982

فصل ۲

سنجه های زیبایی شناسی

۱

گفتگو و رویارویی باورها و داوری های گوناگون پیرامون باز شناسی ارزش هنر معاصر، همواره روی موضوع ناپدید شدن سنجه های زیبایی شناسی تمرکز یافته است. بد نیست بدانیم که این مورد نیز مضمون اصلی ماهنامه فرانسوی «اسپیری» (۸۱) طی سال های ۱۹۹۰ بوده است. همین موضوع را روزنبرگ (۸۲) در سال ۱۹۷۲ به شکل خاص خودش تحت عنوان «زیبایی شناسی زدایی» مطرح کرد : چگونه می توانیم به داوری هنر معاصر بپردازیم در حالی که دیگر سنجۀ زیبایی شناسی معتبری وجود ندارد؟ (۸۳)

در نخستین گام، ببینیم که وقتی به شکل عادی مفهوم سنجه یا معیار را به کار می بندیم، مشخصا چه کار می کنیم و از چه چیزی حرف می زنیم. سنجه در مفهوم عمومی و کلی آن است که تفکیک اشیاء، اشخاص و مفاهیم را ممکن می سازد. به کار بستن سنجه، کار تفکیک را انجام داده و در عین حال به ما اجازه می دهد که انتخاب کنیم. بر این پایه است که از سنجۀ ملّیت حرف می زنیم (به دنیا آمدن در خاک کشور خاصی یا خانواده ای که تابعیت کشور خاصی را دارد، بر پایه به دنیا آمدن روی خاک کشوری و یا نسبت

خونی حرف می زنیم)، از سنجۀ مهارت (به عنوان مثال در مورد پژوهشگر می گوئیم که او شمار قابل توجهی مقاله در نشریات معتبر منتشر کرده است و یا ایکس مرتبه از او نقل قول آورده شده...)، یا سنجۀ های دیگر مثل اندازه قد (برای استخدام در پلیس، فرد متقاضی باید دست کم یک متر و هفتاد و دو سانتی متر داشته باشد) و غیره.

سنجۀ هم زمان با چنین کار کردی به ما اجازه داوری و ارزش گذاری می دهد : بر پایۀ سنجۀ است که ما انتخاب و یا رد می کنیم، می پذیریم و یا مردود اعلام می کنیم.

هدف ارزش یابی و داوری در این عملیات دیده می شود ولی از عمل انتخاب، و از پذیرفتن و یا مردود دانستن تفکیک ناپذیر است.

در نتیجه سنجۀ زیبایی شناسانه آن است که به ما اجازه می دهد تا آثار هنری را تشخیص دهیم و بین آنها دست به انتخاب بزنیم. به عنوان مثال، آیا این و آن اثر برای موزۀ مناسب است یا نه؟ برای فروش خوب است یا نه (و در کدام یک از نمایشگاه ها)؟ آیا برای نمایش مناسب است یا نه؟ و غیره. این گونه پرسش و پاسخ ها و سنجش ها و تفکیکی که برای آثار هنری قائل می شویم، به معنای ارزیابی اثر هنری تلقی می شود.

وقتی مشاهده می کنیم که از این پس دیگر سنجۀ زیبایی شناختی وجود ندارد، چنین رویدادی به این معنا خواهد بود که دیگر امکان سنجش و تفکیک وجود ندارد. به همین علت بود که اصطلاح «پرت و پلا» برای هنر معاصر متداول شد - بازار بی در و بی پیکر - سوپر مارش - که هر چیزی را می توان در آن به فروش رساند و به عنوان اثر هنری معرفی کرد.

باز یافتن سنجۀ ها به این معنا خواهد بود که، دوباره می توانیم قدرت سنجش و تفکیکمان را به دست آوریم و تفاوت ها را ببینیم.

اهمیت چنین پرسشی درباره سنجۀ ها کاملاً روشن نیست. البته از دیدگاه بینش هنری ای که می خواهد اثر هنری را بر پایۀ کیفیت آن مورد ارزیابی و داوری قرار دهد، روشن بوده و قابل درک است، و زمینه خاص داوری و ارزش گذاری را نیز برای چنین ضرورتی فراهم می آورد. ولی از دیدگاهی که به تنوعات در تولید هنری از دیرباز می پردازد چندان روشن نیست، و دیدگاه های بی شمار دیگر، مانند نلسون گودمن (۸۴) که مسئله ارزش زیبایی شناسی را مطمئناً مهمترین ندانسته و تنها به تعریف عملکرد نمادینه توجه داشته و بر این باور است که اثر هنری برای این که واقعاً به عنوان اثر هنری باز شناسی شود، نیازی ندارد که حتماً کیفیت خاصی داشته باشد.

در واقع، این طور به نظر می رسد که ما در مقابل شکاف بین دو بینش خیلی متفاوت از هنر هستیم.

بی گمان امروز در رابطه با تنوع آثار هنری، می بینیم که شاخص های زیبایی شناسی دچار به هم ریختگی شده است. در موزۀ هنرهای معاصر شهر پاریس در ماه می سال ۱۹۹۸ آثار کریستیان بولتانسکی (پانوش ۴۹ در بخش ۱) و سیمون هانتای (۸۵) را می بینیم که کنار یکدیگر به نمایش گذاشته اند. از یک سو عکس ها و آرشیوهای که به شکل چیدمان در فضای نمایشگاه دیده می شود که گواه بر تجربه خاطره تاریخی بشریت دارد که به شکل طبیعی و یا به دلیل اختناق ناپدید شده و یا از بین رفته است. از سوی دیگر، نقاشی های

انتزاعی که در اشکال ساده، و گزینشی که در رنگ و مواد بیشتر متمایل به سیر قهقرایی بوده و به معنای تأملی روشنفکرانه درباره تاریخ نقاشی است. پرسش این است که چه چیز مشترکی بین این دو وجود دارد؟ و چه چیز هنرمندانه ای در آن ها می بینیم؟ به جز این که هر دو هم زمان در موزه حضور پیدا کرده اند، و صرفا به این دلیل که سنجه هایی چند آنها را برای موزه هنرهای معاصر پاریس قابل پذیرش تشخیص داده است.

در حقیقت، آشفتگی سنجه شناسی به اندازه ای وسعت یافته که در مرکز گفتمان آن به ثبت رسیده است : همان طور که در بخش اول دیدیم، تنوع آثار و تجربیاتی را که امکان پذیر می سازد، به همان شکلی که روزنبرگ می گوید، به تعریف متناقضی از هنر انجامیده که آن را از معنا تهی ساخته است. اگر ما دیگر با تجربه زیبایی شناختی یک پارچه ای سر و کار نداشته و در نتیجه از این پس با جمعی از تجربیات روبرو باشیم، پرسشی که باید مطرح کنیم، این است که در این صورت شرایط داوری زیبایی شناسی کدام خواهد بود؟ چگونه می توانیم به داوری اثر هنری پردازیم، در حالی که در مورد تعریف آن مطمئن نیستیم؟

ولی در صورتی که به شکل نسبی به آن نگاه کنیم و یا به وسعت تجربیات زیبایی شناسی بیاندیشیم که اساسا همیشه به همین اندازه متنوع بوده، چنین موضوعی کمتر اسفناک به نظر خواهد رسید.

تنوع تجربیات زیبایی شناختی از تجارب حسی و هیجانی والاگرایانه که در رابطه با برخی از آثار بزرگ در موزه ها برای ما روی می دهد شروع می شود و در درجات گوناگون تا هیجانات موقتی و سطحی در رابطه با تصاویری که به شکل روزمره می بینیم گسترش می یابد (۸۶).

حتی زیبایی شناسان برجسته، در کنار سلیقه والاگرایانه شان از آهنگ های مردمی و تاب خوردن یک شاخه درخت در آسمان نیز می توانند لذت ببرند. چیزی عمیقا زیباشناسانه در این تنوع تجربیات به مفهوم ساده کلمه وجود دارد. ولی اگر به طور مشخص بپرسیم ، کدام؟ بحث دیگری را می طلبد.

از سوی دیگر کاملا روشن است که بی ثباتی و شکنندگی در داوری زیبایی شناسانه به همان اندازه مطرح می باشد که داعیه آن در مورد خدشه ناپذیر بودن ارزیابی هایش.

وضعیت عادی این است که، با آگاهی به تنوع داوری ها و تجربیات و افرادی که در مقام داور عمل می کنند، هر یک مدعی می شود که داوری قاطعانه ای در مورد اعتبار و یا بی اعتباری اثری مطرح کرده است. اصطلاح عامیانه « سلیقه و انتخاب رنگ جای حرف ندارد» از جمله دلیل و برهان هایی است که تمام حق مطلب را به جا می آورد و ما آن را معمولا به کار می بندیم، ولی بی آن که واقعا در معنای آن تأمل کرده باشیم. زیرا بر خلاف تمام تصورات رایج، اتفاقا درباره سلیقه و رنگ گفته ها بسیار است (۸۷).

که به آن اعتراف داشته باشند یا نه، ولی هر کسی به خوبی می داند که چنین گفتگوهایی غالبا به اختلافات غیر قابل حل و یا توافقاتی می انجامد که از صراحت کافی برخوردار نیست، و چه بسا که در توافقات چندان هم توافقی صورت نگرفته باشد و ارزیابی ها آن چنان که باید و شاید با یکدیگر تطبیق نکند. به طوری که از دیدگاه انسان شناسی، چیزی عمیق و حساس در این گفتگوها که «می دانم چه را دوست دارم و چه را دوست ندارم» وجود دارد. هر یک مدعی می شود که داور خوبی بوده و به سلیقه خود مطمئن است. تمام

داوری ها همه قاطعانه مطرح می شوند، در حالی که متعدد هستند - و آنهایی که داوری می کنند این موضوع را به خوبی می دانند.

روزی باید به اشتباهاتی که در داوری های خدشه ناپذیرمان مرتکب می شویم بیاندهشیم، مضافا بر این که این نوع اشتباهات تنها به زیبایی شناسی منحصر نبوده و به شکل گسترش یابنده در رابطه با مهمترین مسائل در تمام زمینه ها روی می دهد.

در ادامه بحث پیرامون وضعیت هنر معاصر، می توانیم سه جلوه از موضع گیری را بازشناسی کنیم که هم زمان سه شکل از اشکال ممکن در واکنش، دفاع یا فرار است.

بناداشت موضع گیری اول بر این پایه است که اگر چه تنوع گسترده آثار هنری و داوری ها را باز شناسی می کند، ولی هم زمان آن را به نام زمینه ای راستین یعنی به نام زیبایی شناسی به مفهوم راستین آن مردود دانسته و گویی بر آن است که از این راه خود را از آشفتگی نجات دهد. این جریان تلاش می کند تا با تکیه به برخی آثاری که به عنوان آثار رایج و و آنهایی که به عنوان ارزش های معتبر ارزیابی شده اند، به شکل ضمنی و یا غیر ضمنی برای هنر و زیبایی شناسی تعریف مشخصی عرضه کند. با تکیه به آثار بورن (پانوش ۵۲)، نیومن (۸۸)، بالتوس (۸۹)، اسمیت (۹۰)، جف وال (۹۱) و یا هر هنرمند دیگری، ولی تنها به این شرط که به جایگاه مرجع در جهان هنر ارتقاء یافته باشد. چنین راهبرد ساده اندیشانه ای را می توانیم نئو-دگماتیک و نئو-فرمالیست بنامیم که بنیاد آن بر این پایه است که از گوناگونی و پیچیدگی و آشفتگی تجربیات زیبایی شناسی اجتناب کرده و به تکیه گاه های ثابت و مطمئن باز می گردد. تکیه گاه های ثابت و مطمئن نیز جستجوی ارزش های هنری به عنوان مرجع در تاریخ هنر است (که در حال حاضر بررسی های جاری و ساری پیش فرض های بی شماری را نشان می دهد)، و یا ترجیحاتی که به سلیقه مرتبط می شود (یعنی شیوه ای که الزاما مایل نیستیم آن را به عنوان دلیل و برهان مطرح کنیم)، و در نهایت امر، به انتخاب قدرت مدارانه ای تکیه دارد که محصول هم بایی با محافلی است که خود را به عنوان شناسنده معرفی می کنند.

چگونگی بناداشت موضع گیری دوم به این صورت است که پذیرش تعدد تجربیات و گستره آن هم راه است با ناپدید شدن هر گونه پرسش در مورد زیبایی شناسی، و بیهوده انگاشتن آن.

چنین بینش ظاهرا هوشمندانه ای که در بازشناسی گستره بی شمار آزمون هنری، گفتمان زیبایی شناسی را بیهوده می پندارد، در عین حال تمایلات نا متعارفی بروز می دهد، به این معنا که با بیهوده پنداشتن هنر، به سوی تجربه های دیگری تغییر مسیر می دهد، و به عنوان مثال به تجربه در رابطه با طبیعت و سیاحی و فرهنگ تجاری و یا هر گونه تفریح و سرگرمی دیگری روی می آورد.

این نگرش در عین حال می تواند به نوعی [ابر ذهنیت] (۹۲) باورداشته باشد و بر این پایه از گزینش قاطعانه بین داوری های زیبای شناسانه شخصی دوری می گزیند. با این وجود چنین باورداستی به سادگی با پذیرش داوری زیبایی شناسانه برخی گروه های کارشناس، که معمولا کارشناسی شان خود ساخته و پرداخته است، می تواند تغییر کند. چنین دگرگونی هایی در بناداشت این نوع موضع گیری، به این شکل جلوه می کند که گاهی نظریات ژرار ریشت (۹۳) و گاهی دیگر نظریات میک کلی (۹۴) را مطرح می کنند. جامعه شناس یا

انسان شناس به کارشناس هنری تبدیل می شود و البته چنین موضوعی برای بررسی های زیبایی شناسی مشکلی ایجاد نمی کند و نیست.

امروز بسیاری از منتقدین جوان که با روزنامه های هنری هم کاری می کنند همین نگرش را در انواع نیچه ای و دیونیزوسی (خدای رقص و شادمانی و سرمستی) و غیره به کار می بندند، و در بسیاری موارد می بینیم که عمل کرد آنها تا حدود زیادی با مد روز نیز هم خوانی هایی پیدا می کند.

بناداشت موضع گیری سوّم بر این اساس است که بین تجربیات زیبایی شناختی متنوع و کاملاً متفاوت تشابهات و پیوندهایی را می بیند و چنین مجموعه ای را به عنوان موضوع رویکردی منطقی قرار می دهد، با آگاهی به این امر که تمام آن را حل نخواهد کرد. در فصل پیشین کوشش کردم تا نمونه ای از جمع گرایی در این نوع موضع گیری را با انواع هم گون که کیفیات هنری و پاسخ های (یا واکنش های) زیبایی شناختی را در پیوند با یکدیگر قرار می دهد نشان دهم، البته با تکیه روی قرارداد خاصی که عبارت است از ضرورت بازتعریف نمودن هنر و تجربیات زیبایی شناختی در هر یک از مواردی که مطرح می گردد.

نخستین موضع گیری که داوری تمام آثار هنری بر اساس پیش زمینه مشخص و یا شکل مشخصی از تجربه زیبایی شناسی ممکن می داند، ما را هم چنان به جزم اندیشی زیبایی شناسی کلاسیک باز می گرداند: به این معنا که سنجه های از پیش آماده و صورت بندی شده را در اشیاء (شیء در این جا به معنای آثاری است که به عنوان هنر عرضه شده) به کار می بندند، چنان که پاسخ مثبت بود نتیجه می گیرند که این شیء هنری است.

موضع گیری دوم نظریه پردازانه نیست و چنین رویکردی را نیز به عهده می گیرد. هر یک مدعی سلیقه خود خواهد بود و چنین رویکردی برای «سلیقه» چندان هم بد نیست البته به این شرط که مانعی برای تأملات و نقد زیبایی شناسی ایجاد نکند.

برای سومین موضع گیری، هدف من این است که با تعیین محتوا برای مفهوم سنجه (یا شاخص) آن را گسترش دهم. اگر آزمون (یا تجربه) زیبایی شناختی در گوناگونی بوده، این گوناگونی با این که گوناگون و کمابیش بی مرز است، با این وجود، هر بار و در هر موردی، در پیوند با سنجه هایی است که آن را ساخت و سامان داده اند. این سنجه ها کدام هستند و چگونه عمل می کنند؟

۲

پیش از هر مطلبی، باید به روشن ساختن شرایط و موازینی بپردازیم که این موضع گیری (یعنی موضع گیری نوع سوم) باید پاسخ گوی آن باشد.

بناداشت این نگرش زیبایی شناختی باید با ویژگی های جهان شمول تجربه زیبایی شناسانه هماهنگ باشد، و باید روی این نکته تأکید کنم که چنین نگرشی با جهان شمول پنداشتن داوری زیبایی شناسانه هیچ رابطه ای ندارد و نباید این دو مورد را مترادف یکدیگر دانست.

به شکل ساده تر می توانیم بگوییم که، این نظریه بر این پایه است که از دیدگاه انسان شناسی، هر فردی با هر درجه از ظرافت طبع و فرهنگ، که فرد عادی باشد و یا زبده، دارای قابلیت تجربه زیبایی شناسانه است. اگر ما به این اصل توجه نداشته باشیم، بر عکس، باید بپذیریم که تنها برخی افراد و احتمالاً فرهیختگان، دارای توان تجربه زیبایی شناختی هستند.

به سختی بتوانیم ببینیم که به چه علتی کیفیت درون بودی تجربه زیبایی شناسانه از روی اصلی خاص تنها به برگزیدگان اختصاص داشته باشد، حتی اگر واقعیت زندگی نشان می دهد که همه تجربه یکسانی ندارند. ولی نظریه ای که در این جا مطرح کردیم، باید قابلیت دریافت و بازشناسی تجربه های زیبای شناسانه تمام افراد را در تنوعاتشان و با قطع نظر از درجه ظرافت و پیچیدگی و چگونگی والاگرایانه نزد هر یک و یا حتی تجربه های نامتعارف نزد برخی را داشته باشد.

روشن است که با توجه به اصلی که مطرح شد، نسبت دادن تجربه زیبایی شناسی به شهودات اسرارآمیز و راز و رمز مدارانه و منحصر دانستن آن به برگزیدگان روشن روان نیز مردود خواهد بود.

با این وجود، این نگرش زیبایی شناسانه می تواند برای تجربه زیبایی شناسانه تمرکز و یا آموزش ویژه ای را ضروری بداند که هرآنگاه فردی بخواهد و یا فرصت آن را داشته باشد می تواند به آن بپردازد.

نکته دیگری که در پیوست به چنین اصلی باید بدانیم این است که تجربه زیبایی شناسانه (به عبارت دیگر رابطه با اثر هنری، یا ملاقات با اثر هنری) می تواند دارای درجات گوناگون دآوری و ظرافت باشد. این موضوع با ضرورت کسب آموزش نیز تطبیق می کند که به سهم خود می تواند درجات گوناگونی داشته باشد.

ارزیابی هایی که در مورد تجربه های زیبایی شناسانه انجام می گیرد، نسبی است: نسبی، در رابطه با موضوع و زمینه مورد بررسی، و سلیقه گروهی یا گروه های اجتماعی کمابیش مشخص. چنین نسبیت هایی غالباً با یکدیگر در رابطه مفصلی هماهنگ هستند: به این معنا که در هم بایی های سلیقه در زمینه مشخص، فرد در رابطه با آن یعنی در تجربه زیبایی شناسی، شیوه دریافت حسی اش را شکل می دهد.

و آخرین نکته این است که در این نظریه، دآوری زیبایی شناسانه باید زبان فنی و رایج در زمینه زیبایی شناسی را رعایت کند.

چند مثال در زمینه های گوناگون این موضوع را روشن خواهد ساخت.

۳

نخستین مثال مربوط است به یک برنامه تلویزیونی درباره اسب اسپانیایی در شبکه فرانس ۲ به تاریخ ۹ ژانویه ۱۹۹۸ در ساعت ۲۰.۵۰.

اجرا کننده برنامه با این توضیحات شروع می کند:

«یک اسب آندالوزی، زیبا، نیرومند و متین است، چنین صفاتی از خصوصیات کیفی بارزی است که می توانیم دربارهٔ اسب اسپانیایی بگوییم.»

مخاطب او در پاسخ می گوید :

«اسب نژاد اصیل اسپانیایی، از قرن‌ها پیش وجود داشته است و دو رگ گیری نشده و بکر باقی مانده است. تمام پادشاهان فرانسه بر اسب اسپانیایی سوار می شدند. این اسب در اصل یک اسب جنگی است، قابلیت های سواری : یورتمه درجا، ...اسب اسپانیایی را از استخوان بندی آن بازشناسی می کنیم، سرش کمی عربی شده است، با چهره ای زیبا، شانه های پهن به طرف جلو، کفل های نیرومند...» (۹۵)

روشن است که موضوع به ارزیابی زیبایی اسب اسپانیایی مربوط می شود، که با ویژگی ها و بکر بودن نژاد و ستایش عمل کردهای مرتبط به استخوان بندی و کارایی حیوان در میدان جنگ و غیره می توان آن را باز شناسی کرد. سنجه ها برای بازشناسی و تشریح اسب اسپانیایی به کار بسته می شود و در عین حال مورد ستایش قرار می گیرد. در نتیجه می بینیم که اصطلاحات به کار برده شده، مستلزم حداقل آگاهی از فرهنگ زبان فنی در زمینه اسب سواری می باشد، که دوستاران اسب به آن آگاهی دارند و تماشاگران نیز به محض این که به بازی زبانی در این زمینه پی می برند، برای آشنایی به این اصطلاحات فراخوانده می شوند.

دومین مثال را از زبان منتقد هنری در روزنامهٔ لوموند ۲۶ فوریه ۱۹۹۸ به عاریت می گیریم که مطالبی به مناسبت نمایشگاه مجسمه یک هنرمند انگلیسی به نام تونی کراگ (۹۶) نوشته است :

«کراگ ساختارهای مارپیچ، نیمه ماشین نیمه صدف را به نمایش می گذارد. مجسمه های او در اندازه های بزرگ و از جنس برنز، برنز زیبای سبکی به رنگ زنگار سیاه بوده و روی ستون گذاشته شده است. او دو تا از این مجسمه ها را در پاریس به نمایش می گذارد. دو بنای یادمان (۹۷) با شکوه که شایسته جای گرفتن در موزه است. این مجسمه ها در عین حال بزرگداشت یکی از اساتید هنر مدرن انگلیسی یعنی هنری مور (۹۸) نیز هست. در مجسمه های تونی کراگ همان دل‌بستگی به اشکال قوسی و در هم پیچیده را می بینیم که در آثار هنری مور با همان دقت عمل مشاهده می کنیم. شیفتگی ما وقتی به کمال می رسد که ببینیم که این دگر گونی از بازگشت شیوهٔ بیانی قدیمی به مدرنیسم قابل اطمینان و بینشی کاملاً صوری در مجسمه سازی خبر می دهد.

علاوه بر مجسمه های برنزی، طراحی های کراگ نیز به نمایش گذاشته شده که گواه بر مهارت فنی هنرمند است، اشکال قوسی شکل برآمده و تو رفته (محدب) که با دقت بالایی اجرا شده اند. تونی کراگ اشیاء روزمره را نیز به کار می بندد، مانند لیوان و یا بطری، با افزودن بر خطوط آنها، اشکال مارپیچ، پروانه ای، دوایر همب- مرکز ایجاد می کند که در سطح به حالت موج دیده می شوند. پویایی حرکات و نیروی آنها گواه بر شایستگی طرح های هنرمندانه است. موفق ترین آنها در سادگی ناب شان است که با پیچیدگی های سنگین برنز در تقابل قرار می گیرد.»

حتی اگر از ستایش بی قید و شرط دوست داران اسب اسپانیایی به دور باشیم، در این جا متن به دقت همان شیوه ارزش گذاری شیء را از راه تشریح آن، و در هماهنگی و کار بست برخی سنجه ها، درجه بندی و تعریف کیفیت آثار را امکان پذیر می سازد.

در نخستین پاراگراف می بینیم که نویسنده رایج ترین فرهنگ واژگان در زمینه داوری زیبایی شناسی آکادمیک را به کار می بندد : برنز، زنگار، بنای یادمان با شکوه که شایسته جای گرفتن در موزه است، نزدیکی هنرمند به هانری مور، دلبستگی به اشکال قوسی و در هم پیچیده، دقت عمل در اجرا. و مطالبی که درباره طراحی های تونی کراگ می گوید، مهارت و فرمالیسم، اگر چه کاملاً برای هنر مجسمه آرزشی به حساب نمی آید، ولی برعکس برای طراحی به کار برده می شود که بر پایه همین کیفیات سنجیده می شود : مهارت فنی در بازنمایی پیچ و خم ها، تکثیر خطوط...

به همان شکلی که در متن پیشین دیدیم، سنجه ها از طریق شیوه بیانی خاصی برای تشریح و دسته بندی و تجلیل به عمل آوردن از شیء به کار بسته می شود که اهل هنر معمولاً باید با آن آشنا باشند.

سومین مثال : زیبایی شناسی موسیقی رپ است. در مقاله ۲۹.۱۰.۱۹۹۷ در ستون صحنه و تفریحات در هرالد تریبون انترناسیونال، جان پارلس، روزنامه نگار، نه درباره هنر می نویسد و نه درباره زیبایی شناسی، بلکه به موضوع شیوه راهبردی در ادامه زندگی نزد هنرمندان پیر موسیقی رپ می پردازد که با بالاترین شتاب بین هنرمندان موسیقی پاپ تحت تأثیر روند سالمندی قرار گرفته اند. با این وجود طی مطالبی که مطرح می کند، جان پارلس به ارزیابی زیبایی شناسی خاص این زمینه می پردازد و می نویسد :

«جریان سریع، تداعی معانی آزاد، کاربرد اصوات تحریک آمیز، برخلاف داستان خیلی لطیف، آماده برای صحنه، در ساحل غربی». کمی دورتر درباره شایستگی رپ کارهایی مانند ال.ال.کول جی، و سالت-ان-پیپا می گوید : « آنها چربی های ترانه هایشان را آب کردند و سادگی را ترجیح دادند، با یک موضوع یگانه برای هر ترانه، ولی باستا ریمس و گراودیگیز تراکم و تعدد را انتخاب کردند، یا صداها را پراکنده، و اصوات عجیب و غریب و خارج از صحنه».

در مورد باستا ریمس می گوید : ویژگی موسیقی او «در آغاز شتاب زده گفتار است، با صدای حجیم و منقطع».

در مقاله ای که نوول ابسرواتور به تاریخ ۱۳ مارس ۱۹۹۷ تحت عنوان «نبرد رپ» به قلم برنارد لوپپاس منتشر کرد نمونه دیگری از این نوع ساخت و پرداخت های منتقدانه است :

«هنر پرتاب افعال از آسمان نازل نمی شود، بلکه پیش از همه از مردان رادیوی سیاه پوستان در سال های ۱۹۵۰ مانند ددی-او (۹۸) که از چهره های اسطوره ای آن زمان بود، و سنت های قدیمی جهان سیاه پوستان الهام می گیرد : هنر بالیتسک فعل در «درتری دوزن» (۹۹) بر پایه ناسزاگویی و مضامین جنسی اجرا می شود و همیشه برنده، فردی است که حرف آخر را می زند، یا «توستینگ» زندان (۱۰۰) داستان های نشناخته و نشنیده ای که هر زندانی با آرزوی ماندگار شدنش در حافظه تاریخ سعی می کند با وزن و قافیه تعریف کند. داستان های پسران بد و بدجنس تر از مرگ، افراد ضعیفی که سر قدرتمندان را زیر آب می

کنند، و خلاصه می توان گفت که رپ، در اشکال گوناگون، جلوه گاه هنر به چالش طلبیدن نظم حاکم است.»

واقعا جای آن دارد که تمام این مقاله را در این جا ضمیمه کنیم، زیرا نمونه بسیار بارزی از نقد هنری را در اختیار ما می گذارد که واژگان و اصطلاحات مرتبط به زمینه ای تازه تأسیس را به کار می بندد که به زبان فرهنگ حاکم و جامعه فرهنگی سطح بالا تعلق ندارد.

در این جا نیز می بینیم که چگونه وجه مشخصه های آثار دسته بندی و با یک دیگر مقایسه می شوند و یا اینکه در ادامه یکدیگر قرار می گیرند. علاوه بر این می بینیم که در هر موردی سنجۀ ویژه ای مطرح می گردد که باید توجهات را به خود جلب کند.

این سه نمونه از نقد را که کمی دورتر برای بررسی برخی مطالب دوباره به آن باز می گردیم، به شکل کاملا عینی اصول اولیه را نشان می دهد، به این معنا که : (۱) ویژگی جهان شمول تجزیه زیبایی شناسانه : که می تواند همان گونه به دوستدار اسب یا رپ و یا هنر به مفهوم کاملا عادی و سنتی آن تعلق داشته باشد. (۲) تفاوت درجه در تجربه ها (۳) ویژگی نسبی داوری ها (۴) کاربرد جملات پیچیده و حتی خیلی فنی که افراد باید به آن آشنا باشند تا به عنوان داور بتوانند وارد بازی ارزش یابی شوند.

حتی اگر دست آخر، بیانیه ها فراتر از یک ارزش یابی مثبت نیست که در انطباق با درخواست توجه و توافق تماشاچی یا خواننده ای می باشد که مخاطب آن است، «داوری زیبایی شناسانه» خارج از مسائلی که مطرح می کند هیچ فایده ای ندارد. داوری زیبایی شناسانه به همین جملات خلاصه می شود. می توانیم بگوییم که اسب اسپانیایی، مجسمه های تونی کراگ یا ترانه های رپ نزد باستا ریمز زیبا هستند، در این جا مهم این است که واژگانی برای گفتن و برای وارد شدن به بازی بیانیه هایی پیدا کنیم که چنین موضوعاتی را مطرح می کند.

این موضوعی است که ما را مستقیما به بررسی ذات داوری زیبایی شناسانه هدایت می کند.

۴

غالبا به سادگی فراموش می کنیم که بیان داوری زیبایی شناسانه، شخصی بوده و در عین حال به بازی زبان جاری و ساری تعلق دارد : بیان داوری نزد این و یا آن منتقد هنری، نزد این و یا آن روزنامه نگار متخصص رپ، ولی بیانیه های آنها، تا جایی که به آنها تعلق دارد، در پیکره زبان تخصصی و مشترکی نیز ثبت شده است، یعنی به درون و پیکره بازی زبانی کاملا مشخص و تعریف شده ای تعلق دارد.

در این جا، البته، «بازی زبان» به مفهومی به کار برده شده که پیش از این توسط ویتکنشتاین تعریف شده است (۱۰۱).

نیازی نیست که در جزئیات تفسیرهای بی شماری که به چنین مفهومی اختصاص پیدا کرده به جستجو بپردازیم، بلکه بهتر است مستقیماً به نوشته های کلیدی خود ویتگنشتاین مراجعه کنیم.

ویتگنشتاین وقتی مفهوم بازی زبان را در «پژوهش های فلسفی» مطرح می کند، در آغاز مثالی عینی از زبانی را مطرح می کند که مربوط است به گفتگوی بین فردی که سازنده چیزی است و دستیارش: آن فردی که سازنده اصلی است مصالحی را درخواست می کند، «بلوک»، «ستون»، «تخته سنگ»، «تیرک». و سپس مفهوم «بازی زبان» را توضیح می دهد و می گوید:

«در کارآیند زبان، یک نفر کلماتی را بیان می کند، و دیگری مبنی بر آن واکنش نشان می دهد. فرآیند یادگیری زبان بر این پایه است که: فردی که یاد می گیرد اشیاء را می نامد، به این معنا که وقتی آموزگار سنگ را نشان می دهد، شاگرد کلمه مناسب را بیان می کند - تمرین ساده ای هست که این موضوع را روشن می سازد، و آن هم به این ترتیب است که: شاگرد کلمه را پس از آموزگار تکرار می کند. این دو روند به زبان شباهت دارد.

به همین ترتیب می توانیم به مجموع فرآیندهای کار بست کلمات فکر کنیم، مثل این بازیهایی که به کودکان زبان می آموزد. من این بازی ها را «بازی زبان» می نامم و در برخی موارد دیگر از زبان اولیه به مثابه بازی زبان حرف می زنم.»

نکته قابل اهمیت از دیدگاه موضوعی که به بحث ما مربوط می شود، مفهوم بازی ارتباطاتی و آموزش و یادگیری آن در وجه آشکار و مقدماتی آن است یعنی جایی که زبان، عمل و شرایط پیرامون در رابطه مفصلی با یکدیگر قرار می گیرد.

ویتگنشتاین در همان پاراگراف ادامه می دهد:

«فرآیند های نامیدن سنگ و تکرار کلمات پس از فرد دیگر را می توانیم بازی زبان بنامیم. اگر به برخی از بازی هایی فکر کنیم که در آن کلمات عنصر اصلی آن را تشکیل می دهد و برای کودکان در نظر گرفته شده، این موضوع روشنتر می شود. من این مجموعه ای را که زبان و عمل از عناصر تشکیل دهنده آن هستند نیز «بازی زبان» می نامم.»

در طول تمام «پژوهش فلسفی»، ویتگنشتاین در پی نشان دادن ویژگی گسترش یابنده بازی زبان است. بازی های بی شماری وجود دارند که قواعد آن می تواند در طول بازی دگرگون شود و به ایجاد قوانین تازه ای بیانجامد.

«ولی چند نوع جمله وجود دارد؟ چند نوع نظریه، پرسش و قاعده وجود دارد؟ بی گمان انواع بی شماری وجود دارد: انواع بی شمار و گوناگون در کاربرد آن چیزی که «تماد»، «واژه»، «جمله» می نامیم وجود دارد. چنین کثرتی البته ثابت نیست و داده های آن نیز یک بار برای همیشه نخواهد بود، ولی می توانیم بگوییم که زبان جدید و بازی زبانی جدید به وجود می آید در حالی که زبان قدیمی از کار افتاده و فراموش می شود. (برای نزدیکی ذهنی، می توانیم آن را با تحولاتی که در زمینه ریاضیات به وجود آمد قابل مقایسه بدانیم.)

ویتگنشتاین در مورد «بازی زبان» مطابق بر نظریات فلسفی اش، «نظریه» مطرح نمی کند. مطالبی که درباره «بازی زبان» مطرح می کند غالباً آن را به عنوان «سامانه ارتباطی» تعریف می کند که به چگونگی یادگیری که در هر موردی متفاوت بوده و بر پایه موضوع و متن آن است - یعنی آن چیزی که به مفهوم «شکل زندگی» و به مفهوم مجموعه کارآیندهای یک جامعه می باشد:

«فکر کردن به یک زبان، یعنی فکر کردن به شکلی از زندگی».

ویتگنشتاین در جای دیگری باز هم در این مورد می گوید :

«اصطلاح «بازی زبان» روشنگر این امر است که حرف زدن به یک زبان به پیکره یک فعالیت یا یک شکل از زندگی تعلق دارد.»

با استناد به این نظریات، می توانیم بگوییم که داوری زیبایی شناسانه به پیکره بازی زبان در زمینه ارزیابی و ارتباطات یا به بازی زبان زیبایی شناسی تعلق دارد. این بازی زبان، یکی از بازی های زبان است و علاوه بر این، بر اساس آثار و گروهی که به آن می پردازد، تعداد بی شماری بازی زبان زیبایی شناسانه وجود دارد، برخی از آنها از دور خارج شده اند و برخی دیگر در حال از دور خارج شدن هستند، برخی در حال رایج شدن و برخی دیگر در آینده ابداع خواهند شد. برخی به شکل گسترده پذیرفته شده اند و برخی دیگر تنها به گروهی اندک محدود می باشد. نوآوری و ساخت و پرداخت های نوین از راه تأثیرات متقابل در جریان نقد و بررسی، پذیرفته و یا مردود می گردد. وقتی که سنجه ها به حالت تثبیت در آمدند، به سادگی به کار برده می شوند.

سه مثالی که در بالا به عنوان الگوهای نوشتاری در زمینه ارزیابی زیبایی شناسانه مطرح کردیم، می بینیم که نوع بازی زبانی هر یک با واژگان کمابیش فنی خاص خود مشخص شده است. در هر یک از این بازی های زبانی شیوه خاص ستایش مستقیم و غیر مستقیم، و رابطه کمابیش نزدیک و دور آن با زبان رایج و عادی را مشاهده می کنیم، برخی از آنها ویژگی آکادمیک و قدیمی دارند (نقدی که در روزنامه لو موند منتشر شده بود از این نوع است)، و برخی دیگر خیلی تازه به نظر می رسد، مثل نوشته روزنامه نگاری که درباره رپ نوشته بود و مخاطب آن بیشتر افرادی هستند که به بازی زبانی این زمینه آشنایی قبلی دارند، و یا مقاله ای که مربوط به اسب دوانی می شد و برای عموم نوشته شده بود.

شرایط آموزشی در رابطه متقابل با عموم مردم نقش بنیادی دارد - در زمینه ای که اصل بنیادی به مفهوم بنیادگرایانه آن وجود ندارد، ولی تنها نوعی از اشکال خود ساخته بیانی است که در کوران داد و ستدها، داوری ها و ارزیابی ها شکل می گیرد.

در آغاز، فردی که در رابطه با شیئی (شیء هنری) به دلایل شخصی که به سختی بتوانیم چیزی درباره آن بدانیم و تحت شرایطی که می تواند به اتفاق، آموزش، پژوهش اختیاری و یا به هر موضوع دیگری مرتبط باشد، داوری خاص خود را مطرح می کند که می تواند گواه بر لذت، انزجار، نفی و یا هیجان حسی باشد. این داوری در نخستین گام به شکلی خیلی مقدماتی مطرح می شود : «دوست دارم، دوست ندارم»، یا به شیوه بیانی کلیشه ای که در هر نسلی اصطلاحات خاص خود را دارد (عالیه، خوراکی، جالبه، و غیره). سپس، این

داوری مقدماتی می تواند در بازی زبانی گسترش بیابد، که این بازی زبانی نیز از داده ها و یا یافته های کمابیش اتفاقی است که بستگی به منابعی دارد که فرد داور به آن دسترسی داشته است.

همان گونه که در آغاز این فصل قطعه ای از ویتگنشتاین آورده شده است، «در آن چیزی که هنر می نامیم، فردی وجود دارد که دآوری می کند آن را بسط می دهد» (۱۰۲)

به همین علت افرادی که به بازی زبانی آشنایی ندارند در مقابل برخی آثار حرفی برای گفتن پیدا نمی کنند، در حالی که نوآموزان و شناسندگان با شور و شغف در کشف بازی زبانی می توانند احساسات و نظریات خودشان را بیان کنند.

بر این پایه است که دآوری گسترش یافته و پیچیدگی های خاصی پیدا می کند که در عین حال در بطن بازی زبان خاص و محدود هنجارهایی را مشخص می سازد : به عنوان مثال، در زیبایی شناسی اسب اسپانیایی، زیبایی شناسی رپ، و زیبایی شناسی آکادمیک و ناب و سنجه های مهارت در مثال های برگزیده. آن کسانی که می آموزند در نتیجه به شکل احتمالی می توانند بازی زبان را گسترش دهند، و یا اگر در بین راه قواعد بازی تغییر کند، می توانند به آن تحول ببخشند. وارد شدن به بازی زبان چیزی بیشتر از یک تقلید ساده، و به کار گیری زبان کاملاً ساخته و پرداخته شده نیست. این همان مرحله ای است که ویتگنشتاین در مورد آموزش و تمرین زبان برای وارد شدن به بازی زبان مطرح می کند :

«کودک در مرحله زبان آموزی، چنین شکل مقدماتی زبان را به کار می بندد. در این جا آموزش زبان، توضیح آن نیست بلکه وجهه تربیتی دارد» (در متن پژوهش فلسفی فصل ۱ متن شماره ۵).

۵

سنجه ها به همین شکل ایجاد می شود. همین که بتوانیم در بازی زبان زیبایی شناسانه سنجه ها را به کار ببریم، و به چگونگی کار کرد و کار آمدی آن آگاه باشیم، از اهمیت ویژه ای برخوردار خواهد بود.

از این پس و بر این پایه می توانیم برای آنهایی که از نبود سنجه ها متأثر هستند پاسخ تسکین بخشی داشته باشیم. آنهایی که از نبود و یا ناپدید شدن سنجه ها شکوه می کنند، باید بدانند که نه تنها سنجه ها همواره وجود دارد بلکه، همان طور که برخی می گویند، اتفاقاً سنجه ها خیلی زیاد هم هستند.

بی گمان، وفور سنجه ها نشان از میان رفتن تفاوت ها و به مفهوم سیطره « پرت و پلا » نیست، بلکه کاملاً بر عکس گواه بر وفور بی رمز بازی های زبانی در دآوری زیبایی شناسانه است - و در عین حال نشان از وفور تفاوت های اجتماعی نیز هست. به این ترتیب می توانیم ببینیم که آنهایی که از نبود سنجه ها حرف می زنند تا چه اندازه در اشتباه هستند : زیرا آنها تنوع سنجه ها را در بطن بازی زبانی یگانه ای در نظر می

گیرند، و همان طور که پیش از این نیز به این موضوع اشاره کردیم، تنوع و اختلاف سنجه ها را به مفهوم تناقض آمیزی تعبیر کرده و سپس نتیجه می گیرند که از این پس هنر فاقد تعریف است. البته چنین پاسخی آنها را قانع نخواهد کرد، و به دو دلیل.

یکی از دلایل این است که می پرسند چگونه ما خودمان را میان این مجموعه پیدا کنیم، چگونه با این خانواده نامتجانس رابطه بگیریم و وارد این بازی پیچیده زبانی شویم، و چگونه هم زمان و یا به شکل تناوبی در این بازی ابهام انگیز شرکت کنیم و غیره.

دلیل دیگری که مطرح می کنند، این است که می گویند ما به سنجه هایی نیازمند هستیم که در کاربرد آنها روی آثار هنری واقعا و به دقت به ما اجازه دهد که بدانیم کیفیات زیبایی شناسی کدام است. به عبارت دیگر این افراد در پی سنجه های هستند که به شکل کتاب راهنما نشان دهد که این و آن شیء است یا حساسیت تماشاگر.

در این جا ما دو پرسش شگرف و سخت روبرو هستیم. پرسش نخست به سنجه هایی مربوط می شود که ارتباط را ممکن می سازد، و دیگری به برد واقعی آن مربوط می شود. پرسش مربوط به ارتباطات را کمی دورتر مورد بررسی قرار خواهیم داد، ولی نخست به موضوع بار و برد سنجه های می پردازیم.

۶

ویتگنشتاین طی پژوهش هایش مفهوم سنجه را جایگزین «شیوه بررسی» می کند، در نخستین پژوهش فلسفی اش در آن جایی که به شیوه بررسی معانی پرداخته بود، از این پس در دومین پژوهش فلسفی از «سنجه ها» حرف می زند.

ویتگنشتاین این مفهوم را در تقابل با مفهوم عارضه مطرح می کند. تفکیک بین سنجه و عارضه دقیقا مرتبط است به موضوع بار و برد سنجه. او این دو مفهوم را به شکل زیر از یکدیگر تفکیک می کند :

«برای دوری جستن از برخی ابهامات باید دو واژه متضاد را وارد گفتنمان کنیم. در پاسخ به این پرسش که از کجا می دانید کدام یک مورد پیدا می کند؟ باید بگوییم که در برخی موارد واژه سنجه را به کار می بریم و در برخی موارد دیگر واژه عارضه را به کار می بریم. اگر علم پزشکی نوعی باسیل را مسئول آنژین تورم نزد فردی می داند که به این باکتری مبتلا شده است، و اگر در چنین موردی بپرسیم : «چرا شما می گویند که این فرد به آنژین مبتلا شده؟»، اگر پاسخ بگویند که : «در خون او این نوع باسیل را پیدا کردیم»، در این صورت ما را از سنجه و یا سنجه ای که معرف آنژین است مطلع ساخته اند. ولی اگر به ما بگویند که : «به این علت که گلویش ورم کرده است»، در این صورت از عارضه آنژین ما را مطلع ساخته اند. بر این پایه،

پدیده ای را که به عنوان عارضه معرفی می کنیم بر اساس داده های تجربی مان به نحوی از انحاء با پدیده دیگری که سنجه می نامیم تلاقی پیدا می کند» (۱۰۳).

برای روشن تر ساختن چنین تفکیکی، نمونه دیگری را مطرح می کنیم. پائین آمدن جیوه در دما سنج عارضه هوای بد است. باد و باران، طوفان سنجه های هوای بد است: از روی مشاهده این عوامل ما می توانیم هوای بد را بازشناسی کنیم.

یا به عبارت دیگر، به فردی که می پرسد سنجه هوای بارانی کدام است، می توانیم به او بگوییم ریزش باران و خیابان خیس نیز عارضه خواهد بود.

ویتگنشتاین فوراً در اضافه می کند که مشکل بتوانیم پدیده ای را که به عنوان سنجه به کار رفته و عارضه ای که به هم راه داشته از یکدیگر تفکیک کنیم: غالباً سنجه را به شکل اختیاری انتخاب می کنیم. در برخی موارد سنجه با پیشرفت های علمی تغییر می کند (به عنوان مثال پیشرفت در زمینه سبب شناسی آنژین).

علاوه بر این می توانیم با تکیه به تجربیات فکری سنجه های نوینی را تصور کنیم: به عنوان مثال حشره شناسی که هیچ توجه خاصی به وضعیت هوا ندارد، می تواند جنب و جوش در لانه مورخانه ها را به مثابه سنجه ای برای هوای بد و توفانی تلقی کند، ولی چنین موضوعی حقیقتاً به او اجازه نمی دهد که در زندگی روزمره با افراد عادی از چنین سنجه ای حرف بزند و این بازی زبانی را به کار ببرد.

همان گونه که استانلی کاول در «سخن خرد» اشاره می کند، در مورد ویتگنشتاین می گوید که او مفهوم سنجه را پیش از همه در کار برد روزمره آن مورد بررسی قرار داده است (۱۰۴): سنجه ها وجه مشخصه هایی هستند که افراد یا گروه ها برای داوری درباره تعیین جایگاه یا ارزش خاص چیزی به کار می برند، به عنوان مثال که این و آن مورد باران، آنژین، نوروز (بیماری روانی نوروز)، فتودالیت یا قبول شدن در کنکور است. سنجه ها، به همان شکلی که در کاربرد و معنای پذیرفته شده آن در روزمره، که در آغاز تفکیک کردیم، به ما اجازه می دهد که چیزی را به عنوان «یک مورد...» باز شناسی کنیم _ سنجه های انتخاب شده به ما اجازه می دهد که به درک هویت چیزها نائل شویم.

از این دیدگاه، هر یک از مثال های زیبایی شناسانه ای که مطرح کردیم سنجه هایی را در بر می گرفت که بازشناسی هر موردی را امکان پذیر می ساخت، یعنی اسب اسپانیایی با ویژگی های اصیل، و دیگری اثری که به پس از هانری اسپنسر مور (یا پسا-مورین)، و باز هم مثال دیگری بود که به رپ ساحل غربی نیویورک در سال های ۱۹۸۵ مربوط می شد. سنجه ها اصولی نیستند که منطق خاصی داشته باشد: سنجه ها شیوه توافق خاصی در جریان ارتباطاتی هستند که به دقت برپایه سنجه کاملاً مشخصی به تفکیک می پردازد (۱۰۵). یعنی به شکل دایره مانند.

به این معنا که ارزش زیبایی شناختی مطلق نیست و ارزش آن در حد و حدود همان سنجه ها است. در نتیجه، ارزش زیبایی شناختی به سنجه ها بستگی دارد و ارتباط بین افرادی را که به چنین بازی زبانی آگاهی دارند - به عبارت دیگر با چنین بازی زبانی ای موافقت دارند - امکان پذیر می سازد. برخی برای اسب اسپانیایی با یک دیگر به توافق می رسند که بهترین اسب است و برخی دیگر موسیقی رپ با ریتم منقطع را دوست دارند (یعنی موضوعی که به طبیعت انسان باز می گردد). به سادگی می توانیم مثال های

دیگری را مطرح کنیم که به همان اندازه بی شمار هستند که بازی زبانی و گروه هایی که آن را به کار می برند : بازی زبانی زیبایی شناختی فرانسه در زمینه جاز در سال های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، بازی زبانی زیبایی شناختی در «دفترهای سینما» (۱۰۶) در دوران موج نو، بازی زبانی زیبایی شناسی رمان پلیسی و غیره...

یکی از مزیت های چنین برداشتی، این است که در عین حال می تواند با نظریه جامعه شناسی جهان هنر هم بایی داشته باشد : مفاهیم بازی زبان و سنجه عمل کرد گفتمان زیبایی شناسانه را آشکار می سازد، در حالی که عوامل اجتماعی مبین گوناگونی گفتمان و کثرت آن است.

از راه تحلیل شیوه ای که این فرایندها با یکدیگر هماهنگ شده و احساسات را هنجار پذیر می سازند، می توانیم این مطالب را گسترش دهیم. در این نوع آموزش متقابل، شیوه گفتار و احساس در رابطه مفصلی با یکدیگر تنظیم می شود.

بازی زبانی که سنجه ها آن را ساخت و سامان می دهد ، نه تنها ما را به ویژگی هایی که سنجه ها روشنگر آن هستند متوجه می سازد بلکه احساسات ما را نیز به همین ترتیب در رابطه با شیء تنظیم می کند (به این معنا که حس مشخصی را ابراز می کنیم). دانستن چنین زبانی و حرف زدن با آن احساسات فرد را نیز مشروط می سازد و یا این که در هر دو صورت نتیجه یکی خواهد بود. همان طور که در فصل آینده این نوشته خواهیم دید، هیوم که هنوز به ابزار فلسفه تحلیلی آگاهی نداشت، در مقاله ای که تحت عنوان «هنجارهای سلیقه» می نویسد، کمابیش همین موضوع را مطرح می کند، و می گوید : آموزش و تمرین احساسات ما را ظرافت و دقت خاصی می بخشد(در مورد بحث حاضر این بازی زبانی است که احساسات را پرورش می دهد).

از دیدگاه چنین برداشتی از مفهوم سنجه که در بنیادهایش مشخصا قراردادی است برای تفکیک بین سنجه و عارضه، اهمیت کاملاً نسبی قائل می گردد: در برخی قراردادها عارضه را به جای سنجه به کار می برند. قرارداد ممکن است گسترده و یا محدود به چند نفر و یا گروهی آموخته باشد. قرارداد می تواند در زبان رایج و یا فنی ثبت شده باشد ولی دارای برد واقعی نیست.

از این دیدگاه، اتفاقی نیست که نلسون گودمن در مقاله «شیوه آفرینش دنیاها» (۱۰۷) ترجیح می دهد به جای سنجه زیبایی شناختی از عارضه حرف بزند و مختصراً چند کلمه درباره خصوصیت زیبایی شناسی و ارزیابی آن می نویسد.

استانلی کاول تمام بخش اول کتابش را (سخن خرد) به مفهوم سنجه نزد ویتگنشتاین اختصاص می دهد، و می پرسد که آیا چنین مفهومی که به مفهوم رایج قرارداد و ارزیابی مطرح شده است، می تواند دارای عمل کردی باشد که ما از آن انتظار داریم ؟

«این طور به نظر می رسد که به مفهوم رایجی که ویتگنشتاین از سنجه ها انتظار داشت و روی آن تأکید می ورزید، نمی توانیم امیدوار باشیم

«این طور به نظر می رسد که نمی توانیم به مفاهیم رایج و عادی و به شکلی که ویتگنشتاین از کاربرد سنجه انتظار داشته امیدوار باشیم که کارکرد لازم را داشته باشد. با این وجود برد مفهوم رایج و عادی به این واقعیت بستگی دارد که در عین سادگی، با دوام است.

به همین علت، خود ویتگنشتاین نیز به مفهوم رایج و عادی بسنده نمی کند. همان طور که دیدیم، او برای مفهوم سنجه و عارضه تفکیک قائل می شود، و اگر هم زمان همین تفکیک را زیر علامت سؤال می برد و می گوید که ممکن است تفاوتی بین این دو وجود نداشته باشد، به این علت بوده که نشان دهد که سنجه ها دارای بردی فراتر از قراردادها می باشد. ویتگنشتاین در این مورد می گوید، تجربه به ما نشان می دهد که وقتی باران می بارد دماسنج کاهش پیدا می کند (عارضه)، به همین گونه واقعیت ساده این است که وقتی باران می بارد ما رطوبت و سرما را احساس می کنیم و با چشم می بینیم که قطره های آب از آسمان می افتد، ولی چنین احساساتی ممکن است اشتباه باشد. دلایلی که احتمال اشتباهات حسی را مطرح می کند، سنجه ها را به عارضه تغییر می دهد. ویتگنشتاین در کتاب پژوهش فلسفی اش در این مورد می گوید :

«ظاهر گول زننده مشخصا به دلیل تعریفی که ارائه می دهد ظاهر گول زننده باران است.»

در نتیجه می بینیم که در این جا تمایلی هست که به سوی وجه قراردادی تکیه دارد، به این معنا که، بر حسب تعریف، ما زبان را بر اساس شیوه ای که مفهوم واژه ها را درک می کنیم به کار می بندیم. اگر بارانی که می بارد و آبی که ما را خیس می کند سنجه های باران است، به این دلیل نیست که ما آن را حس می کنیم بلکه به این علت است که ما این را باران می نامیم و نه چیز دیگری را در این جا قراردادی هست که در ژرفا ترین نقطه زبان و هم فکری ما با دیگران در این زبان ثبت شده است.

برداشتی که استانلی کاول در کتاب «سخن خرد» از نظریات ویتگنشتاین عرضه می دارد در بسیاری موارد با همین دیدگاه هم سو شده و پیوسته می خواهد نشان دهد که سنجه هایی که ویتگنشتاین به کار می برد برای باز شناسی حضور اشیاء یا مفاهیم است. همان ها هستند که به کار بستن مفاهیم و در نتیجه شناخت هر چیزی را ممکن می سازند. یعنی موضوعی که هم زمان مفهوم داوری را در بنیاد شناخت ما قرار می دهد، شناختی که عبارت است از به کار بستن مفاهیم موجود در زبان به چیزهای موجود در جهان. استانلی کاول در فاصله نه چندان دوری از چشم انداز کانت، در سنجه ها شرایط و امکانات شناخت را می بیند: یعنی همان نقشی که در مقولات و مفاهیم فلسفه کانت بازی می کند. علاوه بر این، سنجه ها در نظام فکری ویتگنشتاین بیان گروهی را در بر می گیرد که فرد با آن هم بایی داشته و در وجودش با آن همذات پنداری دارد: به این معنا که به کار بستن سنجه ها در پیوند با دعاوی گروهی بوده، حتی وقتی که نزد اعضای گروه مخالفتی بروز می کند و یا تردیدی در کار بست سنجه ها پیش می آید.

در واقع این از موارد تکراری نزد استانلی کاول است _ کار بست سنجه ها در هر موردی جلوه گاه توافق افراد در داوری بوده و چنین توافقی احتمال مخالفت را نیز در بر می گیرد.

چنین برداشتی را می توانیم به عنوان نظریه حداکثر ویتگنشتاین نزد استانلی کاول بدانیم. در نوشته ای که ویتگنشتاین به زیبایی شناسی اختصاص می دهد چندین بار به این موضوع می پردازد که داوری زیبایی شناسانه در درون بازی زبان نیازمند تشریح تمامی فرهنگ در تمامی پیچیدگی های آن است :

«واژگانی که در شیوه بیان داورى زیبایی شناسی به کار برده می شود، در متن فرهنگ دورانی خاص، نقش خیلی پیچیده ولی کاملاً مشخصی به عهده دارد. برای توضیح کاربرد واژه ای شما سلیقه می نامید، می بایستی به تشریح فرهنگ بپردازید. چیزی را که ما امروز سلیقه می نامیم، شاید در قرون وسطی وجود نداشته باشد. قاعده بازی در دوران های تاریخی گوناگون کاملاً متفاوت است» (۱۰۸).

و یا در یاد داشتی در همان کتاب می گوید :

«تشریح مجموعه قواعد زیبایی شناسی به شکل کامل به این معنا است که فرهنگ تمامی یک برهه تاریخی را توضیح دهیم» (۱۰۹).

پیوندهای بازی زبان زیبایی شناسی در فرهنگ و در مجموع خطوط اشکال زندگی خیلی عمیق است، به این علت که به عنوان مثال، برای تشریح سلیقه موسیقی در دوران خاصی، باید «دانست که آیا کودکان کنسرت برگزار می کرده اند یا زنان و یا این که تنها مردان مجاز به چنین کاری بوده اند، و غیره...» (۱۱۰)

در نتیجه قراردادی که از آن حرف می زنیم، شامل قراردادهای جزئی و محلی بوده و شامل بافتی از شبکه های در هم پیچیده قراردادهای و توافقاتی است که که ویژگی های طبیعی آن را تشکیل می دهد. بررسی ها و تحلیل های میکائیل باکساندل (۱۱۱) درباره بافت قراردادهای فرهنگی که در اساس داورى های زیبایی شناسی در دوران مشخصی می باشد، یکی از نمونه های بارز و روشن ترین و عینی ترین کاربرد بینش ویتگنشتاین است.

به همین علت هست که احتمالاً برخی اوقات، وقتی درباره ارزیابی های زیبایی شناسی مان گفتگو می کنیم، اختلاف نظرها تا مرز خشونت پیش می رود زیرا به شکل شگرفی با ریشه های اشکال زندگی و فرهنگ ما در پیوند می باشد، و به این ترتیب مشاهده می کنیم که این و یا آن جزء زیبایی شناسی تا چه اندازه گواه بر ناسازگاری بین اشکال گوناگون شیوه زندگی می باشد.

موفقیت نمایشنامه یاسمینا رضا (۱۱۲) به نام «هنر» همین نکته یعنی پیچیدگی داورى زیبایی شناسی و اشکال گوناگون زندگی و حساسیت ها را به نمایش می گذارد، محفل دوستانه به دلیل بحث جدل درباره یک تابلوی «تک رنگ» که یکی از آنها خریداری کرده به هم می ریزد و به متارکه می انجامد.

چنین رویدادی به این معنا است که اگر بازشناسی روابط بین داورى های زیبایی شناختی، اشکال متنوع شیوه زندگی و فرهنگ در هماهنگی سنجه های زیبایی شناختی به آن ابعاد گسترده تری از یک قرارداد ساده می بخشد که به موافقت و مخالفت محدود می شود، در عین حال دلایل زیادی وجود دارد که در برد مؤثر آن اغراق نکنیم.

نخستین موضوعی که باید به آن توجه داشته باشیم، این است که سنجه هایی که ویتگنشتاین در تحلیل هایش مطرح می کند، به هیچ روی سنجه های زیبایی شناسی نیستند، بلکه سنجه هایی که او مطرح می کند بازشناسی اشخاص دیگر و احساسات آنها، و مواردی که اشیاء جهان پیرامون و خود جهان، و سنجه هایی که بازی متقابل اخلاق و قضاوت را ممکن می سازد، ولی به هیچ روی سنجه های زیبایی شناسانه ای نیستند که در داورى هایی از این دست کاربرد داشته باشند. به عبارت دیگر، سنجه های مورد نظر به توافق

داوری ها (توافقی که در بنیاد جهان و چیزها است) مرتبط می باشد، توافقی که در زبان قرن هجدهم می توانیم آن را «تمایل» بنامیم (که اساس اخلاق را تشکیل می دهد)، و سرانجام توافق قول و قرار ها (که گواه بر بازشناسی غیر است) - و چنین توافق هایی به هیچ روی داوری زیبایی شناختی را مطرح نمی کند.

با این وجود، مطابق بر آن زمینه ای که زیبایی شناسی می نامیم، چنان چه داوری های زیبایی شناسی بخواهد شکلی از اشکال توافق عمومی باشد، باید به نوعی تفاهم احساسات را در بر گیرد. پرسشی که در این جا قویا مطرح خواهد بود این است آیا واقعا چنین توافقی در پیوند با احساسات را باید در ردیف توافقات بنیادی به مفهوم کاملا مشخص آن بدانیم، یعنی توافقی که بدون آن نه جهانی وجود خواهد داشت و نه جهان انسانی، و به عبارت دیگر بدون آن جهان ویرانه ای بیش نخواهد بود.

همان طور که در جای دیگری توضیح داده ام (۱۱۳)، نظریه پردازان رمانتیک در زمینه زیبایی شناسی، و پیش از همه کانت، به دلایل سیاسی فکر کرده بودند که چنین توافقی می تواند بنیادی باشد. ولی با این وجود تجزیه عینی تنوع ارزیابی ها، کثرت نظریات زیبایی شناختی و تفاوت های آشکار آنها نشان می دهد که می توانیم (و باید) در بیشتر موارد از این نوع توافقات چشم پوشی کنیم.

تحلیل استانی کاول در «سخن خرد» اگر چه در سطح گسترده ای توافق های انسانی را مورد بررسی قرار می دهد، ولی هیچ وقت وارد زمینه زیبایی شناسی نمی شود، با این وجود پایه و اساس توافق هایی را نشان می دهد که می تواند هم سان توافق های زیبایی شناختی گسترش یابد - البته نه خود توافق های زیبایی شناسی. عادی ترین و استوار ترین موافقت های ما با دیگری با چشم پوشی از دخالت دادن سلیقه های زیبایی شناختی انجام می گیرد.

داوری های زیبایی شناسانه ما، بی گمان ما را وارد سامانه های ارتباطاتی می سازد ولی چنین روابطی به دلیل توافق های عمیق تر ممکن می گردد و نه بر عکس (یعنی نه به دلیل توافق های زیبایی شناختی).

ویتگنشتاین نیز در راستای همین کثرت زیبایی شناختی اشارات متعددی داشته و روی انشعابات که در داوری های ما روی می دهد و از اشکال گوناگون شیوه زندگی و فرهنگ منشأ می گیرد تأکید می کند. از یک سو، بازی های زبانی زیبایی شناسی و سنجه هایی را که مطرح می کند در ژرف ترین هم بایی های انسانی که فرهنگ را تشکیل می دهند ثبت شده است، ولی از سوی دیگر تفاوت فرهنگ ها، به شکلی است که از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، بین سلیقه ها فاصله بسیار زیادی وجود دارد.

کافی است که به تأملات او درباره «هنر زنگی» (۱۱۴) فکر کنیم، و یا به توضیحات قاطعانه او درباره سلیقه نزد افراد تحصیل کرده امروزی بیاندهش که به طور کاملا مشخص آن را از سلیقه افرادی که در قرن پانزدهم می زیسته اند کاملا قابل تفکیک می داند.

در واقع، تفاوت ها هستند که مطرح می باشند :

«توجه شما را به تفاوت ها جلب می کنم : ببینید که این تفاوت ها تا چه اندازه متفاوت هستند! و ببینید که در این تفاوت ها چه هم سانی هایی وجود دارد! و باز هم ببینید که در داوری های زیبایی شناسی چه وجه

اشتراکاتی دیده می شود! آن چه باقی می ماند، گروهی از موارد بی شمار با پیوندهای درونی بسیار پیچیده که با یک نقطه عطف برجسته که عبارت است از بیان ستایش آمیز، یک لبخند یا حرکت و غیره» (۱۱۵).

به عبارت دیگر، درباره بازی هایی که در زبان داوری وجود دارد، می توانیم بگوییم که تنها تفاوت ها مطرح هستند، یعنی موضوعی که با گستره و گوناگونی بازی زبان زیبایی شناسی هم آهنگی و هم خوانی دارد. با این وجود بازی های زبانی در زمینه زیبایی شناسی تشابه گروهی دارند (گروهی از موارد بی شمار و پیچیده) و به ویژه جملگی وجه مشخصه یگانه ای را نشان می دهند: به این معنا که در این بازی های زبانی با بیان ستایش یا نفی روبرو هستیم (۱۱۶).

در این جا به سختی بتوانیم پایه و اساس محکم و به ویژه وسیعی برای توافق های بنیادی مفروض شویم. بازی های زبانی در زمینه زیبایی شناسی متنوع و ساخت و پرداخت شیوه بیانی موافق و یا مخالف است. در نتیجه برد مؤثر سنجه های زیبایی شناسی نمی تواند سنجه هایی بنیادی باشد. بازی زبان در زمینه زیبایی شناسی گواه بر توافق بنیادی احساسات نیست بلکه گواه بر تلاشی دائمی برای هماهنگ ساختن با یکدیگر است. حال می پردازیم به دومین مسئله ای که سنجه های زیبایی شناسی مطرح می کند، یعنی مسئله ارتباطات.

۷

اگر بخواهیم به مجموعه مسائلی که در رابطه با بازی زبان در زمینه زیبایی شناسی مطرح است بپردازیم، بی گمان باید نحوه خاص تشکل گروهی را مورد بررسی قرار دهیم، به عبارت دیگر شکل خاصی که کثرت آنها (در تداوم تشکل و یا نابودی آنها) را در هم بایی ممکن می سازد و یا به تشکیل گروه های گوناگون و هسته های کوچکتر می انجامد.

در این جا پرسش های مشخص و بی شماری وجود دارد که باید به شکل محدود مطرح کنیم، زیرا به دلیل بررسی های تجربی و تاریخی از صلاحیت تحلیل مفاهیم پرافراتر نهاده هر چند که در پیوند با آن قابل بررسی می باشد: چگونه زبان زیبایی شناسی شکل می گیرد؟ چگونه پخش می شود و یا نمی شود؟ چگونه به حالت انجماد در می آید و طرفدارانش را از دست می دهد؟ درباره تمام این نکات تاریخ شناسان هنر اطلاعات خیلی زیادی در اختیار ما گذاشته اند. برای نمونه می توانیم از موازین بازی زبانی اکسپرسیونیسم آبستره در اواخر سال های ۴۰ یاد کنیم که با نوشته های کلمان گرینبرگ (۱۱۹) و انتشار آن و با گفتگوهای بین هنرمندان آغاز شد. کتاب تازه کارولین جونز (۱۲۰) «ماشین در استودیو» همین شیوه زبانی را به کار می برد. میکائیل باکساندل در نوشته های تازه اش نشان داده است که چگونه در قرن هجدهم روانشناسی درک حسی و درک زیبایی شناختی در رابطه مفصلی با یکدیگر بازی زبانی خاصی را تشکیل داده بود. بر خلاف

چنین جریان تاریخی، خیلی جالب خواهد بود که ببینیم چگونه و به چه شکلی بازی زبانی در نقاشی آبستره مدرسه پاریس در سال های پس از جنگ دوم جهانی با شکست مواجه شد. خود من نیز در همین زمینه سعی کردم خطوط اصلی بازی زبانی در داوری زیبایی شناسی را در دوران اخیر، در بحث و جدل های محافل فرانسوی که پیرامون هنر معاصر جریان داشت نشان دهم.

در این جا پرسش هایی هست که می تواند با آزمون های تجربی نتایج پر باری داشته باشد.

در سطح کلی تر و نظریه پردازانه تر، پرسش اصلی این است که، به چه علتی برخی ارزیابی ها یا داوری ها و اشکال زبان طرفداران بیشتری داشته و جهان شمول تر و با دوام تر است، در حالی که برخی دیگر در محیط بسته ای باقی مانده و با شتاب بیشتری به فراموشی سپرده می شود؟

ما به خوبی سنگینی این بازی های زبانی در زمینه داوری زیبایی شناختی را احساس می کنیم، در حالی که زبان حاکم بیش از پیش به محافل تخصصی بین تاریخ شناسان هنر و زبان نمادینه به کارشناسان زیبایی شناسی اختصاص پیدا می کند.

در این جا نیز یک بار دیگر می بینیم که در پشت چنین پرسش هایی، همان موضوع ارزش های جهان شمول در رابطه با برخی آثار سایه افکنده است، و بی گمان چنین موردی بهترین فرصت برای طرح چنین مسئله ای به نظر می رسد.

پاسخ هایی که در این جا مطرح می گردد، تنها در اشکال مقدماتی و از دیدگاه های متنوع و بسیار متفاوت خواهد بود.

(۱) پشت این هم گرایی در بازی زبان و بازی ارزش یابی، می توانیم خیلی به راحتی اثرات فرهنگ حاکم و هنجارهای تحمیلی را ببینیم. نظریات کلاسیک، رمانتیک ها، اکسپرسیونیست ها هر یک به سهم خود از دیدگاه فرهنگی در رابطه با حاکمیت اشکال زندگی و بازنمایی بوده است که تسلط یافته اند. امپریالیست های زیبایی شناسی، هر چند که از امپریالیسم به مفهوم سیاسی آن خیلی ملایم تر به نظر می رسد، ولی مانع از این نیست که به مقوله حاکمیت و تسلط تعلق نداشته باشد. اگر فرهنگ در قرن بیستم آمریکایی بوده، و اگر سنجه های ما در داوری هایمان و حساسیت هایمان تا این اندازه تحت تأثیر اکسپرسیونیسم انتزاعی، «پاپ آرت»، فیلم های هالیوودی و والت دیسنی بوده، شاید به خاطر موضوع هستی شناسی اثر هنری نبوده بلکه به دلیل حاکمیت چنین محصولاتی در زمینه فرهنگی بوده است...

در همین زمینه، گسترش جمع گرایی (پلورالیسم) جغرافیایی (میان فرهنگی) و در عین حال اجتماعی (در درون فرهنگ ها) است که امروز آنهایی را که از «بحران سنجه ها» حرف می زنند آزرده خاطر می سازد که سفت و سخت به باورهایشان پایند مانده اند. پسامدرنیسم، همان طور که توماس مک اویلی (۱۱۹) می گوید، پیش از همه دوران پساستعماری است.

(۲) برخی هم گرایی ها و هم زبانی های قوی و پایدار احتمالا به دلیل توافق بین فعالیت های هنری و برخی امکانات عمومی امکان پذیر گشته است. از همین روی، باید بپذیریم که دریافت پذیری برخی اشکال هنری در ابعاد جهان شمول، استعداد بیشتری دارد. در این مورد به ویژه به هنرهایی فکر می کنم که به داستان

گویی و بازنمایی بصری بستگی دارد و رفتارها را به نمایش می گذارد. در این گونه موارد، در واقع دریافت اثر هنری فوراً با زمینه توافق های بنیادی انسان در رابطه مفصلی قرار می گیرد. اگر ما زبان خارجی ها را نمی فهمیم، ولی حرکات آنها را بیشتر درک می کنیم، موفقیت سینما نیز به عنوان هنر جهانی و احتمالاً هنر رقص به همین دلیل بوده است.

۳) با این وجود هم گرایی ها و هم زبانی ها را نباید کاملاً یک دست پنداشت و در ارزیابی انسجام آن زیاده روی کرد، زیرا بر خلاف ظاهر، هم گرایی های فرهنگی می تواند تفاوت ها و سوء تفاهم های بسیار زیادی در زمینه ارزیابی آثار در بر داشته باشد. این همان چیزی است که من آن را «معمای ژوکوند» می نامم: به این معنا که همه این اثر را به عنوان شاهکار باز شناسی می کنند، ولی به دلایل کاملاً متفاوت... در بازی های زبانی تفاوت ها بیش از آن چیزی است که بازی زبانی ما نشان می دهد.

۴) سرانجام باید به فرآیندهای گفتگو و گسترش بازی ارزیابی در فراسوی نقد، نمایشگاه، انتشارات، گردهم آیی های حرفه ای، بحث و جدل، رسانه ها و بازار پردازیم. این فرآیندهای دائمی از گفتگوهای محافل آکادمیک دوران رنسانس شروع می شود تا نمایشگاه های قرن هجدهم، و تا منتقدین قرن نوزدهم و سپس سیل رسانه های معاصر. چنین مواردی، بی گمان عناصری هستند که در مجموع فضای پر تحرک و مساعدی برای بازی زبان بین افراد و گروه های مختلف فراهم می سازد.

در این جا ما وارد زمینه روابط متقابل و گفتگوهای می شویم که در عین حال جلوه گاه جذابیت ها، تأثیرات قدرت، رعایت احترام... بی آن که تأثیرات حسی و عاطفی را که بر حسب اتفاق روی می دهد فراموش کنیم.

چنین مواردی می تواند موضوع بررسی تاریخ شناسان، انسان شناسان و یا فیلسوفان قرار گیرد.



اگر چه نتیجه گیری از این راه طولانی کوتاه و صریح خواهد بود، ولی بی گمان سنجه ها وجود دارند و اصولاً نسبی و موضعی (بومی) هستند. سنجه ها شرط ارتباطات بین افراد پیرامون اثر هنری هستند. این شرط همواره در هر موردی وجود دارد، که تابلوی نقاشی جکسون پولاک باشد یا رپ نیویورکی یا اسب اسپانیایی و یا هنر آشپزی فرانسوی.

حال اگر در پس سنجه های مطلق و جهان شمول بگردیم، باید بدانیم که پیدا نخواهیم کرد، و اتلاف وقت است.

ولی بر عکس، همیشه می توانیم در جستجوی گسترش هماهنگ سازی ها و توافقات باشیم. ولی نمی توانیم آنها را تحمیل کنیم، مگر این که بازی زبانی را عوض کنیم، زیرا فرمان صادر کردن و تبعیت کردن از آن نیز خود به تنهایی یکی از زبان ها به حساب می آید. به طوری که جزم اندیشان روزهای شکوفایی در پیش دارند.

پانوشت:

81- Esprit

۸۲- Harol Rosenberg؛ به تاریخ ۲ فوریه ۱۹۰۶ در نیویورک به دنیا آمد، و در ۱۱ ژوئیه ۱۹۷۸ در همان شهر فوت کرد. هارول روزنبرگ نویسنده، فیلسوف، استاد و منتقد هنری بود. شهرت او به این دلیل بود که با ایجاد اصطلاح «اکتینگ پنتینگ» موجب شد که اکسپرسیونیسم آبستره قابل تعریف گردد.

83- Harold Rosenberg, The DE-Definition of Art, New York, Horizon Press, 1972, trad, franc, La dédefinition de l'art, Nimes, Ed Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1992.

84- Nelson Goodman

۸۵- Simon Hantaï؛ سیمون هانتای، تولد به تاریخ دسامبر ۱۹۲۲ در «بی» در مجارستان، فوت او در ۱۲ سپتامبر ۲۰۰۸ در پاریس به وقوع پیوست. او یک نقاش فرانسوی مجارستانی تبار بود.

پس از تحصیل در مدرسه هنرهای زیبای بوداپست، ایتالیا را با پای پیاده در هم نوردید و در سال ۱۹۴۸ در پاریس مستقر شد. آندره بروتون درباره نمایشگاه نقاشی او «ستاره مهر و موم شده» در پاریس پیشگفتاری نوشت که در کتاب او درباره سورآلیسم منتشر شد (۱۹۶۵). ولی سیمون هانتای از سورآلیست ها جدا شد زیرا آندره بروتون گوش شنوایی در مورد رابطه «اکتینگ پنتینگ» جکسون پولوک و نظریه «نوشتار خود به خودی» (نوشتاری که تحت تأثیر تداعی معانی آزاد انجام می گیرد) نداشت.

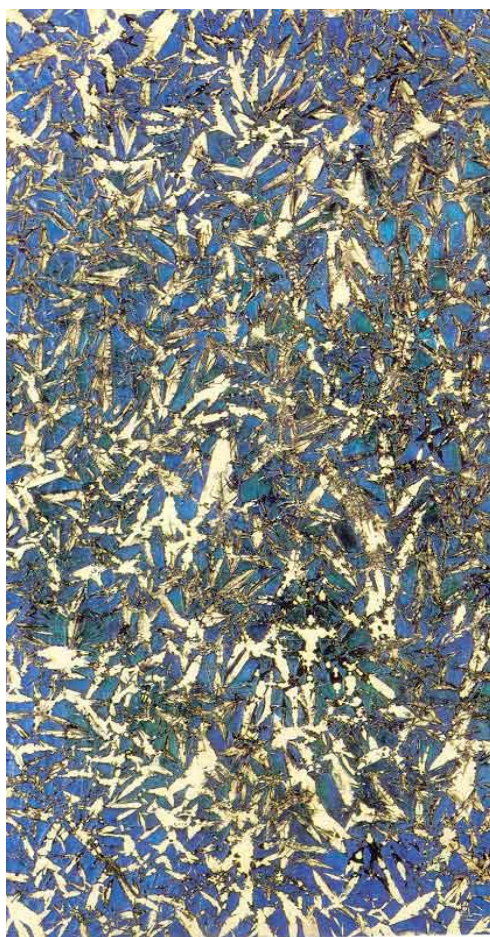


500 x 333 pixels - 142k – JPG

1955



عکس از جزئیات تابلوی پیشین



420 x 878 pixels - 95k - JPG



409 x 480 pixels - 211k – JPG

1969

50000-70000 Euros



400 x 480 pixels - 161k – JPG

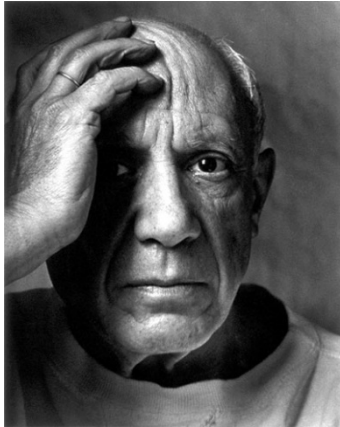
1969 Etude

20000-30000 Euros

۸۶- Julien Green ؛ ژولین گرین در روزنامه اش به تاریخ ۱۵ اکتبر ۱۹۳۱ می نویسد: «هیچ چیزی واقعی تر از تاب خوردن یک شاخه درخت در آسمان نیست.»

۸۷- موفقیت نمایشنامه یاسمینا رضا به نام «هنر» گواه بسیار بارزی از گفتگو درباره هنر است.

۸۸- Arnold Newman ؛ آرنولد نیومن، ۳ مارس ۱۹۱۸ - ۶ ژوئن ۲۰۰۶ در نیویورک به دنیا آمد و چشم از جهان فرو بست، او به عنوان پیشگام چهره پردازی زیست محیطی مردان سیاسی و هنرمندان شهرت داشت و مدل و اثر او را در یک تصویر نشان می داد. به دو نمونه زیر از عکس های او توجه کنید.



Pablo Picasso



Henri Cartier-Bresson

۸۹- Balthus؛ نام اصلی او Balthasar Kłossowski (de Rola) ۲۹ فوریه ۱۹۰۸ در پاریس به دنیا آمد و به تاریخ ۱۸ فوریه ۲۰۰۱ در روسینیر در سوئیس فوت کرد. او نقاش فرانسوی لهستانی تبار است.



۹۰- Edward Lucie-Smith؛ ادوارد لوسی-اسمیت یک منتقد هنری در هنر معاصر است که در ۲۷ فوریه ۱۹۳۳ در جامائیک به دنیا آمد و به انگلستان مهاجرت کرد.

۹۱- Jeff Wall؛ در سال ۱۹۴۶ در وانکور در کانادا و در یک خانوادهٔ طبقهٔ متوسط مرفه و تحصیل کرده به دنیا آمد. او به هنر عکاسی پرداخت و تلاش او در این زمینه بر این است که به تماشاگر نشان دهد که عکاسی یک ابزار تولید مدارک مستند است که کندو کاو واقعیت را ممکن می سازد.

۷.



۹۲- Hypersubjectivité؛ ابر ذهنیت به مصداق «ابر متن» در ادبیات الکترونیک

93- Gerhard Richter

94- Mike Kelley

(۹۵) برای خوانندگان ایرانی، من یک قطعه برای معرفی اسب اصیل ترکمن، به نام آخال تکه را انتخاب کردم، که نمونه ای از توضیحات یک متخصص اسب به زبان فنی در زبان فارسی است :

«یکی از تیره‌های اسب نژاد اصیل ترکمن تیره آخال تکه^[۱] می‌باشد. تا چند سال اخیر این اسب بسیار زیبا و جذاب و چند منظوره شناخته شده نبود. خواستگاه این اسب نواحی جنوبی ترکمنستان می‌باشد. در سال‌های اخیر اسب آخال تکه به‌خاطر استقامت، راه رفتن نرم، هوش زیاد و تربیت‌پذیری خوب آن در خارج از مرزهای ترکمنستان و روسیه بسیار مورد توجه قرار گرفته است. به احتمال زیاد اسب آخال تکه یکی از قدیمی‌ترین گونه‌های اسب می‌باشد که توسط انسان پرورش یافته است. همچنین اسب آخال تکه در بوجود آمدن چندین نژاد اسب نقش داشته است.

اسب آخال تکه تنها سویه از نژاد ترکمن است که از نظر ژنتیکی خالص باقی‌مانده است. در کاوش‌های باستان شناسی انجام شده در نواحی جنوبی ترکمنستان بقایای اسب‌های بلند قد با استخوان‌های ظریف بدست آمده است که قدمت آن‌ها حدود ۴۴۰۰ سال می‌باشد. ولی قدمت نام کنونی آن به اواخر قرن نوزده می‌رسد. نام آخال تکه از ترکیب دو اسم بوجود آمده است: آخال نام منطقه وسیعی در کوهپایه‌های کوپت داگ^[۲] (بخشی از امپراطوری ایران باستان که در حال حاضر در کشور ترکمنستان می‌باشد) و نیز تکه نام قومی از اقوام ترکمن که بزرگترین بیابان گرد منطقه بوده و قرن‌های متمادی اسب‌های ترکمن را پرورش می‌دادند.

خصوصیات ظاهری اسب آخال تکه:

اسب آخال تکه جزو اسب‌های سبک وزن می‌باشد. وزن آن حدود ۴۰۰ تا ۵۰۰ کیلوگرم و ارتفاع آن ۱۵ تا ۱۶ دست (۱۵۰ تا ۱۶۰ سانتی‌متر) است و شکل شکل ظاهری آن زیبا و خوش‌ترکیب می‌باشد. سر طویل و خوش‌تراش بوده که به‌طرف پوزه باریک می‌شود. دارای گوش‌های دراز و منخرین باز و چشم‌های درشت می‌باشد. گردن باریک و طویل و جدوگاه برآمده و مشخص بوده و استخوان شانه آن دارای شیب بسیار مناسب می‌باشد. بدن طویل و نسبتاً لاغر بوده و پاهای آن بلند و ظریف می‌باشد و سم‌ها کوچک و بسیار مقاوم است. یال و دم آن کم‌پشت بوده و اغلب بدون کاکل است. پوست آن بسیار ظریف بوده و با موهای ظریف پوشیده شده که نور را منعکس نموده و سبب درخشندگی پوست می‌شود. این ویژگی ژنتیکی بوده و از خصوصیات ویژه این گونه می‌باشد. پوست آن به رنگ‌های سیاه، کهر، کَرند، سمند، ابرش و خاکستری دیده می‌شود.»

منبع :

<http://horsebreeding.blogfa.com/8607.aspx>

96- Tony Cragg



512X443



سندباد Sandbad 640X480



300X243



۹۷- Monument؛ نمی دانم منتقدین هنری در ایران این نوع کارهای هنری را چگونه ترجمه می کنند. ولی من آن را موقتا «بنای یادمان» می نامم : بنایی است که رویداد تاریخی و یا شخصیتی را بازنمایی کند و هدف آن زنده نگهداشتن ارزش های تاریخی و فرهنگی در اذهان نسل های آینده است.

۹۸- Henry Spencer Moore؛ هنری اسپنسر مور، به تاریخ ۳۰ ژوئیه ۱۸۹۸ در کاستلفورد به دنیا آمد و در ۳۱ اوت ۱۹۸۶ درگذشت، او مجسمه ساز بریتانیایی بود.



99- Daddy-O

100- Dirty douzens

101- Wittgenstein

102- Ludwig wittgenstein. Eçon et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse. 1/17 . Folio essais.

103- Ludwig Wittgenstein, The Blue Book, Oxford, Blackwell, p.24-25.

104- Stanley Cavell

The claim of reason, Wittgenstein, Skepticism, Morality and tragedy, Oxford, Oxford university press, 1976, trad. Franç, Les voix de la raison, Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie, Paris, seuil, 1996, p.35-36

۱۰۵- به صفحات ۳۵ تا ۳۶ کتاب استانی کاول - سخن خرد - در پانوش ۱۰۹ مزاجه کنید.

106- Cahier du cinéma

107- Nelson Goodman. Ways of Worldmaking (1978). En français « Manières faire des mondes.

108- Ludwig Wittgenstein, Leçon et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse, Chapitre 1-N°25 et N°26

۱۰۹- همان کتاب

۱۱۰- همان کتاب

۱۱۱- Michael Baxandell

میکائیل باکساندل در سال ۱۹۳۳ در کاردیف (بریتانیا) به دنیا آمد و به تاریخ ۱۲ اوت ۲۰۰۸ درگذشت، او تاریخ شناس هنر بود و در انستیتو «واربورگ و کورتولد در لندن و در دانشگاه آکسفورد تدریس می کرد. سپس در دانشگاه کورنل و برکلی در ایالات متحده به تدریس اشتغال داشت. آثار نقادانه و نوآور میکائیل باکسل در سنت پژوهش های تصویر شناسی و اجتماعی-فرهنگی ارزیابی شده است.

چشم دوران رنسانس (قرن پانزدهم) و کاربرد نقاشی در ایتالیای دوران رنسانس.

Notamment L'œil du Quattrocento, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance.

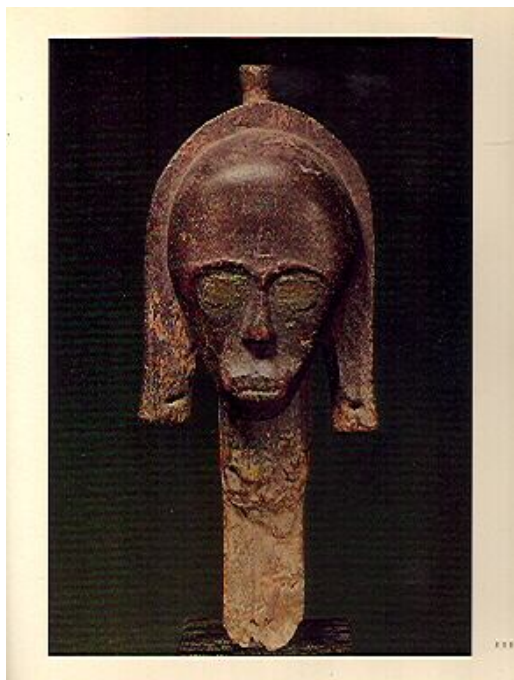


۱۱۲- Yasmina Reza؛ نمایشنامه «هنر». براساس بازی زبانی محافل اسنوب پاریسی نوشته شده. موضوع تابلوی کاملاً سفید رنگی است که یکی از پرسوناژها خریداری کرده و در یک گردهم آیی دوستانه، بحث دربارهٔ همین تابلو است. یکی از حاضرین روی تابلو خط می اندازد...

113- Yves Michaud, La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie, Paris, PUF, coll, Intervention philosophique, 1997, chapitre VI, p.231-241

114- L'art nègre

هنر زنگی. هنر سیاه پوستان آفریقا



115- Ludwig Wittgenstein, Leçon et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse, Chapitre 1-N°۳۲

(۱۱۶) همانجا، بخش ۲ شماره ۱۰

«شاید مهمترین مسئله در رابطه با زیبایی شناسی، آن چیزی است که می توانیم آن را واکنش های زیبایی شناسی بنامیم، عدم رضایت، انزجار، آزار دهنده...»

117- Clement Greenberg

118- Caroline A.Jonse, Machine in the Studio

119- Thomas McEvilley, Art and otherness, New York, Documentext Mc – Pherson & Company, 1992, trad. Franç, L'identité culturelle encrise, art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale, Nîme, Ed. Jacqueline Chambon. Coll. Rayon Art, 1999.

فصل ۳

سلیقه و هنجار

«بین احساس و داوری فاصله خیلی زیادی وجود دارد. هر احساسی کاملاً درست است، زیرا احساس هیچ مرجعی در بیرون از خودش ندارد. در نتیجه هر بار که فردی احساس خاصی داشته باشد و به آن آگاه باشد، احساس او واقعی است. ولی تعیین کننده های ادراک صحیح نیستند زیرا به چیزی در بیرون از خود رجوع دارد، یعنی به چیزی واقعی، و همیشه مطابق بر چنین هنجاری نیستند.»

(دیوید هیوم، نقدی بر هنجارهای سلیقه)

۱

وقتی قاعده و قانون مشخصی برای داوری زیبایی شناسی وجود نداشته باشد - هر قاعده و قانون و جریانی که باشد - با موضوع سلیقه در رابطه مفصلی قرار می گیرد. سلیقه می تواند اشکال گوناگونی داشته باشد: روانشناسی، انسان شناسی در زمینه رفتار زیبایی شناسانه و یا جامعه شناسی جهان هنر. و در عین حال البته سلیقه می تواند به شکل فلسفه سلیقه مطرح باشد. جای شگفتی نیست که در دوران جمع گرایی و چند فرهنگی، و در دوران ما، دوران پسامدرن موضوع سلیقه دوباره مطرح گردد.

بازگشت موضوع سلیقه، به نحوی جلوه گاه طرح مشکلات جدید ما و به هم ریختگی های نسبی زیبایی شناسی، به هم ریختگی که مرتبط به داوری و تنوع بی شمار ارزیابی های تولیدات هنری بوده، و در بخش تولید آثار هنری نیز شامل هم زیستی آثار بسیار متفاوتی در بطن آن چیزی که جهان هنر می نامیم می باشد.

بازگشت موضوع سلیقه را باید به مثابه طرح مشکلات تازه ای نسبت دهیم، که از یک سو در پیوند با درهم پاشیدگی های نسبی در زمینه زیبایی شناسی و تنوع داوری ها و ارزیابی ها بوده، و از سوی دیگر در پیوند با هم زیستی آثار بسیار متفاوت در بطن آن چیزی که «جهان هنر» می نامیم قابل بررسی می باشد.

کشف دوباره سلیقه به عبارتی بازشناسی عمیق شخصی ترین مسائل انسانی و ذهنیت و سرانجام زیبایی شناسی _ بر پایه احساسات و قابلیت دریافت است، یعنی موضوعی که بیش از پیش ما را به ریشه یابی کلمه نزدیک می سازد _ در انتخابی که معمولاً زیبایی شناسی می نامند.

زیبایی شناسی که به دلیل و برهان، و اصول یا اشکال خاصی نکیه دارد، با دلیل و برهان و از راه منطق عقلی می خواهد به نتیجه برسد. با این وجود، اگر با منطق عقلی و دلیلی و برهان بخواهند به ما توضیح دهند که این و یا آن اثر هنری را می توانیم و باید ستایش کنیم، ولی چنین رویکردی برای این که ما واقعاً این و یا آن اثر را ستایش کنیم کافی نخواهد بود، و هیچ ضمانتی نیز وجود نخواهد داشت که از آن لذت ببریم و یا احساس خاصی را در رابطه با اثر ابراز کنیم.

در این جا ما با یکی از اندیشه هایی که در سر تا سر قرن هجدهم مطرح گردیده روبرو هستیم. چنین بینشی در عین حال این مشکل را مطرح می سازد که آیا می توانیم تنها بر پایه منطق عقلی درباره آثار هنری تصمیم بگیریم و داوری کنیم؟ چنین سنجه ای که تنها بر پایه اندیشه مطرح می گردد، همواره فاقد محرک و انگیزه هایی خواهد بود که آن را به حرکت وادارد، یعنی فاقد هیجان حسی، یا احساسی خواهد بود که تماشا یا ملاقات با اثر را نزد فرد به حرکت یا واکنش عاطفی و حسی تبدیل سازد. به عبارت دیگر منطق عقلی، یا خرد و اندیشه همواره به هیجان حسی نیازمند خواهد بود، و یا باز هم اگر بخواهیم به شکل مناسبتری بگوییم، فردی که می اندیشد همواره در این اندیشه ورزی نیازمند نفع خاصی است، در زبان فلسفی این رابطه را «علم نافع» می نامند. از دیوید هیوم، که در اندیشه ورزی و خرد هیجان حسی ضعیفی می بیند، تا هگل که می گوید «هیچ اندیشه بزرگی بدون هیجان حسی به وجود نخواهد آمد»، و کانت که «خرد نافع» را به هیئت نظریه درآورد، در نتیجه می توانیم بگوییم که پیش از آن که نیچه این موضوع را قاطعانه مطرح کند، تمام سنت های بزرگ فلسفی هر یک به شیوه خاص خود رابطه اندیشه و احساس را باز شناسی کرده بودند.

برخی با این نظریه مخالفت می کنند و بر این باورند که ظرافت آزمون علمی به درستی و مستقیماً موجب خوشایندی و لذت می شود، و برای اثبات این باور نیز ما را به شیوه های بازنمایی در تاریخ ریاضیات یا منطق و به تجربیات شخصی ریاضی دانی که با شور و شوق خاصی به موضوع مورد علاقه اش پرداخته رجوع می دهند.

ولی این استدلال را می توانیم به طرفدارانش باز گردانیم، زیرا آنهایی که از شیوه ژیرار دزارگ (۱۲۰) یا ریمن (۱۲۱) را می پسندند، شیوه بازنمایی آنها را مطابق سلیقه انتخاب می کنند، یعنی اصولی که هیچ ارتباطی با ریاضیات ندارد، و تنها می تواند سلیقه این و آن باشد. می توانیم نظریه ای را در شکل باروک به شکل خیلی ساده آن ترجیح دهیم، و بازنمایی پیچیده را به یک بازنمایی قاطع و برنده برتر بدانیم، در هر صورت می رسمیم به موضوع سلیقه.

در فصلی که در پیش داریم، به همین موضوع خواهیم پرداخت، و علاوه بر این باید نشان دهیم که چگونه سلیقه به هنجار تبدیل می شود.

۲

مسئله ای که زیبایی شناسی سلیقه مطرح می سازد، در واقع به این شکل است که اگر تنوع داوری ها و ارزیابی ها و به همین گونه ویژگی عمیقاً حسی و شخصی (احساسی که هیوم از آن حرف می زند) را به حساب می آورد، با این وجود از وقتی که نقطه اتکاء داوری زیبایی شناختی در ذهنیت فردی باز شناسی شد، باید راه را به شکل بر عکس پیمود، یعنی از ذهنیت فردی باید حرکت کرد و باید ببینیم که چگونه در فرآیند ارتباطاتی با هنجارها و قوانین انطباق پیدا کرده و گسترش می یابد.

اگر زیبایی شناسی های [مفهوم پایه] نتوانند به بازشناسی لذت و احساس نائل نشوند، ولی زیبایی شناسی سلیقه نیز ممکن است عینیت نداشته باشد، که مطمئناً نسبی خواهد بود ولی در رابطه با توافقات زیبایی شناسی رایج تر از آن است که بتوانیم آن را ندیده بگیریم.

در واقع خیلی روی نسبی بودن داوری ها، و تنوع و تفاوت های آنها پا فشاری می کنند ولی نمی خواهند هماهنگ سازی (یا روند هم آهنگ سازی) زیبایی شناختی ها را به رسمیت بشناسند که پدیده کم یابی نیز نمی باشد. تضاد واقعی داوری های زیبایی شناختی، در واقع، پیچیده تر از آلترناتیو فردیت و جهان شمولیت است: به این معنا که تضاد خاص آنها در این نکته است که در عین متنوع بودنشان، چندان هم متنوع نیستند. درست است که می گویند هر کس به سلیقه خود ولی هیچ کس تابلوهای مانه و کورمون، گوستاو مورو و ژروم را با یکدیگر اشتباه نمی گیرد. بهتر بگوییم، هیچ کس تابلوی کورمون و مانه، مورو و ژروم را، در درون برخی گروه های ارزیابی که قابل باز شناسی بوده و هنجارها و سنجه های آن کاملاً مشخص شده است، با یکدیگر اشتباه نمی گیرد.

در مورد تنوع ارزیابی ها، باید با دقت بیشتری بگوییم، که در عین حال خیلی واقعی ولی کاملاً نسبی نیز هست: زیبایی شناسی بومی و سلیقه بومی (از این دیدگاه، حتی زیبایی شناسی های التقاطی و جمع پذیر نیز ویژگی نسبی و محلی دارند) ولی در درون هر یک از زیبایی شناسی ها، هماهنگی ها و توافقات تقریباً ثابت و محکمی وجود دارد.

بنابراین، همان گونه که دیوید هیوم فیلسوف قرن هجدهم اسکاتلندی می بیند، مسئله اصلی روی موضوع هنجارهای سلیقه تمرکز یافته. در نتیجه مسئله به این شکل مطرح می شود که چگونه است که احساسات (یا واکنش های حسی) با یکدیگر هماهنگ شده و سلیقه ها نیز در رابطه با یکدیگر تنظیم می گردد؟ چگونه است که ارزش یابی های زیبایی شناسی (ها)، در تنوعشان پیرامون برخی هنجارها، ارزش ها و استانداردها با یکدیگر به توافق می رسند؟

نخستین موضوعی که در این جا باید مطرح کنیم، این است که چنین پرسشی تنها به زمینه زیبایی شناسی منحصر نیست.

تمام احساسات ما، تا صمیمانه ترین و نادرترین، بر حسب قاعده دائما در حال ادغام با یکدیگر هستند. هر احساسی که کاملا به ذهنیت فردی تعلق داشته باشد، بی هیچ هنجاری که بتواند با احساس دیگری رابطه برقرار کند و بی هیچ امکانی برای ارتباط با دیگری، احساسی کاملا شخصی خواهد بود که در مورد آن هیچ حرفی برای گفتن نخواهیم داشت، و حتی می توانیم بگوییم که چنین احساسی اساسا احساس نیست. تحلیل های بی شمار ویتگنشتاین در کتاب «پژوهش های فلسفی» درباره وجود زبان شخصی و بیهوده بودن آن، قاطعانه به این پرسش پاسخ گفته است. بررسی های استانی کاول در ادامه همین موضوع در کتاب «سخن خرد» (۱۰۵) با موشکافی تمام محدوده های هماهنگی و هم بایی های میان فردی را روشن ساخته که نه تنها برای امر ارتباط بلکه به شکل کاملا بنیادی تری برای تشخیص مواردی که در آن رابطه مخدوش و یا قطع شده است یا مواردی که به روابط بیمارناک مرتبط می باشد ضروری خواهد بود.

اگر بتوانیم تصور دوری از کودک در خودمانده (اوتیست) (۱۲۲) داشته باشیم و اگر حدس بزنیم که او اوتیست است، مشخصا به این علت است که تمام هم بایی هایمان با شکست مواجه شده و ما را در ملالت رویارویی با جهان خصوصی و غیر قابل تصویری تنها می گذارد، و آن هم به دو دلیل فکری و عاطفی. در نتیجه در رویارویی با چنین مشکلی چندان هم درمانده نیستیم، و نیازی به شکست دری که به روی ما گشوده است نداریم.

۳

در مورد حس زیبایی شناختی، بیشتر فیلسوفان قرن هجدهم، از شافتسبوری (۱۲۳) و هاتچسون (۱۲۴) تا هیوم (۲۵) و برک (۱۲۵)، بی آن که کشیش بوس (۱۲۶) را فراموش کرده باشیم، همه به این مسئله پرداخته اند، ولی این دیوید هیوم است که شگرف ترین برداشت را عرضه کرده، و نشان داده است که چگونه سلیقه های متنوع در منشأ خود با یکدیگر هماهنگی و هم بایی داشته و دارای نوعی عینیت است.

دیوید هیوم در نقدی که به سال ۱۷۵۷ در باره هنجار سلیقه می نویسد از همان نقطه ای آغاز می کند که ما در این کتاب آغاز کردیم: یعنی تنوع بسیار زیاد سلیقه. و این تنوعی است که در عین حال که در درون جهان محدودی که ما در آن هستیم قابل مشاهده می باشد (جهانی اجتماعی هر یک از ما) که در سطح

تمدن ها، دوران ها و قاره ها قابل بررسی است. در مورد سلیقه، هر فردی همواره بر این باور است که حق با اوست، و سپس به این نتیجه می رسد که محق تر از دیگران نیست و این واقعیت را باید بپذیرد.

هر یک از ما در داوری و ارزیابی مان خدشه ناپذیر هستیم ولی به محض این که می بینیم فرد دیگری هست که او نیز از داوری اش قاطعانه دفاع می کند، در این صورت دچار تردید می شویم.

تنوع به حالت پیچیده و یا به عبارت دیگر به شکل مضاعف در می آید، به این علت که واژگان یگانه احساسات مختلفی را پوشش می دهد. واژگانی که در واکنش فوری در داوری زیبایی شناسی به کار می بریم (وقتی واکنش فوری را گسترش می دهیم موضوع دیگری است، در این جا منظور واکنش فوری و مقدماتی می باشد) (۱۲۷) واژگانی هستند که ما آنها را ارزیابی کننده می نامیم و به طور مشخص، در این جا، ارزیابی کننده های خیلی ساده و حتی ساده اندیشانه مد نظر ما هستند که معنای آن نیز در حد خوشایند و ناخوشایند باقی می ماند. تمام مشکل در کاربرد آنها بروز می کند.

در این جا، هیوم می گوید که در این جا وضعیتی وجود دارد که جهت مخالف عقاید عمومی و علم است. در این زمینه ها واژگان کلی هستند که متفاوتند، و بررسی در موارد خاص معمولاً مشکل را حل می کند. هر کسی که قاطعانه بگوید که لیبرالیسم و سوسیالیسم با یکدیگر ناسازگار هستند، دیر یا زود می بیند که نظام بیمه های اجتماعی در فرانسه، با انتخاب آزاد پزشک و بازپرداخت بخشی از هزینه درمانی، موردی از همزیستی آنها بوده و باید چنین موردی را نیز بپذیرد.

ولی آنهایی که فکر می کنند و با یک دیگر موافق هستند که شنابل (۱۲۸) و ریمن (۷۴) نقاشان برجسته ای بوده، و تمام آفرینش گران جادوگر و یا نیمه خدا هستند، و یا این که هانتای (۹۰) و بولتانسکی (۵۳) هنرمندان بزرگی هستند، احتمال خیلی زیادی وجود دارد که سرانجام، با وجود تمام توافقات اولیه، کارشان به مخالفت بیانجامد.

همان گونه که فیلسوفان نئوپوزیتیویست علمی (تحصل گرای منطقی یا اثبات گرای منطقی) (۱۲۹) نشان داده اند، روشن ساختن واژگان علمی اختلافات را حل می کند. روشن ساختن داوری زیبایی شناختی یا اخلاقی، بر عکس، تفاوت ها را مشخص کرده و به طور کلی آشکار می سازد. همه طرفدار عدالت، برابری، احتیاط، بزرگواری و زیبایی هستند. ولی هیچ کس با دیگری در موارد مختلف عدالت، برابری، احتیاط، بزرگواری و زیبایی وفاق نظر ندارد.

کوتاه سخن این است که، در زمینه هنر همانند اخلاق، گزاره اصول حقیقی نافع نیست : به این معنا که تنها تکرار می کنیم که زیبا، زیبا است، خاصیت معتبر ارزشمند و ستایش انگیز است.

پس چگونه می توانیم به هنجاری برای سلیقه دست پیدا کنیم، قاعده ای که بتواند احساسات مختلف انسان را هم آهنگ ساخته به حالت استاندارد در آورد و هم زمان تفاوت ها را از یکدیگر تفکیک نماید؟

هیوم بر این باور بود که در وضعیتی که داوری زیبایی شناختی، با قطع نظر از واقعیت، تنها به گزاره احساس تعبیر می گردد، هر گونه هنجاری از این نوع را حذف می کند. سرانجام ما مجبور خواهیم بود که وضعیت شکاکانه ای را برای داوری بپذیریم که کاملاً نسبی به نظر می رسد، به این معنا که همان گونه که می

دانیم، براساس ضرب المثل رایج، سلیقه و انتخاب رنگ جای بحثی ندارد. از این دیدگاه، ارزش یابی های زیبایی شناختی تنها به حالات فرد و احساسات او بستگی خواهد داشت.

با تدوین چنین وضعیتی، هیوم وضعیتی را در نظر دارد که بیشتر از جان لاک (۱۳۰) الهام گرفته (موضوعی که جای بحث دارد) به طوری که کیفیت زیبایی و زشتی را به شکلی تعریف می کند که بنیاد آن در شیء کاملاً برای ما ناشناخته باقی می ماند.

از دیدگاه او، بر عکس، در واقعیت رفتار انسان، اصل برابری مطلق سلیقه ها هرگز وجود نداشته است: به این معنا که می پذیریم که تمام سلیقه ها باید سزاوار احترام باشند به این علت که به ذهنیت فردی تعلق دارند و به این علت که هر فردی حق بیان و داوری داشته، ولی نه در حدی که بگوییم تمام آنها ارزشمند هستند.

در این جا نیز، باید تجربه خودمان را در نظر بگیریم. این تجربه مضاعف است.

پیش از همه تجربه تفاوت بین برخی سلیقه هایی که با اعتبار و برخی دیگر که بی اعتبار به نظر می رسند.

با آگاهی به این امر که اعتبار و کارشناسی نیز مفاهیمی نسبی هستند، در نتیجه بین کارشناسی ها و اعتبار نظریات نیز تفاوت هایی وجود دارد. البته ما حاضر نیستیم تسلیم آرای کارشناسان شویم زیرا بر حسب قاعده، هر یک از ما دارای سلیقه خاص خود می باشد، ولی می دانیم که چنین کارشناسانی وجود دارند و ما در مواردی که خیلی مطمئن نیستیم، و وقتی که احساس می کنیم که به کمک آنها نیازمند هستیم، می توانیم به آنها مراجعه کنیم.

در دومین بخش از تجربه، می دانیم که فعالیت هنری هر بار بر اساس ویژگی خاص خود قواعد مشخصی را در بر می گیرد، البته نه قواعد از پیش تعیین شده، بلکه قواعدی که بر اساس مشاهده افراد آن را خوشایند دانسته اند. به این ترتیب قواعد شیوایی و ترکیب شکل می گیرد. در ادامه هیوم می توانیم قواعد اکسپرسیونیسم انتزاعی، چیدمان مفهوم پایه، هنر آذین و آرایش کتاب ایرلندی (۱۳۱) و موسیقی رپ مارسی (۱۳۲) را به عنوان نمونه نام ببریم.

یک هنرمند فردی است که این قواعد را می داند، حتی اگر از آن دست بکشد یا اقتباس کند. به همان گونه که تاریخ شناسان هنر و تاریخ شناسان فرهنگ نشان داده اند، همیشه در سلیقه تنوع وجود داشته است، و همیشه راه کار هدایت کننده ای نیز در تولید و ارزیابی آثار وجود داشته و دارد.

این مرجع مضاعف در رابطه با تجربه، مسئله ویژگی خاص داوری سلیقه را در جای حقیقی آن قرار می دهد.

از این پس، تمام مسئله در این پرسش خلاصه می شود که چگونه سلیقه فردی می تواند با شرایط مناسب سازگاری پیدا کند. البته قواعدی وجود دارد، ولی هیچ تضمینی وجود ندارد که بتوانیم همیشه از آن پیروی کنیم، چرا که همیشه به همه آنها آگاه نیستیم. رابطه ای بین شکلی که در روند فعالیت هنری به وجود آمده و احساسی که منتقل می سازد وجود دارد که باید باز شناسی کنیم. این رابطه به شرایط حساس و امکانات شکننده ای بستگی دارد.

برای بیان جان کلام، هیوم به ضرورت تنظیم بین دو نوع قاعده اشاره می کند: قواعدی که برای هدایت اجرای اشکال و اشیاء به کار برده می شود، و قواعدی که احساس تماشاگر (خواننده اثر) را در مجموعه ای از

پاسخ های کما بیش مناسب بر اساس قاعده ثبت می کند. هیوم به شکل روشن این موضوع را مطرح نمی کند، بلکه در نهایت به این معنا است که به همان ترتیبی که بر اساس قاعده می توانیم هنر را بیاموزیم و بیافرینیم، به همین ترتیب می توانیم واکنش زیبایی شناختی مناسب را نیز در رابطه با آثار بیاموزیم. نه تنها هنر در تمام زوایا و خبایای آن آموختنی است، بلکه به همان شکلی که می توانیم آفرینش اثر هنری را بیاموزیم، می توانیم رابطه با آن را نیز بیاموزیم و حس کنیم.

هیوم این تنظیم نهایی را به کیفیتی مبتنی می داند که آخرین شرط و خاصیت ضروری در شیء است و شامل هماهنگی های از پیش تعیین شده با طبیعت انسان می باشد. بر این اساس، برخی اشکال یا کیفیت ها خوشایند و برخی دیگر ناخوشایند هستند. در این جا نظریه او «واقع گرا» به نظر می رسد، که محض احتیاط و رعایت برخی اصول مطرح شده است. به باور او هیچ راه حل دیگری وجود ندارد مگر این که چند اصل مسلم اولیه را، مفروض شویم، هر چند که شکننده و ابهام آمیز باشد.

در زمینه انسان شناسی معاصر با اندکی فاصله از این تعبیر واقعیت گرایانه در مورد «کیفیت»، آن را بی هیچ توضیح بیشتری، به این شکل تعریف می کند که در اشیاء برخی کیفیت ها موجب واکنش زیبایی شناختی می شود. انسان حیوانی است که بین سطوح مختلف رفتارهایش، در شرایط خاصی، دارای رفتار خاصی است که آن را زیبایی شناختی می نامند. حال این که بگوییم کدام یک زیبایی شناختی می باشد، موضوع دیگری است، ولی تاریخ شناسان هنر، روانشناسان و انسان شناسان از این موضوع بی اطلاع نیستند. در نتیجه اگر هنر در تمام زوایا و خبایای آن آموختنی است، و اگر تجربه سلیقه انطباق یافته عبارت است از تلاقی دادن شکلی تولید شده بر اساس اصول، و احساس سازگار شده با قواعد و اصول بر اساس استفاده رایج یا عادت، در این صورت جایی برای آموزش تربیت سلیقه باز خواهد شد، که آموزش ظرافت و نکته سنجی خواهد بود.

۴

هیوم می گوید، هر فردی در این تصور است که نکته سنجی و ظرافت خاصی دارد، ولی، باید دانست که بر اساس تجربه و آموزش است که نکته سنجی و ظرافت به فرد منتقل می گردد. نکته سنجی در حساسیت عبارت است از قابلیت دریافت و درک تمام ترکیبات شیء. به این ترتیب، هیوم معادل زیبایی شناختی یکی از کیفیت هایی را مطرح می کند که دکارت برای هدایت روح ضروری شناخته است (دکارت، قاعده ۹). سپس، این موضوع او را به سوی تعریف شرایط آموزش نکته سنجی و ظرافت هدایت می کند.

چنین امری به شکل بنیادی به کاربرد بستگی خواهد داشت: «همان مهارتی که در اجرای اثر به کار می رود، در داوری آن به کار بسته می شود».

هیوم در مورد اهمیت شرایط دریافت اثر نظریاتش را خیلی گسترش می دهد، تا جایی که می گوید هر منتقدی که بخواهد گفتمان دوران باستان را ارزیابی کند، باید به شرایط تولید اثر و نیت نویسنده و یا آفرینشگر آن اثر آگاه باشد، و او باید خود را در شرایطی قرار دهد که تعیین کننده چگونگی و مهارت اثر هنری بوده است.

هیوم از این موضوع نتیجه می گیرد که سرانجام تعداد افرادی که واقعا با سلیقه بتوانند به داوری اثر هنری بپردازند، بسیار اندک هستند. داوری و دریافت زیبایی شناختی نه تنها به سادگی و به فوریت امکان پذیر نیست بلکه به کار شناسی نیازمند است.

آن کسی که نکته سنجی و ظرافت ندارد نمی تواند مهارت های به کار رفته در آثار هنری را درک کند، و آن کسی که تجربه ندارد نیز در انتخاب و ارزیابی هایش انباشته از تردید و اغتشاش است. آن کسی که توان مقایسه ندارد، شیفته ویژگی های فردی اثر می شود یعنی ویژگی هایی که بیشتر گواه بر نقصان است تا کیفیت. آن کسی که تحت تأثیر پیش داوری می باشد توان دریافت حسی اش را در اختیار ندارد. سرانجام به این نتیجه می رسیم که کارشناسی به اندازه ای مشکل است که باید بپرسیم که آیا اساسا کارشناسی وجود دارد یا نه؟

این طور به نظر می رسد که چنین پرسشی فوراً تمام تلاش های پیشین را بی اعتبار ساخته و ما را به نقطه آغاز باز می گرداند: برای این که هنجاری برای سلیقه وجود داشته باشد، باید بتوانیم ظرافت حسی و ظرافت حسی کارشناسان را به عنوان الگو تعریف کنیم، ولی اگر کارشناسی وجود نداشته باشد، نه ظرافت حسی وجود دارد و نه هنجار سلیقه.

در این مورد، هیوم همان راه کاری را به کار می بندد که در تمام فلسفه اش (۱۳۳): مشکل دور باطل را می پذیرد، ولی با ایجاد تغییر در سطح پرسش به آن پاسخ می گوید.

مسئله کارشناس با چنین تغییری در رابطه با موضوع سلیقه به «فرا-مسئله» (فرا موضوع) تبدیل می شود: به این معنا که به سلیقه کارشناس تبدیل می شود. در این جا ما دوباره با مسئله واقعیت سرو کار پیدا می کنیم، و چنین واقعیتی به این معنا است که ما افرادی را به عنوان کارشناس باز شناسی می کنیم که دارای ظرافت تشخیص هستند. اگر ما همیشه ارزش آثار را در نمی یابیم، می توانیم خطوطی را که کارشناسان به ما نشان می دهند ببینیم.

۵

با این وجود آن چه کاربست سلیقه [هنجار پایه] (یعنی سلیقه ای که به هنجار تبدیل شده) را مشکل می سازد، به دو عامل متغیر باز می گردد: که عبارتند از تنوع خلق و خوی و تنوع نظریات - یعنی مواردی که فیلسوفان قرن هجدهم عوامل نسبی در تاریخ و فرهنگ می دانستند. این موارد در عین حال دو شکل از اشکال پیش داوری را تشکیل می دهد.

هیوم می گوید: در سن بیست سالگی اووید (۱۳۴) را ترجیح می دهیم و در سن چهل سالگی هوراس (۱۳۵) را بیشتر می خوانیم. در بیشتر مواقع ما آثار هنری را به همان شکلی بر می گزینیم که دوستانمان را انتخاب می کنیم، به عبارت دیگر گزینش هایمان را بر اساس خلق و خوی و ویژگی های شخصی مان انجام می دهیم. یکی آثار والاگرا را ترجیح می هد و دیگری آثار انباشته از عواطف انسانی، و یک نفر دیگر ممکن است

آثار انباشته از طنز را ترجیح دهد. برای یکی تزئینات و برای دیگری سادگی خوشایندتر است. و اینها مواردی است که به خلق و خوی افراد بستگی دارد.

به همین ترتیب، گزینش ما بر اساس نزدیکی به کشور و تاریخ معاصر خودمان انجام می گیرد، و این ها نیز مواردی است که به تنوع رسوم و کاربرد تاریخی بستگی دارد.

به این ترتیب هیوم دو شرط برای هنجار سلیقه در نظر می گیرد، که در عین حال تعیین کننده نیز هست. یکی از آنها مرتبط است به شخصی ترین ابعاد زندگی ما، یعنی خلق و خو و پیچیدگی های شخصیتی مان، و دیگری در رابطه نسبی با وضعیت فرهنگی، تفاوت های حوزه تمدن است.

نکته شگفت آور و در عین حال جالبی که در مورد این دو شرط دیده می شود این است که هر دو از آغاز در مرکز مسئله بودند. آن چه که هنجار سلیقه می بایستی روشن سازد، در واقع موضع گیری خلق و خوی ها و سنت ها است، ولی همواره با این دو مورد روبرو بوده و در عین حال حاصل آن است. یعنی موردی که پیوسته گواه بر نبود تعادل است: بین ظرافت درک زیبایی شناختی، - یعنی موضوعی که معمولاً باید آن را تأویل کند - ، و چیزی که ذهنیت شخصی در آن ریشه دارد: یعنی پیچیدگی های هیجانی و حسی و موقعیت فرهنگی.

به این ترتیب، هیوم برای داوری زیبایی شناسانه دو عنصری را بازشناسی می کند که در عین نامشخص بودن، ضروری نیز هستند. در بسیاری موارد داوری زیبایی شناختی وجود دارد زیرا که ما دارای خلق و خوی هستیم - این قانون و قاعده حساسیت و احساس است. از سوی دیگر معنا و اهمیت این خلق و خوی به این علت است که ما در جهان فرهنگی خودمان غوطه ور هستیم. کوتاه سخن، ما احساس می کنیم به این علت که به این شکل هستیم و در این جا و اکنون زندگی می کنیم.

بی آن که بدانیم، و به همین علت، هیوم به ترکیبات روانکاوانه و فرهنگی که در انتخاب زیبایی شناختی ما دخالت دارد اشاره می کند.

آن چه احساس زیبایی شناختی را تحریک کرده و بر می انگیزد، آن چه که منشأ زنده آنها است، همان هایی است که باید تنظیم و به حالت استاندارد در آمده و سپس به تأسیس هنجار بیانجامد. در این جا محدودیتی در سیر دورانی وجود ندارد، بلکه به طریق اولی سیر دورانی جزء لاینفک مسئله است. تجربه ارزش یابی ما در زمینه زیبایی شناختی که در واقع هسته مرکزی ارزش یابی آن عمیقاً ذهنی بوده در روندی که شامل تجربه، مقایسه، روشنگری های متعدد است، ظرافت خاصی یافته و هنجار پذیر می گردد. سلیقه شکل می گیرد و پرورش می یابد. به همین علت است که ما در کتاب ها به جستجو و بررسی مسائل می پردازیم، و از این نمایشگاه به آن موزه سفر می کنیم و پیوسته در پی گسترش تجربیاتمان از چیز های هنری هستیم.

ولی نکته ای را که هیوم نمی گوید، این است که در پایان فرآیند، همیشه این امکان وجود دارد که از آن تنها یک هنجار باقی بماند - هنجار به مثابه قاعده، هنجار بدون احساس، بدون لذت، و بی آن که نشانی از ذهنیت فردی بر خود داشته باشد، و بدون منشأ. گواه چنین موردی، تجربه ما از سنگینی سازشکاری هایی است که در درون جهان هنر روی می دهد. تجربه وزن هنجارهای تهی که در پیرامونمان می بینیم. زیرا

خیلی زود سلیقه به استاندارد و سلیقهٔ هنجار شده تبدیل می شود و سپس به هنجار (تهی) که ما به دلایل سازشکارانه (کنفورمیسم) از آن تبعیت می کنیم.

تا زمانی که، خوشبختانه، هنجار مد، تفاوت ها، اسنوبیسم، هنجار تهی که در درون گروه تجویز می کنند که چه چیزی را باید ستایش کرد، برایمان به اندازه ای سنگین و بی تفاوت می شود که سلیقه باید عقب نشینی کند، تحت اشکال دیگری و کاملاً ذهنی، احساسی که باید دوباره به هنجار تبدیل کرد. یعنی چیزی که زمان و مکان را به روی بازی تازه ای در زمینهٔ هنجارها باز می کند. بازی زبانی از دور خارج شده، به بازی دیگری می انجامد. نه این که بهتر یا بدتر باشد، بلکه تنها یک یک بازی زبانی دیگر.

پانوشت :

- ۱۲۰- Girard Desargues؛ هندسی شناس و آرشیئتکت فرانسوی که به تاریخ ۲۱ فوریه ۱۵۹۱ در شهر لیون به دنیا آمد و به تاریخ اکتبر ۱۶۶۱ در همین شهر چشم از جهان فرو بست. او را بنیانگذار هندسهٔ عینی (هندسهٔ ابژکتیو) می دانند.
- ۱۲۱- Georg Friedrich Bernhard Riemann؛ ۱۷ سپتامبر ۱۸۲۶ - ۲۰ ژوئیهٔ ۱۸۶۶ ریاضی دان آلمانی.

122- Autiste

123- Shaftesbury

124- Hutcheson

125- Burke

126- L'abbé du Bos

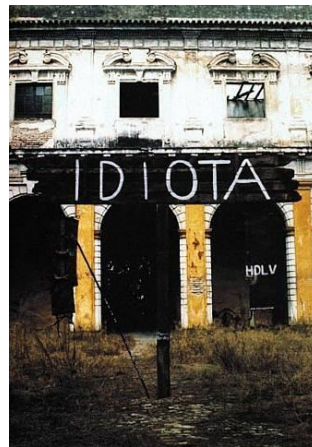
- ۱۲۷- به فصل پیشین در بخش ۵ و ۶ مراجعه کنید و به ویژه وقتی به موضوعی می پردازیم که ویتگنشتاین در کتاب « درس ها و گفتگوها دربارهٔ زیبایی شناسی، روانشناسی و باورهای مذهبی» دربارهٔ واکنش مقدماتی و گسترش آگاهانهٔ مطرح می کند در فصل ۱ در شمارهٔ ۱۷

- ۱۲۸- Julien Schnabek؛ نقاش نئو اکسپرسیونیست و سینما گر آمریکایی متولد سال ۱۹۵۱ در نیویورک





عنوان : ژولین شنابل. ۶۳۳-۷۲۰ سانتی متر



129- Néopositivisme (Empirisme logique –empirisme rationnel)

مراجعه شود به آدرس زیر. اگر چه تفاوت پوزیتیویسم قرن نوزدهم و قرن بیستم چندان روشن نیست.

<http://www.pajoohe.com/fa/index.php?Page=definition&UID=17996>

۱۳۰- John Locke: ۱۶۳۳-۱۷۰۴ فیلسوف انگلیسی، یکی از اندیشمندان دوران روشنائی است. در نظریه علمی او تجربه منشأ آگاهی و دانش می باشد. نظریه سیاسی جان لاک یکی از نظریات بنیانگذار لیبرالیسم و حاکمیت قانون است.

۱۳۱- Enluminure Irlandaise: هنر آذین و آرایش کتاب ایرلندی. این هنر را «تذهیب» می نامند(مراجعه شود به ویکیپدیای فارسی).



۱۳۲- Marseille؛ شهری در جنوب شرقی فرانسه

۱۳۳- خوانندگان را به موضوع کلی کتابم تحت عنوان «هیوم و پایان فلسفه» مراجعه می‌دهم

Hume et la fin de la philosophie, Paris, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 1983, en particulier dans le chapitre 1.

134- Ovide

135- Horace

Critères esthétiques Et jugement de goût

Yve Michaud

Edition Jacqueline Chambon, 1999