فلسفه معناشناختی هنر

بررسی دیدگاه های بزرگان فلسفه سده گذشته

برگردان: نادر پورخلخالی، آ. انصاف پور

www.takbook.com

سخن نگارنده

در اندیشه دانش پژوه نوین، عوامل چندی، همپیوند با پویایی برخی نظامات علمی، مانند زبانشناسی، منطق نمادین، نظریه انتقال اطلاع، سیبرنیتیک، و غیره موجب گشته است مفهوم نشانه و مفاهیم وابسته بدان از جمله معنی ، علامت، نماد، زبان، دستگاه علامتی و غیره اهمیت خاصی بیابد. لیکن همچنان که اولیانوف خاطر نشان می سازد، همپای پیشرفت علوم کوشش های واپسگرایانه نیز جان می گیرد. شاهد این مدعا در عصر ما پیدایش فلسفه پندارگرایی نشانه ای (یا معنا شناختی) استکه بر امر نشانه ها تاکید می ورزد.

زیباشناسی و فلسفه نوین سوداگری امتداد معناشناختی دارد. از ماهیت این گرایش چنین بر میاید که تمامی مسایل بنیادین فلسفی شناخت علمی و هنری می بایست از طریق سامان دهی و تفسیرهای پندارگرایانه مسایل معناشناختی نشانه، معنی، زبان و غیره حل گردد. در دوران کنونی اوضاع و احوال تاریخی بگونه ایست که مسأله نشانه ها در حیطه مقدم جبهه نبرد میان پندارگرایی و ماده گرایی قرار دارد. اگرچه مسأله نشانه ها در زمره مسایل اساسی فلسفه نیست، لیکن از شکل هایی است که مسایل پایان نایافتنی فلسفه (و در این میان اهم مسایل فلسفی بدان صورت متظاهر گشته است. (۱۷ ، ۱

در تفکر زیباشناختی سرمایه سالاری، همه گرایش های اصلی، در عمل به این یا آن شیوه، به گردونه جنبش معناشناختی کشیده شده است. فراگرد تفکر معناشناختی در استه تیک نوین بورژوازی، علی الخصوص در انگلستان و ایالات متحده بسیار درخور تامل است. می توان گفت این امر از پیوند نزدیک میان سمت گیری معناشناختی فلسفه غرب و گرایش های مصلحت گرایانه و نواثبات گرایانه ای نشات می گیرد که در کشور های انگلیسی زبان به طور وسیع رواج دارد. به دلایلی چند، فلسفه نواثبات گرایی و مصلحت گرایی در شماری از کشور های اروپایی مانند فرانسه، آلمان و ایتالیا گسترش قابل ملاحظه ای نیافت.

کتاب حاضر تحلیلی است از مفاهیم فلسفی معناشناختی هنر توسط فیلسوفان امریکایی مانند سی. پی یرس۱، سی. موریس۲، اس. لانگر۳ و فلاسفه انگلیسی مانند آی. آ. ریچاردز۴، آ. وایت هد۵ ، آر. کالینگوود۶ و فیلسوفان سایر ملیت ها که سالیان دراز در کشور های انگلستان و امریکا زیسته و کار کرده اند - مانند یی. کاسیرر، ال. ویتگنشتاین۷ - به ضابطه در آمده است. در این میان تحلیل مفهوم زبان شناختی هنرِ بندتو گروچه۸ ، فیلسوف ایتالیایی، استثنایی و حایز اهمیت می باشد. بدون شناخت تفکر کروچه ارزشیابی، درک و فهم مفهوم هنر به مثابه زبان که توسط شاگرد او کالینگوود به ضابطه در آمد ممکن نخواهد بود.

همچنان که پیش از این اشاره کردیم، در قرن حاضر، نگرش به هنر از زاویه زبان شناسی، نماد و نشانه (علم نشانه شناسی۹) با گرایش کلی در فلسفه غرب، که بر نواثبات گرایی و مصلحت گرایی تمرکز یافته است، پیوند تنگاتنگی دارد. این گرایش معناشناختی، بر دیگر دبستان های فلسفی، اگرچه با ژرفای کمتری، به ویژه بر توماس گرایی نو۱۰ (ج. ماریتان۱۱) و پدیده شناسی (ام. دوفرسن۱۲)، تاثیر خود را گذاشته است..

در نیمه های دهه شصت، ساختارگرایی به مثابه گرایشی بسیار موثر در جنبش های فلسفی فرانسه رخ نمود. این طرز تفکر در استه تیک بازتاب یافت و تحت عنوان مسأله هنر و ساختار مطرح گشت. این روند اگرچه ویژگی های خاص خود را دارد اما با مسایل معناشناختی یی که در این کتاب مورد بحث قرار گرفته است، مانند هنر و زبان و هنر و نشانه نیز چندان بی ارتباط نیست.

در خویشاوندی فلسفی و ایدیولوژیک ساختارگرایی فرانسوی با فلسفه معناشناختی هنر تردیدی نمی توان داشت. اما مفاهیم معناشناختی هنر که توسط نویسندگان انگلیسی و امریکایی به ضابط درآمد، و موضوع پژوهش کتاب ماست، بر خلاف ساختارگرایی فرانسوی از گرایش پندارگرایانه و متافزیکی فلسفی بیشتری برخوردار است، همچنانکه جوهر اجتماعی آن نیز ملموس تر است. بسی مایه خرسندی نگارنده خواهد بود که کتاب حاضر بر مباحثات و مجادلات معناشناختی کنونی انگلیسی و امریکایی پرتوی افکنده باشد.

www.takbook.com

پیش گفتار

اسلوب تحلیلی نگارنده بنا بر اصول نقادی هایی که اولیانوف در کتاب خویش ماده گرایی و آزمون سنجی از گرایش های فلسفی ضد مارکسیستی بعمل می آورد، در وهله اول این هدف اسلوبی را برخود وظیفه دانسته است که جوهر پندارگرایانه و ماوراء الطبیعهٔ گرایش معناشناختی نوین سوداگری معاصر را در تمام زمینه های مسایل معرفت شناختی برملا کند.

ظهور استه تیک معناشناختی مانند فلسفه معناشناختی، در کلیت آن، بطور گسترده ای زاده نیاز جهان - نگری سوداگری به آنچنان نظریه های فلسفی است که بتواند چایگزین مکاتب سنتی پندارگرایی عینی و ذهنی کند، مکاتبی که در ملتقال قرن توانایی خود را در پاسخگویی به مسایلی که از سوی شناخت علمی نوین مطرح می شد، از دست نهاد. برای این منظور نظریه هایی مورد احتیاج بود که بتواند زیر لوای علم و بدون گسستن از پندارگرایی، این جهان بینی حاکم بر سرمایه داری، بکارگرفته شود. این مهم را درفلسفه و استه تیک نوین سوداگری جنبش معناشناختی به عهده گرفت. نهضت فوق علیرغم کوشش هایی که در علمی نمایاندن خود دارد، از پای بست غیر علمی می باشد، به طوری که نقطه عزیمت اسلوبی آن همچنان پندارگرایی فلسفی را حفظ کرده است. پندارگرایی معناشننناختی در استه تیک نه نتها از حل بحرانی که گریبانگیر فلسفه و استه تیک نوین بورژوازی بود فرو ماند، بلکه در عمل آشکارا خصیصه های ویژه این بحران را رسوا ساخت.

در تحلیلی که از جوهر فلسفی استه تیک نوین بورژوازی در غرب ارایه خواهیم داد از این اصل آغاز می کنیم که ذهن گرایی در تمامی مکاتب بورژوازی معاصر من جمله زیباشناسی گرایشی مسلط است. البته این بدان معنی نیست که در استه تیک معاصر، پندارگرایی عینی مفهوم خود را از دست داده است، بلکه به طور فزاینده ای گرایش به ذهنی گرایی از خود بروز می دهد. فلسفه غرب در عین حال به دوری جستن از درونگرایی تظاهر می نماید و مساعی دارد به مثابه یک گرایش پندارگرای عینی و متافزیکی، در بافت واقع گرایی نو و پدیده شناسی ماهیت ها و غیره انجام وظیفه کند.

این ویژگی به تمامی مولود تحلیل گرایش معناشناختی استه تیک معاصر غربی می باشد که ملقمه ایست التقاطی از آمیزش پندارگرایی ذهنی و عینی، خردگرایی و زیست شناسی گرایی، اصالت ماده عامیانه و اصالت تصور، که موجب ناپیگیری و آشفتگی درونی نظریه های پندارگرایانه معناشناختی در استه تیک بورژوازی گردیده است.این التقاطی گری در معناشناسی پندارگرایانه هیچ وجه مشترکی با شکل های کلاسیک تناقضات پندارگرایی ندارد، تناقضاتی که اغلب جالب تر از خود نظریه ها بوده است. ب. و. باگدانف پژوهشگر شوروی می نویسد ماهیت تنافض آلود نظریه های فلسفی بورژوازی با ظهور دوران جهانخواری در سرمایه داری صورت دیگری به خود می گیرد. تظریه های بورژوازی از این رو جنبه التقاطی یافت که نمی توانست مسایلی را که خودِ زندگی و شکوفایی علم و دانش برجستگی خاصی به آنها بخشیده بود، نادیده بگیرد. برخورد نظریات مذکور به این مسایل پندارگرایانه و خرد ستیز است، از این جاست که انتقاد متقابل نظریه ها، ناگزیر، به خرده گیری های کنایه وار بدل می گردد، و از این میان نظریه هایی سر برمیاورد که رنگ و بوی ماخیستی دارد و یا از آن تقلید شده است و ظهور آنها خود گواهی ست بر افول همه جانبه جهان بینی (بورژوازی (۶۷ ، ۳.

پیوند ذاتی میان پندارگرایی و اسلوب تفکر میافزیکی در عصر امپریالیسم، در مفاهیم تقلیدی - پندارگرایانهٔ فلسفه و استه تیک بورژوازی جلوه ای آشکار یافت. تمامی مفاهیم فلسفی و استه تیکی مورد بحث در این کتاب به طور جزیی یا کلی از نظر ماهوی متافزیکی می باشد. در شالوده این مفاهیم، مبالغهٔ پندارگرایانهٔ یک جانبه ای وجود دارد که فقط یکی از جنبه های هنر را مد نظر قرار می دهد. این امر زمینه ای را فراهم میاورد که در اساس با هنر مانند یک زبان یا نظام نشانه ای و نماد برخورد شود و همین جنبه را ماهیت آن قلمداد کند. در این نظریه ها ذهنی گرایی به مثابه گرایش غالب جلوه می یابد و از لحاظ معرفت شناختی این

www.takbook.com

گرایش با مطلق کردن فعالیت زبانشناختی ذهن در آفرینش هنری مشروط می گردد، که یا فقط به عوامل روانشناختی مانند عواطف، تصورات و ذهنیات، ویا با انگیزه های زیستی و غیره پیوند دارد.

ندانمگرایی ذاتی این گرایش را می توان به عنوان شاهدی بر سرشت ضد علمی آن دانست. همه علمای مکتب استه تیک زبانشناختی بدون استثنا معتقدند که هنر نمی تواند انعکاس واقعیت عینی باشد. چنین رد و انکارهایی در مباحث استه تیک نو کانتی کاسیرر، در استه تیک شهودی کروچه، در استه تیک تحلیلی سنتی و غیره به گونه ای با صراحت بیشتر مطرح شده است.در مفاهیم استه تیکی یی از این دست، این انسان است که، منتزع از واقعیت و تجربه اجتماعی به مثابه موضوع و آفریننده هنر قرار می گیرد. مفاهیم یاد شده تضاد های سرشتی فلسفه معاصر غرب را عیان می سازد، تضاد های موجود در وجوه معرفت شناختی و ارزش شناختی، که در برخورد آنها با علم، فلسفه، اخلاق، مذهب، هنر، و دیگر ساحه های معنوی اجتماعی بروز می یابد. کروچه، کاسیرر، وایت هد و دیگر همانديشان آنان برای روشن ساختن ویژگی های آفرینش هنری، در قیاس با تحلیل های علمی و فلسفی کوشش هایی کرده اند که در جای خود گره گشاست. لکن این کوشش ها در نفی نسبیت حقیقت هنری خود را ابراز می دارد. نسبی گرایی را نیز باید به عنوان یکی از شاخص های ماهیت ندانمگرایانه گرایش زبانشناختی در استه تیک بورژوازی بشمار آورد.

دومین وظیفه کتاب حاضر نشان دادن پیوند میان گرایش زبان شناختی با جریانات عمدهً فلسفه پندارگرایانه معاصر می باشد. و این وظیفه ایست دشوار؛ چرا که نمایندگان گوناگون ترین جریانات و مکاتب در زیر بیرق پندارگرایی زبانشناختی با هم همداستان گشته اند.

استه تیک معناشناختی به مثابه گرایشی ویژه در اندیشه استه تیکی قرن بیستم، در بستر اصلی فلسفه پندارگرایانه معناشناختی شکل گرفت. فلسفه معناشناختی از ورای اندیشه هایی سر برآورد که با جریانات گوناگون فلسفه معاصر مرتبط بود و از آن نیرو و الهام می گرفت (۷۸ ، ۱۶). دبستان های مختلف به درجات متفاوت در بستر نو اثبات گرایی به اتفاق رسیدند. از جمله این مکاتب، نواثبات گرایی (راسل، ریچاردز، کارناپ، ویتگنشتاین) مصلحت گرایی (پیرس، دیوی، موریس)، واقعگرایی نو (وایت هد)، کانت آیینی نوین و نمودشناسی (کاسیرر، لانگر) را می توان اسم برد. در برخی از جریانات فکری دیگر مانند هگل گرایی نو (کروچه، کالینگوود)، اصالت وجودی (هایدگر) توماس گرایی نو (ماریتن) نیز کم و بیش نفوذ این جریان به چشم می خورد.

راستی ماهیت ویژه این گرایش چیست؟ شاید بتوان گفت که مشخصه جریان معنایی در فلسفه به طور کلی مهم شماردن علایم و معانی و همچنین مسایل زبان شناختی ست، اما این پاسخ قانع کننده ای برای پرسش ما نیست، به دلیل این که مدت ها پیش از پیدایش معنا گرایان معاصر، چنین گرایشی را ولو به وجه اندک، در تاریخ فلسفه می توان دید. بنیانگذار فلسفه علمی می نویسد دلبستگی فلسفه آنست که در هر سیستم تعینات و جریانات مسلط بر آنها را مشخص سازد....(۵۰۶ ، ۱۲). یکی از مایه های فراگرد معنایی این بود که زبان، یکی از موضوعات مطالعه فلسفه به تنها موضوع مورد مطالعه آن بدل گردد و یا دست کم مهم ترین و اصلی ترین موضوع پژوهش و تحلیل فلسفه را تشکیل دهد، و این گامی بلند بود، که توجه کافی بدان مبذول نشد (۷۸- ۴۸- ۴۷- ۱۶). بر پایه این اصل نظری امکان کاربرد روش تحلیل زبانشناختی برای ایجاد اسلوبهای گوناگون، از جمله ایجاد شیوه پژوهشی برای خود فلسفه مورد توجه فزاینده قرار گرفت

این توجه فزاینده فیلسوفان نسبت به زبان و نشانه ها، نه به عنوان ابزار بلکه موضوع پژوهش، البته زاده تصادف یا امری تصادفی نبود، آن ریشه در الزامات پیشرفت نوید داشت. فیلسوف شوروی پ. و. کوپنین در مقاله ای تحت عنوان تحلیلی در باره زبان به مثابه مسأله ای منطقی معرفتی خاطر نشان می سازد که در ملتقای قرن در ساختار آگاهی علمی و شکل گیری نظریه های علمی دگرگونی های بنیادین پدید آمد که نتایج علمی نوینی به دنبال داشت. امحاء همه مفاهیم حس گرایانه از محتوای پژوهش های علمی منجر به انتزاعی گشتن فوق العاده مفاهیم علمی شد و جنبه هایی از نظریه علمی را موکد ساخت که بتوان آنرا به عنوان یک زبان، یک نظام نشانه ای که به صورت های گوناگون تفسیر می گردد، مد نظر قرار داد. همچنان که اولیانف در کتاب ماده گرایی و آزمون سنجی خاطر نشان کرده است، این امر شالوده ای را برای کاربرد گسترده دستگاه های منطقی و ریاضی در عرصه های گوناگون علم فراهم آورد. علم در روند گسترش خویش در برابر منطق و ریاضیات مسایل نوینی را مطرح کرد و آن ها هم برای حل مسایل یاد شده این فرضیه را به میان آورد که علم خود یک زبان است، زبانی که به گونه ای ساختگی آفریده شده و به ضابطه درآمده است (۳۳ - ۳۲ ، ۸). این مسأله به نوبه خود انگیزه ای شد برای ایجاز نظام های نوین علمی مانند نشانه شناسی و نظریه سیستم ها.

بر این سیاق همراه با پیشرفت علم در میان منطق دانان، ریاضی دانان و نشانه شناسانی که خود را بدین مسایل مشخص سرگرم می داشتند، تنی چند از فیلسوفان مکاتب مختلف فلسفه پندارگرای سر برآوردند که از آن میان می توان پی یرس، راسل، وایت هد و

www.takbook.com

کارناپ را نام برد. این از خام اندیشی و ساده لوحی خواهد بود که در بررسی دستاورد های این پژوهشگران در گستره های گوناگون، این دستاورد ها را از باور های فلسفی آنان منفک کنیم و چنان پنداریم که گویا آنان نخست کشفیات خود در زمینه های خاص به انجام رساندند سپس این کشفیات را موضوع تفسیر های پندارگرایانه قرار دادند. با این همه در بررسی فلسفه معناشناختی، به طور کلی می توان گفت که واضعان آن همانند گذشته برای تحکیم و تقویت اشکال اخیر پندارگرایی از کشفیات نوینی که در پیوند با مسایل زبان و نظام های نشانه ای تحصیل شده است، بهره گرفته اند. به عنوان یک نمونه مشخص می توان به آثار منطق دان و فیلسوف امریکایی چارلز پی یرس بنیانگذار علم العلایم اشاره کرد. در آثار این دانشمند، علم نشانه شناسی به مثابه بخش ارگانیک نظریات پدیدار شناختی و معرفت شناسی مصلحت گرایانه اوست. چارلز موریس که اندیشه های پی یرس را در علم نشانه شناسی بسط داد و از موضع فلسفه معناشناختی برای خلاصی آن از ماوراء الطبیعه به بحث پرداخت، به درستی یادآور می شود که پی یرس علم نشانه شناسی را به عنوان پشتوانه ماوراالطبیعهٔ پندارگرایانه خود بکار می برد. (همچنانکه خواهیم دید - در فصل نُه - موریس نیز نتوانست دامن خود را از آلایش به اندیشه های متافزیکی پاک نگهدارد). مبالغه زبان، نشانه و معنا تا حد تبدیا آن به موضوع مرکزی پژوهش فلسفی، معناشناسان را قادرکرد تا با تحریف مفاهیم فلسفی دستاورد های منطق، ریاضیات و دانش نشانه شناسی، برای استحکام و استمرار اندیشه های سنتی پندارگرایانه شیوه های نوی بیابند. این تحریف در تفسیر پندارگرایانه مسایل زبان، نشانه و معنا صورت گرفت. در حالیکه ماده گرایان از این موضع برخورد میکردند که نه تفکر و نه زبان هیچ یک برای خود قلمرو مستقلی ندارد، آنها تنها تجلی زندگی زندگی واقعی ست، معناشناسان پندارگرا، زبان و نشانه ها (نمادها) را از جهان اشیا و جهان اندیشه ها جدا نمودند و قلمرو مستقلی بدانها اختصاص دادند، بدین سان میان جهان اشیا و جهان اندیشه ها جهانی بینابینی پدید آوردند. زبان و نشانه ها (نمادها) در دست معناگرایان از صورت وسیله حیاتی ارتباط میان انسانها، از صورت ابزار معرفت شناختی فعال بدرآمد و موجد عالمی گشت که مردمان در آن می زیند و یکدیگر را در ک میکنند.

اولیانف در تلخیص یکی از آثار فویرباخ می نویسد: اگر کسی شرم نکند که بگوید خاستگاه جهان محسوس و مادی، اندیشه و اراده یک روح است، اگر کسی شرم نکند که ادعا نماید اشیا از آنرو وجود دارند که مخلوق اندیشه اند، نه از آنرو که چون آنها هستند در باره آنها اندیشیده می شود، پس بگذارید از این نیز شرم نکند که بگوید همه چیز آفریده کلام است، و نیز بگذارید شرم نکند که بگوید هستی اشیا از هستی سخن است، نه آنکه چون اشیا هستی دارد، پس سخن نیز هستی یافته است (۷- ۷۵ ، ۱۱). نمایندگان پندارگرایی معناشناختی سده کنونی نیز نشان دادند که بهنگام تعریف مقوله های ماقبل تجربی کانت از دادن چنین مجوز هایی به خود شرم نمی کنند. معناشناسان به مقوله های ماقبل تجربی اصالت تصور و استدلال هم نمی پردازند دل مشغولی آنان زبان و نشانه ها (نماد ها) با کارکرد جهان آفرینی آنهاست.

در میان معناشناسان منطقی نیز فیلسوفان پندارگرا کم نبودند. بسیاری از آنان به مسایل استه تیک، اخلاق، ارزش شناسی و غیره نیز همچون مسایل معرفت شناختی توجه داشتند. مونرویه سی. بردزلی۲۱ امریکایی، تاریخ نگار علم استه تیک می نویسد، انتظار میرود فیلسوفانی که در راستای فلسفه معناشناختی طی طریق میکنند ، در صدد انطباق دادن نتایج کوشش های خویش بر مسایل استه تیکی برآیند (۳۲ ، ۲). در واقع فیلسوفان پایه گذار فلسفه معناشناختی - پی یرس، کاسیرر ، وایت هد، ریچاردزو آنان که در ترویج عقاید نامبردگان اهتمام ورزیدند - موریس ، لانگر، و سایرین - شالوده ریزان فلسفه معناشناختی هنر می باشند و از آنان به عنوان کلاسیک های استه تیک معناسناختی یاد می شود. از دیگر جنبش های عمده استه تیک معناشناختی یکی فلسفه زبان شناختی هنر بندتو کروچه بود که پس از وی توسط رابین کالینگوود، فیلسوف نو هگل گرای انگلیسی گسترش داده شد. اگرچه این فیلسوفان در اندیشه های فلسفی خود معناگرا نبودند، لکن در زمینه استه تیک، (با اندک تفاوتی) از حامیان کاربرد اصول و اسلوب های اساسی برخوردمعناشناختی در هنر بودند.

از نظر فلاسفه شوروی آلکسی بوگومولوف۲۲، یوری ملویل۲۳ ، و ایگورنارسکی۲۴، در فلسفه نوین بورژوازی همپای اختلافات و انشعابات شاهد روندی دیگر، یعنی همگرایی مکاتب فلسفی هستیم. به طوری که نویسندگان یاد شده نشان دادند این فرایند عمدتا با سه گرایش اصلی رشد فلسفه نوین بورژوازی همخوانی و همراهی دارد:۱- نواثبات گرایی (گرایش به علم و شبه علم به مثابه یک اصل ضروری پندارگرایی ذهنی در نظریه علوم نظری)؛ ۲- خردگریزی (خردگریزی و شهودگرایی به مثابه آمیزه ای از اصول بنیادین نظریه شناخت ذهن گرایانه، که در فلاسفه مذهب گرای با پندارگرایی عینی ممزوج است)؛ ۳- مذهب گرایی وجزمیت. بزعم این نویسندگان واقع گرایی نو در میان سه گرایش بالا به عنوان گرایشی جوش دهنده و واسطه ای عمل می کند که سعی در تلفیق آنها دارد. در ملقمه مذکور گاه این و گاه آن تمایل عمده قلمداد می شود (۴۸- ۳۴۶ ، ۱۲). به عقیده ما طبق تحلیل های

www.takbook.com

معناشناختی، می توان گفت که در گرایش های استه تیکی بورژوازی نوین، با توجه به سه روند بالا، همگرایی به چشم می خورد. در میان مفاهیم معناشناختی پندارگرایانه هنر، هم ناظر گرایش خردگریز هستیم و هم گرایش واسطه ای واقع گرایی نو (وایت هد) را می بینیم. خردگریزی با ناچیز انگاری نقش خرد در هنر و تفویض نقش زیست شناسانه بدان (ریچاردز)، و مطلق شمردن نقش قریحه و خودانگیختگی (پی یرس، کروچه، لانگر) و گرایش به مذهب وجزمیت (ماری تاین) و تمایلات واسطه ای واقع گرایی نو (وایت هد) در پیوند است. تردیدی نیست که در پندارگرایی معناشناختی، چه در فلسفه و چه در استه تیک، گرایش نواثبات گرایی با جهت گیری در امتداد علم و شبه علم و گرایش ذهنی پندار گرایانه ای که دارد در خصوص علوم نظری نقش مسلطی ایفا میکند. این گرایش را که رواج عام یافته است نه تنها در نظریه های استه تیکی ریچاردز، ویتگنشتاین و سایر تحلیل گرانی که در بستر نواثبات گرایی پرورش یافته اند، که بیش و کم در همه مفهوم آفرینی های معناشناختی هنر که در این کتاب به بررسی و پژوهش آنها پرداخته ایم می توان دید.

سومین وظیفه اسلوب شناختی کتاب حاضر این است که عیان سازد، گرایش معناشناختی در استه تیک نوین، چگونه و به چه منظوری با شناخت علمی نوین پیوند می یابد. از آنجا که توجه فزاینده علمای استه تیک به داده های علوم تخصصی یکی از ضروریات حاد و حیاتی در کارکرد های ایدیولوژیک استه تیک نوین می باشد، بررسی استه تیک غرب بدوا نباید به جنبه های ایدیولوژیک محدود شود. این مسأله را می توان به عوامل چندی نسبت داد:

نخستین عامل، وقوع بحران در استه تیک فلسفی پنداراگرای سده نوزدهم است که نظری بودن خصیصه ماهوی آن می باشد و در آن گرایش به ذهنیت وجه غالب دارد.

دومین عامل، این واقعیت است که به قول پژوهشگر شوروی تی. اویزرمان۲۵ بورژوازی جهانخوار از تجربه تاریخ آموخته که دیگاه واپسگرایانه عریان و عیان... برّایی ایدیولوژیک خود را از دست داده است. نیاز های بورژوازی به پیدایش نظریه های پالایش یافته ای انجامیده است که به طور صوری بر بنیاد داده های علمی استوار گشته و در لفظ خود را از فلسفه پندارگرایانه نظری رهانیده است (۱۶- ۱۵ ، ۱۰).

سومین عامل، کوشش علوم جدید برای همپیوندی فعالیت های تحقیقاتی است که امکان پژوهش های چند - رشته ای و بهره گیری علوم، خاصه علوم انسانی از شیوه های علوم تخصصی، فنی و طبیعی را میسر می سازد. اولیانوف می نویسد، در قرن بیستم... جریان پرتوان... حرکت علوم طبیعی بسوی علوم اجتماعی ... اگر هم فزونی نگیرد همچنان پر توان خواهد ماند.

ویژگی تکامل پژوهش های علمی در عصر حاضر آنستکه علوم انسانی به طور فزاینده ای اسلوب های تحقیقاتی علوم طبیعی و ریاضی را اخذ می کند. پیدایش نظامات علمی نوین مانند نشانه شناسی، نظریه انتقال اطلاع، سیبرنیتیک، تحلیل ساختاری سیستم ها، بر اساس اصول مشتمل بر زنجیره گسترده ای از پدیده ها، این مکان را فراهم ساخته است که برداشت های نوینی از منهاهج تحقیق و تتبع تدوین شود که پژوهشگران را برانگیخته است این اصول و اسلوب ها را در بررسی مسایل علوم انسانی نیز بکار بندند.
زبانشناسی نخستین رشتهٔ علوم انسانی بود که قواعد و اسلوب های دقیق قیاسی که سابق بر این در انحصار علوم طبیعی بود، به طور وسیع در آن بکار آمد. زبان شناس سویسی فردیناند دُ ساسور۲۶ اول کسی بود که زبانشناسی ساختاری را بنیاد نهاد که پس از او توسط مکاتب ساختارگرای پراگ (ان. اس. تروبتسکو۲۷ و همکاران) کپنهاک (لوییس هی یلمسلو۲۸ و همکاران)، امریکا(ادوارد ساپیر۲۹ ، لیونارد بلوم فلد۳۰) و نیز توسط نعام چومسکی۳۱ امریکایی و برخی زبان شناسان شوروی توسعه داده شد. بکار گیری اسلوب های علوم دقیقه، زبانشناسان را قادر ساخت به نتایج علمی و نظری مهمی دست یابند و زبانشناسی در خط مقدم جبهه پیشرفت های علمی قرار کرفت. از دیگر نظام های عملمی که با استفاده از اصول نظری نشانه شناسی و ساختارگرایی به نتایج ملموس دست یافت انسانشناسی بود. آثار کلود لوی اشتراوس۳۲ در این زمینه سهم به سزایی دارد.

استه تیک به ویژه جزیی از آن که با نظریه هنر سر و کار پیدا می کند، به تبع زبان شناسی و انسان شناسی از اصول و فنون علوم دقیق متمتع شد. از جانت محققین غربی مساعی زیادی صورت می گیرد تا از نشانه شناسی، نظریه انتقال اطلاع و اصول و اسالیب ساختارگرایی در تحلیل صور هنری متنوع بهری گیرند. این اصول و سبک ها در آثار گروهی از نویسندگان شوروی که خود دسته بزرگی را تشکیل می دهند وسیعا مورد استناد و استفاده قرار گرفته است؛ از زمره آنها از آثار یوری لوتمان،۳۰ بوریس یوسپنسکی۳۱ ، ویاچسلاو ایوانوف۳۲ ، ویاچسلاو توپورُف۳۳ ، یوری لکومستِف ۳۴و سایرین می توان یاد کرد. پژوهشگران شوروی در مورد ارزش و امکان بالقوه این گرایش در توصیف و تفسیر پدیده استه تیک و مزید بر آن، پدیده هنر همچنین محدودیت ها و امکانات بالقوه کاربست این شیوه های باریک بینی در پژوهش های استه تیکی، اتفاق نظر ندارند.

www.takbook.com

کتاب حاضر به بحث و بررسی این گرایش، که در استه تیک با کاربست اسلوب های تحلیلی نظام هایی چون زبان شناسی، نشانه شناسی و غیره مشخص است، می پردازد. براهین زیادی هست که ارتقاع اسلوب تحلیل هنری مختص به استه تیک معناشناختی تا حد یک معیار توجیهی ست برای باز شناسی آن از گرایش های غیره. هر آینه به آثار واضعان استه تیک معناشناختی نظری افکنده شود، در یافته خواهد شد که اغلب آنان مدعی هستند استه تیک مورد نظر آنان نه یک نظریه است و نه مجموعه ای از تفاسیر، بلکه نظامی از اسلوب های تحلیل موضوعات استه تیک است (مارکی بنس).

ما به هیچ تاویل منکر آن هیستیم که گرایش معناشناختی را در استه تیک میل به کاربرد اسلوب های دقیق و جدید تحلیل که از زبان شناسی و غیره به وام گرفته شده است محرز می دارد. با این وجود شایان ذکر است که دیدگاه استه تیک معناشناختی به مثابه یک اسلوب هیچ تضادی به اسلوب مارکسیستی وحدت دیالکتیکی نظریه و اسلوب ندارد. البته در پژوهش های اصول ماهوی تاریخ استه تیک، فرضیه ای وجود دارد که بیان می دارد، برای روشن ساختن ماهیت نظریه های استه تیکی پیش از هر چیز، تحلیل دیدگاه های فلسفی نویسندگان آن ضروریست. جوهر فلسفی زیباشناختی معناشناختی بدوا به اسلوب ها که با تفاسیر پندارگرایانه مقدمات اولیه ملحق است. دید گاه زیباشناسی معناشناختی به مثابه اسلوبی محض و جدید، رونوشتی از فلسفه معناشناختی می باشد. اثبات گرایان جدید ام. شلینگ، ر. کارناپ، ال. ویتگنشتاین و فیلسوف مصلحت گرا و. جیمز به واقع در متن فلسفه معناشناختی بود که

به واقع در متن فلسفه معناشناختی بود که مدعی شدند توسط علمای معناشناختی انقلابی در فلسفه به وقوف پیوسته است، یعنی فلسفه آشکارا از تیوری - کارکرد پیشین خود - به اسلوب تحلیل زبان شناسی بدل شده است، پس به یمن این دگردیسی دیگر نمی توان آنرا در قیاس با فلسفه کلاسیک، متافزیک نامید. حقیقل این استکه هدم یا غلبه بر متافزیک در فلسفه معناشناختی در واقع افسانه ای بیش نبود. این فلسفه علیرغم ادعاهای آن بالکل یک نظریه پندارگرایانه بود که در آثار فیلسوفان ماکس گرای انتقادات کوبنده و متقاعد کننده ای از آن شده است. بسیاری از فیلسوفان بورژوازی از جمله برخی از آنان که از بدو تولد این حنبش آن را یاری کردند، مانند برتراند راسل انتقاد های فوق را پذیرفتند. باید خاطر نشان سازیم که تحصیل یک دیدگاه استه تیکی به مثابه یک اسلوب محض امری محال می باشد.

اسلوب نمی تواند برای منفک ساختن یک جریان یا گرایش استه تیکی در بررسی مایل هنر به عنوان معیار و ضابطه اصلی عمل کند. این معیار زیباشناختی شیوه ایست که در آن ماهیت عملی هنر و قوانینی که (هنر) ز آن تبعیت میکند، مورد تبیین و فقسیر قرال می گیرد. به دیگر سخن این معیار می بایست معین کند بر کدامین تیوری هنری صحه می گذارد و کدامین اصول نظری را اقامه میکند. مسلما اسلوب ها و ابزار های تحلیل به وسیله ای فرضیه های نظری معین میگردد. استه تیک معناشناختی همچون غالب جهت گیری ها و گرایش های استه تیک نوین غرب در اساس با هنر مرتبط است. از نظر اسلوبی تشخیص دو بُعد، بُعد تحلیل مادی و بُعد تحلیل فلسفی اهمیت زیاری دارد. استه تیک معناشناختی در هد دو بُعد، در درجه اول، دستگاهی از اصول نظری است. یعنی نظریه خاص هنر است که اسلوب ها و ابزار تحلیل متناسب به خود را دارد. هر اسلوبی بر پایه فرضیه های اساسی یک نظریه استوار می باشد لذاانتقال اسلوب های دیگر انتظام ها به هنر، به این معناست که الگوهای نظری آنها نیز به هنر منتقل می شود. کاربست اسلوب های معناشناختی، زبان شناختی و غیره در تحلیل مسایل هنری متضمن آنست که نخست: هنر به مثابه موضوع زبانشناختی یا معناشناختی در نظر گرفته شود، یعنی در درجه اول به گونه ای صریح یا ضمنی از تیوری متاثر شود، دروم: به کمک این اسلوب ها، ساختار زبانشناسی و غیره به عنوان الگو های هنر منظور گردد.

چنین نگرشی نسبت به گرایش معناشناختی در استه تیک امکان آنرا فراهم می آورد که مسأله رده بندی مفاهیم معناشناختی هنر را بطرز صحیح پاسخ گویم.

ام دامیانوویچ در استه تیک معناشناختی سه سمت گیری را عیان می سازد: ۱) تیوری های ویژه علم مانند انتقال اطلاع؛ ۲) آموزه هایی که میان نظریه های علمی و تیوری های فلسفی وضعیتی بینابینی دارد. اینها جهت گیری های تحلیلی و فرا سنجشی تفکر می باشد. این آموزه ها از یک سو با گرایش های فلسفی در پیوند است و از دگر سو تحلیل آنها از زبان استه تیکی به سوی علوم مختلف و تحلیل مراحل تجربی ره می سپارد.

www.takbook.com

فلسفه نمادین هنر که در درجه اول با جنبه های معرفت شناسی مرتبط است. این جهت گیری از خود ویژگی های آثار موریس، لانگر و دیگران است (۸۱ - ۸۰ ، ۶). دامیانوویچ در مقاله خود *گرایش معناشناختی در استه تیک نوین* جهت گیری های فوق را به ترتیب نشانه شناسی تحلیلی و نمادین اصطلاح بندی میکند. این دره بندی بیشتر از آن جهت سودمند است که بر پایه پیوند میان نظریه معناشناختی هنر و فلسفه قوام گرفته است و نه افتراق روش تحلیل آنها چرا که این یک، خصیصه ای تبعی دارد.

موضوع پژوهش انتقادی حاضر نظریه های عمدتا علمی معناشناختی هنر نیست، بلکه نظریه های معناشناختی فلسفی می باشد.

سومین گروه از نظریه ها در رده بندی دامیانوویچ، چنانکه پیش از این گفتیم فلسفه معناشناختی هنر در نتیجه بهره گیری از اصول، اساس و اسلوب های پندارگرایی معناشناختی در استه تیک پدید آمد. اسلوب متافزیکی و اصول پندارگرایانه و ایده آلیسم معنا شناختی سبب کاربرد غیرعلمی اسلوب های علوم دقیقه در فلسفه معناشناختی هنر گردیده است.

ما معتقدیم رعایت اصولی که در زیر خواهد آمد نحوه کاربست اسلوب های دقیق را در استه تیک معین می سازد و به نیاز های اسلوبی ماکسیست - لنینستی پاسخ میدهد.

نخست آنکه اسلوب های اتخاذ شده در دوران کنونی جزیی از اسلوب شناسی علوم طبیعی و اجتماعی است، که به همگرایی این دو گسترهٔ پژوهشی یاری می رساند و برای آزمون ژرفتر ماهیت روند های اجتماعی و وجود فردی انسان پیش شرط هال لازم را فراهم می آورد.

دوم آنکه اسلوب های یادشده تنها برخی جنبه های محدود بررسی موضوعات واقعا عینی را محرز می سازد.اسلوب های مورد نظر ما ذاتا فلسفی نیست و سرشت ویژه ای دارد. (۹۳ - ۹۲ ، ۹). هر آینه به مسایل هنری به مثابه یک موضوع استه تیکی ملحق با فلسفه از این منظر نگریسته شود، دیگر نمی توان آنها را به سطح یک سری مسایل فنّی تنزل داد که به تمامی در اسلوب های ریاضی، نشانه شناسی، تیوری سیستم ها، و غیره مستحیل میگردد. البته این حقیقت را نباید نادیده انگاشت که علوم یاد شده دامنه کاربردی گسترده ای دارد. استه تیک به طور کلی، با مسایل هنر، با مسلّه ماهیت هنر، با عام ترین قوانین تحول آن، با پیوند متقابل جنبه های مادی و معنوی هنر، باقوانین فعالیت آفرینشگرهنری، با شناخت (یااندیشه) هنری، با همانند سازی جهان برون و غیره متفق است.

نمی توان منکر شد که اسلوب های تحلیل زبانشناختی و معناشناختی و غیره نشانگر پیشرفت بزرگی در روش شناسی پژوهش های نوین علمی می باشد. کاربست اسلوب های مورد نظر این امکان را فراهم میاورد که هنر را در مقام موضوع مورد پژوهش، در نظامات متفاوت مطرح و عرضه کرد (زبانشناسی، نظریه انتقال اطلاع، و غیره)، یا آنرا مسأله واحد موضوع مطالعه پژوهش های متنوع عنوان کرد. چنین برخوردی به یک تحلیل جامع می انجامد، لکن در این نگرش خطری نهفته است و آن این استکه عینیت موضوع را از خاطر ببریم و صرفا نظاماتی را موضوع اصلی مورد پژوهش خویش قرار دهیم که توسط مسأله مفروضی مطرح می شود. این امر امکان تفسیر به رای موضوع مورد مطالعه را میسر می کند.

توجه فزاینده فیلسوفان نسبت به زبان و نشانه ها، نه به عنوان ابزار بلکه موضوع پژوهش، البته زاده تصادف یا امری تصادفی نبود، آن ریشه در الزامات پیشرفت نوید داشت. فیلسوف شوروی پ. و. کوپنین در مقاله ای تحت عنوان تحلیلی در باره *زبان به مثابه مسأله ای منطقی معرفتی* خاطر نشان می سازد که در ملتقای قرن، در ساختار آگاهی علمی و شکل گیری نظریه های علمی دگرگونی های بنیادینی پدید آمد که نتایج علمی نوینی به دنبال داشت. امحاء همه مفاهیم حس گرایانه از محتوای پژوهش های علمی منجر به انتزاعی گشتن فوق العاده مفاهیم علمی شد و جنبه هایی از نظریه علمی را موکد ساخت که بتوان آنرا به عنوان یک زبان، یک نظام نشانه ای که به صورت های گوناگون تفسیر می گردد، مد نظر قرار داد. همچنان که اولیانف در کتاب *ماده گرایی و آزمون سنجی* خاطر نشان کرده است، این امر شالوده ای را برای کاربرد گسترده دستگاه های منطقی و ریاضی در عرصه های گوناگون علم فراهم آورد. علم در روند گسترش خویش در برابر منطق و ریاضیات مسایل نوینی را مطرح کرد و آن ها هم برای حل مسایل یاد شده این فرضیه را به میان آورد که علم خود یک زبان است، زبانی که به گونه ای ساختگی آفریده شده و به ضابطه درآمده است (۳۳ - ۳۲ ، ۸). این مسأله به نوبه خود انگیزه ای شد برای ایجاز نظام های نوین علمی مانند نشانه شناسی و نظریه سیستم ها.

بر این سیاق همراه به پیشرفت علم در میان منطق دانان، ریاضی دانان و نشانه شناسانی که خود را بدین مسایل مشخص سرگرم می داشتند، تنی چند از فیلسوفان مکاتب مختلف فلسفه پندارگرای سر برآوردند که از آن میان می توان پیرس، راسل، وایت هد و کارناپ

www.takbook.com

را نام برد. این از خام اندیشی و ساده لوحی است که در بررسی دستاورد های این پژوهشگران در گستره های گوناگون، این دستاورد ها را از باور های فلسفی آنان منفک کنیم و چنان پنداریم که گویا آنان نخست کشفیات خود در زمینه های خاص به انجام رساندند سپس این کشفیات را موضوع تفسیر های پندارگرایانه قرار دادند. با این همه در بررسی فلسفه معناشناختی، به طور کلی می توان گفت که واضعان آن همانند گذشته برای تحکیم و تقویت اشکال اخیر پندارگرایی از کشفیات نوینی که در پیوند با مسایل زبان و نظام های نشانه ای تحصیل شده است، بهره گرفته اند. به عنوان یک نمونه مشخص می توان به آثار منطق دان و فیلسوف امریکایی چارلز پیرس بنیانگذار علم العلایم اشاره کرد. در آثار این دانشمند، علم نشانه شناسی به مثابه بخش ارگانیک نظریات پدیدار شناختی و معرفت شناسی مصلحت گرایانه او بشمار میاید. چارلز موریس که اندیشه های پیرس را در علم نشانه شناسی بسط داد و از موضع فلسفه معناشناختی برای خلاصی آن از ماوراء الطبیعه به بحث پرداخت، به درستی یادآور می شود که پیرس علم نشانه شناسی را به عنوان پشتوانه ماوراالطبیعه پندارگرایانه خود بکار می برد. (همچنانکه خواهیم دید - در فصل نُه - موریس نیز نتوانست دامن خود را از آلایش به اندیشه های متافزیکی پاک نگهدارد). مبالغه زبان، نشانه و معنا تا حد تبدیل آن به موضوع مرکزی پژوهش فلسفی، معناشناسان را قادر کرد تا با تحریف مفاهیم فلسفی دستاورد های منطق، ریاضیات و دانش نشانه شناسی، برای استحکام و استمرار اندیشه های سنتی پندارگرایانه شیوه های نوی بیابند. این تحریف در تفسیر پندارگرایانه مسایل زبان، نشانه و معنا صورت گرفت. در حالیکه ماده گرایان از این موضع برخورد میکردند که نه تفکر و نه زبان هیچ یک برای خود قلمرو مستقلی ندارد، آنها تنها تجلی زندگی واقعی ست، معناشناسان پندارگرا، زبان و نشانه ها (نمادها) را از جهان اشیا و جهان اندیشه ها جدا نمودند و قلمرو مستقلی بدانها اختصاص دادند، بدین سان میان جهان اشیا و جهان اندیشه ها جهانی بینابینی پدید آوردند. زبان و نشانه ها (نمادها) در دست معناگرایان از صورت وسیله حیاتی ارتباط میان انسانها، از صورت ابزار معرفت شناختی فعال بدرآمد و موجد عالمی گشت که مردمان در آن می زیند و یکدیگر را در می یابند.

اولیانف در تلخیص یکی از آثار فویرباخ می نویسد: اگر کسی شرم نکند که بگوید خاستگاه جهان محسوس و مادی، اندیشه و اراده یک روح است، اگر کسی شرم نکند که ادعا نماید اشیا از آنرو وجود دارد که آفریده اندیشه است، نه از آنرو که چون آنها هستند در باره آنها اندیشیده می شود، پس بگذارید از این نیز شرم نکند که بگوید همه چیز آفریده کلام است، و نیز بگذارید شرم نکند که بگوید اشیا به جهت آنکه کلام وجود دارد، هستی یافته اند، نه آنکه چون اشیا هستی دارد، پس سخن نیز هستی یافته است (۷- ۷۵ ، ۱۱). نمایندگان پندارگرایی معناشناختی سده کنونی نیز نشان دادند که بهنگام تعریف مقوله های ماقبل تجربی کانت از دادن چنین مجوز هایی به خود شرم نمی کنند. معناشناسان به مقوله های ماقبل تجربی اصالت تصور و استدلال هم نمی پردازند دل مشغولی آنان زبان و نشانه ها (نماد ها) با کارکرد جهان آفرینی آنهاست.

در میان معناشناسان منطقی نیز فیلسوفان پندارگرا کم نبودند. بسیاری از آنان به مسایل استه تیک، اخلاق، ارزش شناسی و غیره نیز همچون مسایل معرفت شناختی توجه داشتند. مونرویه سی. بردزلی امریکایی، تاریخ نگار علم استه تیک می نویسد، انتظار میرود فیلسوفانی که در راستای فلسفه معناشناختی روانند، در صدد انطباق دادن نتایج کوشش های خویش بر مسایل استه تیکی برآیند (۳۲ ، ۲). در واقع فیلسوفان پایه گذار فلسفه معناشناختی - پی یرس، کاسیرر، وایت هد، ریچاردز و کسانی که در ترویج عقاید آنان اهتمام ورزیدند - موریس، لانگر و بقیه- شالوده ریزان فلسفه معناشناختی هنر در شمار میایند و از آنان به عنوان کلاسیک های استه تیک معناشناختی یاد می کنند. از دیگر جنبش های عمده استه تیک معناشناختی یکی فلسفه زبان شناختی هنر بندتو کروچه بود که پس از وی توسط رابین کالینگوود، فیلسوف نو هگل گرای انگلیسی گسترش داده شد. اگرچه این فیلسوفان در اندیشه های فلسفی خود معناگرا نبودند، لکن در زمینه استه تیک، (با اندک تفاوتی) از حامیان کاربرد اصول و اسلوب های اساسی برخوردمعناشناختی در هنر بودند.

از نظر فلاسفه شوروی آلکسی بوگومولوف، یوری ملویل، و ایگورنارسکی، در فلسفه نوین بورژوازی همپای اختلافات و انشعابات شاهد روندی دیگر، یعنی همگرایی هستیم. بطوری که نویسندگان یاد شده نشان دادند این فرایند در کل با سه گرایش اصلی رشد فلسفه نوین بورژوازی همخوانی و همراهی دارد:۱- نواثبات گرایی (گرایش به علم و شبه علم به مثابه یک اصل ضروری پندارگرایی ذهنی در نظریه علوم نظری)؛ ۲- خردگریزی (خردگریزی و شهودگرایی به مثابه آمیزه ای از اصول بنیادین نظریه شناخت ذهن گرایانه، که در فلاسفه مذهب گرای با پندارگرایی عینی ممزوج است)؛ ۳- مذهب گرایی وجزمیت. بزعم این نویسندگان، واقع گرایی نو در میان سه گرایش بالا به عنوان گرایشی جوش دهنده و واسطه ای عمل می کند که سعی در تلفیق آنها دارد. در ملقمه مذکور گاه این و گاه آن تمایل عمده قلمداد می شود (۴۸- ۳۴۶ ، ۱۲). به عقیده ما طبق تحلیل های معناشناختی ، می توان گفت که در گرایش های استه تیکی بورژوازی نوین، با توجه به سه روند بالا، همگرایی به چشم می خورد.

www.takbook.com

در میان مفاهیم معناشناختی پندارگرایانه هنر، هم ناظر گرایش خردگریز هستیم و هم گرایش واسطه ای واقع گرایی نو (وایت هد) را می بینیم. خردگریزی با ناچیز انگاری نقش خرد در هنر و تفویض نقش زیست شناسانه بدان (ریچاردز)، و مطلق شمردن نقش قریحه و خودانگیختگی (پی یرس، کروچه، لانگر) و گرایش به مذهب وجزمیت (ماری تاین) و تمایلات واسطه ای واقع گرایی نو (وایت هد) در پیوند است. باری تردیدی نیست که در پندارگرایی معناشناختی، چه در فلسفه و چه در استه تیک، گرایش نواثبات گرایی با جهت گیری در امتداد علم و شبه علم و گرایش ذهنی پندار گرایانه ای که دارد، در خصوص علوم نظری نقش قاطعی ایفا میکند. این گرایش را که همه جا رواج یافته است، نه تنها در نظریه های استه تیکی ریچاردز، ویتگنشتاین و سایر تحلیل گرانی که در بستر نواثبات گرایی پرورش یافته اند، که بیش و کم در همه مفهوم آفرینی های معناشناختی هنر که در این کتاب به بررسی و پژوهش آنها پرداخته ایم، می توان دید.

سومین وظیفه اسلوب شناختی کتاب حاضر این است که عیان سازد گرایش معناشناختی در استه تیک نوین، چگونه و به چه منظوری به شناخت علمی نوین پیوند می یابد. از آنجا که توجه فزاینده علمای استه تیک به داده های علوم تخصیصی یکی از ضروریات حاد و حیاتی در کارکرد های ایدیولوژیک استه تیک نوین می باشد، بررسی استه تیک غرب بدوا نباید به جنبه های ایدیولوژیک محدود شود. این مسأله را می توان به عوامل چندی نسبت داد:

نخستین عامل، وقوع بحران در استه تیک فلسفی پندارگرای سده نوزدهم است که نظری بودن خصیصه ماهوی آن می باشد و در آن ذهنی بودن وجه غالب دارد.

دومین عامل، این واقعیت است که، به قول پژوهشگر شوروی تی. اویزرمان، بورژوازی جهانخوار از تجربه تاریخ آموخته که دیگاه واپسگرایانه عریان و عیان... برّایی یدیولوژیک خود را از دست داده است. نیاز های بورژوازی به پیدایش نظریه های پالایش یافته ای انجامیده است که به طور صوری بر بنیاد داده های علمی استوار می گردد و در لفظ خود را از فلسفه پندارگرایانه نظری می رهاند (۱۶- ۱۵ ، ۱۰).

سومین عامل، کوشش علوم جدید برای همپیوندی فعالیت های تحقیقاتی است که امکان پژوهش های چند - رشته ای و بهره گیری علوم، خاصه علوم انسانی از شیوه های علوم تخصصی، فنی و طبیعی را میسر می سازد. اولیانوف می نویسد، در قرن بیستم... جریان پرتوان... حرکت علوم طبیعی بسوی علوم اجتماعی ... اگر هم فزونی نگیرد همچنان پر توان خواهد ماند.

ویژگی تکامل پژوهش های علمی در عصر حاضر آنستکه علوم انسانی به طور فزاینده ای اسلوب های تحقیقی علوم طبیعی و ریاضی را اخذ می کند. پیدایش نظامات علمی نوین مانند نشانه شناسی، نظریه انتقال اطلاع، سیبرنیتیک، تحلیل ساختاری سیستم ها، بر اساس اصول مشتمل بر زنجیره گسترده ای از پدیده ها، این مکان را فراهم ساخته است که برداشت های نوینی از منهاهج تحقیق و تتبع تدوین شود که پژوهشگران را برانگیخته است این اصول و اسلوب ها را در بررسی مسایل علوم انسانی نیز بکار بندند. زبانشناسی نخستین رشتهٔ علوم انسانی بود که قواعد و اسلوب های دقیق قیاسی که سابق بر این در انحصار علوم طبیعی بود، به طور وسیع در آن بکار آمد. زبان شناس سویسی فردیناند دُ ساسور اول کسی بود که زبانشناسی ساختاری را بنیاد نهاد و پس از او توسط مکاتب ساختارگرای پراگ (ان. اس. تروبتسکو و همکاران) کپنهاک (لوییس هی یلمسلو و همکاران)، امریکا(ادوارد ساپیر، لیونارد بلوم فلد) و نیز توسط نعام چومسکی امریکایی و برخی زبان شناسان شوروی توسعه داده شد. بکار گیری اسلوب های علوم دقیقه، زبانشناسان را قادر ساخت به نتایج علمی و نظری مهمی دست یابند و زبانشناسی در خط مقدم جبهه پیشرفت های علمی قرار گرفت. از دیگر نظام های عملمی که با استفاده از اصول نظری نشانه شناسی و ساختارگرایی به نتایج ملموس دست یافت انسانشناسی بود. آثار کلود لوی اشتراوس در این زمینه سهم به سزایی دارد.

استه تیک به ویژه جزیی از آن که با نظریه هنر سر و کار پیدا می کند، به تبع زبان شناسی و انسان شناسی از اصول و فنون علوم دقیق متمتع شد. از جانب محققین غربی مساعی زیادی صورت می گیرد تا از نشانه شناسی، نظریه انتقال اطلاع و اصول و اسالیب ساختارگرایی در تحلیل صور هنری متنوع بهری گیرند. این اصول و سبک ها در آثار گروهی از نویسندگان شوروی که خود دسته بزرگی را تشکیل می دهند وسیعا مورد استناد و استفاده قرار گرفته است؛ از زمره آنها از آثار یوری لوتمان، بوریس یوسپنسکی، ویاچسلاو ایوانوف، ویاچسلاو توپورُف، یوری لکومستِف و سایرین می توان یاد کرد. پژوهشگران شوروی در مورد ارزش و امکان بالقوه این گرایش در توصیف و تفسیر پدیده استه تیک و مزید بر آن، پدیده هنر همچنین محدودیت ها و امکانات بالقوه کاربست این شیوه های باریک بینی در پژوهش های استه تیکی، اتفاق نظر ندارند.

www.takbook.com

کتاب حاضر به بحث و بررسی این گرایش، که در استه تیک با کاربست اسلوب های تحلیلی نظام هایی چون زبان شناسی، نشانه شناسی و غیره مشخص است، می پردازد. براهین زیادی هست که ارتقاع اسلوب تحلیل هنری مختص به استه تیک معناشناختی تا حدی برای باز شناسی آن از گرایش های غیر را توجیه می کند. هر آینه به آثار واضعان استه تیک معناشناختی نظری افکنده شود، در یافته خواهد شد که اغلب آنان مدعی هستند استه تیک مورد نظر آنان نه یک نظریه است و نه مجموعه ای از تفاسیر، بلکه نظامی از اسلوب های تحلیل موضوعات استه تیک است (مارکس بنس).

ما به هیچ تاویل منکر آن نیستیم که گرایش معناشناختی را در استه تیک میل به کاربرد اسلوب های دقیق و جدید تحلیل، که از زبان شناسی و غیره به وام گرفته شده است محرز می دارد. با این وجود شایان ذکر است که دیدگاه استه تیک معناشناختی به مثابه یک اسلوب هیچ تضادی با اسلوب مارکسیستی وحدت دیالکتیکی نظریه و اسلوب ندارد. البته در پژوهش های اصول ماهوی تاریخ استه تیک، فرضیه ای وجود دارد که بیان می دارد، برای روشن ساختن ماهیت نظریه های استه تیکی پیش از هر چیز، تحلیل دیدگاه های فلسفی نویسندگان آن ضروریست. جوهر فلسفی زیباشناختی معناشناختی بدوا نه با اسلوب ها که با تفاسیر پندارگرایانه مقدمات اولیه ملحق است. دید گاه زیباشناسی معناشناختی به مثابه اسلوبی محض و جدید، رونوشتی از فلسفه معناشناختی می باشد. اثبات گرایان جدید ام. شلینگ، ر. کارناپ، ال. ویتگنشتاین و فیلسوف مصلحت گرا و. جیمز به واقع در متن فلسفه معناشناختی بود که دریافتند به هنگام بررسی مسایل هنر محول کردن وظیفه معیار و ضابطه اصلی برای تفکیک یک جریان یا گرایش استه تیکی به اسلوب، بسی خطا خواهد بود. این معیار زیباشناختی شیوه ایست که در آن ماهیت عملی هنر و قوانینی که (هنر) از آن تبعیت میکند، مورد تبیین و تفسیر قرار می گیرد. به دیگر سخن این معیار می بایست معین کند بر کدامین تیوری هنری صحه می گذارد و کدامین اصول نظری را اقامه میکند. اما خود اسلوب ها و ابزار های تحلیل توسط همین فرضیه های نظری معین میگردد. استه تیک معناشناختی همچون غالب جهت گیری ها و گرایش های استه تیک نوین غرب در اساس با هنر مرتبط است. از نظر اسلوبی تشخیص دو بُعد، بُعد تحلیل مادی و بُعد تحلیل فلسفی اهمیت زیادی دارد. استه تیک معناشناختی در هر دو بُعد، در درجه اول، دستگاهی از اصول نظری است. یعنی نظریه خاص هنر است که اسلوب ها و ابزار تحلیل متناسب به خود را دارد. هر اسلوبی بر پایه فرضیه های اساسی یک نظریه استوار می باشد لذا انتقال اسلوب های نظامات دیگر به هنر، به این معناست که الگوهای نظری آنها نیز به هنر منتقل می شود. کاربست اسلوب های معناشناختی، زبان شناختی و غیره در تحلیل مسایل هنری متضمن آنست که نخست: هنر به مثابه موضوع زبانشناختی یا معناشناختی در نظر گرفته شود، یعنی در درجه اول به گونه ای صریح یا ضمنی از تیوری متاثر شود، دوم: به کمک این اسلوب ها، ساختار زبانشناسی و غیره به عنوان الگو های هنر منظور گردد. چنین نگرشی نسبت به گرایش معناشناختی در استه تیک امکان آنرا فراهم می آورد که مسأله رده بندی مفاهیم معناشناختی هنر را بتوانیم بطرز صحیح پاسخ گویم.

ام دامیانوویچ در استه تیک معناشناختی سه سمت گیری را عیان می سازد: ۱) تیوری های ویژه علم مانند تیوری انتقال اطلاع؛ ۲) آموزه هایی که میان نظریه های علمی و تیوری های فلسفی وضعیتی بینابینی دارد. اینها جهت گیری های تحلیلی و فرا سنجشی تفکر می باشد. این آموزه ها از یک سو با گرایش های فلسفی در پیوند است و از دگر سو تحلیل آنها از زبان استه تیکی به سوی علوم مختلف و تحلیل مراحل تجربی ره می سپارد. ۳) فلسفه نمادین هنر که در درجه اول با جنبه های معرفت شناسی مرتبط است. این جهت گیری از خود ویژگی های آثار موریس، لانگر و دیگران است (۸۱ - ۸۰ ، ۶). دامیانوویچ در مقاله خود گرایش *معناشناختی در استه تیک نوین*، جهت گیری های فوق را به ترتیب نشانه شناسی تحلیلی و نمادین اصطلاح بندی میکند. این رده بندی بیشتر از آن جهت سودمند است که بر پایه پیوند میان نظریه معناشناختی هنر و فلسفه قوام گرفته است و نه افتراق روش تحلیل آنها چرا که این یک، خصیصه ای تبعی دارد. موضوع پژوهش انتقادی حاضر نظریه های عمدتا علمی معناشناختی هنر نیست، بلکه نظریه های معناشناختی فلسفی می باشد.

سومین گروه از نظریه ها در رده بندی دامیانوویچ، چنانکه پیش از این گفتیم، فلسفه معناشناختی هنر در نتیجه بهره گیری از اصول اساسی و اسلوب های پندارگرایی معناشناختی در استه تیک پدید آمد. اسلوب متافزیکی و اصول پندارگرایانه و ایده آلیسم معنا شناختی سبب کاربرد غیرعلمی اسلوب های علوم دقیقه در فلسفه معناشناختی هنر گردیده است.

ما معتقدیم رعایت اصولی که در زیر خواهد آمد نحوه کاربست اسلوب های دقیق را در استه تیک معین می سازد و به نیاز های اسلوبی ماکسیست - لنینستی پاسخ میدهد.

www.takbook.com

نخست آنکه اسلوب های اتخاذ شده در دوران کنونی جزیی از اسلوب شناسی علوم طبیعی و اجتماعی است، که به همگرایی این دو گسترهٔ پژوهشی یاری می رساند و برای آزمون ژرفتر ماهیت روند های اجتماعی و وجود فردی انسان پیش شرط های لازم را فراهم می آورد.

دوم آنکه اسلوب های یادشده تنها برخی جنبه های محدود بررسی موضوعات واقعا عینی را محرز می سازد. اسلوب های مورد نظر ما ذاتا فلسفی نیست و سرشت ویژه ای دارد. (۹۳ - ۹۲ ، ۹). هر آینه به مسایل هنری به مثابه یک موضوع استه تیکی ملحق با فلسفه از این منظر نگریسته شود، دیگر نمی توان آنها را به سطح یک سری مسایلی تنزل داد که به تمامی در اسلوب های ریاضی، نشانه شناسی، تیوری سیستم ها، و غیره مستحیل میگردد. البته این حقیقت را نباید نادیده انگاشت که علوم یاد شده دامنه کاربردی وسیعی دارد. استه تیک به طور کلی، با مسایل هنر، با مساله ماهیت هنر، با عام ترین قوانین تحول آن، با پیوند متقابل جنبه های مادی و معنوی هنر، باقوانین فعالیت آفرینشگرهنری، با شناخت (یااندیشه) هنری، با همانند سازی جهان برون و غیره متفق است.

نمی توان منکر شد که اسلوب های تحلیل زبانشناختی و معناشناختی و غیره، نشانگر پیشرفت بزرگی در روش شناسی پژوهش های نوین علمی می باشد. کاربست اسلوب های مورد نظر این امکان را فراهم میاورد که هنر را در مقام موضوع مورد پژوهش، در نظامات متفاوت مطرح و عرضه کرد (زبانشناسی، نظریه انتقال اطلاع، و غیره)، یا آنرا مسأله واحد موضوع مطالعه پژوهش های متنوع عنوان کرد. چنین برخوردی به یک تحلیل جامع می انجامد، لکن در این نگرش خطری نهفته است و آن این استکه عینیت موضوع را از خاطر ببریم و فقط وظایفی را که توسط مسأله مفروضی مطرح می شود به صورت تنها موضوع اصلی مورد پژوهش خویش درآوریم. این امر امکان تفسیر به رای موضوع مورد مطالعه را میسر می کند.

فلسفه معناشناختی هنر که بر مبنای اصول اسلوبی پندارگرایی معناشناختی استوار است زبان را به عنوان تنها موضوع فلسفه می داند. بر طبق این دیدگاه هنر یک زبان یا شکل دیگری از نمادگرایی ست، آن هم نه از این یا آن جنبه بلکه به طور کلی و ماهوی چنین است. زمانی که اصحاب فلسفه معناشناختی اسلوب های نظام هایی چون نشانه شناسی، زبان شناسی، تحلیل سیستم ها و غیره را در تحلیل های شان از هنر مورد استفاده قرار میدهند، دقیقا با همین فرض آغاز میکنند.

وقتی چنین نگرشی را از دیدگاه دیالکتیک مارکسیستی مورد مداقه قرار می دهیم مطلق گرایی متافزیکی غیر قابل انکار آن، در مورد یکی از جنبه های هنر، به وضوح عیان می شود. علمای استه تیک مارکسیستی بر این اعتقادند که هنر مستعد آن هست که بدان از جهت طبیعت کارکرد نشانه ها نگریسته شود، لیکن همان طور که پژوهشگر شوروی یا. آی. هاجیکیان به درستی اشاره می کند، طبیعت نشانه ای هنر مبین ماهیت کلی آن نیست. (۲۵۰ - ۲۴۹ ، ۴). مطلق گرایی متافزیکی در مورد جنبه نشانه ای هنر، یعنی بُعد زبان شناختی، ارتباطی و غیره آن از جهت معرفتی امکان توضیح پندارگرایانه ماهیت هنر را پدید میاورد. هر گاه هنر به مثابه زبان یا هر نظام نشانه ای دیگر تعبیر شود، به مهم ترین یا یکی از مهم ترین جنبه های پژوهش استه تیکی عالم معناشناس پندارگرا، یعنی به خود زبان بدل می گردد، که با روحیه خاص دبستان معناشناختی تاویل و تعبیر می شود. تقارب نظاماتی مانند نشانه شناسی و یا سیبرنیتیک، به فلسفه در اساس موجب شده است که این نظامات، به سهولت و به طور طبیعی وارد عرصه فلسفه و به ویژه نظریه شناخت گردد.

به علاوه اکثر فلاسفهٔ گرایش معناشناختی، به خصوص حامیان برجسته آن مانند پی یرس، کاسیرر، ریچاردز و دیگران بر این مسأله آگاهند که درک ماهیت هنر با انکار طبیعت استه تیکی آن، پیوند آن با زیبایی، و عدم التفاط به جنبه ارزشی آن، که نزدیکترین پیوند پژوهشگر را با فلسفه تشکیل می دهد، امری غیر ممکن است. فلاسفه معناشناختی پروای ارایه تفاسیر پندارگرایانه در مورد مفهوم ارزش هنری را ندارند. نحوه برخورد پندارگرایان عینی مانند پی یرس، وایت هد، و کروچه با ارزش هنری به مثابه امری عینی است اما در عین حال برای آن ارزشی صرفا روحی قایلند. از سویی هم در نظریه های پندارگرایان ذهنی مانند کاسیرر، نقش ذهن در متن استه تیک مطلق شمرده می شود و سرشت عینی زیبایی نفی می گردد.

پژوهشگران مارکسیست مانند آونر زیس و همفکران، ضمن انتقاد از تفسیر پندارگرایانه ارزش شناسی در عین حال بر لزوم تفحص در باره بُعد ارزش شناسی هنر از موضع علمی و اسلوبی دیالکتیک ماده گرایانه پای می فشارند. (۱۰۱ ، ۷).

هنگامی که تفسیر فلسفی زبان، نشانه ها، و اطلاعات با تفسیر ارزش هنری در میامیزد، کار بدانجا می انجامد که استه تیک معناشناختی، در عمل به طور اصولی بر مسند فلسفه هنر بنشیند. تفسیر ابعاد نشانه شناسی (نشانه) و ارزش شناسی (ارزش) هنر از دیگر موضوعات اصلی تحلیل های منقدانه ما در این اثر می باشد. در این رابطه تعاریف اصطلاحات زیرین می بایست مد نظر قرار

www.takbook.com

گیرد. هر گاه کاربست اصطلاح معناشناسی ماهیتا با سنت پندارگرایی در تفسیر نشانه ها و نمادها مرتبط باشد و اصطلاح استه تیک اصولا بر نظریه فلسفی هنر دلالت کند، به وضوح پیداست که استفاده از مفهوم استه تیک معنا شناختی، زمانی که مفاهیم معناشناختی هنر در تحلیل های خود اسلوب های دقیق مبتنی بر نظریه های علمی مشخص را بکار میبرد، قرین مصلحت نخواهد بود. شاید مصلحت این باشد که آنها را با اصطلاح نظریه های معناشناختی هنر مشخص کرد که به شاخه های فرعی مانند نشانه شناسی، زبانشناسی،ساختار گرایی و غیره منقسم است. اصطلاح استه تیک معناشناختی به مفهوم دقیق کلمه را، باید هنگامی بکار برد که بر استه تیک معناشناختی پندارگرا دلالت میکند، و از آنجا که استه تیک در غرب اصولا با استه تیک معناشناختی مترادف است، پس می تواند به عنوان فلسفه معناشناختی هنر در نظر گرفته شود. این اصطلاح از اصطلاحات دیگر مثل فلسفه نمادین هنر روشنتر است، به علاوه آشکارا درمی یابیم که دقیقا با یک فلسفه هنر و نه یک نظریه خاص علمی سر و کار داریم، یعنی مراد مورد نظر فلسفه پندارگرایانه معناشناختی است

بنابراین، گرایش به علم و بکارگیری اسلوبهای زبانشناسی، نشانه شناسی و غیره در فلسفه معناشناختی هنر به صورت روندی بغرنج و متناقض جلوه می کند. باید پیش از هرچیز خاطرنشان کنیم که اتکاء آن به علم صوری است. می توان گفت که داده های علمی، به ویژه شیوه های پژوهشی شاخه های خاص علوم آن چنان ابزاری را برای دستیابی به حقایق علمی فراهم نمی کند که بتوان آنها را منبعی جدید برای تحکیم بخشیدن به برداشت های تفکر پندارگرایانه، برداشتهای تحمیل شده بر مسایل خطیر استه تیکی بکاربرد. اینک همگان بر این باور مارکسیستی واقف هستند که در تمامی دستاورد های علمی، پندارگرایی همچون یک صورت بندی انگلی عمل میکند. در عین حال ساز و کار معرفت شناختی فراورده های انگارگرایی کمافی السابق باقی می ماند. این موضوع را اولیانف در کتاب خود *دفتر های فلسفی* بدین سان بیان میکند: ساده اندیشی، یکسو نگری، ذهن گرایی و شالوده متافزیکی تحلیل انگارگرایانه، ماهیت حقیقت استه تیکی را تحریف می کند. وضعیت عمومی عقاید و گرایش ها در جامعه معاصر به گونه ایست که طبقات حاکم در رواج این تفسیر های مخدوش شده و انگار گرایانه درنگ ناپذیر می کوشند.

در این میان نباید فراموش کرد، گرچه، پندارگرایان با بکارگیری اسلوب های پژوهش علوم در یافتن راه حل های جدید برای مسایل مهم استه تیکی لزوما ره به جایی نمی برند، لیکن در خصوص طریقه مطرح کردن مسایل شان (به ویژه مسایلی که به گستره های شناخت راه می گشاید) در نمی مانند. جای انکار نیست که برخی فیلسوفان بورژوازی مسایلی را طرح میکنند و در حل آنها به پیشرفت هایی هم موفق شوند که به دلایلی چند هنوز از جانب فلاسفه مارکسیست مورد بررسی قرار نگرفته است. نادیده گرفتن ایده های مولفین بورژوازی به صرف اینکه آنها از سوی مخالفان جهانبینی ما مطرح شده است و یا این که خالی از خطا نیست می تواند در پویایی فلسفه مارکسیستی درنگ پدید آورد. در میان سیل مسایل کاذبی که از جانب فلاسفه بورژوازی عنوان می گردد، تشخیص مسایل اصلی معرفت شناختی، روش شناسی، و جامعه، نه تنها امکان پذیر که ضروری می باشد، حتی اگر به شیوه ای گنگ مطرح یا بر سبیل خطا حل شده باشد (۳۶۳ - ۳۶۲ ، ۱۲). آ. اس. بوگومولوف، یو. کا. ملویل و آی. اس. نارسکی در مقاله خود *لنینیسم و مسایل روش شناختی تاریخ و انتقاد از فلسفه بورژوازی معاصر*، که متن بالا نیز از آن استخراج شده است، نظرات اولیانف در باره توانایی مولفین بورژوازی در زمینه کمک های ارزشمند به پژوهش های تخصصی و واقعی، و نیز ضرورت و توانایی باز پرداخت و تسلط بر دستاورد های این فیلسوفان از سوی مارکسیست ها و پیراستن این دستاورد های از گرایش های واپسگرایانه، پیش راندن اندیشه ماکسیستی و پیکار با تمامی نیرو ها و طبقات متخاصم با آن را، تکامل داده اند. ما به پیروی از رهنمون های اولیانف، که در بالا آوردیم، چهارمین وظیفه مهم بررسی حاضر را افشای ماهیت طبقاتی فلسفه معناشناختی هنر میدانیم. فلسفه معنا شناختی هنر با قرار گرفتن در نقطه مقابل ماده گرایی، در نهایت مبیّن منافع طبقاطی بورژوازی است. بارز ترین تظاهر این موضع گیری، در دشمنی ایدیولوژیکی استه تیک معناشناختی با هنر واقع گرای پیشرو و توجیه اشکال مختلف هنر نوگرا به خوبی مشاهده می شود.

www.takbook.com

فصل ۱ هنر و زبان

بخش ۱ مفهوم نو اثبات گرایانه هنر به مثابه بالاترین شکل زبان برای بیان عواطف

کنکاشی در پیرامون اندیشه های آی. آ. ریچاردز

ایوورآرمسترانگ ریچاردز (متولد ۱۸۹۳)، منقد، هنرشناس نامدار انگلیسی، در سال ۱۹۲۱ به همراه سی. کا. وگدن و جی وود کتاب *بنیان های استه تیک* را انتشار داد. نامبرده در این کتاب نظریه های استه تیکی و معانی زیبایی را طبقه بندی میکند (۱). ایوور آرمسترانگ با انتشار دومین کتاب خود *معنایِ معنی*، به سال ۱۹۲۳ ، آوازه بیشتری یافت. این کتاب که به کمک اوگدن نوشته شده است، از پرفروش ترین کتاب های کلاسیک فلسفه معناشناختی نو اثبات گرایی به شمار می رود. نگارندگان کتاب *معنای معنی* به بررسی پیوند میان سخنان، اشیا و تفکرات ویا عواطف می پردازند و ضمن تاکید بر تاثیر نیرومند زبان در زندگی روزمره و در مجردترین شکل خود یعنی کنکاش های فلسفی ، پیوند فوق را نخستین مسأله نظری علم نمادها می دانند. این فلاسفه اولین معضل نمادگرایی را رفع مغالطه ها و آراء سست از مباحثات انتزاعی (فلسفی و استه تیکی) و همچنین فرایند ارتباطی می بینند. از دید آنان این اشتباهات از عواقب نظریه های ناقصی است که در باره زبان و این پویه ها وجود دارد. آنها تاکید می کنند که مطالعه تمامی این مسایل می تواند به پی ریزی استه تیک علمی منجر شود. اثر مهم ریچاردز در بارهٔ استه تیک، کتاب *اصول انتقاد ادبی* (۱۹۲۵) وی است. او در این کتاب اصول اساسی نمادگرایی را که در کتاب قبلی خود به ضابطه درآورده بود، در زمینه هنر (و در درجه اول ادبیات) بکار می بندد. ریچاردز در کتاب سوم خویش *علم و شعر* (۱۹۲۶) یکی از جنبه های اصلی عقاید پیشین خود یعنی طرق مختلف کاربست زبان در علم و شعر را تعمیم می دهد. این کتاب ها، همراه با اثر دیگر وی *انتقاد علمی* (۱۹۲۹) برای نگارنده شهرت زیادی کسب کرد و او را به مقام یکی از ثقات معاصر استه تیک و منقدین ادبی زمان خویش ارتقاع داد.

عقاید استه تیکی ریچاردز، در آثار نخستین وی (*معنایِ معنی*، *اصول انتقاد ادبی*، *علم و شعر*)، در بستر اصلی فلسفه نو اثبات گرایی نضج یافت. در انتقاداتی که ماکس بلک و همفکرانش از ریچاردز کرده اند با براهین و بینات مقنع اثبات می کنند که وی در آثار بعدی در رد عقایدی می کوشد که در نوشته های اولیه خود بدانها مومن بود. در این آثار اثبات گرایی در فلسفه ریچاردز رنگ می بازد و وی به سلک متابعان افلاطون و کانت در میاید. البته این را نمی توان منکر شد که در کارهای بعدی مانند *کالریج در تخیل* نشانی از عبارات و اصطلاحات اثبات گرایی سنتی همچون "انگیزه "، "بازتاب "، "انگیزش "، "گرایش ها "، و غیره به چشم نمی خورد. در این نیز نمی توان تردید داشت که با گذشت سال ها نشیه و سرمستی نویسنده از اثبات گرایی همراه با ادعای آن در حل مسایل استه تیکی و فلسفی فروکش می کند. با این همه، به طورکلی، نظرات او از چهارچوب انگارگرایی معناشناختی فراتر نمی رود. خود ریچاردز در یکی از مکتوبات بعدی خود، *ابزار های علم نظری*، در حاشیه ای بر انتقادات مارکس بلک و هم اندیشان از عقاید خود، می نویسد که در بازنگری کتاب اصول *انتقاد ادبی* بیشتر به نظراتی برخورده است که از ایده های کنونی او مترقی تر است، البته موارد قلیلی نیز وجود دارد که لازم است در آنها تجدید نظر شود لذا واژگان و استعارات خود را تا اندازه ای تغییر داده ام... تا همان نظرات سابق را دگر بار مطرح کنم (۳۵ ، ۸).

www.takbook.com

بررسی دقیق نظرات استه تیکی ریچاردز معلوم می دارد که تمامی آنها بر مدار دو مسأله عمده می گردد: مسأله ارتباط در هنر و مسأله ارزش. ریچاردزِ معناشناس از همان آغاز صریحا می گوید مسأله اصلی هنر همین دو مورد است. پس می نویسد: "آن دو ستونی که نظریهٔ انتقاد باید برآن استوار گردد یکی شرح و بررسی ارزش و آن دیگر ارتباط می باشد"(۲۵ ، ۳).

مولف تاکید می کند درک اهمیت همه جانبه این حقیقت که ما حیوان اجتماعی هستیم و از همان اوان کودکی به ارتباط خو گرفته ایم، امری ضروریست. "ساختمان ذهن ما تا حد زیادی متاثر از این واقعیت است که آدمی صد ها هزار سال ناگزیر از برقراری ارتباط بوده است" (۲۵ ، ۳). تجربیات ما (برای ریچاردز تجربیات، احوال روحانی و یک پویش است) به طور ذاتی مستلزم وجود ارتباط است. برای درک هنر نظریه ارتباط علمی اهمیت گزاف دارد، چرا که "هنر عالی ترین شکل فعالیت ارتباطی می باشد"(۳۶ ، ۳).

از نظر ریچاردز چون غموض و رموز ساختار را از منظر ارتباط بنگریم آنها را ساده و قابل درک خواهیم یافت. امکان دارد هنرمند خود به این امر واقف نباشد که در پی ارتباط گرفتن است. قاعدتاً دلبستگی های او چیز های دیگریست؛ تمنای واقعی برای ایجاد ارتباط به دستاویز یک چیز، می باید از آرزوی آفرینش هر چیز تمایز یابد، زیرا این دومی، ارتباطی بالقوه می باشد؛ به گونه ای پوشیده و باهیأتی مبدل. از اینجا می توان به آرزوی ریچاردز در پی افکندن نقد هنری بر مبنای علمی و به ویژه نظریه علمی ارتباط واقف گشت. این آرزو بخش مهم و برجسته استه تیک او را تشکیل می دهد. لکن او قادر به درک این گرایش خویش در تمامی ابعاد آن نبود. در این باره گناه اصلی به گردن پیش فرض های فلسفی تفکر نواثبات گرایانه اوست. تحلیل درست وجه ارتباطی هنر تنها با در نظر گرفتن پیوند آن با دیگر جنبه های مهم و بالاتر از همه مسایل معرفت شناختی امکان پذیر خواهد بود. موضع گیری نو اثبات گرایانه ریچاردز در واقع نفی مسایل معرفت شناختی هنر را به مثابه "متافزیک" اقتضا می کند. ریچاردز به علم گرایی نیز متهم شده است. همچنان که در ادبیات مارکسیستی آمده، علم گرایی عبارت است از یکم: تخفیف اطلاعات علمی به اطلاعات اخذ شده از اسلوب های دقیق و کمی؛ دوم: مطلق کردن نقش نظریه های علمی؛ سوم: ادعای این که نگرش علمی یگانه نگرش صواب به جهان است؛ چهارم: حذف فلسفه از جهانبینی انسان و همچنین حذف به اصطلاح مسایل متافزیکی از قلمرو موضوعات علمی. ریچاردز به تبعیت از اصول علم گرایی خود را مهیا ساخت که صرفا به تجربه، علوم و زبان دقیق آنها استناد کند، فلسفه و معرفت شناسی را نادیده انگارد. همچنان که بلک به درستی خاطر نشان کرده است علم گرایی ریچاردز نسبت به جامعیت اسلوب علمی، شکل ایمان به خویشتن را می گیرد و به لاف و گزاف در خصوص مطالعه فنون تجربی و دقیق هنر و خلق .علم نقادی می انجامد. دیگر نویسندگان غربی نیز مانند بلک مور، جیمز و همکاران آنها به نقد این اندیشه های ریچاردز پرداخته اند

ریچاردز برای توضیح جایگاه ارتباط در هنر (به خصوص اصول پاولوف) و روانشناسی روی آورد و در این فراگرد ضمن توضیح خودآگاهی، ارتباط به طور اعم و ارتباط در هنر به طور اخص، تمایلات رفتارگرایانه از خور بروز داد. تردیدی نیست که وی در ان برحه از زندگی خود تحت تاثیر اندیشه های پی یرس و مصلحت گرایانی قرار داشته که نگرش شان نسبت به مسأله معنا، رفتارگرایانه بوده است. بسیاری پژوهندگان مانند رانسام و جیمز در باره گرایش های رفتارگاریانه او به بحث و کنکاش پرداخته اند. بلک تا آنجا پیش می رود که مفاهیم مطروحه در کتاب *معنای معنی* را به مثابه نظریه ای رفتارگرایانه تلقی می کند. به عقیده ما اندیشه رفتارگرایانه ریچاردز، به وسیله موریس، بنیانگذار نظریهٔ رفتارگرایی معناشناختی مورد ارزیابی دقیق تری قرار گرفته است. موریس خاطر نشان می سازد که برخی از افکار ریچاردز مانند تعریف او از معنا به مثابه نمادِ تاثیر گذار، سیری رفتارگرایانه دارد. اما این امر دال بر این نیست که خود او جهت گیری رفتار گرایانه داشت. ریچاردز در بررسی خویش از علامت، صرفا برای "تفکر" اهمیت مشدد قایل بود و به تبیین علامت از طریق اصطلاحات رفتارگرایانه به دیده تردید می نگریست. تجنب او به رفتارگرایی با گذشت زمان در او فزونی گرفت. اگر او به یک رفتارگرای مومن و مقید بدل نشد احتمالا به دلیل دلبستگی پایدار او به هنر بود؛ به گفته خود وی مشخصه هنر فقدان رفتار عملی آن می باشد. از همین رو او در توضیح واکنشی که نسبت به یک اثر .هنری در فضای ذهن صورت می گیرد، به زحمت می افتاد

www.takbook.com

این گرایش "محدود" در جهت اتخاذ اسلوب های تنکرد شناختی و روانشناختی (که در وهله اول رفتارگرایانه است) به مفهوم طبیعت گرایانه ارتباط منتهی گشت، مهفومی که بدواً از جنبه های اندیشه پی یرس و به طور کلی از ویژگی های مصلحت گرایی و نو اثبات گرایی به شمار می آید.

یکی از خصوصیات مثبت این مفهوم آفرینی ریچاردز اشتیاق او به طرح مسأله ارتباط از به عنوان امری کاملا معمول و متداول بود که استعلا گرایان آنرا به مغلطه، در پرده ای از ابهام فرو برده بودند. استعلا گرایان داعیه آن داشتند که در فرایند ارتباط، اشتراک عرفانی و فرا- فردی اذهان، یا به قول ویلبر اوربان "حداقل استعلا" مبنای عنیی تفاهم متقابل به شمار می آید. اینک به بینیم ریچاردز اثبات گرای چه مفهومی را جایگزین "حداقل استعلا" می کند؟ پیرو تعبیر ریچاردز مردم از آن رو به درک گفته های یکریگر قادرند که ساختار بدنی و ذهنی ("تشابه ذهن ها") یکسانی دارند و به واقعیتی که می پردازند برای همه آنها یکی ست. هر شخص چیزی را تجربه می کند و نسبت به محیط خود چنان واکنشی را نشان می دهد که ذهن شخص دیگر نیز دقیقاً همان را تجربه می کند (۱۷۶ ، ۳).

محدودیت (و گرایش ضد تاریخی) چنین برخورد انسان شناسانه و طبیعت گرایانه ای را هگل به وضوح دریافت و از آن انتقاد نمود. هگل بدین نکته اشاره می کند که طبیعت گرایی نمی تواند از عهدهٔ پاسخگویی به مسأله شگفتی های ذهن آدمی برآید، زیرا که فقط به توصیف استدلال بسنده می کند و در چهارچوب گرایش *روانشناختی* و روش *تجربی* باقی می ماند. او خود بسیار کوشید تا بر محدودیت برخورد تجربی از موضع دیالکتیک پندارگرایانه فایق آید. عیب تفسیر هگلی و طبیعت گرایانه از ماهیت انسان، خودآگاهی او و ادراک متقابل او در فراگرد ارتباط را مارکسیسم در عدم امکان حل ماتریالیستی این مسایل از دیدگاه *اجتماعی و تاریخی* می بیند. صرفا از این نقطه نظر می شود به تبیین و توضیح صحیح چگونگی اشاعه و ضبط *تجربه مشترک تاریخی* در هنر پرداخت، که به صورت یک تجربه شخصی، در مقام یک ارزش هنری و عینی، *پیامی شخصی* تفهیم می شود. توضیح علمی طبیعت ویژهٔ ارتباط هنری - با پرهیز از مغلطه هایی که در نظریه لذت گرایی و تأثّر پذیری عاطفی هنر وجود دارد - به شرطی امکان پذیر است که موضوع مشترک شناخت - که به مثابه مبنای عینی ارتباط عمل می کند، و در اثر هنری با نمودی پویا به کسوت وجودی عینی در میاید، در مقام عمل مشترک احساس ها تفاهم شود. ریچاردز طبیعت گرا از چنین برخورد ماده گرایانه ای در توضیح مسأله ارتباط در هنر بسی دور بود.

www.takbook.com

میان علم گرایی و یکی از اصول مهم نو اثبات گرایی، اصل تحقیقِ *صحت و سقم*، پیوندی بلاواسطه وجود دارد. بر مبنای این اصل تمامی واقعیت های خودآگاهی که نمی شود آنها را به واقعیات تجربی (یعنی آنچه که به مثابه تجربه حسی یک موضوع فهمیده می شود) مورد تحقیق قرار داد، فاقد معنای علمی و شبه بیان در شمار می آید. در نظریه نمادگرایی ریچاردز این اصل در قضیه مرکزی وجه تمایز میان کاربرد نشانه های نمادین (یا ارجاعی) و نشانه های احساسی تظاهر می یابد. از این نظر کاربست نمادین نشانه ها با اصل تحقیق صدق و کذب، که در علوم کابردی صواب دارد و از تجربه مایه میگیرد، همخوانی نشان میدهد. اما کاربرد احساسی یا انگیزشی نشانه ها از صدورات تجربه نمی باشد، لذا ابزاری و غیر علمی در شمار می آید. میان نظریه کاربرد دوگانه نمادین و تفکر اصلی نظریه ارتباط هنری ریجاردز، حلقه رابطی وجود دارد، بدین گونه که ویژگی های شعر و هنر را به طور کلی باید در کاربرد .خاص واژگان و نشانه ها جُست

پیشتر پی یرس بدین نکته اشاره کرده بود که نشانه ها می تواند در اعمال، افکار و احساسات مخاطب خود "تاثیرات مفهومی" گوناگون برانگیزد. مؤلفان کتاب *معنای معنی* همچنین، بیان می دارند که "تعبیر ما از هر نشانه ای عبارت است از واکنش روانشناختی ما نسبت به آن" (۲۴۴ ، ۲). آنان این واکنش را به مثابه نشانه تلقی می کنند. به علاوه آنان صرفا تحلیل یکی از اشکال نشانه ها یعنی واژه ها را کانون توجه قرار می دهند.

از نظر آنان واکنش نسبت به یک واژه اجزایی چند را شامل می شود، که می تواند به دو گروه عمده تقسیم گردد: یکی معنای *نمادین* یا ارجاعی و دیگری معنای *احساسی* یا انگیزشی. معنای واژه به مفهوم دقیق کلمهٔ معنا، آن جزء از مجموعه واکنش های ما نسبت بدان کلمه است که موجد تفکر ما به چیزیست که مراد از کلمه آنست و یا کلمه آنرا نمادپردازی می کند. بنابراین تفکر یا ارجاع مفهوم نمادین یا عطفی یک واژه را تشکیل میدهد. برداشت نگارندگان یاد شده از مفهوم عطف، بعضا گرایش به تفکر روی این یا آن چیز است، اما این تمایز گذاری توضیح داده نمی شود و مفهوم نمادین غالبا تفکر را مد نظر قرار می دهد. اندیشه ها به اشیاء عینی باز میگردد، پس واژه ها اشیاء عینی را، از ورای تفکرات ما در بارهٔ این اشیاء، مطرح می سازد. مجموعه واکنش های روانشناختی ما نسبت به یک واژه جامع "احساسات"،"عواطف" و "برداشت" هایی میباشد، که معنای احساسی واژه را تشکیل می دهد

ریچاردز میان "معنای" واژه و "کاربست" یا "کارکرد" آن تفاوت قطعی می بیند. وی برای واژه دونوع کارکرد (یا وظیفه) تشخیص می دهد: نمادین (یا عطفی)، احساسی (یا انگیزشی). گونه نخست کاربرد زبان را در علم و گونه دوم کارکرد واژگان یا نشانه ها را در شعر یا هنر عیان می دارد. گفته اند شعر اوج زبان *احساسی* است. فهم این نکته که برای تمایز این دو گونه کاربرد در زبان، چه معیاری اندیشیده شده است خود مسأله ای جالب توجه است.

نخستین معیار به آن معنای واژه مربوط می شود که گوینده بر آنست در فرایند استفاده از آن (کارکرد آن) آنرا برساند. هنگامی که ما واژه ها را برای رساندن معنای نمادین شان (مفهوم شان)، برای انتقال اطلاعات، برای اشاعه تفکرات مان در باره اشیاء، برای نشان دادن نمادین مرجع، مورد استفاده قرار میدهیم، در این حال واژه ها را به وجه نمادین بکار برده ایم. ممکن است این کارکرد در .اساس از طریق معنای نمادین واژه تحقق یابد. اما ریچاردز مدعی است که معنی احساسی واژه نیز می تواند به کمک آن بیاید

کاربرد احساسی زبان توسط سه کارکرد اصلی مشخص می شود. نخست بیان یک برداشت یا احساس به شنونده، دوم بیان یک گرایش یا احساس در باره عین یا مرجع، سوم ایجاد تاثیر مورد نظر در شنونده (۸۲- ۱۸۱ ، ۵). کاربرد احساسی واژه از طریق معنای احساسی واژه صورت می پذیرد. ریچاردز معتقد است که شعر در زبان برای انگیزش عواطف و احساسات مورد استفاده قرار می گیرد، یعنی کارکرد آن چنین است. این امر به چنین ارتباطی، نسبت به کاربردی که فقط هدف ارجاعی دارد، ویژگی ژرفتری می

www.takbook.com

بخشد. همین جنبه است که علم را از شعر "که کاربرد واژه ها در آن ... درست عکس علم است" (۳۳ ، ۴)، متمایز می سازد. در این حال سخن جهت انتقال اطلاع، نماد گونه بکار میرود. کاربرد احساسی زبان در شعر (و به طور کلی در هنر) چه پیوندی با معنای نمادین واژه ها، با مفهوم آنها و با کاربرد نمادین زبان دارد؟

ابتدا اجازه دهید به معنای نمادین واژه ها (مفهوم آنها) در شعر نظری بیافکنیم. بسیاری از مفسران خاطر نشان می کنند که ریچاردز در آثار اولیه خود مدعی و معترف بود این امکان هست که در شعر زبان را منحصراً به طرز احساسی مورد استفاده قرار داد، بی آنکه به مفهوم آن توجهی بشود. در واقع، در آثار ریچاردز اظهاراتی وجود دارد که از روی آنها می توان استنباط کرد وی امکان کاربرد واژه ها را در شعر بدون در نظر گرفتن مفاهیم آنها نفی نمی کرده است. بحث او در کتاب *معنایِ معنی* در همین زمینه است؛ چگونگی امکان کاربرد واژه ها به وجه احساسی، بدون در نظر گرفتن معنای نمادین آنها، و القاء مقصود خویش از طریق تاثیر مستقیم آنها. در فهم یک شعر آهنگ واقعی واژه ها جلو تر از معنای آنها عمل می کند، همچنانکه در گفتگوی معمول لحن گفتار چنین عملی را انجام می دهد. در زمینه موسیقی و نقاشی آثار بزرگی وجود دارد که باز نمایی ندارد، این امر با اندیشه در شعر همخوانی دارد. ریچاردز ضمن این که امکان کاربرد احساسی زبان را در شعر بدون ارجاع به مفهوم واژه ها مورد تاکید قرار می داد، لیکن وجود مفهوم را در شعر چه از لحاظ معنای واژگان، و چه از لحاظ آنچه که بیان میکند (حال می خواهد راست باشد یا دروغ) نفی نمیکند. او منکر بازنمایی در نقاشی هم نبود. به راستی ریچاردز در استه تیک خویش چه نقشی به آنها محول می کرد؟ مؤلفین کتاب *معنای معنی* به درستی به این امر باور داشتند که، در کاربرد واژه ها دست کم، هنگامی که توسط شهروندان بزرگسال مورد استفاده قرار می گیرد، عملا عنصری از عطف و مراجعه نهفته است. معمولا دو کارکرد فوق با یکدیگر واقع می شود، معهذا در اساس با یکدیگر تفاوت دارند (۱۵۰ ، ۲). این مسأله آنان را به این نتیجه درست رهنمون شد که کاربرد احساسی و نمادین واژگان با یکدیگر همبودی دارد. تا آنجا که کاربرد نمادین از طریق مفهوم لغات تحقق می پذیرد، اندیشه هایی که با خواندن شعر برانگیخته می شود، در وحله اول به واسطه مفهوم آنهاست. بنابراین مفهوم واژه ها و آنچه در شعر بیان میشود ناقل اطلاعاتی است که با این شیوه از کار برد نمادین زبان ابلاغ می گردد. نویسندگان یاد شده ضمن یادآوری جدایی ناپذیری این دو کارکرد براین نکته هم تأکید می ورزند که کارکرد شعر احساسی است و کارکرد نمادین نسبت به آن نقش تبعی دارد. کارکرد اصلی زبان در شعر هنگامی به هدف می نشیند که احساس مورد نظر حاصل و عواطفی که می خواهیم شورانده شود. در این صورت کارکرد نمادین در نهایت ابزاری و "تابعی از کارکرد انگیزشی" می باشد (۱۵۰ ، ۲). بنابراین در شعر معنای نمادین واژه ها، مفهوم آنها، به کثرت یا به قلت، نه در خدمت انتقال اطلاع که در استخدام انگیزش عواطف در میاید.

این اندیشه که به وضوح در کتاب *معنایِ معنی*، از آثار اولیه او، به ضابطه درآمد، در آثار متاخر او نیز، به ویژه در کتاب *ابزار نظری*، مورد تاکید قرار گرفت

مصنفین کتاب *معنای معنی* به عنوان دومین معیار خود برای تمایز میان کاربرد دوگانه زبان این پرسش را که بر مبنای اصل تحقیق نواثبات گرایی قرار دارد، پیش می کشند: "در مورد هر حکم می پرسیم آیا چنین حکمی صادق است یا کاذب؟" اصولا در صورت مصداق داشتن چنین پرسشی دانسته خواهد شد که حکم ما نمادین (یعنی علمی) و در غیر این صورت کاربرد آن احساسی است. آنان از یکسر اظهار میکنند که مسأله طرح صدق و کذب یک حکم با عنایت به کاربرد احساسی کلمات به مفهوم دقیق کلمه، در واقع، منتفی است، از سوی دیگر آنان استدلال می کنند که دست کم امکان طرح چنین مسأله ای به طور مبهم وجود دارد. بدین سان یک بام و دو هوا دارند.

در باره نظریه ریچاردز که در کتاب *علم و شعر* طرح شده، این که در شعر هر حکمی در واقع شبه حکم است، چه در رد آن و در توافق با آن، جستار های بسیاری صورت گرفته است. به عقیده ما ریچاردز بر آن بود که با استفاده از این اصطلاح وجه تمایز ماهوی میان کاربرد احکام در شعر و نیز کاربست آنها در علم را مورد تاکید قرار دهد. احکام در علوم برای انتقال اطلاع به کار می رود و تاثیر عاطفی آن ها برای علم اهمیت چندانی ندارد. علم به احکامی نیاز دارد که روشن، منطقی و خالی از تکلف باشد. احکام موثق با انطباقی که بر "واقعیات" می یابد، محقق می شود. احکام در شعر نیز مشاهده می شود. ریچاردز در این باره می نویسد: "من نه گفته ام و نه می توانم بگویم که آنها به هیچ وجه حکم نیست" (۱۴۸ ، ۸). این نوع احکام کاربردی احساسی دارد و وظیفه آنها اطلاع رسانی نیست. ریچاردز با "پیام جویی" در شعر و واکنش بخردانه نسبت به آن سخت مخالف و معتقد است که این امر به فهم عاطفی شعر لطمه می زند. وظیفه حکم در شعر تاثیر گذاری بر عواطف، ساماندهی انگیزش ها و احساس هاست. دامیانوویچ می نویسد: "نکته اینجاست که اگر نگوییم همه، که بسیاری از احکامی که در شعر میاید، به مثابه ابزاری است برای بیان عواطف و احساسات، و نه تایید و تکمیل مجموعه ای از تعالیم و نظرات، حال این نظرات هر چه که می خواهد باشد" (۱۸۶ ، ۵). احکام در

www.takbook.com

شعر استنتاجات منطقی نمی باشد. در این جا منطق مطیع و منقاد احساس است. در زمینه های دیگر این شبه حکم ها می تواند صادق یا کاذب باشد، اما در شعر نه این است و نه آن. بعضاً انطباق آنها بر واقعیت با اشکال توام است. یکی از دلایل این امر آنست که "واقعیت ها" را می توان جعل کرد، از باره ای هم شبه احکام خود خصلتی "ابهام آمیز" دارد که از روشنی مکانی در انطباق بر واقعیت برخوردار نیست. اگر شعر به واسطه انگیزش عواطف و تمایلات مطلوب به تاثیر مورد نظر خود دست یابد، اینکه تا چه حد آنچه که تصویر می کند با مرجع اختلاف دارد زیاد مهم نیست. برداشت ها بسیار تعمیم یافته تر از مرجع می باشد، و همیشه هم بدانچه مورد استناد احکام است رجعت ندارد. البته می توان در باره درستی و نادرستی شبه احکام صحبت کرد اما با دیدی دیگر، بینشی شاعرانه. شبه احکام درصورتی می تواند صادق باشد که در خدمت برخی گرایش ها و برداشت های دلخواه در آید و آنها را به یکدیگر پیوند دهد. صادق بودن این احکام را به تمامی از روی تاثیری که در رهایش یا انتظام انگیزه ها و گرایش های ما دارد می توان معلوم داشت (۷۱ - ۷۰ ، ۴).گفتار هایی که از جهت علمی کاذب است ممکن است از نظر شعری صادق باشد. نظریه های کهن نکرومنتیک از اینرو مفید است که سیلان بغرنج عواطف و طغیان احساسات را ممکن می سازد، اما از این رو زیانمند استکه خطر ابتذال عواطف یا تحریک یکسو نگرانه حقیر ترین تکانه ها را همراه دارد. پس ریچاردز در مقابل این دیدگاه که شعر منافی علم است هشدار می دهد. احکام مشتبه را نباید به شعر تحمیل کرد. نباید شعر را برای آفرینش افسانه تازه ای یا افکار کودکانه بکار برد، این کار بی حرمتی به شعر و کار سخیفی است. پس در رد این دیدگاه که شعر را تلفیقی از علم می داند به بحث می پردازد. او معتقد است که شعر در خدمت هدف های دیگریست؛ شعر کارکرد خود را دارد.

ریچاردز، به ویژه در آثار متاخر خود، می پذیرد که مرجع حامل اطلاعات و آگاهی است و در شعر نقش معیّنی را ایفا می کند، در عین حال به تبعی بودن آن تاکید می ورزد. باید این نکته را خاطر نشان کنیم که نگارندگان *معنای معنی* و خود ریچاردز همیشه در بیان نقطه نظر مذکور پیگیر نیستند. همپای گفته های درستی که در بارهٔ کارکرد عاطفی و نمادین زبان وجود دارد، در کتاب *معنای معنی* به اظهاراتی بر میخوریم که به کلی از سنخ دیگریست؛ این که اگر دو کارکرد عاطفی و نمادین به جای یکدیگر گرفته نشود، کاربرد یکی از آنها به هیچ وجه در کاربرد آن دگر تداخل و اخلال ایجاد نمیکند؛ همچنان که علم خود را از نگرش عاطفی می رهاند، شعر نیز "وسوسه" دانش و حقیقت نمادین را به گوشه ای میراند؛ یعنی برای اتخاذ گرایش های متناسب، دانستن اینکه شیی چیست - ضرورتی ندارد؛ و نباید از شعر چنان سخن راند که گویی "علمی" را ترویج می کند (۵۹ - ۱۵۸ ، ۲). ریچاردز موکدا یادآور می شود که رشد عاطفی انسان مستقل از دستاورد های علم در آگاهی آدمیست، لیکن او در آثار بعدی خویش مانند کتاب *ابزار نظری* در باره جایگاه در خور علم در هنر نظرات پیگیر تری را اقامه می کند.

علاوه بر آنچه گفته آمد، معیار سومی نیز برای تشخیص کاربرد دوگانه زبان وجود دارد. این معیار باید نظریه علّی معنا را مورد مداقه قرار دهد. مطابق نظرات ریچاردز، برقراری ارتباط، متضمن این امر است که اندیشه های یک شخص روی شخص دیگر تاثیر بگذارد، و این شخص دوم چیزی را تجربه کند مشابه تجربه شخص نخست. از این جا می توان نتیجه گرفت که واکنش روانشناختی شنونده نسبت به یک واژه (یعنی به معنای آن) مشابه حالتی است که ذهن گوینده دارد. بدین ترتیب دلیل اصلی و بلاواسطه کاربرد واژه مورد نظر مشخص می شود. ریچاردز در کتاب *معنای معنی* می نویسد "میان یک اندیشه و یک نماد رابطه ای علی وجود دارد. هنگامی که سخن می گوییم، از نمادگرایی یی سود می جوییم که جزیی از آن، از مصادر ارجاعاتی است که می کنیم و بخش دیگر به سبب عوامل اجتماعی و روانشناختی است - هدفی که برای آن به ارجاع متوسل می شویم، تاثیر قصد شده از این علایم روی دیگران و خودمان" (۱۱ - ۱۰ ، ۲). کاربرد نمادین کلمات کار اندیشه است، به ویژه کار اندیشه در باره یک عین مشخص. در حالیکه تمامی جنبه های دیگر شعور موجب انگیزش عاطفه می گردد. اگر لغات عاطفی را از جهت دلایل روانشناختی آنها در نظر آوریم، آنها را *رسا* خواهیم گفت.

نظریه کاربرد واژگان ریچاردز، گفته می شود با نظریه متن گرایانه معنا یا نظریه تفسیری که هم در کتاب *معنای معنی* و هم در در دیگر آثار او مطرح شده، در پیوند است. بنابراین نظریه، نشانه را باید به مثابه چیزی در نظر گرفت که قبلا بخشی از یک متن بوده، متنی که به تمامی بر ذهن ما اثر گذاشته است. هنگامی که نشانه بار دیگر در برابر ما نمایان می شود، گویی تمامی متن در برابر مان گشوده است. متن و بافت کلام بر کاربرد و معنای آن اثر می گذارد، بدین معنا که واژه ها همچون نشانه ها از خلال متن خود عمل می کند. ریچاردز می گوید قبول این نظریه که معانی به واژگان مجزا تعلق دارد مثل پذیرش نظریه راز آمیز نام هاست (۱۳۲ ، ۷). هر گاه واژه ای در دو متن گنجانده شود، می بینیم معنای آن از یکسو به دسته ای از اشیاء تعلق دارد که بدان اشاره می کند (مفاهیم) و از دگر سوی از آن جمله بندی، یعنی متن است (زبانشناسی معاصر در این مورد اصطلاحات متن و نمونه را بکار می برد). تنشی که میان این دو جنبه وجود دارد احتمالا از مصادر چند معنایی می باشد و اما خصیصه ابهام، ویژه زبان شاعرانه است.

www.takbook.com

مشخصه متن گرایانه معنا مولود کیفیات استعاری آنست که نه تنها از مختصات کاربرد عاطفی بلکه همچنین از ویژگی کاربرد نمادین نیز می باشد. این اصل از ملازمان زبان و اندیشه است که استعارات را به مثابه الگو های اشیا بکار می گیرد.

نظریه ریچاردز در باره زبان و انطباق آن بر شعر عناصر ارزشمندی را در بر دارد. کاوش او در خصوص طبیعت شعر (و به طور کلی هنر) به ویژه مقایسه آن با علم، بر کاربرد (کارکرد) واژه ها (یا نشانه ها) روشنی می بخشد و بسیار آموزنده است. مساعی او بعد ها در نظریهٔ معناشناختی هنر بسط یافت. تفسیر علمی کارکرد عاطفی زبان در هنر این فرض مسلم را تایید می کند که کار کرد نمادی آن، (در باره طرح مفاهیم و معانی فراشخصی) که ویژه علم است، یحتمل در هنر نقشی مهم، هر چند تبعی، می تواند ایفا نماید. لکن نفوذ نظریات نو اثبات گرایانه مانع ترقی و نضج این آراء و سایر فرضیات موثق او در باره اهمیت نظریه علمی ارتباط در نظریه هنر گردید. او با شکیبایی نظریه نو اثبات گرایانه ای را پی میگیرد که در آن مسایل زبان شناختی در هنر، به گونه ای اغراق آمیز به نمایش در میاید و به مسأله مرکزی زیباشناختی بدل می شود. در اساس، تلاش ریچاردز بر آن بود که انتقاد ادبی را به شاخه ای از زبانشناسی تبدیل کند، به علاوه اختلافی که او میان زبان " خویشتن مدار " هنر و زبان علم، که به واقعیت عینی برون استناد می کند، می دید، کمک کرد تا وی نظریه توصیف سره را (مطابق با روح محفلِ زبانشناسی پراگ) بنیاد نهد.

نظریه کار برد دوگانه زبان (و معیار بخش بندی آن) به ویژه تفسیر این نظریه در گسترهٔ هنر توسط پیروان ریچاردز و دیگران به زیر ذره بین موشکافی ها و نازک بینی ها کشیده شد. ام بلک یکی از نو اثبات گرایان بسیار با نفوذ خاطر نشان می سازد که ریچادرز میان نمایش* و احکام فرقی قایل نمی شود. چنین بر میاید که از دید ریچاردز هر مرجعی در هنر، در عین حال خود حکمی است و فقدان هر حکمی بدین معناست که مرجعی در کار نیست. بلک با این عقیده موافق است و می گوید، البته این درست است که شعر ممکن است در مورد چیزی "حکم صادر نکند" اما این امر دال بر آن نیست که مرجعی در این میان وجود نداشته باشد. اینجا مرجع به شکل ارایه و نمایش عمل می کند (به شکل تصویر و نمودار). به نظر منقد یاد شده یکی از دلایل اشتباه ریچاردز کم بها دادن او به اهمیت ادراک عقلانی به مثابه عاملی در ارزیابی استه تیکی، و استخفاف عامل شناخت در جمیع مسایل استه تیکی می باشد (۲۰۸ - ۲۰۷ ، ۱۸).

توماس سی. پالوک تاکید می کند که نظریه ریچاردز در زمینه کاربرد زبان عاری از حسن نیست، اما معتقد است که برداشت و بینش او نمی تواند مبنای نظری پژوهش ادبی قرار گیرد، و در نهایت امر می توان گفت نارساست (۱۸ ، ۱۵). نخست آن که : تمامی انواع کاربرد زبان را نمی توان در این دو گروه گرد آورد. گروه های "آمیخته" نیز وجود دارد. اما ریچاردز به تحلیل آنها راغب نیست؛ دوم آنکه: نمی توان با این قول متفق بود که در غالب اشعار پُر مغز هدف استفاده از کلمات بدوا تاثیر گذاری روی عواطف و گرایش ها می باشد؛ سوم آنکه: وجه افتراقی که او از آن دم می زند، به ویژه برای زبان نثر داستانی و درام نابسنده است؛ چهارم آنکه: ریچاردز از واحد های انگیزشی پیچیده تر سخنی به میان نمی آورد. پالوک بزرکترین خصیصه گمراه کننده این نظریه را "عنصر گرایی" آن می داند. منقد مذکور موقع استفاده از این اصطلاح، بی گمان این واقعیت را در اندیشه داشته که نظریات روانشناختی مورد استشهاد ریچاردز، یعنی، تداعی گرایی و کارکرد گرایی روانشناختی (مکتب جیمز، دیوی، آ. نجل و همکاران) از تنوعات روانشناسی عنصری می باشد. علیرغم آن که ریچاردز معترف بود انسان را به مثابه مجموعه ای همگون می داند ولی کارکرد های روانشناختی را بر دو پاره منقسم می کند. او کار برد نمادین زبان را با اصطلاحات عناصر روانشناختی عقلانی (تفکر و مرجع) و کاربرد عاطفی زبان را با اصطلاحات عناصر غیر عقلانی (عواطف و گرایش ها) معین می کند. رده بندی ریچاردز گوهر انسانی را از یکسو به عقل و از سوی دیگر به عاطفه منشعب می کند. اشتباه ریچاردز در این است که باور دارد در ارتباط ادبی محتوا با شرح و تفسیر اصطلاحات عناصر روانشناختی غیر عقلانی باز نموده خواهد شد. جی. اسپالدینگ نیز اتهاماتی مشابه "عنصر گرایی" اقامه کرده است.

حتی هاتوف، از ثابت قدم ترین پیروان ریچاردز، ضمن اعتقاد به اینکه انتقاد از او در نتیجه فهم غلط اندیشه های وی می باشد، خود به انتقاد از نظریه ریچاردز در مورد کاربرد زبان می پردازد. او با این سوال ابتدا به کار می کند که هدف از تکلم چیست، سپس اظهار می دارد تقسیم بندی دوگانه ای که توسط ریچاردز صورت می گیرد فرا گیر نیست. زیرا امکان دارد بیانی خنثی (و نه تحریض کننده) داشت که در عین حال علمی هم نباشد. به طور مثال مورد زبان آموزشی؛ دوم آنکه مرز بندی قاطع میان کاربرد عاطفی و عطفی زبان از موضع شیوهٔ روانشناختی بی پایه است، چون چیزی به نام کاربرد ناب عطفی اصلا نمی تواند وجود داشته باشد، چه در هر حال محتوی برخی علایق آدمی، و رفع نیاز های گوینده است. هاتوف معتقد است این فرض که شعر یکسره عاطفی می باشد و فقط از متوازن بودن شخصیت متصاعد می گردد، نظری افراطی است و شاید ضعف اصلی نظریه ریچاردز را تشکیل می دهد.

www.takbook.com

بسیاری از منقدان ریچاردز مانند رانسامِ بارفیلد، ایستمن و همکاران متذکر شده اند که نظریه کاربرد دوگانه زبان از جانب وی، دیدگاه های او را در امتداد گرایش های نامگرایانه سوق می دهد، یعنی هنر برای او از جهان واقعی مفارقت جسته است. ریچاردز کارکرد شعر را فقط از دیدگاه انگیزش گرایش و سازماندهی به رفتار آدمی می بیند، بی آنکه رجعتی به جهان اشیا داشته باشد، یا شعر را با واقعیت تطبیق دهد. او تمامی مسایل معرفت شناختی را در صلاحیت علم و در نتیجه آنها را مغایر با شعر می داند. علم گرایی نو اثبات گرایانه تنها در مقام لفاظی به علم خدمت میکند و در عمل منکر نیروی معرفتی آن می شود. این امر در تعالیم نو اثبات گرایی که می گوید داده های حسی تنها واقعیتی استکه علم به آنها می پردازد، به وضوح عیان است. این سخن در باره میثاق گرایان نیز صحت دارد. آنان معتقدند که احکام علوم نتیجه توافق های دلبخواه می باشد. هنگامی که ریچاردز علم را به مثابه جعلیات، اسطوره و همسنگ با مذهب جا می زند، کاملا مطابق نظریات نو اثبات گرایانه عمل می کند (۱۷۷ ، ۶). بلک حق داشت چنین برداشتی از علم را پندارگرایانه بنامد.

تعدار کثیری از مفسران نظریه ریچاردز، در عین وقوف به ضعف های استه تیکی و فلسفی او از تشخیص منشاء "اشتباه اساسی" او که از موضع نو اثبات گرایانه او سرچشمه می گیرد، فرو ماندند. این تسامح در درجه نخست از نادیده گرفتن مسایل تفکر، مسایل معرفت شناختی هنر، عاری انگاشتن آنها از ارزش و محتوای علمی می شود، ثانیا ناتوانی کامل او از درک ماهیت اجتماعی - تاریخی هنر و روند های ارتباطی است که با ماهیت آن مطابقه دارد.

www.takbook.com

چنان که پیش از این خاطر نشان ساختیم، از دید ریچاردز نظریه "ارزش"، در کنار نظریه ارتباط، یکی دیگر از ارکان نقد هنری (و نظریه هنر) می باشد. نگارنده کتاب *اصول نقد ادبی* فصل ویژه ای را به اثبات ضرورت وجود یک نظریه عمومی "ارزش" در نقد ادبی اختصاص داده است. ریچاردز موکدا یادآور می شود که ما باید بدانیم " زیبایی" چیست.

چارلز استیونسون در کتاب خویش *اخلاقیات و زبان* به درستی به این نکته اشاره میکند که ریچاردز از دو نظریه ناسازگار ارزشی بهره می گیرد: یکی تحلیلی (احساسی) و آن دیگر طبیعت گرایانه. ابتدا نگاهی می افکنیم به نظریه احساسی ارزش. گرایش ریچاردز به اثبات گرایی و اتکای او بر واقعیت های اثبات شده، نیز تمایل او به تجربه گرایی، مشوق او شد تا بدون توسل به اخلاقیات و اندیشه های "متافزیکی"، به ویژه نظریه ارزش مطلق، در بنا نهادن نظریه ارزش خود بکوشد. نویسندگان کتاب *معنای معنی*، این آموزه را مطرح میکنند که مناظراتی که در باره زیبایی به مثابه کیفیت ذاتی اشیا وجود دارد، "رسوخ بازمانده باور های خرافی دنیای کهن به واژه هاست" (۱۴۴ ، ۲). ریچاردز مدعی استکه اصطلاح "زیبایی" و سایر مفاهیم مهم مربوط به استه تیک، کار بست مرجعی (نمادین) ندارد، بلکه به گونه احساسی بکار میرود. این اصطلاحات هیچ "مرجعی" برون از "ذهن" ندارد و فقط بیانگر عواطف و احساس های کسانی است که آنها را بکار می گیرند. وی کثیر المعنی بودن این اصطلاحات را دلیل صدق ادعای خود میداند؛ برای نمونه شصت تعریف برای "زیبایی" می آورد. گفتن این که "آن زیباست" تنها نشانه ای از اظهار احساس مان نسبت به چیزیست که بدان گرایش داریم و ممکن است گرایش مشابهی را در دیگران برانگیزد یا آنان را برای این یا آن کنش آماده نماید. بدین ترتیب، در واقع ریچاردز، در خصوص مفاهیم استه تیکی، معیار های اثبات گرایانه تحقیق را بکار می بندد. پیش از این یادآور شدیم که ادبیات مارکسیستی اصل تحقیق را به مثابه شاهین ترازوی وجوه قوت و فترت تجربه گرایی می بیند. مورد قبلی ناگزیر است کار خود را با این مسأله که بدوا، لازمه تحقیق تجربی معرفت، تعمیم دستاورد های تجربی علوم تجربی جدید است، یکسره کند. در این الزام خطری نهفته است و آن این که، امکان دارد بخش قابل توجهی از موضوعات دانش علمی (به طور مثال، دانش استه تیک) به این دلیل که نمی توان جزیی یا تمامی آنها را به موضوعاتی تبدیل نمود که توسط اسلوب های تجربی ثبت و ضبط شود، بطور کلی حذف گردد، یا بی مقدار انگاشته شود. برای ریچاردز نو اثبات گرای مفهوم مرکزی استه تیک، "زیبایی" در زمره انتزاعات و بری از هر معنای علمی می باشد. آنچه بر مفهوم "زیبایی" رفت، بر سر مفاهیمی چون "شکل"،"ترکیب"،"هماهنگی" و غیره نیز همان میرود. از نظر ریجاردز هیچ یک از کیفیات خارج از ذهن با این مفاهیم همخوانی ندارد.

ریچاردز می گوید نه تنها آنچه در باره هنر (در باره "زیبایی") بیان می شود، بلکه آنچه خود هنر بیان می کند نیز خصیصه ای عاطفی دارد، یعنی عواطف را در پوست گرایش ها به نمایش در میاورد. پس در *اصول انتقاد ادبی* خود می نویسد، اثر هنری (الف) تاثیر (ب) را ایجاد می کند که روی ما تاثیر (ج) را می گذارد. اما ما چنان از این تاثیر سخن می گوییم که گویی الف را به کیفیت ج ("زیبا") دریافت کرده ایم. براین سیاق تاثرات حاصل از آثار هنری را به کیفیاتی نسبت می دهیم که هستی آنها برون از ذهن است. از نظر ریچاردز این برون فکنی تاثرات جنبه راز آمیز دارد.

موضع عاطفه گرایانه ریچاردز که ارزش عینی استه تیک را نفی می کند، همان موضع نسبی گرایان و ذهن گرا هاست. به قول بلک، ریچاردز سعی فراوان کرد، از طریق وضع یک معیار ارزش گذاری طبیعت گرایانه بر این ذهنی گرایی و نسبی گرایی فایق آید. طبیعت گرایی ریچاردز تا اندازه زیادی از اثبات گرایی راستین بریتانیا (بنتهام) نظریه ارزش مصلحت گرایانه دیوی، و نظریه ارزش پِری، که اساس آنرا "رغبت" تشکیل می دهد، متاثر می باشد.

از مفاهیم کلیدی نظریه ارزش طبیعت گرایانه ریچاردز، مفهوم "انگیزش" است که محتوای آن با معنی نیاز نزدیکی بسیار دارد. در اینجا مراد از مفهوم انگیزش هم نیاز بدنی (انگیزش عصبی) و هم نیاز روانی می باشد. در مورد نیاز روانی، هنگامی که انگیزش

www.takbook.com

آگاهانه باشد، به شکل "میل"، "رغبت" و "بِه خواهی" تظاهر می یابد. انگیزش خودآگاه یا نیمه خودآگاه "اشتیاق" می باشد. انگیزشی که میل به عمل یا رفتار معینی را آشکار می سازد، به آن گرایش می گوییم. از آن گذشته این گرایش به عمل اغلب روی پوشیده و پنداریست. در هر حال ارزش (یا خوب) با ارضای انگیزشی در پیوند است.

ریچاردز به تعریف خود از زیبا و دلپسند همیشه هم پای بند نیست. یک جا کیفیت های طبیعی اشیا را که انگیزش ها را ارضا میکند، زیبا و دلپسند می شمارد (در این چنین مواردی خصیصه عینی ارزش را به عنوان کیفیتی طبیعی می پذیرد). در جای دیگر زیبا و دلپسند بودن از نظر وی روندی روانشناختی می یابد، یعنی کیفیات خود ارزش می شود، البته وی میان انگیزش های پُر اهمیت و کم اهمیت تمایز می گذارد. در این حالت نظریه او دور باطلی را سیر می کند: چیز زیبا و دلپسند آزمونی است که منقدی معتبر آنرا بسیار ارزشمند بداند. منقد معتبر هم کسی است که به ارزیابی آزمون ارزشمند تواناست. به قول بیلسکی برای خلاصی از این دور باطل، ریچاردز "زیرکانه" مفهوم ارزش مطلق را در هیأت *عامل کمی*، به میان می کشد. ارزش یک آزمون با توجه به مقدار انگیزش هایی که ارضا میکند، سنجیده خواهد شد. در اینجا مشکلی پیش میاید و آن موقعی است که کمیت ارزش ها با هم برابر است. در چنین مواقعی پُر واضح است که کارشناسان امر، این تفاوت را به طور شهودی در می یابند. بدین سان ریچاردز به همان شهود گرایی میرسد که علیه آن بحث می کرد.

چگونه می توان از دیدگاه ارزشی ریچاردز میان این یا آن آزمون تمایز قایل شد؟ به طور مثال وجه تمایز میان آزمون استه تیکی از غیر استه تیکی چگونه است؟ خود ریچاردز می گوید کمیت و کیفیت ارزش هاست که آنها را از یکدیگر متفاوت می گرداند. اگر چنین باشد، سرشت ویژه آزمون استه تیکی در برگیرندهٔ چه چیزی می تواند باشد؟ ریچاردز از پذیرفتن کیفیات ویژهٔ استه تیکی "برون از ذهن" سر باز می زند. آیا امکان آن هست که چیزی به نام آزمون استه تیکی روحی وجود داشته باشد؟ او می گوید تمامی استه تیک نوین از پذیرش همین مسأله قوام می گیرد، لیکن با پیش آوردن این مطلب که دید هنری به مثابه ملجا! استه تیک، مانع مطالعه ارزشی آن می شود، پای خود را پس می کشد و آنرا نادرست می داند. آزمون های مربوط به زیبایی و ارزش، در اصول، با سایر آزمون ها مشابهت زیادی دارد، اساساً می توان آن ها را مانند آزمون های عادی، اما متکامل و سازمان یافته انگاشت(۱۶ ، ۳) که چون انگیزش های بیشتری را ارضا می کند، لذا ارزش آنها بالا تر است. پاره ای از این انگیزش ها منحصرا در زمره ارزش های خاص استه تیکی قرار نمی گیرد، بلکه این بخش از انگیزش ها در فعالیت های غیر استه تیکی نیز کارآمد می باشد. بدین سان در می یابیم تلاش ریچاردز برای پرهیز از بررسی انتزاعی آزمون استه تیکی و مطالعه آن توام با دیگر تظاهرات حیات آدمی، به انکار ویژگی های ارزش استه تیکی، از سوی وی منجر می شود. و این از نقصان مستتر در سودمند گرایی، چه در شکل مصلحت گرایانه و چه در شکل نو اثبات گرایانه آن، متصاعد است.

به زعم ریچاردز نه تنها ارضای بلاواسطه انگیزش ها، بلکه کاربرد واقعی آنها هم که به از میان برخاستن ستیز میان انگیزش ها می انجامد ارزشمند است. خواه از میان بر خاستن این ستیز با "فایق آمدن" یکی از انگیزش ها صورت گیرد، خواه از طریق هماهنگ گشتن آنها، روان آدمی آرامش می یابد و توانایی ارضای انگیزش های بیشتری را در آینده به دست میاورد. هر قدر انگیزش ها (تمایلات و گرایش های مثبت) به سامان تر و بیشتر آزاد گردند، در عین حال کمتر سرکوب شوند، آزمون ارزشمند تر می باشد. تنوع انگیزش های موزون، چه حدت آنها قابل محاسبه باشد و چه آزادی شان موهومی، به لحاظ ویژگی منحصر به فرد آزمون به حساب نمی آید، بلکه آن، در این شکل از آزمون ذاتی تر است تا اشکال دیگر.

اثر هنری انگیزش های نا به سامانی راکه در بیشتر اذهان به هم ریخته، آشفته و همستیز هستند سامان می بخشد. تجربه شاعرانه تعادل برهم خورده انگیزش ها را اعاده می کند. هنر انگیزش ها را از دو طریق سامان می بخشد: جذب و دفع، ترکیب و حذف. معمولا فعالیت ذهن بر مبنای هر دو روند صورت میگیرد، بدین سان تشخیص آزمون هایی، به یمن تحدید یا توسعه واکنش هایی که به سکون و سامان رسیده است میسر می گردد. در برخی از آثار شعری می توان انگیزش های مشابه چندی را شاهد بود، از سویی هم، در برخی دیگر انگیزه های ناهمگون و حتی ناهمساز دیده می شود. مورد دوم بسیار ارزشمندتر می باشد، به دلیل آنکه نظم آن ثبات و دوام بیشتری دارد. با عنایت بر این امر ریچاردز برای تراژدی و همچنین تحلیل ارسطویی آن، که روان پالایی را مد نظر قرار می دهد، ارج فراوانی قایل است. ریچاردز در پیوند با این ویژگی آزمون استه تیکی، عدم تعیّن را به عنوان مشخصه این آزمون تعریف می کند. این عدم تعیّن در واکنش ما، نه از مجرای حقیر رغبت شخصی (انگیزه ای واحد) که از مجاری رغبت های (انگیزش های) متعدد با فعال گشتن همزمان آنها جلوه گر می شود و چنان می نماید که گویی از دایره تمایلات ما بیرون افتاده است. تجلی این ویژگی با این واقعیت انطباق دارد که زبان بیشتر شعر های عالی بسیار انتزاعی است.

www.takbook.com

ساماندهی انگیزش ها توان ارضای آتی انگیزش ها را تحت تاثیر قرار می دهد. ادبیات و هنر مهمترین وسیله برای پدید آوردن و بسط چنین تاثیراتی به شمار می آید. تا آنجا که انگیزش های ارضا شده توسط هنر ویژگی صرفا استه تیک نداشته باشد و به قلمرو فعالیت های غیر هنری هم راه باز کند، این تاثیر روی خواننده و بیننده با تاثیر روی خود هنرمند همانندی بیشر خواهد داشت. بنابراین ارزش آزمون از سویی ویژگی واکنش ها و گرایش های بلاواسطه را در بر میگیرد و از سوی دگر با ملاحظه قابلیت هنر در تاثیر گذاری روی ارضای آتی انگیزش ها، و نتیجتا احاله فخامت و تعالی هنری بدان، ریچاردز را در برابر موضع قبلی خود نسبت به ایده ای قرار می دهد که در آن وی صرفاً نقش "لحظات والا،" و کیفیت خودآگاهی لحظه ای را به عنوان عامل ارجمند در ارتباط هنری می داند.

عواطف و خرسندی ها و ناخرسندی ها نشانگر میزان ارضای انگیزش ها و ارزش آزمون هاست. ریچاردز در تعریف خود از عواطف، آشکارا به نظریه عواطف جیمز لانگ متوسل می گردد. عواطف در درجه نخست نشانه گرایش می باشد، و نقش برجسته آنها در نظریه هنر هم از همین امر نشأت می گیرد. عواطف " جنبهٔ شناختی" دارد. در ارز یابی استه تیکی، واکنش های عاطفی، شالوده "داوری های بلاواسطه"، به دیگر سخن شالوده شهود است. عواطف نشان از ارضا شدن یا نشدن انگیزش ها دارد و مستقیم از گرایش های ما و غیر مستقیم از جهان خارج خبر میاورد (۱۳۲ ، ۹۹- ۹۸ ، ۳). ریچاردز در کتاب *خود کالریج در تخیل* این مسأله را به طور دقیق باز و ضابطه بندی می کند: *الگو های* اندیشه ما، به انحاء گوناگون، جهانی را که در آن زندگی می کنیم *باز نمایی* می کند. شیوه احساس های ما تنها برخی از اشکال بده و بستان ما با جهان بیرونی را نشان می دهد (۸۹ ، ۶).

همچنانکه پیش از این گفته شد، عواطف بدواً نشانه های گرایش هاست. هر گرایشی تدارک کنشی است که در غیاب شرایط مناسب، جایگزین رفتار واقعی می گردد. این ویژگی ماهوی شعر و همه هنر هایی است که فاقد شرایط کاملا مقتضی می باشد (۲۹ ، ۴). گرایش ها شماری از واکنش های مختلف را نه در رفتار ظاهری که "به گونه ای پوشیده "، در تصور، در واحدی سازمان می دهد. ادراک یک اثر هنری شبیه فراگیری یک بازیست، که در آن واکنش های خویش را پیوسته به گونه ای کار آمدتر سازمان می دهیم. درست به همان گونه که مسایل عقلانی سریع تر، به صرفه تر و بهتر در ذهن یا روی کاغذ حل می شود تا در رفتار واقعی، همان طور نیز حل مسایل عاطفی و ساماندهی انگیزش ها در تخیل، به معونت هنر، بسیار "مقرون به صرفه" است. تجربه استه تیکی - صورت بندی و علامت پردازی گرایش ها و عواطف - دقیقا توسط کاربست عاطفی زبان (واژگان در شعر، و به طور کلی علایم در هنر) حاصل می گردد، که در بخش پیشن از آن سخن راندیم.

تحلیل ارزش هنر از بارهٔ تاثیر روانشناختی و زیست شناختی آن بر انسان حایز اهمیت زیاد می باشد. در اینجا اندیشه ریچاردز در بارهٔ نقش هماهنگ ساز هنر، در مورد تعمیم عواطف، نیز هنر به مثابه رهنمون رفتارهای آتی آدمی، به دقت علمی می باشد. میان این اندیشه ها و بسیاری از آرایی که توسط لیو ویگوتسکی در کتاب *روانشناسی هنر*، که در سالهای ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۲ به رشته تحریر درآمد، شباهت های غیر قابل انکاری وجود دارد. لکن، در حالیکه ویگوتسکی به وضوح در یافته بود تنها هنگامی می توان هنر را موضوع مطالعه علمی قرار داد که آنرا یکی از کارکرد های حیاتی جامعه در پیوندی ناگسستنی با همه گستره های زندگی جامعه و سنن تارخی در نظر گرفت، ریچاردز نو اثبات گرای از نظریه ارزش طبیعت گرایانه فراتر نرفت. ویگوتسکی *در روانشناسی هنر* ، در انتقاد از این دعوی فروید که انسان رو در روی واقعیات طبیعی ایستاده است، نوشت، میان انسان و جهان یک قلمرو اجتماعی نیز وجود دارد، که هر انگیزه عمل کننده روی آدمی و هر واکنش او نسبت به جهان بیرونی را دگرگون می سازد و هدایت می کند. ریچاردز "طبیعت گرا" بضاعت فهم ماهیت اجتماعی ارزش هنر را نداشت. او علیه تصور ارزش های مطلق قیام کرد و به توضیح ارزش هنر بر وفق دانش خویش از" انگیزش ها" روی آورد، اما چنانکه بلک به درستی یادآور شده است، ریچاردز با آفرینش اسطوره ای می خواست با اسطوره دیگر به مبارزه برخیزد.

***** ***** *****

www.takbook.com

نویسندگان غربی در ارزیابی خود از نقش ریچاردز در رشد استه تیک معناشناختی طریق مبالغت می گیرند و در کل به فعالیت های او در سپهر معناشناختی بهای زیادی میدهند. هاتوف مولف رساله مطولی در باره ریچاردز، او را "یکی از مهم ترین چهره های عقلی تاریخ معاصر" می شمارد. تی. اچ. پالوک از شرکت کنندگان دومین کنگره معناشناسی عمومی، معتقد است هیچ نویسنده ای از نسل او تا این حد توجه بشر را به مسایل اساسی معنا شناختی و نظریه ادبی ترغیب و تحریض نکرده است. مارکس رایزر، در پی جویی سرچشمه های عقلی معناشناسی، ریچاردز را در کنار پی یرس، کاسیرر، وایت هد و دیگران می نشاند. چارلز موریس ره آورد ریچاردز را "در زمینه رویکرد معنا شناسانه به شعر" (یا کلاً به استه تیک) به مثابه "گامی راهگشا" می داند که تا به امروز نیز اهمیت اساسی خود را حفظ کرده است.

علی رغم همه گزافه گویی ها، در این ارزیابی ها حقیقتی نیز هست و آن اینکه اندیشه های ریچاردز نفوذ زیادی بر روی استه تیک نوین، به ویژه بر روی جریان معنا گرایانه داشته است. شکی نیست که همه نمایندگان پیشرو جریان معناشناختی مانند موریس، لانگر، هیل و دیگران تاثیر او را بر آثار خویش حس کرده و میکنند. چنان که پیش از این خاطر نشان ساختیم، نظریه های او، به ویژه اسلوب های وی در تحلیل معناشناختی - زبانشناختی متن و نظریه شرح و تفسیر او در شکل گیری استه تیک به اصطلاح "تحلیلی" نقش چشمگیری را ایفا کرده است.

تمامی پژوهشگران "نقد نوین"، یکی از فعال ترین نحله های بررسی ادبی در انگلستان و امریکا، نیز "پیروان این دبستان" در اقصای جهان، خاطر نشان می سازند که اندیشه های ریچاردز در پیدایش و تکامل این گرایش، که به طور کلی مشخصه استه تیک نوگرا می باشد، بسیار کارساز بود. نقد ادبی دقیقا یک گرایش شکل گرایانه است که اثر ادبی را به مثابه یک ساختار مستقل و محدود می داند. نقادان متجدد با مبالغهً اهمیت شکل، محتوا را به نسیان می سپارند. آنان سودای نقش مستقل "شکل ناب" در سر دارند و به مهیا دیدن و پرداختن نظریه استه تیک تجرید گرایانه مجّد ند. البته اغراق گویی شکل گرایانه در نقد نوین تصادفی نیست و با موضع گیری های ضد مردمی و آزادی ستیز آنها که به صورت مبارزه تند قلمی در امریکا جریان دارد، همگام است. اعتذار ناقدان نوین در باره "شکل ناب" و "هنر ناب" از همان آغاز با حملات زهرآلود بر ضد نقد مارکسیستی و آنچه که بدان برچسب "هنر تبلیغاتی" زده اند، آمیخته است. دشمنی ناقدان نو نسبت به هنر پیشرو نمی تواند در ارزشیابی عمومی آنها از کارهای ریچاردز بی تاثیر باشد. بالاخره ناقدان نو، ایدهً "هنر برای هنر" به عنوان خصیصه شعر را، که از درون خود سر بر میاورد و هدفی برون از خود ندارد، از و. تی. اس. الیوت) گرفتند و باب کردند، همینطور اسلوب های شکل گرایانه تفسیر متون به مثابه توضیح "نماد ها" و "ژرف خوانی" را. از مختصات نقد نو تمجید و مبالغه "ابهام و ایهام" تا درجه غایت قریحه شعری می باشد که پیامد آن کشیده شدن صورتک "توارد" ذهنی بر چهره "دلالت" عینی است که موجب متارکه شعر از واقعیت می شود. این اسلوب متعهد شده، برای حراست از هر آنچه که تلقینی، ناخودآگاه و محو است، در برابر آنچه که به صراحت، دقت و منطقی بیان می شود به ستیز بر خیزد. به دیگر سخن روش شناسی نو گرا همین است.

در ادبیات مارکسیستی نقد استه تیک ریچاردز از مشی تفکیک کلی ۱) بطلان مفهوم آفرینی های او از ۲) مظاهر اهمیت واقعی مسایلی که او مطرح کرده است، پیروی می کند (مراجعه شود به ۱۱). از این رو روبرت وایمان یکی از ناقدان مترقی آلمان دمکراتیک در کتاب خود *نقد نوین و روند بررسی های ادبی بورژوازی* (۱۹۶۲) می نویسد *اصول نقد ادبی و نقد ادب* ریچاردز از آثار معتبر نظریه نقد ادبی بشمار میاید، و استه تیک ریچاردز نیازمند تحلیل ناقدانه همه جانبه میباشد که لازم است به یاری روانشناسی، اخلاقیات، و نظریه شناخت مارکسیستی صورت گیرد (۱۹).

ضمن توجه به جنبه های مثبت آثار استه تیکی می بایست یادآور شد که این اسلوب علم ستیز نو اثبات گرایی بود که عالم انگلیسی را از نیل به حل صحیح مسایلی که مطرح ساخته بود باز داشت. گرایش های نامگرایانه و رفتارگرایانه و تفسیر طبیعت گرایانه او از فرایند ارتباط، کم بها دادن به عامل شناخت در هنر، مفهوم آفرینی های عاطفه گرایانه و طبیعت گرایانه وی در این زمینه، همه و همه بهایی بود که این ناقد و عالم استه تیک پُر ذوق و قریحه بابت زلالت به دامن فلسفه پندارگرایانه معناشناختی پرداخت.

www.takbook.com

بخش دوم

فلسفه زبانشناختی ویتگنشتاین دردر دوران کهولت وی و استه تیک تحلیلی

استه تیک تحلیلی شکل گیرنده در بین سال های ۱۹۵۰ - ۶۰ را باید به عنوان شاخه ای از جریان نو اثبا گرایی در فلسفه "معنا شناختی هنر جداگانه بررسی کرد. این گرایش از آنرو نامتعارف می نمود که در صدد تحلیل هنر به عنوان زبان بر نمی آمد، بلکه به تحلیل زبانِ تحلیل هنر، زبان واقعی نظریه های استه تیکی می نشست. اگرچه در تحلیل فلسفه معنا شناختی هنر زمینه ای جهت فحص در خصوص این گرایش مشهود است، اما باید با این گفته ام. دامیانوویچ همداستان گردیم که "استه تیک تحلیلی" تا زمانی که خود هنر را مورد تحلیل قرار ندهد، در بهترین حالت فقط مقدمه ای بر استه تیک به حساب می آید. ریچاردز در پیدایی این گرایش تا حدودی موثر بود. اما علمای استه تیک این دبستان، اندیشه های دوره زندگی ویتگنشتاین و فلسفه زبانشناختی انگلیس را، که دیدگاه های او را گسترش داد، کارمایه خویش قرار دادند (۲۱ ، ۱۲).

www.takbook.com

مفهوم آفرینی های زبان و فلسفهٔ ویتگنشتاین سالخورده

دیدگاه های ویتگنشتاین در اواخر زندگی او به طور عمده در پژوهش های فلسفی وی بازتاب یافته است. شایان یادآوریست که در این دوره نیز ویتگنشتاین همچون گذشته به اصول اساسی فلسفه معنا شناختی وفادار ماند، از نظر او تنها وظیفه فلسفه به تحلیل زبان منحصر می شود. اما چنانکه توماس یی. هیل به درستی نشان داده است دگرگونی ژرف در نگرش او به زبان، در این دوره، به تحول دیدگاه او در باره ماهیت و کارکرد فلسفه منجر گشت.

پیش از این (در دوره تالیف رساله *منطقی - فلسفی*) ویتگنشتاین مدعی بود که، سرچشمه مسایل فلسفی یا "متافزیکی" را باید در غوامض زبان متعارف جستجو کرد، از اینرو برای خلاصی از این معضلات لازم است همّ خود را بر روی تحلیل همه جانبه زبان منطقی متمرکز کرد: کاوش و کنکاش او در این زمینه با ساختار زبان به مثابه نظامی از علایم انتزاعی مرتبط می شد، ساختاری که "نظم دقیق یک ضابطه ریاضی گونه منطقی را داشت و منعکس کننده ساختار جهان بود (نظریه "بازتاب" و نظریه "همریختی").

ویتگنشتاین در سال های پایانی عمر خود معتقد شده بود که سر چشمه مشکلات "متافزیکی" و فلسفی از بغرنجی زبان متعارف نیست، بلکه از کاربرد "متافزیکی" آنست. او گمان می برد که وظیفه فلسفه بازگرداندن واژه ها از کاربرد متافزیکی آنها، به کاربرد روز مره شان است (۴۸ ، ۱). از نظر او اکنون اهل تحقیق می باید به توضیح و توجیه مساله فوق و تصحیح راه های کاربست نادرست، متافزیکی زبان سعی در پیوندند.

ویتگنشتاین اظهار می دارد زبان طبیعی، که کاربردی متعارف دارد، تنها به قصد انعکاس جهان خارج، یعنی "شرح و توصیف" واقعیت ها به شکل احکام صادق یا کاذب نیست، بلکه برای تحقق بخشیدن به اهداف بس گوناگون نیز اشتمال دارد، مانند امر ونهی کردن، داستان سرایی، لطیفه گویی، پرسش و غیره (۱۳ ، ۱). زبان بازتابِ رویارویی با جهان نیست، بلکه بخشی از جهان است. فعالیت زبانشناختی شبکه غامضی از زمینه های زبانشناسی، و غیر زبانشناسی را در بر می گیرد. لذا شایسته است محققین به کاربرد زبانشناسی در همه شکل های آن توجه دقیق مبذول دارند. پس در نظریه معنا حال این موضع را اتخاذ می کند که "معنای یک واژه عبارت است از کاربرد آن در زبان" (۲۰ ، ۱). کثرت و تنوع کاربرد یک واژه بدین معناست که معنی ها می تواند در گروه های مختلف معنایی دسته بندی گردد، که به نوبه خود به عامل عدم تعیّن معنایی، که در زبان گاه از سر ناگزیری و اغلب مفید است، منجر می شود. استفاده از عبارات زبانشناختی تابع مجموعه ای از قواعد و ضوابط کار با علامات است که تا حدودی امکان آزادی و جایگزین سازی را میسر می کند. همه آنچه گفته آمد موجب گشت ویتگنشتاین زبان را همسان بازی پندارد (۲۳ ، ۱). "بازی های زبانی گوناگون وجود دارد که با شکل های فعالیت انسان در پیوند است اما نمی توان یکی را به دیگری تقلیل داد. هیچ خصیصه یا دسته ای از خصایص که در همه بازی ها به طور یکسان مشترک باشد، وجود ندارد بلکه هر تشابهی جزیی است، مانند "شباهت های خانوادگی"، یعنی بعضی ها چشم های شبیه به هم دارند و بعضی دیگر بینی یا چیز های دیگر را.

ماریا کازلووا، پژوهشگر شوروی در بررسی خود *پیرامون فلسفه و زبان*، به گونه متقاعد کننده ای نشان داده است که رویکرد نوین ویتگنشتاین به زبان، اگر چه برخی از اشتباهات گذشته او را مرتفع می سازد و عناصر مثبتی در بر دارد، اما به طور کلی نشاندهنده "نوسان این عالم متافزیک از غایتی به غایت دیگر است". بدین سان گرایش مثبت ویتگنشتاین در غلبه بر منطق انتزاعی، رویکرد قبلی خود به زبان، اعتماد و اتکای او بر واقعیاتِ ارتباط گفتاری در روند های گوناگون فعالیت اجتماعی، و التفاط زیاد به جنبه عملگرایانه زبان، در عمل این دانشمند نو اثبات گرای را به سوی توجیح تنگ نظرانه تجربی و یک سونگر در مورد تنوعات مشخص رفتار های زبانشناختی سوق داد. گرایش متافزیکی ویتگنشتاین به ریخت شناسی ساختمان واژه ها، در *رساله* جای خود را به چند ریختی گرایی داد، که زمینه مساعدی برای رویش طبیعت گرایی، آزمون گرایی و نسبی گرایی زبانشناختی بود (۱۶۱ ، ۱۱). نظریه معنایی ویتگنشتاین علاوه بر دارا بودن به گرایش مثبت فایق آمدن بر اشتباهات "ذهن گرایی" و "واقع گرایی" و مد نظر قرار دادن طبیعت نظام دار زبان، نقش متن و غیره، با تعصب شدید در مورد به کارگیری زبان در رفتار آدمی توام بود. این ابرام او بر کارکرد های "رمز گونه" زبان موضع وی را به انحرافات رفتارگرایان و عمل گرایان نزدیک ساخت. مسایل پیوند میان علامت و

www.takbook.com

موضوع (۲۵)، کارکرد اندیشناک زبان و جنبه آینه وارگی معنا در اساس از فلسفه او رخت برکند و این یک نیز به نوبه خود مهر و نشان ذهنی گرایی و نسبی گرایی خود را بر روی مفهوم آفرینی های او نهاد.

ویتگنشتاین در تفسیر "زبان - بازی" خود به مثابه انتزاعی مفید و الگویی برای تشریح و تعمیم برخی از کارکرد های زبان، گرایش خود را به رویکرد سنت گرایانه، ضد تاریخی ، و انزوا طلبانهً "توضیح زبان ها" در نظام های نشانه ای مختلف آشکار می سازد.

تمنای مثبت ویتگنشتاین به اجتناب از افراط در تفکر انتزاعی "متافزیکی" او را در ورطه افراط گزافه آمیز دیگری گرفتار آورد. این امر را می توان در مساعی او برای درمان و خلاصی زبان، که به زعم او از شکل کاربرد واقعی زبان نشات می گیرد، مشاهده کرد. ویتگنشتاین به درستی خاطر نشان می سازد که در هم آمیختگی معانی (کاربرد های) یک عبارت زبانی واحد، یا اشکال ظاهراً متشابه دستوری، گرایش بیمارگونه به کاربرد واژه هایی که به هر تقدیر معنای دقیق و تثبیت شده ای ندارد، چنان که گویی صدور معانی آنها دقیقا منبعث و مکتسب از جملات و بسیاری خصوصیات دیگر میباشد، می تواند به عنوان منشاء "دام های زبانشناختی" موجب سردرگمی گردد. وی دشواری ها و زیانهای ناگزیری را که به هنگام ترجمه" معانی انعطاف پذیر و قابل تغییر زبان روزمره به زبان نظری و بخصوص به زبان انتزاعات پندار پردازانه فلسفی رخ می دهد، بررسی کرد. لکن به عوض قرار دادن مفهوم آفرینی انتزاعی - دیالکتیکیِ علمی در برابر تعصب متافزیکی، نظری و جزمی در تعمیم، او مفهوم "شباهت های خانوادگی" را مطرح میکند که ماهیت فلسفی آن عبارت می باشد از ترسِ نوع نو اثبات گرایانه از هر گونه تعمیم، مردود شمردن مهم ترین ابزار نظریه شناخت، همانا انتزاع، و استخفاف و تخطیهً تعاریف. تعجبی نیست که نظریه مشابهت های خانوادگی عصای دست همه آنهایی شد که می خواستند تفکر نظری را ، که همراه با مفهوم آفرینی ها و تعمیم های علمی عمل می کند، ناچیز قلمداد کنند. این مساله پیش از همه در مورد شناخت فلسفی صدق میکند، زیرا فلسفه بدون تعمیم، فلسفه ای تهی از فلسفه است. بهمین گونه سلاح ضد فلسفی و نو اثبات گرایانه ویتگنشتاین بدل به سلاحی سنتی، یعنی نامگرایی و آزمونگرایی شد. این بود آراء اساسی ویتگنشتاین، سر آغاز "زیباشناسی تحلیلی"، در اواخر حیات وی.

www.takbook.com

مشخصه دست اندرکاران "استه تیک تحلیلی" مقدم بر هر چیز تحلیل گزافه آمیز آنها از دیدگاه های فلسفی ویتگنشتاین در سال های پایانی زندگی او می باشد. بدین ترتیب، طبق اقاریر موریس وایتز از سر دمداران این نوع زیباشناسی، تفکرات ویتگنشتاین نقطه عزیمتی را برای هر نوع رشد آتی زیباشناسی معاصر پی ریزی کرده است (۳۰ ، ۴). البته مراد وایتز از "زیباشناسی نوین همان "زیباشناسی تحلیلی است

وایتز روش کار استه تیک تحلیلی را چنین بیان می کند: هدف اولیه استه تیک ابداع تعاریف جدیدی برای مفاهیم پایه ای مورد استفاده در جستار های هنری نیست، بلکه روشن نمودن راه و رسم کاربرد و استفاده از آنهاست. همچنانکه ویتگنشتاین می گوید: "در پی معنا نگردید، به دنبال کاربست باشید" (۸ ، ۲۰). این تحلیل گران به جای تفحص در چیستی "معنای هنر"، "آفرینش هنری"، "نحوه بیان" و "شکل"، در صدد توضیح ماهیت منطقی اصطلاحاتی هستند که عملا در بررسی موضوعات هنری بکار می رود (۸۰ ، ۲۰).

ام. وایتز در مقاله خود" نقش نظریه در استه تیک" توجیه بسیار مبسوطی از برنامه فوق را ارایه می کند. او به درستی خاطر نشان می سازد که مشکلات نظریه هنر، سوالاتی در باره ماهیت و تعاریف هنر، همواره مساله مرکزی استه تیک بوده و بدان خصیصه فلسفه هنر را داده است. او در مقام یک تحلیل گر برخورد "سنتی" را موافق طبع خود نمی بیند، پس می پرسد آیا به طور کلی، یا اصلا امکان وجود یک نظریه هنری، نظریه ای که به مثابه تعریف راستین هنر باشد، به طور جامع و مانع کیفیات هنر را در برگیرد هست یا نه؟ و "تحلیل گر" خود پاسخ می دهد نه. وجود یک نظریه هنر به لحاظ منطقی ممکن نیست، زیرا هنر دستگاهی از کیفیات جامع و مانع ندارد و نمی تواند داشته باشد. مؤلف آن بخش از اندیشه های ویتگنشتاین را که در کتاب *پژوهش های فلسفی* به اطناب آمده است، مبنای توجیه مدعای خود قرار می دهد. مفهوم "هنر" برخلاف منطق و ریاضیات که مفاهیمی "بسته" است (همچون دیگر مفاهیم تجربی توصیفی و هنجاری) مفهومی "باز"می باشد. بدین معنی که به دلیل تظاهر شکل های نو به نو در هنر، ممکن نیست بتوان برخی از خصوصیات ضروری آنرا تشخیص داد. یعنی شرایط کاربست این مفهوم دگرگونی پذیر است

از آنچه رفت، تشخیص مسایل مطروحه و آزموده توسط تحلیل گران استه تیک سهل و میسر می نماید، به همین نهج تشخیص ابزار پندارگرایانه و ماورالطبیعه راه حل های مقصور به شیوه های پیشنهادی آنان. تردیدی نیست که هنر در مقام موضوع علم استه تیک به مرور ایام از تعرض و تحول مصون نمی ماند. بسیاری از قضایای نظری که مدعی "جامعیت" و "اصالت" در کلیه هنر ها می باشد در حقیقت از نظر تاریخی گذاراست. استه تیک مارکسیستی لنینستی که از نظر تاریخی علمی رو به اعتلاست در اساس حدی برای امکان دگرگونی های آتی موضوع استه تیک قایل نیست. این دگرگونی ها نهایتا در دوره هایی تشدید یا نقصان می گیرد.

وایتز و سایر تحلیل گران بدین بهانه که هنر بالنده و در نتیجه تعریف آن نیز دگرگونی پذیر و ناپایدار است به ناحق، امکان هر نوع تعریف و نظریه صایب هنر را مردود می انگارند. آنان بالکل از دیالکتیک نسبی و مطلق در شناخت هنر اعراض می کنند و در مبارزه خویش علیه گرایش "متافزیکی" در استه تیک، با هر قصد و نیّتی، خود با استنباطی متافزیکی از "نظریه"هنر، پا به میدان می گذارند. و این "نظریه" هنر بنا به تفسیر خود آنان نه یک روند ، که شناختی مطلق و کامل است. به همین دلیل آنان هنگام مشاهده برخورد و سایش نظریات گوناگون با یکدیگر و یا برخی عقب نشینی ها در تاریخ استه تیک، مانند شک گرایان فغان بر می آورند که نظریه های نوین هنر در تقرب جویی به حقیقت، از نظریه های روزگار افلاتون گامی فرا تر برنداشته است؛ بنابراین به طور کلی، در واقع زیر ردای انتقاد از "نظریه های سنت گرایانه"، شناخت ناپذیری گوهر هنر را تبلیغ می کنند.

به راستی وایتز در پی چیست ؟ او می گوید ما را چه کار که "هنر چیست؟" مساله ما این است که "مفهوم 'هنر' به چه مانند است"؟ مساله اصلی علم استه تیک توضیح پیوند میان کاربست برخی مفاهیم و شرایط استفاده از آن هاست.

آنچه در بالا ارایه شد تثبیت و تایید نتایج کار هایی است که پیش از این تحلیل گران در گستره کاربست اسلوب های فلسفه زبانشناختی در استه تیک به انها دست یافته اند. این نتایج در دو مجموعه آثار به وجه مطلوب عرضه شده که عبارت است از: *استه تیک و زبان* (۱۹۵۴) و *مسایلی چند در بارهٔ استه تیک* (۱۹۵۹) (به ۷ - ۱۰، ۱۴ ، ۱۸ ، ۱۹ مراجعه شود).

www.takbook.com

مولفین این آثاز، در وحله اول، در پی "شناخت" و توضیح چرایی کاربست نادرست مفاهیم در استه تیک و گنگی هایی هستند که اساسا ریشه در زبانشناسی دارد. آنان با "دام های تعمیم"مخالف میباشند. جان پاسمور یکی از این دام ها را خودِ مفهوم "استه تیک" و مفهوم "آزمون استه تیکی" می داند و می پرسد شاید در واقع چیزی به نام استه تیک وجود نداشته باشد، بلکه آنچه هست اصولی در نقد ادب، موسیقی، و غیره است؟ آیا بهتر آن نیست که به تفاوت های واقعی میان آثار هنری موجود و به رخنمون های ویژه هنر های گوناگون بپردازیم تا خود را درگیر مفهوم "آزمون های استه تیکی" کنیم؟ شماری از کاوشگران در این زمینه معتقد هستند که تعمیم های قشری به استحاله نا متعارف تفاوت ها و تساهل در مفاهیم منجر می شود. و. بی. گالی می نویسد تعریف واژه "هنر" را چنانکه انگارگرایان می پندارند نمی توان تا حد تعریف یک شیبی ساده کرد. تعریف این لغت را نه می شود تا حد تعریف عناصر طبیعی (اچ. تاین)، نه تا حد تعریف تخیل و تاثر (کروچه و کالینگوود)، نه تا حد اشیاء دست ساخت و نه تا حد وهم و پندار ساده کرد. هنر تعدد وکثرت است. گالی می گوید که گرایش به تعمیم نادرست زمینه را برای "جوهر گرایی" که ذاتی استه تیک پندار گرایانه است، مثلا در کالینگوود و کروچه، آماده می سازد. پندارگرایان در طلب "گوهر" ویژه هنر، ماهیت غایی آن و استفاده از آنچنان شیوه هایی هستند که از اسلوب های تجربی و ریاضی متفاوت و از اسلوب های "متعارف" متمایز باشد. قیاس نادرست نیز آبشخور گنگی هاست. عباراتی چون "موسیقی شعر"، "منطق موسیقی" و غیره موجب شده است که در چنین مواردی به کلیات و جزییات تاکید شود تا چیزی که یگانه ویژگی هنر در شمار می آید. بریل لیک ضمن محک زدن بر نظریه های هنرِ ساخته و پرداخته کروچه و کلایوبل، ماهیت تکرار مکررات و فرضیه های ماقبل تجربی را پی جویی می کند و علاوه بر تعیین و تخصیص ملاک استفاده درست از واژه "هنر" در برخی از بررسی ها استفاده از مفاهیمی چون "بیان"، "احساس"، "حقیقت" (۲۷) و "معنا" را بر اساس تحلیل ناقدانهٔ نظریه .های گوناگو به بوته امتحان می گذارد

همگام با جهت یابی فلسفه زبانشناختی، پیروان این دبستان به آزمون راه های گوناگون کاربست زبان در نقادی (در زمینه "توصیف ها "، و "ارزیابی ها" و اصطلاحاتی مانند "ارزش") دست یازیده و نشان داده اند که افتراق میان علم و نقادی چندان است. منقد هیچگاه در پی اثبات چیزی نیست. کار او به سان کار نوازنده پیانو می باشد که با نواختن خود ارزش هنری یک سونات را به نمایش می گذارد. در اینجا کوچکترین حرفی از گرفتن جانب این یا آن ارزیابی استه تیک در میان نیست. بر منقد نیست که چیزی را توجیه .کند. دانشمندان تحلیل گر در مساسل استه تیکی، مهم ترین مسایل هنر را دقیقا در بافت این گونه نقادی می بینند

پس تحلیل گران مزبور برآنند که وظیفه استه تیک هم مانند فلسفه ابداع معیاری برای کاربست درست مفاهیم می باشد. از نظر آنان استه تیک نباید به چیز دیگری بپردازد (۸۰ ، ۲۰). حتی پس از نیم نگاهی به مسایل عمده ای که تحلیل گران در گسترهٔ استه تیک بدان دست یازیده اند می توان دریافت که آنان مجدانه در پی برنامه های تنظیمی فلسفه زبانشناختی روانند

استه تیک تحلیلی و فلسفه زبانشناختی هردو دارای ریشه های معرفت شناختی است، که با التزامات عینی پژوهش علمی و نیز فلسفی و زیباشناسی ملحق شده است تا ابزار زبانشناختی و منطقیِ روش شناسی تحقیق، خاصه استفاده متنوع از لغات در مطالعات زیباشناختی را مهیا سازد. تدبیر و تدارک چنان وسایلی به عنوان مهم ترین وظیفه علم استه تیک که در اینجا به صورت یک فرا نظریه عمل می کند، به کاربرد بسیار دقیق و روشن واژّه ها کمک، و از سردرگمی های واژه ای (مانند ابهام، تشابه سهو، اشتباهات مقوله ای و غیره) جلوگیری میکند. به همین دلیل، تا آنجا که به تهیه ابزار "فنی" این تحلیل ها مربوط می شود، کم اهمیت دانستن مضمون نوشته های علمای استه تیک تحلیلی، علیرغم فقر و هوده اندک مکتوبات یاد شده، خطا می باشد. یکی از دلایل اصلی این امر در اصول پندارگرایانه فریبنده ایست که در پس اسلوب آنها نهفته است

از این رو هر ایده ای که از استه تیک به عنوان علم یاد می کند و هدف از آن را کمک به فهم هنر، جوهر آن، قوانین حاکم بر تکامل یا نقش اجتماعی آن می داند، مقبول این تحلیل گران نیست ولی خود در برابر، هدف آن را تاحد کاربرد درست واژه ها "در بارهٔ هنر" تنزل می دهند. به علاوه آنان به جای اصطلاح "یافته بلاواسطه" که از آنِ محفل وین است اصطلاح "کاربرد روزمره" را معیاری اولی تر عنوان می کنند که در اساس پندارگرایی این از آن یکی کم نیست. این تحلیل گران در عین انتقاد از نظریه های دروغین هنری، رنج پرداختن مبادی یک نظریه علمی، مادی و منسجم هنر را به خود راه ندادند وصواب و صلاح یک نظریه را به اصل .پندارگرایی آن حواله کردند و در صدد "دوا" و "درمان" این چنین نظریه هایی برآمدند

مارکس و انگلس در انتقاد از پندارگرایی هگل گرایان جوان در کتاب *ایدیولوژی آلمانی* نشان دادند که تمامی اشکال و محصولات خودآگاهی را نمی توان از طریق نقد دماغی (به وجه استحاله به "اشباح" ، "تخیلات"، "اوهام") و قیاس های نظری حل کرد. در واقع موضع انتقادی این تحلیل گران نسبت به آنچه که نظریات زیباشناختی غلط می نامند مشابه تعصب انتقادی هگل گرایان جوان و

www.takbook.com

پرودون است. اگر بخشی از عبارت کنایه آمیز مارکس را که روشنگر سرشت هگل گرایان جوان است، بیاد آوریم آنگاه پی خواهیم برد که نمایندگان استه تیک تحلیلی با چه نظریه ای پای به میدان می گذارند؛ اگر استه تیک می خواهد "به پسروی های خود "، که از آنها در رنج است، "غلبه کند،" چاره ای جز تغییر دادن زبان و ترک کردن برخی اصطلاحات نادرست ندارد. نیل به این کار منوط به آن است که تحلیل گران مذکور این دستور العمل را در الگو های روند تحلیل، همراه زبان استه تیکی، بکار بندند.

راهی را که فلاسفه زبانشناسی بر گزیدند برای پژوهیدن مسایل مربوط به زبان زیبنده بود و نه برای حل مسایل سنتی فلسفه (۱۶ - ۱۰۸ ، ۵). این نتیجه گیری به تمامی در مورد استه تیک تحلیلی هم که ناتوانی خود را در حل مسایل اساسی استه تیک نشان داده است صدق می کند.

باید یادآوری کرد که بسیاری از نمایندگان استه تیک بورژوازی خود به اصطلاح دستاورد های استه تیک تحلیلی را به دیدهٔ تردید می نگرند و اغلب بر نارسایی های آن انگشت می نهند. برای نمونه توماس مونرو، یکی از پژوهشگران برجسته بورژوازی در ارزیابی خود از استه تیک تحلیلی می نویسد که هیچکس مخالف آن نیست که می باید استه تیک، خود را از این ضلالت برهاند و مفاهیم و تعابیر خود را منقح سازد. مونرو و بسیاری محققین دیگر معتقدند که "فلسفه تحلیلی به ندرت چیزی را تصریح می کند". علمای استه تیک تحلیلی، جمیعاً نسبت به همه تعمیم های مثبت علم استه تیک شک گرایی ناصواب نشان می دهند. دشواری تعریف مفاهیمی از قبیل "زیبایی" و "علم استه تیک" آنان را بر آن داشته است که هر "مرجع" عینی را برای مفاهیم یاد شده مبطل دانند. آنان جانب هنر، تاریخ فرهنگ، روانشناسی، و جامعه شناسی را فرو گذاشته، نقش فلسفه و استه تیک را به شدت محدود کرده و منکر نقش هنر به عنوان عاملی در جهت پیشرفت و تعالی اوضاع آدمی شده اند.

در پنجمین نشست عمومی همایش بین المللی علمای استه تیک، موریس ماندل باوم، دانشمند استه تیک امریکایی در مقالهٔ خود، تحت عنوان "همانندی های خانوادگی و تعمیم های همراستا و پیوسته با هنر" و نیز در گزارش خود: "تحلیل زبانشناسی و نظریه استه تیک" احتجاجات مشابهی را اقامه کرد. ماندل باوم نیک دریافته بود روش تحلیلی زبانشناختی تاثیر ملموسی بر نظریه استه تیک دارد لذا متذکر شد که شماری از برداشت های نخستین فلسفه تحلیلی در پژوهش هنر به تعصب آمیخته است. او به درستی این مدعای تحلیل گران را که کوشش های سنتی برای تعمیم هنر و گوهر آن به بیراهه رفته است، مورد انتقاد قرار داده، این دعاوی و آموزهٔ نو اثبات گرایانه ویتگنشتاین "همانندی های خانوادگی" را مرتبط دانسته است.

در گردهمایی سالانه جامعه امریکایی علمای استه تیک در اکتبر، ۱۹۶۲ همنشستی با مضمون "فلسفه تحلیلی و استه تیک" برگزار شد که طی آن انتقادات تندی از استه تیک تحلیلی به عمل آمد. ژروم اشتولنیتز که بی پایگی این ادعا های تحلیل گران مبتنی بر اولی و اصلح بودن تهذیب و تنقیح مفاهیم و تعاریف آنها را محرز می دانست، تاکید کرد تا زمانی که متون مزید - بر - زبانشناسی انکار شود - امری که تحلیل گران در انجام آن می کوشند - دستیابی بدین مقصود محال و متعذر می نماید. از نظر او پژوهش های علمای تحلیل گرا در بهترین حالت می تواند تقشی کمکی، چاره جویانه، و ابتکاری داشته باشد (۲۳). سخنران دیگر برترام جساپ که از اکابر جنبش تحلیلی است همان توجیه سنتی تحلیل گرایان را تکرار کرد: آنان به هیچ اصول مشترکی منتظم نیستند و تحلیل گرایی کوششی صرف است و غیره. با این وجود جهت گیری التقاطی و درهمگرایانه فلسفه معنا شناختی هنر از دید او پنهان نماند. وی به این ادعای تحلیل گران که، در فلسفه استه تیک "انقلابی" به پا کرده اند که تعمیم های تیوریک را دور میریزد، ناباور بود. جساپ نشان می دهد که تحلیل گران خود نیز در عمل همانند کسانی که مورد انتقاد ایشان هستند به تعمیم دست می یازند. بدین ترتیب، "انقلاب" یاد شده آن قدر که آنان می پندارند، چندان هم چنگی به دل نمی زند (۹). او نیز هماواز با بلک معتقد است که می توان تحلیل گرایی را حد اکثر اسلوبی دانست که نقش آن خیلی هم کار ساز نبود و نیست.

نقادی استه تیک تحلیلی که از سوی علمای استه تیک بورژوازی (۲۲) مانند مونرو و ماندل باوم و دیگران صورت گرفته، به لحاظ عدم تمایل به وانمودن اهمیت اجتماعی این گرایش، در تفکر زیباشناختی سوداگری، به شدت معیوب است. اهمیت این مساله به ویژه در این واقعیت نهفته است که استه تیک تحلیلی به هر قصد و نیتی باشد اگرچه به طور مستقیم مسایل مربوط به هنر را مورد بررسی قرار نمی دهد، اما با اصرار بر این که عالم استه تیک و منقد اصولا خود را درگیر تایید یا تکذیب این یا آن نظریه و یا حتی آثار هنری نمی کند، زمینه ای را برای توجیه همه نوع نظریه و عمل هنر نوگرا هموار می سازد.

www.takbook.com

فصل سوم

مفهوم آفرینی زبانشناسی نو هگلی هنر:

بندتو کروچه

در این فصل به مفاهیم فلسفی هنر از دیدگاه بندتو گروچه پیشوای نوهگل گرایان ایتالیا و نماینده برجسته نو هگل گرایی انگلیس، رابین کالینگوود می پردازیم. در جریان این تحلیل نشان خواهیم داد که مفاهیم استه تیکی کالینگوود و کروچه با جریان اصلی فلسفه معنا شناختی هنر همتافتی دارد.

فلسفه پژوهشگر بلند آوازه ایتالیا، بندتو کروچه (۱۹۵۲ - ۱۸۶۶)، اغلب در متن گرایش معنا شناختی منظور نمی شود. سبب این امر آنست که هر چند مساسل زبان و نمادگرایی در تفکر او جای مهمی دارد، اما مضمون اصلی فلسفه روح او را تشکیل نمی دهد. به طور کلی، فلسفه او اندیشه اصلی معرفت شناسی معنا شناختی را به گونه ای جنینی در بر دارد، بدین معنا که از نظر او "بیان"، زبان و نماد موضوع شناخت را پدید می آورد. دیدگاه استه تیک کروچه اندیشه مرکزی وحدت جدایی ناپذید شهود و بیان را به معنای اتحاد هنر و زبان، و به همپیوستگی فلسفه هنر با فلسفه زبان می داند.

دیدگاه های استه تیکی کروچه در طی زندگی دارز او دستخوش تحول مستمر بود. در تمامی این دگرگونی ها دو روند عمده را می توان دید: یکی در کتاب *استه تیک به مثابه علم بیان و زبانشناسی عمومی* (به اصطلاح "نخستین استه تیک") که در سال ۱۹۰۲ منتشر شد و دیگری در کتاب *در باره شعر* آخرین اثر مهم او پیرامون استه تیک که در سال ۱۹۳۶ از زیر چاپ درآمد. بسط این مقال لاجرم مستلزم غور و تعمق در خصوص مفهوم هنر را، آنچنان که در *استه تیک* قصد اوست، در پی دارد. زیرا که وی آموزهٔ معناشناختیِ همانندی هنر و زبان را به اطناب و افراط در همین اثر تشریح می کند. دگرگونی هایی را که این مفهوم آفرینی در کتاب *در بارهٔ شعر* پذیرفت به ایجاز در فصل سوم، بخش دو) خواهیم آورد.

چه انگیزه ای باعث شد که عالم استه تیک ایتالیا به فکر همانندی هنر و زبان بیافتد؟ کروچه خود، بعد ها، در این خصوص یادآوری می شود که نخست طبیعت آفرینشگر زبان را دریافت، از آنجا به مانندگی میان هنر و زبان رسید (۴۱ ، ۲۹، ۲۰). بیشتر مفسران، در این باره اتفاق نظر ندارند، آنان معتقدند که کروچه برای اثبات استه تیک از راهی جدید، به زبانشناسی نیاز داشت. پس از استه تیک به زبانشناسی روی آورد. اگر چگونگی فرود آمدن کروچه به سر منزل همانندی هنر و زبان را کنار نهیم، می توان مدعی شد که این آموزه نتیجه منطقی نظریه شهود او به مثابه بیان است.

www.takbook.com

استه تیک کروچه از اجزاء تشکیل دهندهٔ فلسفه روح او بشمار می آید. از نظر وی استه تیک با شکل شهودی روح یا با شهود همتافتی دارد. شهود با فعالیت بیان مشخص می گردد. کروچه هم "بیان" را با زبان یکی می داند. واژگان گفتار روز مره، کلمات و الفاظ شاعر، نت های موسیقی، طرح ها و نقاشی های هنرمند، خطوط، رنگ ها، اصوات، همه مشمول زبان است(۸ ، !). بنابراین مفهوم شهود - بیان هم شامل زبان در کامل ترین معنای کلمه و هم هنر است که در فلسفه روح کروچه همانند پنداشته می شود.

هر بیانی سرشتی استه تیکی دارد. کروچه میان بیان زیباشناختی و بیانی که حالت طبیعی دارد و روابط میان انگیزه و عمل را مورد توجه قرار میدهد، تفاوت قایل است. بیان طبیعت گرایانه نیز مانند نشانه های طبیعی از زبان حذف می شود، چه فاقد آن "کارآمدی" و "معنویتی" است که ذاتی بیان روحانی می باشد. برای کروچه که نشانه شناسی را دانش ویژه عالم طبیعی می انگارد، هیچگونه قرابتی میان استه تیک یا مطالعه بیان روحی و نشانه شناختی نمی تواند وجود داشته باشد.

مصدر مخالطت میان زبان و هنر به عنوان بیان و مفهوم "نماد" چیست و رشته تبادر کدام است؟ تا آن زمان که این مفهوم با "بیان" مقارنه دارد، یعنی تا آن زمان که نماد از آنچه بیان یا نمادانگاری شده، جدایی نمی گیرد، یا تا هنگامی که نماد با شهود یکی پنداشته می شود، کروچه هیچ مشکلی ندارد. "با اینهمه، اگر نماد از شهود انفکاک پذیرد، اگر بتوان از سویی نماد را، و از سوی دیگر آنچه را که نماد انگاری شده است بیان کرد... در این حال نماد ما نمایشگر مفهومی انتزاعی خواهد بود" (۳۵ ، ۱). در اینجا کروچه نماد را در مفهوم دقیق آن که نه بیان است و نه زبان در نظر میگیرد. بدین سان، کروچه با تکیه بر اصل همانندی شهود و بیان از پذیرش طبیعت نمادین زبان و هنر سر باز می زند. در عین حال به عقیده او اصل یاد شده جوهر زبان و هنر را معین میسازد.

اصل مانندگی شهود و بیان در گوهر خویش همانا اصل همانندی شکل و محتوا را می پرورد. همانندی پنداری غیر دیالکتیکی شکل و محتوا، شهود و بیان، توسط بسیاری از نویسندگان غرب به باد انتقاد گرفته شده است (۳۵ ، ۱۶). غالب این کسان از آنرو آموزه همانندی شهود وبیان را مورد انتقاد قرار دادند که در آن ماده (بیان) تا حد انگار (شهود) تنزل داده می شود. جهت گیری نقادی آر. پاتانکر و علمای استه تیک ایتالیا، کالوگرو، بانفی، و پاچی نیز در همین امتداد است.

نباید از یاد برد که کروچه میان بیان پنداری، روحی، معنوی و درونی با جلوهٔ مادی آن در برون، یعنی در جهان مادی تمایز قایل می شود؛ چیزی که می شود با اصطلاحات "عینیت بخشیدن" یا "برونه سازی" به آن اشاره کرد. اشتباه این فیلسوف ایتالیایی نه در این تمایز گذاری که در تفسیر نادرست او از برونه نمایی و عدم تخصیص مرتبتی شایسته بدان، به طور کلی در معرفت شهودی و به طور اخص در کسترهٔ زبان و هنر نهفته است. *آلبرت هافشتاتر*، استاد کرسی فلسفه دانشگاه کلمبیا ناخرسندی خود را از اندیشه وحدت لاینفک ادراک (شهود) و بیان کروچه، که به زعم وی ایدهٔ کانونی نظریه استه تیک پندارگرایانه فیلسوف ایتالیایی است، ابراز کرده است. این نظریه به خاطر ذهنیت شدیدی که به پدیدهٔ هنر می دهد، در نیمه نخست این قرن نفوذ زیادی داشت. هافشتاتر تصریح می کند که کروچه گرایی واکنشی بود در برابر طبیعت گرایی (یا خلاقیت لفظی)، واقع گرایی "ماهیت گرایانه" (یا خلاقیت جوهر عینی) و پندارگرایی متافزیکی (باز آفرینی واقعیت نامتناهی در نمودی متناهی و غیره). این استاد امریکایی در بسط مقال می افزاید، کروچه در این واکنش سعی بلیغ نمود تا بیان محتوای عینی را زیر یوغ عمل واقعا ذهنی بیان، که در واقع از نظر او جوهر هنر می باشد، درآورد.هافشتاتر به درستی بر یکی از اساسی ترین کاستی های استه تیک کروچه (پویه ای که به حق بر پیوستگی میان اندیشه کروچه و فلسفه شکل های نمادین کاسیرر ابرام می ورزد) انگشت نهاد.البته او، خود، این کار را با دلبستگی به پندار گرایی، در خصومت با عینی گرایی انجام می دهد، عینی گرایی نهفته در روح نمودشناسی شلینگ، هگل، و هوسرل.

از همانند پنداری هنر و زبان کروچه می توان چنین نتیجه گرفت که دانش هنر و زبان، استه تیک و زبانشناسی به هیچوجه دو علم جدا از یکدیگر نیست... بلکه یکیست... تا آنجا که *زبانشناسی عمومی* قابل تنزیل به علم یا فلسفه باشد، خود همان استه تیک خواهد بود...فلسفه زبان همان فلسفه هنر است... مسایلی که زبانشناسی در پی حل آنهاست، خطاهایی که زبانشناسی در رفع آنها کوشیده و می کوشد همان هایی است که در استه تیک نیز مطرح می باشد. استه تیک نیز به دنبال چاره جویی برای حل مشکلات مذکور است.اگر چه تقلیل دادن مسایل علمی زبانشناسی به قاعدهٔ استه تیکی آن صعب و متعذر می نماید، اما امکان پذیر است (۳۸ - ۱۳۷ ، ۱).

www.takbook.com

نظریه شهود - بیان نه تنها واقعیت همانندی هنر و زبان، استه تیک و فلسفه زبانشناسی را معلوم نمود، بلکه همچنین سرشت مشخص آنها را مشروط گردانید. در این پویش الزامات نظام فلسفی موکدا این امر را القا می کند که زبان و هنر صفات انتسابی غیر موجه و متضاد با حقایق می باشد.

کروچه تشویشی به دل راه نمی دهد که در بکار گیری اصطلاحات "شهود" و "بیان" سستی و ناپیگیری نشان دهد و از این رو کار را به آشفتگی و هرج و مرج بکشاند. شهود - بیان در اساس به مثابه روند فعالیت، و یا شکل عام فعالیت تفهیم می شود. به زعم کروچه شهود فعالیتی است از نوع شناخت نظری که در آن خیال برای آفرینش فردی تصویر اشیا به کار می آید. کروچه کوشید تا به طرز دیالکتیکی شهود را هم به مثابه شناخت یا بازتاب، و هم به مثابه عمل آفرینش تفسیر کند. لکن چنان که پلخانف نشان داد، ضعف اندیشه فیلسوف ایتالیایی دقیقا در نبود عنصر دیالکتیک است که تقریبا تمامی خطا های او را توجیه می کند. برای احتراز از نارسایی های ماهوی موجود در نظریه شناخت به مثابه بازتابی "آینه وار" و انفعالی، کروچه تدبیری جز توسل به اصل "عمل گرایی پندارگرایانه" نداشت. بر طبق این اصل، در شناخت، ذهن آفرینشگر عین می باشد. دقیقا همین طرز تلقی مساله عین و ذهن بود که زمینه ای را فراهم آورد تا پلخانف تصریح کند که نقادی کانت وار بر تمامی جهان بینی او مهر نازدودنی خود را زده است. یعنی کروچهً نو هگل گرای فلسفه هگل را با روح پندارگرایی ذهنی "موشح" می سازد

این اندیشه کانت که جهان از عمل فرازش جویانه عقل فراهم آمده است، توسط کروچه به صورت نظریه شهود - بیان (با روح گرایش معناشناختی) در می آید، که پدید آورنده واقعیت آدمی است. در این جا بیان همانا زبان است که به مثابه سازوارهً روان ادراک می شود.

شهود - بیان عملِ آفرینش آزاد، فردی و ذهنی منحصر به فرد تصاویر منفرد است. کروچه در تحلیلی که از زبان وهنر می کند به تعریف مذکور سخت مومن و مقید است، و این خود به تنهایی کافی است تا یکسو نگر بودن زبانشناسی و نظریه های استه تیکی او را توجیه کند. اما همه سخن در این نیست که افکار او یکسو نگر است، کروچه صرفا خود را در چهارچوب جنبه های مشخص زبان و هنر محدود نمی کند، بلکه در اساس زبان و هنر را تا حد این جنبه ها تنزل می دهد.

او زبان و هنر را فقط به عنوان گفتار، یا به بیان دقیق تر به مثابه روند فردی آفرینش ذهنی گفتار، تفسیر می کند. به ادعای کروچه هر واقعه زبانی و هنری، یک عمل کاملا فردیست که صرفا در عمل مشخص و معلوم بیان هستی دارد، که در لحظه می زاید و می میرد و ناگشوده و ناپیداست، حال این بیان می خواهد شعر باشد یا نثر. هر نوع کار هنری انقلاب کوچکی است که هر بار زبان ویژه خود را همچون معجزه ای بی مانند به همراه می آورد. هر شکل نو به معنای داستانی نو، و نقشی نو است و غیره. هنر و زبان پویهً پیوسته آفرینشی را پدید می آورد که هر دم می تواند تحقق یابد، و آن توسط آدم هایی خلق می شود که سخن می گویند، نگار گری می کنند، شعر می سرایند و یا همه این ها را می فهمند. جلوه هنر و زبان را فقط می توان در امور روحی این آدم ها پی گرفت. واقعیت زبان و هنر را در فعالیت گفتاری، آثار هنری و یا در فعلیت ادراکی آنان می توان جستجو کرد. در فراسوی این فعالیت ها آنها (هنر و زبان) مرده اند. کروچه می گوید دنبال زبان و هنر آرمانی گشتن، که دارای مفهومی با ثبات و یا مزید بر آن، چیزی انتزاعی رفتن، آب در هاون کوفتن است. "زبان فارغ از گفتار و مجموعه گفتار ها و نوشتار ها واقعیت ندارد... زیرا اگر هنر مردم عبارت از تمامی آثار هنری آنها نیست، پس چیست"؟

تا مادام که شهود - بیان امری فردی و یگانه و غیر قابل قیاس با مورد دیگر است، هر گونه رده بندی در زبان، مانند بخشی از یک گفتار، یا در هنر مانند مقوله پردازی سبک ها و مکاتب هنر، در بهترین حالت برای کروچه استفاده عملی از شیوه یا الگویی کمکی بیش نمی باشد، که برای یادگیری زبان و هنر سودمند، لیکن از هر گونه ارزش نظری و عینی تهی ست و به جلوه گر ساختن هیچ واقعیت هنری توانا نیست (۴۹ - ۴۳ ، ۵). سرشت یگانه بودن بیان ترجمان میان دو زبان یا هر گسترهً دیگر هنر را محال می گرداند.

موضع کروچه، که در بالا شرح آن رفت، با عنایت به زبان و هنر، از بسیاری جهات در برابر انتقاد آسیب پذیر است. پیداست که زبان و هنر، تنها در واقعیت گفتار فردی و آثار هنری فردی ملیون ها ملیون انسان، در گذشته، اکنون، و آینده هستی دارد. زبان "کلی" و هنر "کلی" انتزاعات، و انگار های ثابت، ساختمان هایی بیش نیستند. کروچه با این گفته خود که ما اطلاغ نداریم زبان کلی و هنر کلی چیست، سخنان ویلهلم فون نجلی را تداعی می کند، که می گفت می نمی دانیم زمان کلی، فضای کلی و ، ماده کلی چیست. انگلس در پاسخ نجلی نوشت بدین ترتیب او می گوید نخست ما انتزاعاتی از جهان هستی می سازیم، آنگاه در شناخت این انتزاعات خود - ساخته در می مانیم چونکه آنها زاده اندیشه اند، نه حواس. کروچه از اتخاذ دیدگاهی دیالکتیکی، در برخورد با مساله انتزاعات

www.takbook.com

و ذوات مجرد در زبانشناسی و نظریه عمومی هنر، یا مساله تغییر ناپذیری که با آن پیوند تنگاتنگی دارد، معذور بود. او در رد و نقض اندیشهٔ وجود زبان و هنر به مثابه نظامی عینی از مقوله ها، هنجارها، و ساختار های مهم اجتماعی که مستقل از فرد می باشد (۲۶) به دیدگاه اثبات گرایانه همانندی هنر و زبان با "یافته های بلاواسطه" بسیار نزدیک می شود. این جنبه از تفکر فیلسوف ایتالیایی در رابطه با زبان و هنر او را در سلک "نامگرایان" قرار می دهد.

سزاست که کروچه را به خاطر ذهنی گرایی و نفی عینیت زبان و هنر و ابرام بر این که هنر و زبان فقط در "گفتار" فرد هستی می یابد، نیز قصور وی در مستدل کردن ادعا های مذکور ملامت کنیم. در واقع کروچه به خاطر نفی طبیعت اجتماعی زبان، از سوی کارشناسان سخت نکوهش شده است. از جمله والنتین آسموس فیلسوف شوروی تاکید می کند که موضع کروچه لاجرم به "نفی سرشت احتماعی هنر می انجامد" (۱۴۶ ، ۱۵). رابرت هال می نویسد، پندارگرایی کروچه، در بررسی زبان، شرایط اجتماعی را به کلی نادیده می گیرد (۳۵ ، ۲۵). کروچه در پاسخ به این انتقادات به سال ۱۹۲۳ در مراسله ای به کارل فوسلر می نویسد "فرد" مورد نظر من نه انتزاعی است و نه تجربی، از نظر من "او" فردیست مشابه یک موقعیت تاریخی و در نتیجه اجتماعی. پیشتر من در باره این سوء تفاهم در کتاب خود با عنوان *فلسفه عمل، اقتصادیات و اخلاقیات* در این باره به بحث پرداخته ام.

همچنان که کارل مارکس خاطر نشان می سازد فرد را می توان به عنوان یک هستی اجتماعی شناساند و نشان داد، حتی اگر فعالیت او موازی فعالیت جمعی و یا بخشی مستقیمی از آن نباشد. اما سرشت اجتماعی فرد و زبان او حاصل شرایط مادی مفروضی است که خود نتیجه اشکال و ابزار های فعالیت انسان می باشد و حاصل ارتباطات درون جمع است. مارکس می گوید این تصور که زبان بدون همزیستی و ارتباط متقابل انسانها تکامل می یابد باطل و ناصواب است.

با اینهمه، کروچه در چهارچوب دستگاه فلسفی خود، سرشت اجتماعی فرد و زبان او را به شیوه ای انگارگرایانه توضیح می دهد، یعنی به مثابه کلیت روح که در هر گفتاری نهفته است. "فلسفه" "انگاراگرایانهٔ" "روح"، عامل واقعی تاثیر متقابل زبان افراد را در روند فعالیت و کنش و واکنش آنها نفی می کند؛ فعل و انفعالاتی که توجیه کننده همه جیز در زبان افراد می باشد.

********** ********** **********

www.takbook.com

مادام که در فلسفه کروچه هنر و زبان با شهود - بیان همانند انگاشته می شود، طبیعت انگار گرایانه و روح گرایانه شهود - بیان زمینه ای را برای او فراهم می آورد، که منحصرا سرشت روانی، انگاری، و درونی زبان و هنر را تمیز دهد. کروچه در دیباچه چاپ پنجم کتاب *زیبا شناسی* (۱۹۲۱) خود می نویسد این کتاب در شرایط استقرار جهانی اثباب گرایی با هدف دفاع از روح گرایی در هنر نوشته شده است. اندیشهٔ سرشت روح گرایانه، درونی، و پنداری زبان و هنر که پیش از آن در کتاب *تسی* (۱۹۰۰) پیش کشیده شد، ضابطه بندی روشنی را برای *زیباشناسی* او فراهم آورد. کروچه در این تالیفات می نویسد، آنگاه که موهبت *گفتار درونی* حاصل می شود، آنگاه که شکل و حالتی نمادین به روشنی در ذهن جان می گیرد، یا نوایی به سرورمان در میاورد، آنگاه بیان زاده می شود و شکل می گیرد. نویسنده این اندیشه را در کتاب *استه تیک* بسط می دهد و می نویسد زبان آفرینشی روحی می باشد و همواره چنین خواهد بود، بدین معنی که اثر هنری همواره زاده *درون* است، آن چه به مثابه چیزی برونی توصیف می شود به هیچ وجه اثر هنری در شمار نمی آید (۱۳۹ ، ۵۰ ، ۱). پس در ادامه می افزاید، دیدگاه زبانشناسی و استه تیک به مثابه علوم طبیعی باید به ابهاماتی که مفهوم بیان در زبان و هنر، و در مفهوم آن دارد، پایان دهد.

بدین سان فیلسوف ایتالیایی با همانند انگاری زبان و تکلم، طبیعت مادی گفتار را درک می کند. او حقیقتی را مردود میانگارد که خود پایه مفهوم مادی زبان است، این که "ذهن از آغاز به نفرینِ بر دوش کشیدن بار ماده به صورت ....زبان مبتلا گشته" اینکه زبان به عنوان نخستین پله از نردبان تفکر که بازتاب کننده فرایند شکل گیری اندیشه است، خود ماهیتی احساسی دارد.

واقعا کروچه در جهان مادی و جسمانی چه نقشی را برای روند برونه نمایی (عینیت بخشی) قایل است؟ خود وی معتقد است که رویکرد به برونه نمایی از آنروی ضروری می نماید که می توان آنرا "حفظ کرده" و به صورت " تجسدِ بازآفرینی انگیزش، به دیگران انتقال داد" (۱۰۶ ، ۹۳ ، ۱). برونه نمایی به قلمرو روح عملی راه می گشاید، بدین معنی که کروچه در اشاره به زبان و هنر، ناگزیربه همه آن استنتاج هایی دست یازید که مولود منطقیِ دوگانگی متافزیکی در تفکر علمی و نظری فلسفه او بود. گر چه او در راستای دفاع از حقیقت حرکت می کرد اما از این گونه نتیجه گیری ها هم روی بر نمی تافت.

از دیدگاه این فیلسوف ایتالیایی، نظریه، به طور کلی مقدم بر عمل است و بالکل مستقل از آن می باشد. به خاطر همین نیاز خشک اندیشانه و متافزیکیِ دستگاه اندیشگی اوست که به نظر می رسد فعالیت شهودی - بیانیِ زبان و هنر نسبت به فعالیت عملی تحقق تجسم خیال چه به شکل نوا، و چه رنگ و غیره تقدم دارد و به کلی از آن مستقل می باشد. کروچه ادعای موکد دارد که هنرمند هیچگاه نمی تواند آنچه را از پیش در خیال تجسم نکرده است بیافریند، و سپس در ادامه سخن می افزاید، ما، در همه مواردِ برونه نمایی با حقیقت تازه ای روبرو می شویم که در پیوند با حقایق پیشین است، اما در عین حال از قوانینی پیروی می کند که به کلی مستقل از آنهاست. اگرچه ما اکنون بر این حقایق تازه که خود زاده اشیاء و شاید هم حقیقتی عملی و ای بسا آگاهانه است، واقف هستیم، اما اکنون مجال پرداختن بدان نیست (۵۰ ، ۱).

در زبانشناسی و هنر، فعالیت عملی به تبع قوانین استه تیکی، مقهور قوانین فزیکی است، خواه این ها قوانین آواشناختی زبان باشند، خواه قوانین ایستاشناختی معماری. به گمان کروچه کوشش برای دستیابی به حلقه ای واسطه ای یا نقطه انتقالی میان جنبه های روانی و ترکیب جسمانی رنگها، نواها و آواها کار بیهده است.

برونه نمایی مادی کاریست بر پایه خواست پیشین که دانش مورد نیاز خود در باره دستیابی به این هدف را در اختیار دارد. کروچه از این امر به عنوان فعالیت فن آورانه (صنعت) نام می برد. این مقولات در روند برونه نمایی باز آفرینی تاثیر به سزایی دارد، اما در روند شهود - بیان زبان و هنر موثر نیست. هنرمندی پُر مایه ممکن است صنعتگری بی مایه باشد. در این دوران کروچه برای هر نوعع صنعت گری، یعنی فعالیت هایی که مستلزم آگاهی به هدف و راه های نیل بران است تا ممارست در شهود بیان حاصل آید، اهمیتی قایل نیست. او می نویسد برای بیان ابزاری وجود ندارد، بیان به راه خویش می رود و آنرا نیازی به هدف نیست (۱۰۸ ، ۱). به عنوان مثال چیزی به نام فن دراماتیک به مفهوم استه تیکی وجود ندارد، هرچه هست فن آوری نمایشی است.

کا. جیلبرت و اچ. کوهن در کتاب *تاریخ استه تیک* خود به این نکته اشاره می کنند که انکار واقعیت عینی و جسمانی اثر هنری از سوی کروچه بیش از دیگر ابعاد " تساهلات " او با اعتراض مواجه شد. نقادان مارکسیست ماهیت یکسر پندارگرایانه و ذهن گرایانه نظریه او را فاش ساخته اند. داویدف در این مورد می نویسد " تمایل به افتراق بیان استه تیکی از برونه نمایی در این فرض پندارگرایانه ریشه دارد که هنر را حیطه ای آزاد و نامتعین در فعالیت آدمی می پندارد " (۱۰۲ ، ۱۹). کروچه آنگاه با واقعیت در ستیز می افتد که فعالیت محسوس و مادی را به عنوان عامل بنیادین آفرینش هنری و آفرینش زبانشناختی رد می کند. این فعالیت ها

www.takbook.com

اگر در آوا ها یا دیگر موارد زبانی و هنری بیان نشود پس برای دیگران وجود خارجی ندارد و قابل تحلیل نمی باشد. بنا بر اعتقاد کروچه هر آینه آنها صورت مادی یابند ارزش علمی و نظری خود را از دست می نهند. این گونه مفهوم آفرینی های کروچه ای لاجرم به لا ادری گرایی منتهی می شود. بی اعتنایی او به جنبه مادی و محسوس هنر، استه تیک وی را از کنکاش در قوانین وجود و امکان دیگر صور هنری محروم می کند. کروچه که در روند شهود - بیان زیباشناختیِ آفرینش "صنعت" را بی مقدار می شمرد، به بررسی مراحل صنعت اشکال هنری دیگر مبادرت نکرد.

چون کروچه کارکرد جسمانی انگیزش بازآفرینی را به برونه نمایی ملحق می کند، باخود نیز از در ستیز در میاید. اگر برای او بُعد جسمانی هنر از نظر استه تیکی حقیقتی ناهمگن است در این صورت آن نمیتواند شالوده روند بازآفرینی باشد، روندی که باید به تمامی از زمرهٔ ضمایم دریافت ذهنی عاملِ اشراق منظور گردد. در انیجا نتیجه دیگری نیز مکتسب است، و آن این که انتقال آزمون استه تیکی به دیگران ممکن نیست و طبعاً کروچه در ادعای این مطلب که شهود - بیان با برونه نمایی به دیگران منتقل میشود، جدی نیست. گمان می رود که این ناپیگیری خود معلول وضعیت وجودی هنر باشد تا الزامات فلسفی او. کروچه می باست از همانند انگاری شهود - بیان مفارقت اختیار می کرد و یا از مدعای انتقال پذیری آزمون استه تیکی منصرف می شد. او درنیافت که ارتباط از ضروریات استه تیکی ست، و به هیچ روی زایده ای نیست که از ماهیت مادی مجرد گردد و یا مهجور ماند.

********** ********** **********

www.takbook.com

از نظر کروچه شناخت آدمی یا شناختی *شهودی* است و یا شناختی *منطقی*؛ شناخت یا به *خیال* یا به یاری خرد؛ شناخت *جزیی* یا شناخت *کلی*؛ شناخت *اشیاء فی نفسه* از جمله *روابط* آنها با یکدیگر - به عبارت دیگر، یا خالق *خیالات* و یا موجد *مفاهیم* (۱ ، ۱). وی. اف. آسموس می نویسد از برابر نهادن مفاهیم دوگانه شناخت به روشنی پیداست که نظریه کروچه شهود را از شکل های *خردمندانه* آگاهی حذف می کند... آن *در کنار* دانش بخردانه هستی دارد اما، به مثابه شکلی از شناخت غیر تعقلی. از آن گذشته او شهود را به عنوان شکلی هم ارز و موازی با شناخت تعقلی، صرفا با تعقل برابر می نهد، شناخت شهودی با توجه به مفهوم آفرینی، *اساسی و مبرم* قلمداد می شود، *مستقل و خود - کامه* نسبت به عقل (۱۳۴ ، ۱۵).

بر طبق چنین تفسیری از مقوله شهودی بیانی هنر و زبان است که کارکرد استه تیکی و اساسی آنها خصیصه ای عیر منطقی و فوق تعقلی می یابد. از نظر کروچه چیزی به نام بیان خردمندانه وجود ندارد، بیان همواره ماهیتی استه تیکی دارد. او در جای جای کتاب زیباشناسی به کرات می گوید زبان می تواند بدون مفاهیم هم هستی داشته باشد و دستور زبان را می توان از منطق مجزا کرد. در این جاست که کروچه از یار هم -اندیش خود هامبولت که غرض از زبان را مقدم بر همه چیز، به عنوان فعالیت منطقی روح و پدید آوردنده مفاهیم می داند، فاصله میگیرد و به هوگو اشتاین تال که زبان را از همه بستگی هایش به منطق می رهاند، نزدیکتر می شود. کروچه اظهار می کند حقایق هنری نیز چه تاثر یک نقاش از مهتاب باشد، چه نقشه ای از یک نقشه کش، چه مایه تند یا آرام یک آهنگ، و یا واژگان یک شعر غم انگیز غنایی، همه و همه می تواند به آسانی بی آنکه رنگ و بوی تعقلی گیرد، مانند زبان بالکل از وقایع شهودی باشد. (۲ ، ۱).

این خصیصه غیر منطقی و فوق عقلانی نظریه کروچه در باره زبان نیز آماج انتقاد های تند واقع شد. بسیاری از نویسندگان یادآور شده اند که هر چند کروچه به درستی جنبه ها یا کارکرد های غیر منطقی زبان (استه تیک، موکد، و غیره) را شناسایی و معلوم می کند، لیکن درباره مفاهیم آنها راه گزافه گویی در پیش می گیرد و اساس ماهیت منطقی و تعقلی زبان را نفی می کند. وی. اف. آسموس در اثر خویش *شهود در فلسفه و ریاضیات* تحلیل ناقدانه و متقاعد کننده ای از نظریه غیر منطقی زبان کروچه ارایه کرده است.

از نظر کروچه، هنر نیز همچون زبان سرشتی غیر منطقی دارد. او می نویسد شعر برون از منطق می باشد (۱۴۸ ، ۳). اصل غیر منطقی بودن هنر کروچه در اثر تحقیقی فیلسوف شوروی یلنا توپوریدزه، به نام *استه تیک بِندِتو کروچه* (۱۹۶۷) به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است. نگارنده در این اثر می کوشد با اجتناب از انتقادات قشری، پاره ای از اندیشه های ارزشمند و ژرف بینانه تفکر کروچه را به نمایاند. او در همان هنگام به این نکته اشاره می کند که در نتیجه دیالکتیک متافزیکی ایده صحیح وجود یگانه عامل تعقلی (همچون دیگر عوامل روحی) در تصورات، حالتی تبینی می یابد و شهود منطقی به شهود ماقبل منطقی و فوق منطقی بدل می گردد (۸۰ ، ۴۲).

بی تردید تاکید کروچه بر نقش شهود در هنر کاری صواب بود. خطای او در این اندیشه نیست که الهام هنری کارکرد شناخت را دارد و یا این کار را با وسایل *ویژه ای* به انجام می رساند که نشانگر تمایز آن از هنر است، بلکه خطای او آنجاست که تصریح می کند شناخت هنری (یا شهودی) شناختی *نامعقول* یا فوق عقلانی می باشد (۱۳۶ ، ۱۵). او به پیروی از کانت، اما نه چون او مطلق گرایانه، از شهود تنها یک برداشت دارد، که عبارت است از شهود حسی. لذا پژوهشگرانی را که به شهود عقلایی یا عقل شهودی و تخیل ذهنی باور دارند به سخره می گیرد. وی می نویسد چیزی به نام شهود تعقلی زیباشناسانه در هنر راه ندارد. با انکار *شهود تعقلی* کروچه را از این نتیجه گیری خطا گریزی نبود که مفاهیم را در زبان یا هنر بیان نمی توان داشت. واژه و اثر هنری خاص است و حال آنکه مفاهیم عام می باشد. کلام و هنر در مقام فعالیت شهودی و بیانی فقط صورت را پدیدی میاورد و حال آنکه مفاهیم ماهیتی تعقلی دارد و کیفیت بیان آن (صورت) را نمی توان از جوهر مفهوم (یعنی محتوا) استخراج کرد. با این دلیل در استه تیک کروچه گذار از تخیل به بیان ممتنع می نماید. گوهر این گذار به کلی ضد تعقلی است. در زبان وهنر مفاهیم را فقط می توان طرح ریزی کرد. و در این رابطه است که دیگر بیان اصلا بیان نیست، بلکه فقط یک *نشانه* یا یک شاخص می باشد(۴۳ ، ۱). این نماد ها و نشانه ها در هنر بیان مفاهیم مجرد می باشد، *تمثیلات* - هنر نامتعالی که از علم تقلید می کند (به ۷ مراجعه شود). در این صورت مفهوم مجبور به انتخاب ناخوشایندیست: یا نباید در هنر به بیان درآید یا باید آنرا طرح ریزی کرد. نتیجه آنکه هنر تا مرز همانند شدن با علم سقوط می کند. کروچه در کتاب *استه تیک* خود در سطحی دیگر راه چاره ای را پیشنهاد می کند: مطالعه خصایص ویژه مفاهیم و عمل عقلایی در هنر به مثابه عنصری از شهود. اما این پیشنهاد نیز تا اواخر عمر او که او در تکامل آن میکوشد، همچنان پیشنهاد باقی ماند.

www.takbook.com

تا اینجا گذاری و نظری داشتیم بر آموزه همانندی زبان وهنر کروچه ای و چنان که نشان دادیم سرشت تفسیر وی به عیان پندارگرایانه است، چیزی که هم خود وی و هم آنان که بدو اقتدا می کردند، بدان نیک وقوف داشتند.

www.takbook.com

دیدگاه های کروچه در زمینه هنر، که در زیباشناسی نخستین او آمده است، بعد ها دستخوش دگرگونی های بنیادین گشت (یه ۴۹ ، ۲۴ مراجعه شود). از جمله آموزه هایی که آسیب پذیری بیشتری دارد و ما فوقا به آن اشاره کردیم، همانندی انگاری مطلق هنر و بیان زبانشناختی می باشد. کروچه که نگران رهانیدن خویش از قیود این همانند پنداری بود ناگزیر گشت مفهوم الهام را عوض کند. پس در یکی از نوشته های خود به نام *الهام ناب و خصیصه تغزلی هنر*(۱۹۰۸) مفهوم الهام تغزلی را به میدان هنر می کشاند و آنرا از الهامات دیگر مجزا می کند. این که چه وجه افتراقی در میانه هست - در این مقاله و در مکتوبات دیگر - توسط خود کروچه به کلی ترین طریق پاسخ داده می شود. الهام هنری یا اشراق در هنر شهودی و تغزلی سره و تغزلی است. آن نه مفهومی مجرد بلکه حالتی از ذهن است، درونی برانگیخته، با بار کیفی احساس (۲۵ ، ۵). شهود در هنر آمیزه است از احساس و تخیل، احساسی اندیشناک (به ۳۸ مراجعه کنید). کارلو دوسیمون می نویسد چون کروچه دریافته بود بیان هنری همانا پالایش احساس است، لذا پی برده بود که این خاصیت بیان هنری نمی تواند برای همهٔ کار های زبانشناختی به صورت خصیصه ای عمومی در بیاید. این تخستین پُتکی بود که بر تارک همانندی مطلق زبان و هنر فرود آمد (۷ ، ۴۰).

کروچه طبقه بندی جدیدی از آزمون ها را عرضه میکند. پیشتر این طبقه بندی را در حالت جینی آن در *زیبا شناسی* دیدیم. در این مقال بیان راستین از بیان طبیعی احساسات و نماد مفاهیم متمایز گشته است. این طبفه بندی در *فن شعر* (۱۹۳۷) با وضوح بیشتر مطرح می گردد.

اینک نه هر بیان و زبان، که تنها بیان شاعرانه هنر به شمار می آید. در برابر بیان شاعرانه، که تنها بیان راستین دانسته می شود، و با عامل نظری روح یعنی الهام پیوند می خورد، زبان سه نوع بیان شاعرانه را هم در بر می گیرد - احساسی، منثور و خطابت. بیان احساسی بیان طبیعی احساس است در صدا های منقطع، مثلا در اصوات، وحال آنکه بیان شاعرانه طبیعی نیست بلکه به احساس صورتی نظری می دهد. بنا بر این اصوات شعری تقریبا یک حقیقت نظری می باشد

بیان منثور، زبان اندیشه علمی و منطقی ست. ویژگی های نمادین نثر اختلاف عمدهٔ آن با هنر است. در اینجا اندیشه در نماد ها و نشانه ها بازتاب می یابد. در برابر شعر هیچگاه نمی تواند نماد باشد، یعنی نشانه ای برای نمایش چیزی دیگر (۲۱۱ ، ۱۷ ، ۹). نثر زبانی ست که از بلاغت آغازین عاریست. فصاحت زبان شعری جنبه تکمیلی نثر نمی باشد، بلکه جوهر اولی برای این شکل راستین بیان محسوب می شود. در قیاس با خصیصه نظری بیان شعری، از بیان منثور که مخلوق فعالیت عملی می باشد برای اهداف عملی بهره می جویند. اگر شعر را سنجه ای نیست برای نثر سنجه و الگویی هست که با آن می شود کارگر افتادن آنرا سنجید. معیار اصلی این کار صداقت و در کنار آن سلاست، دقت و ایجاز میباشد.

به طور کلی کروچه معیار های دقیق خصوصیات زبان علمی و تفاوت آن با زبان شعری را به دست می دهد، این نیز درست است که، در این راه، همچنان که تاپیوردزه اشاره می کند، با نظریه خود در بارهٔ طبیعت ترکیب منطقی به مخالفت بر می خیزد. بنا براین نظریه، ترکیب منطقی باید مشتمل بر یک الهام - واژه راستین باشد و هر تخیلی بیان لغوی یابد. کروچه در ابقاء و صیانت از عامل واژه راستین در بیان مفهومی، اهتمام تمام نمود، اما با فقدان وضوح و ثبات مواجه گشت. پس به گسست و جداسازی واژکان و مفاهیم از یکدیگر متوسل شد (۱۴۱ ، ۴۲). در عین حال در مقایسه با بیان تفکر استدلالی در علایم، بر جنبه های ویژه بیان شعری تاکید می ورزد. بدین گونه طبیعت نمادین و نشانه ای هنر را مردود دانسته مالا از مساله طبیعت خاص شعری به مثابه نوع خاصی از *نمادگرایی*، یا پدیدهٔ معناشناختی، کناره می گیرد. گفتار های جداگانه او در باره اینکه کار هنری را در صورت تجنب به اشراق می توان نماد منظور کرد، نیز این که احساس به هنر فراغت ملکوتی می بخشد و نه اندیشه (۲۵ ، ۵)، تکامل نیافت.

از دید کروچه هنر یا بیان شعری را می باید از صنعت بیان باز شناخت. صنعت بیان در مقایسه با هنر فعالیت عملی را تشکیل می دهد که غرض از آن تحریض حالت ذهنی مشخصی ، به یاری نوا های آهنگین در مردم است. نخستین انگیزه برای این نوع تقسیم بندی بیان و ناسازی آن با هنر به ظن یقین تشویشی ماوراءالطبیعه است که می خواهد هنر را به به عنوان فعالیتی آزاد، خود پوی، و

www.takbook.com

نظری، از هر آنچه که عملی و مولود جامعه است، منفک گرداند. دقیقا به همین دلیل است که شعر با صنعت بیان قیاس می شود. در اینجا صنعت بیان یا خطابه به مثابه یک زبان عملی، و یک فعالیت اجتماعی مطرح می باشد که برای دست یابی به هدف ایجاد ارتباط، به آفرینش نشانه ها دست می یازد و لاجرم مستلزم یک مخاطب می باشد. کروچه در ادامه بحث می گوید برای هنر وجود مخاطب الزامی نیست. پیشتر در نامه هایی که تحت عنوان *دفاع از شعر* نوشته بود، اعتقاد داشت شعر به مفهوم ناب کلمه، ناقل احکام و تصورات نمی باشد (۲۲ ، ۱۴). بیانی که در خطابه بکار میرود، مانند فعالیت های عملی تابع همه گونه محدودیت و نظارت اجتماعی ست، حال آنکه هنر آزاد است.

نیّت پاک عالم زیباشناسیِ ایتالیا برای موشکافی در ویژگی های خاص هنر در قیاس با سایر اشکال فعالیت آدمی، در گفتاری از آنتونیو بانفی، ماکس گرای ایتالیایی به هیات تضاد غریب و فراپویه ای شعر - نه شعر در آمد. از آن گذشته وی پیوند منطقی میان این تضاد و تفسیر هنر به عنوان عاملی خود پوی خود کامه در روح به مفهوم ماوراءالطبیعه آن را، که در نظر مقلدان آثار هنری پندارگرا برای این مفهوم متبادر می شود، عیان می سازد.

علاوه بر بیان شعری، احساسی، نثری و خطابه، کروچه بیان پنجمی را هم به میان می کشد: ادبی، که از آمیزش و همگونی اشکال مختلف بیان، و ترکیب صورت شعری با معانی غیر شعری خلق می شود. اینکه در مراجعه به ادبیات کدام بیان مورد نظر می باشد، کروچه تقسیم بندی زیر را به عنوان دست افزار پیش می نهد: فرایند ادبی احساس (به اصطلاح ادبیات مذهبی و غیره)، ادبیات دیالکتیک (تاریخ، علوم، فلسفه و غیره)، و ادبیات خطابت. مورد آخری به توجه به این که به عنوان هدف (الف) فراخوان بدهد (مانند داستان های میهنی) یا (ب) سرگرم کننده باشد (داستان های پلیسی، عشقی) تحت تقسیم بندی های جزء قرار می گیرد. طبقه بندی ادبی کروچه بی تردید بر مشاهدات دقیق زیادی استوار است. لیکن همچنان که شماری از منقدان اشاره کرده اند (تیودورأستروالدر و همکاران) این تقسیم بندی با پاره ای از نیاز های دستگاه فلسفی او ناسازگاری دارد - اصل تمییز مفاهیم، که لازمه آن تعریف گوهر ناب هر یک از حقایق معنوی ست (و برای کروچه ادبیات فاقد چنین جوهری می باشد)، نظریه مقولات (نیکو، زیبا، سودمند، راست و غیده) (به ۳۶ ، ۳۴ مراجعه شود).

گرایش چیره در تمییز کروچه میان شعر و ادبیات، گسست آثار گوناگون ادبی (یعنی شعر سیاسی) از هنر راستین، از شعر (۲۶۵ ، ۸)، و اتلاق هنر دروغین به آنهاست. کروچه یادآور می شود که به رغم پوشش شعری، جوهر چنین ادبیاتی شعری نیست (۱۳۶ ، ۱۰). این گرایش بی گمان از پای بست متافزیکی ست و دستاورد های آن سخت مشکوک می باشد. ایده هنر دروغین کروچه در نوشته های جانشین او، کالینگوود نضج و بسط یافت که پیامد آن از پرده برون افتادن جوهر ماوراءالطبیعه آن بود.

تا مادام که بیانات برونی با کلام منظوم جوش خورده، بیان غیر شعری رخت شعری بر تن کرده و فصل آنها تنها بر پایه اهمیت آنهاست. جرثومه تقسیم بندی کروچه از بیان همان نظریه معنایی اوست. از نظر وی، ماهیت معنایی یک بیان را محتوا یا ساختار عینی آن تعیین نمیکند، بلکه این را حالت درونی آن معین می دارد. حالت شعری با جذبه و خلسه ملازمه و حالت ادبی با تدبیر و تامل مقارنه دارد. حادث شدن هر یک از این جالات منبعث از متن است.

شیوه کروچه در شکافتن معنی، علی الخصوص در بررسی معنای آثار هنری، پژوهنده را از بررسی آن ویژگی های عینی، آن ساخت عینی و جبلی زبان و هنر، که پیش شرط ضروری و صوری برای تجلی حالت شعری در معیت آثار هنریست، باز می دارد.

www.takbook.com

کروچه در زیباشناسی می نویسد زیبایی را می توان به عنوان بیان مقبول یا به سخن دیگر، بیان ساده و منقّح تعریف کرد، چراکه بیان، اگر مقبول نیافتد، به هیچ روی بیان در شمار نمی آید (۷۷ ، ۱). به تعریف کروچه زیبایی کیفیتی نیست که فطری یک عین باشد، بلکه معنایی است که باید آنرا استخراج کرد. و این نظریه ایست ذهن گرا و تداوم نظرات هیوم و کانت. کروچه با مقید کردن وجود زیبایی به محدودهٔ بیان در زبان و هنر، منکر وجود زیبایی در طبیعت یا زیبایی طبیعی و تنانی می گردد. در فراسوی این انکار دو عامل نهفته است. یک عامل مثبت بر آن است که به نظریه های انتقادی زیبایی به هر صورت، به عنوان گوهری مستقل از فعالیت آدمی پرداخته شود. او در میان آنها نظریه های استعلایی و مفاهیم طبیعت گرایانه زیبایی را به عنوان کیفیت تنانی اشیا طبیعی می آورد. در نظر کروچه زیبا یک واقعیت جسمانی نیست که به قلمرو اشیا راه پیدا کند، بلکه آن به فراخنای فعالیت آدمی راه می گشاید، یعنی نمی توان از واقعیت جسمانی به واقعیت زیباشناختی رسید. تعریف زیبایی به عنوان کیفیتی تنانی مشابه ارزش گذاری اقتصادی بر مبنای ویژگی های طبیعی اشیا ست. اما هیچ چیز سودمند طبیعی یا به طور طبیعی مفید وجود ندارد، آنچه هست نیروی کار است و تقاضا، در این رابطه است که اشیا مُهر مفید بودن می خودند. امیلیو اگازی محقق ایتالیایی در کتاب خود *کروچه جوان و مارکس گرایی* می نویسد تمنی کروچه در جوش دادن زیبایی و فعالیت آدمی، محصول تاثیر مارکس گرایی، و بررسی او از پدیده اقتصاد، و فعالیت اجتماعی، مرتبط با آن می باشد.

جنبه منفی نقد کروچه حاکی از آن است که وی به دنبال غمض عین از واقعیت عینی به فعالیت انسان مطلقیت می بخشد و عینیت هنر را حاشا می کند. این حاشا کردن همزاد انتقار وی از نظریه تفکر در هنر می باشد. به گفته کروچه چیزی به نام الگوی عنیی زیبایی وجود ندارد، الگوی هنر خود هنر است.

پهلو به پهلوی نیکویی، سودمندی، و راستی، در دستگاه فلسفی کروچه ای، زیبایی یکی از چهار ارزش عمده است. تا آن دم که در فلسفه کروچه بیان با کیفیتی استه تیکی همانندی دارد، بیان ارزش برای او با شعر و هنر به یک معنا خواهد بود (۲۶ ، ۲). در شرحی راجع به ماهیت خود ارزش، ثنویت ماوراءالطبیعهٔ ریکارتی حقایق و ارزش ها را به باد انتقاد می گیرد؛ انتقادی راست روانه. از این چشم انداز تمامی واقعیت به واقعیت ارزش تنزل می یابد. این بدان معناست که دیگر مطالعه در خصوص ارزش ها اعتبار خود را از دست می نهد، چرا که طبق اقاویل کروچه ارزش همانا خودِ فلسفه است. فیلسوف ما تحت تاثیر مارکس گرایی واقعیت ارزش را با فعالیت انسان برابر می نهد، لیکن با روحی مذهبی در صدد تبیین آن بر میاید و ادعا می کند که واقعیت صرفا پویایی، جنبش،، آرمان جویی و شورانگیزی می باشد (۳۱ ، ۲). بدین گونه حذف دوگانگی، در واقع توحید پندارگرایی را در پی آورد، و این کروچه را به پذیرش برداشتی از ارزش زیباشناختی رهنمون گردید که به نظریه افلاطونی زیبایی به مثابه مقوله ای ابدی و تعییر ناپذیر بسیار قرابت داشت. اما افلاطون گرایی از توضیح گذار از حیطهٔ زیبایی سرمدی و آرمانی به جهان تجلیات شانس و احتمالات عاجز است. پس کروچه نیز از توضیح ناکام ماند. لاجرم راه همان ثنویتی را در پیش گرفت که سرسختانه با آن مخالفت داشت. در واقع، جتبه درونی - وپندارگرایانه فلسفه کروچه، بافت نگرش او به اوضاع ارزش شناسی او را در چهارچوب ذهن گرایی را فراهم می آورد.

باز نگری استه تیک کروچه از لحاظ فلسفی مقدمات این تصدیق را در بطن خود می پرورد که آن به آگاهی علمی کمک در خوری نکرده است. البته این سخن نه بدان معناست که بتوان گفت مشاهدات و استنتاجات عالم زیباشناس ایتالیایی نسبت به واقعیات هنر و آفرینش هنری از منظر عقلی و پویهٔ آفرینش هنری چیزی برای گفتی ندارد. کروچه یک متفکر معمولی نیست، او از خبرگان هنر است. اصول نقادی مارکسیست - لنینستی اقتضا می کند از هر آنچه که در تعمیم ها و مشاهدات کروچه مثبت است جراست کنیم، هرچند کار جدا کردن جنبه های مثبت از پندارگرایی متافزیکی او متعذر می نماید. در واقع امر، نگاهی از نزدیک به نظام فکری کروچه ای حاکی ست که این پاره های مثبت، بخشی از نظام فلسفه کروچه را پدید می آورد، گرچه در متن یظام فوق ارزش عنین خود را از دست می دهد.

***** ***** *****

www.takbook.com

فلسفه هنر کروچه در رویش و پویش اندیشه زیباشناسی سده بیست تاثیر به سزایی داشت (به ۲۲ ، ۲۱ ، ۲۷ مراجعه شود). از دیدگاه نگارندگان *تاریخ استه تیک*، اچ. کوهن و کا. جیلبرت این گرایش در پایان سدهٔ پیش و حداقل ربع اول قرن اخیر در استه تیک سایه افکنده بود.

جیلو دورفلس هنگام بر شماری ویژگی های گرایش های نوین در استه تیک ایتالیا به دوری گزینی از فلسفه کروچه اشاره کرده می گوید اینک تنها "زبان پندارگرایانه" او باقی مانده است. اما جیان اورسنی بر این ارزیابی معترض می شود. به گمان او، استه تیک کروچه، در اکثر نقادی های ادبی ایتالیا، نیز تاریخ نگاری "کار بردی عملی" دارد (۳۰۶ ، ۳۲). سبک تحلیل هنر کروچه روی آن دسته از نمایندگان استه تیک معناشناختی، که از اسلوب های تحلیل زبانشناسی بهره می گیرند، تاثیر زیادی دارد (۳۱؛ ۲۸؛ ۱۷). گفتنی است که تاثیر کروچه تا حد ودی در آثار علمای زیبا شناسانی که گرایش معناشناختی دارند، اما زبان به انتقاد از استه تیک گشوده اند، نیز مشهود است (ام. سی. تاگلیابو و جی. کالوجرو و همکاران). (کروچه

در بیرون ایتالیا، جای پای اندیشه های کروچه را در استه تیک انگلستان می توان پی گرفت (بی. اف. کاریت، ال. ا. رید، جی. ا. اسمیت، اس. ام. مک دووال، ال. آبرکرومبی، ا. بی. واکی و همکاران). در نقادی ادبی امریکا کروچه گرایی توسط جی. بی. اسپینگارن به منصه ظهور پیوست. همچنین در فلسفه هنر اچ. رید و جی. جی. یُوگ نیز می توان نشانه های کروچه را باز یافت. در مورد نمایندگان فلسفه معناشناختی باید هشیاری بیشتری داشت. در این باره مقدم بر همه باید از فیلسوف و عالم زیباشناس انگلیس، کالینگوود نام برد. ریچاردز از دیگر نمایندگان پر آوازه دبستان معناشناختی که در واقع دل در گرو نقادی دیدگاه های کروچه بسته بود، بسیاری از اندیشه های او در زمینه هنر را پذیرفت. دانشمند استه تیک امریکایی، سوزان لانگر اشاره می کند که استه تیک او و فلسفه هنر از یک خمیره است.

در اینجا شایسته است از پیوند میان استه تیک کروچه و گرایش های فرودین در هنر نیز یادی بکنیم. وی هنگام اظهار عقاید ذهنی خود در بارهٔ آنها، انزجار حادی نشان می دهد. در سال۱۹۴۸ در پشتیبانی از بحث جان دیوی نوشت باید نظریه های رسمی هنر را دور ریخت، آنها زیبایی را فقط در خطوط، رنگها، و سایه روشن ها می بینند. از این رو، آنرا از معنی و محتوای روانشناسانه عاری می گردانند (۳۸ ، ۲۰۴ ، ۱۱). او در برابر "هنر مجرد" علیه "فرود" در شعر می خروشد، آنرا نهایت "شعر ناب" می نامد (۱۹ ، ۱۴). و چه نیکو این هنر را هنر بیمارگون نام می نهد.

علیرغم این اظهارات کروچه، بسیاری از شارحان مارکس گرای (وی. اف. آسموس، آ. جی. یوگورف و همکاران) و غیر مارکس گرای (جی. لامیر، جی کالینز و همکاران) بر جوهر شکل گرایی زیباشناسی او انگشت نهاده اند (۲۷ ، ۱۸). آرا کروچه در شکل گرایی اروپایی در نوشته های وی. جی. لانسون، اچ. ولفلین و او. والتزل طالع مولود یافت. "نقد نوین" ، و " نظریه تفسیر"، به عنوان شکل گراترین گرایش ها در نقد ادب نوین سوداگری تا اندازه زیادی بر پایه نظریه های کروچه استوار میباشد. در واقع شکل گرایی پُلی است که کروچه را هم به عمل و هم به زیباشناسی نوگرا ملحق می کند.

مزید بر شکل گرایی، وجه دیگری هم از فلسفه هنر کروچه هست که به یمن آن وی به پدر روحانی زیباشناسی نوگرا شهرت یافته است، و آن شهود گرایی وی می باشد. نظریه "معنویت" هنر او که با گرایش به اشراق و الهام سخت گره خورده است، به نظریه های خیالبافانه شباهت بیشتری دارد. پیروان نوین گرای کروچه مانند وی سترگی هنر را در می یابند، اما در حقیقت آنها نیز در کرنای "معنویت ناب" می دمند. مانند کروچه آنان نیز از وجود روح صرف، و انرژی شهودی دم می زنند. پس نهاد و پی اندیشه های استه تیک کروچه همانهایی است که دبستان های اصلی هنر نوگرا بر آنها پا گرفته است - نه تنها تجرّد طلبی، که هم نظریه های شکل گرا، سوررئالیسم و اکسپرسیونیست.

www.takbook.com

بخش IV

رونوشت انگلیسی نظریه کروچه ای هنر به مثابه زبان

آر جی کالینگوود

همچنان که عده ای از فلاسفه مارکس آئین نشان داده اند (آلکسی بوگومولوف1، میخائیل کیسل2 و موریس کورن فورث3) رابین جورج کالینگوود (1942-1889)، تاریخدان، فیلسوف و عالم نامدار انگلیس در استه تیک، در فلسفه انگلیس رشته پندارگرائی مطلق برادلی4، بوسانکووه5 و تاگارت6 را با ابزار با ابزار حکمت کروچه پی گرفته، به بررسی سنتی این دبستان (بویژه به مسئله وحدت تجربه) پرداخته است. شیوه پرداخت او به این مسئله زمینه ای را فراهم میاورد که از او به عنوان یک نو هگل گرا میتوان یاد کرد.

با اجازه خود ایشان و به شهادت عده کثیری از شارحین، کالینگوود، علی الخصوص دیدگاه های استه تیکی او بشدت از کروچه متاثر بود. این تاثیر در نوشته های اولیه او راجع به مسائل فلسفی هنر *طرح معرفت*

(1924) Speculum Mentis; or The Map of Knowledge

و *فشرده فلسفه هنر* 1925 تقریبا فاش عیان است.*7

آخرین نوشته های زیبا شناسانه کالینگوود گواه تقارب بیشتر او به کروچه می باشد. این مطلب را میتوان در اثر تحقیقی او *اصول هنر*، که به سال 1937 تالیف شده دید. همان طور که جان هاسپرس8 خاطر نشان میکند، چون *اصول هنر* از زیر چاپ بیرون آمد، بسیاری از مفسران، جهت اهداف عملی، نظرات کروچه و کالینگوود را یکی دانستند (15). کالینگوود همزمان با ارسال کتاب *اصول هنر* خویش به کروچه، در نامه مورخ بیستم آوریل 1938 نوشت که در همه گستره های اندیشه، بویژه در استه تیک، رهین فیلسوف ایتالیائی است. او هر از گاهی در استه تیک کروچه دست به تعدیل میزند و حتی با او به محاجه بر میخیزد. اما اعتراف میکند که در این تعدیل ها نسبت به اصولی که، از دید او کروچه به آنها " بیان کلاسیک" داده، وفادار است. منشا و مرجع بسیاری از آراء مطرح شده در اصول هنر از آن کروچه است. در کتاب فوق کالینگوود مینویسد "بافت اصلی کار من همانندی هنر و زبان است و این مسوده چیزی نیست الا تنویر آن زمینه و برخی از مفاد آن" (۱۶- ۳۱۵ ، ۱۱) . "

در صحت و سقم قول مذکور شکی نیست. اما نمی توان از قبول این سخن وی. جانستون سر باز زد که " آنان که کالینگوود را دنباله رو ومرید کروچه میدانند، نقاط فصل آن دو را نادیده میگیرند" (16،841). کالینگوود سعی بلیغ کرد تا مگر با اندیشه های نو آراء گمراه کننده کروچه را رنگ و لعابی بزند و در همان حال به روح و اصول " استه تیک کروچه وفادار بماند. آنچه را که از این میان حاصل شد در شرحی که از اصول هنر او می آید خواهیم دید.

www.takbook.com

چنانکه در مورد کروچه دیدیم، استه تیک آخر عمر کالینگوود هم خصیصه ای فلسفی (22) و در حقیقت فلسفه هنر را می یابد. هنر مطابق نظرات کالینگوود، صورتی از تجربه و شناخت است (اگر بخواهیم دقیق تر بگوئیم، خودشناسی ذهن)، که به یاری تخیل، آنهم به مفهوم کروچه ای اشراق، تحقق میپذیرد. او با روح کروچه نظریه تخیل خود را شالوده نظریه آزمون استه تیک خویش میداند. هنر فعالیت تخیل است، که با بیان پیوندی ناگسستنی دارد. هنر با آمیختن این دو در درون خویش زبان گونه میگردد. زبان با تکلم یکی نیست، بلکه آن در مفهومی وسیع هیجان جسمانی عاری از تکلف می باشد که بواسطه عمل خودآگاهی قلب شده است (244 ،273 7،).

به تاسی از موضعی که کروچه در تلخیص استه تیک (1913) اتخاذ کرده است، گوهر هنر، شهود تغزلی و بیان احساس قلمداد میشود. کالینگوود مدعی میگردد که جوهر زبان و هنر در بیان احساس نهفته است (273 ،7). گرایش کروچه و کالینگوود را به لحاظ اینکه هردو، آزمون استه تیک را ضرورتا در بیان یا نمادگرائی احساس میبینند و آنرا با کاربرد زبان یا هر نمادگرائی دیگر ملحق میکنند، در اصل یکیست. بیان عواطف می باید از " بیان روانشناختی" عواطف (یا بگفته کروچه از بیان " طبیعی")، که غیر قراردادی و ناآگاهانه است و با بندی ناگزیر به عواطف میپیوندد، منفصل گردد. زبان و هنری با این مفهوم و محتوا را، میباید از نمادگرائی یا زبان " معقول" جدا کرد. نماد چیزیست که طرفین قرارداد با تقبل و توافق آنرا برگزیده اند و به جهت مقاصد مشخصی بدان متقیدند. این ویژگی ها شایسته هنر و زبان نیست (26 - 225).

برای درک صحیح هنر و زبان لازم است آنها را به فرایندی آفرینشگر متصف نمود. زبان با چنین تفسیری، افسانه پندارگرایانه ای بیش نیست. تقسیم زبان به پاره هائی از سخن در طول تحلیل پدیدار میگردد. هر واژه ای درسخن آهنگ و تعبیر می یابد. بنا براین معنی واژه ها و پیوند هم معنائی ها جوهر موهومی دارد. واژگان و جملات همه اصطلاحاتی هست که بر چیزی شخصی و خصوصی دلالت دارد، و محتوای اعتراضی علیه کاربست آن از جانب جامعه میباشد. دستور زبان کاربستی دارد، لیکن این کاربست عملی است نه نظری.

هنر نیز چون زبان پلشتی نمی پذیرد، هر بیان سره ای می باید پاک باشد. فعالیت هنری، "زبان پیش ساخته" را "بکار" نمیگیرد، بلکه آنرا "می آفریند"، تنها میتوان به "خوشه چینی فراورده ها" (واژگان پیش - ساز، عبارات، اشکال تصویری وتندیسی و غیره) نیز آداب فعالیت هنری بسنده کرد، لیکن این بهره گیری نه درخور هنر اصیل، که فعالیت شبه هنری را سزنده است (26-225 ،22).

تا زمانی که کالینگوود در ارائه زبان و هنر به مثابه فعالیت خلاّق فردی به دنبال اصول کروچه است، میتوان همان انتقاداتی را از او کرد که از استادش بعمل آمد. این انتقاد ها شامل رد ذهنی گرائی و روانشناسی گرائی، اصالت تسمیه زبانشناسی و استه تیک و نسبی گرائی پندارگرایانه است.

کالینگوود همچنین درک بسیار وهم آلود کروچه در خصوص ویژگی سراسر ایده آل اثر هنری را لابلای اصول خویش گنجانده می میگوید لازم نیست اثر هنری یک شیئی واقعی باشد، کار هنری میتواند تخیلی باشد. اثر هنری میتواند بالکل در محدوده ذهن هنرمند پدید آید. لذا یک اثر موسیقی ضرورتی ندارد مسموع باشد، آن میتواند در ذهن رامشگر و سازنده صرفا به مثابه چیزی تخیلی (موجودیت یابد (تجربه ای تخیلی از کل فعالیت) (151 ،7.

مانند کروچه، کالینگوود در اینجا ایدهٔ خوشی گرائی هنر را لذتی احساسی و خیالی می بیند. وجه مادی اثر هنری، برای نمونه نوائی که در یک آهنگ به سمع شنونده میرسد، هرگز موسیقی نیست. بلکه وسیله ایست که شنونده به دستاویز آن خنیا هائی را که در درون خنیاگر هستی می یابد، برای خود باز سازی میکند.

شارحان کالینگوود، ضمن اشاره به ریشهٔ کروچه ای این ایده، ویژگی پندارگرایانه و درونگرایانه آنرا برملا نموده اند (196 ، 7). از آن گذشته، این ایده با دیدگاه های مهم نظریه هنر او، که در زیر به بررسی آن خواهیم پرداخت، آشکارا ناسازگار است.

www.takbook.com

درست همانگونه که کروچه (به دنبال ویچو1) الهام را از دیگر اشکال بخردانه آگاهی کنار میگذارد ، در ارتباط با تعقل مدعی اولی و خودبسنده بودن الهام میگردد، شیوهٔ متافزیکی طرح تخیل، از جانب کالینگوود نیز بر همین منوال است. براین سیاق هنر و زبان خصیصه ای فوق تعقلی و متشابه می یابد. هنر و زبان، همراه با آزمون تخیلی ئی از این دست، برون خرد و در مکانی پائین تر از آن جای میگیرد. گوهر ناب آنها بازتاب کننده عواطف و نه اندیشه هاست. زبان متعاقبا تعریف میگردد و وظیفه " ثانوی" بیان (تفکرات را کسب میکند. باری هنر هرگز اندیشه را چنین بیان نمیکند (252 ، 7

همچنان که در مورد کروچه دیدیم، اینجا نیز شاهدیم که چه سان گرایش درست مخالفت با تعقلی کردن زبان و هنر به ضد عقلانی کردن، به بی منطقی و انفکاک پندارگرایانه فعالیت هنری و زبان، از تعقل، بدل میگردد. همان طور که آ. هافشتاتر به درستی گوشزد میکند، کالینگوود با وقوف بر جنبه تعقلی و عاطفی زبان تعمدا آنرا با بیان احساس یکی میکند. همانند انگاری مشابهی نیز که با هنر میکند از همان چشمه آب میخورد.

دسته بندیی که کروچه از بیان دارد، افتراقی که او میان شعر و غیر شعر قائل میشود، در نظریه به اصطلاح هنری کالینگوود نضج بیشتری یافته (با تعاریف مشخص)، به غلط تحت همین عبارت معرفی میشود. وی مقاصد دیگری را که به بهانه هنر فراچنگ می آید، کاربردی و خارج از هنر میداند و به حوزه کاربرد هنر نسبت میدهد. به لحاظ همین امر به نظریهٔ " واکنش انگیزشی" که توسط روانشناسان رشد داده شده است ، معترض میشود. پیرو این نظریه اثر هنری یک حقیقت هنریست که برای تحقق منظوری به کار می آید، مقصودی که بیرون آن نهفته است. یک چنین مقاصدی امکان دارد تمنای تحریک عواطف معین، یا فعالیت ها و اعمال بخردانه باشد. کالینگوود معتقد است هر آینه هنر در خدمت تحصیل چنین اغراضی باشد که در بالا بر آنها اشاره رفت، و نه در خدمت بیان عواطف، بمفهوم دقیق کلمه باید آنرا نه هنر که شبه هنر خواند. خود او شش نوع آنرا برمی شمارد.

نخست " هنر" تفننی که عواطف را به صرف خود آنها بر می انگیزد. مانند هر آزمونی شادی انگیز. هنر تفننی با " وهم" و " بازی" همراه است، لیکن به طَبَع آن فایده ای نیز باید حاصل شود. نمونه ای از این هنر الفیه شلفیه، داستان های ترسناک و داستان های ترسناک است.

دوم "هنر" جادوگری، که محرک عواطف به جهت ارزش عملی آنها در زندگی میباشد. نمونهً "هنر" جادوگری را می توان " هنر" مذهبی میهن پرستی، آهنگ رزمی و رقص و آواز های گروهی دانست. وضیفه اولی در آنها نه استه تیک که ایجاد عواصف مشخصی می باشد.

چهار شبه هنر باقی مانده عبارتند از: " هنر" چیستان، که در آن برای ورزیدگی، استعداد های تعقلی تحریک میگردد، "هنر" فرمایشی، که در آن استعداد های تعقلی برای فراگیری این یا آن چیز تحریض میگردد، "هنر" آگهی یا تبلیغی و " هنر" خطابت، که در آن فعالیت عملی برای فایدت و مناسبت آن برانگیخته میشود.

مدرّکات کالینگوود از شبه هنر المثنی شهودات کروچه از همین هاست، تنها با مختصر تغییرات تخیلی. کروچه هنگام پرداختن به جنبه های خاص هنر، بطور متافیزیکی اهتمام داشت جنبه های خاص هنر را به مثابه فعالیتی نظری، خود بسنده، و کاملا آزاد، از هر قید و فعلی وضع شده توسط جامعه برهاند. کالینگوود بسوی این گرایش جلب نشد، لیکن همان سان که ناقدان نشان داده اند، توان آنرا نیز نداشت که دامن خود را از آلایش به متافزیک برخورد کروچه به شاخص های هنری پاک نگهدارد.

کالینگوود کاملاً با روح درونگرای گروچه به مسئله زیبائی میپردازد. در بینش او زیبائی خاصیتی مادی نیست، بلکه کیفیت عمل بیان، یا احساس استه تیک میباشد. بدینسان رد عینیت زیبائی لاجرم به رد استه تیک به مثابه نظریه زیبائی منجر می شود. (17-115)، 41- 36، 7.

همه آنچه در بالا رفت حکایت از تصدیق این حقیقت دارد که کالینگوود به " روح و اصول" استه تیک کروچه - اصول پندارگرائی و متا فزیک نو هگل گرایانه- پای بند ماند.

www.takbook.com

تعدیلی که کالینگوود در استه تیک کروچه بعمل میاورد، نیز جدالی که با وی داشت، نه تنها به سنت انگلیسی و جنتیله، که به خصوصیات کالینگوود بعنوان یک فیلسوف و یک فرد منتسب است. از نظر آلکسی بوگومولوف، تاریخدان فلسفه در شوروی، کالینگوود تنها فیلسوف معاصر بورژوازی و انگلیسی است که همّت کرد مسائل فلسفه و مبارزات سیاسی را با هم تلفیق داده، بر این پایه در فلسفه و سیاست برای خویش مسندی مهیا بیند. او در مقام " انسان عمل" هنگام بررسی مسئله "عمارت هستی" تحت تاثیر این اندیشه مارکس بود که "مسئله تغییر جهان است، نه تبیین آن" (102، 6). دقیقا همین بُعد جهان بینی اوست که گفته میشود کارویژه اجتماعی هنر، هنر برای توده ها را رشد داد، همینطور نقادی او از نظریه فردگرایانه هنر را. درست است که نه کروچه نو هگل گرای و نه خود هگل هیچیک منکر نقش اجتماعی هنر نشدند، چرا که این کارویژه در زمان آنها، در جوهر استه تیک هنر گنجانده نبود، اما کالینگوود به این کار مبادرت کرد که گامی به جلو و مستلزم "اصلاحات " گوناگون در استه تیک کروچه بود.

پیرو طرز تلقی کالینگوود جوهر هنر در بیان عواطف است. بیان هنرمند افاده عواطفی است که با اجتماع به اشتراک دارد و نه آنهائی که عواطف شخصی اوست؛ او سخن جمع را میگوید. سخنی که جمع بی یاری او قادر به ادای آن نیست. کار هنرمند کاری اجتماعی ست، او برای جامعه کار میکند. در این معناست که رابطه او با توده ها نه دستاورد جنبی تجربه زیباشناسی وی، که پاره ای گسست ناپذیر از این آزمون میباشد. این امر چیزی مزید بر ارتباط هنرمند با مردم، نوعی تشریک مساعی با تماشگران خود، با دیگر هنرمندان و دست اندرکاران است (21- 311،7).

از آنچه رفت چنین برمیاید که در خصوص آزمون استه تیکی، وجود نمود عینی اثر هنری، یعنی "زبان" هنر برای مردم ضروری است. به گونه ای که مارکس و انگلس نشان دادند، آگاهی واقعی و عملی تنها به یاری زبان، حامل مادی معنا به ما میرسد. آگاهی همچنان که برای دیگران برای خود ما نیز بواسطه همین زبان هستی می یابد. کالینگوود از این امر مستحضر است، پس به تالی همین آگاهی در صدد ضرورت ابراز نمود جسمانی اثر هنری برای آزمون استه تیک بر می آید، چه در غیر اینصورت همانندی آزمون در هر دو حال، نیز ابلاغ آن محال خواهد شد. چگونه باید گره اینکار را واگشود؟

کالینگوود با تمسک به استه تیک کروچه سه درجه آزمون برمیشمارد: روحی، خیالی و عقلانی. دو آزمون آخری همان دو پلکان آگاهیست. دربیانی که پیام این تاثرات و آزمون ها را میرساند، احساس (یا تاثر*) با عوالم روحی، انگار ها یا خیالاتی که از تخیل در باره متخیل حاصل شده، با تصورات عقل، انطباق دارد. هر مرتبتی از تجربه مانند عاملی مستقل اما ضروری دارای محتوای " بار" عاطفی است. تمیز دادن عواطف روحی و احساس آگاهی متشابه است. کارکرد احساس آگاهی یا به صورت احساس تخیلی و یا به صورت احساس تعقلی است1، و عواطف از هردرجه ای که باشد بدون بیان جسمانی هستی نمی پذیرد. هیچ احساس بیان ناشده ای نیست. بیان روحی به عوالم روحی بستگی دارد. و این عملی ست به ناخواه، ناخودآگاه و تنانی که ضرورتاً با عاطفه ابراز شده در پیوند است.

آگاهی عواطف روحی را تا سطح عواطف تخیلی، عواطف آرمانی، که درخور بیان تخیلی ست، ارتقاع میدهد. چنین بیانی از خودپوئی اندام های تنانی - روانی منتج نمیشود؛ بلکه آن کنشی تنانی ست که در خود - آگاهی ما آزموده می شود. مانند هرعملی که متعلق به ما و در اختیار ماست. اعمال جسمانی، که عواطف مشخصی را بیان میدارد، تا مادام که تحت فرمان ماست و ما بدانها به عنوان ابزار عواطف می نگریم، زبان می باشد. بدینگونه، زبان پهلو به پهلوی تخیل، مانند خاصیتی از تجربه در سطح آگاهی تجلی می یابد. زبان در حالت طبیعی و آغازین خود تخیلی - بیانی خواهد بود، که کارویژه آن بازتاب عواطف است، و موتور آزمون تخیلی در شمار می آید. لیکن زبان براستی هنر است، تک و پوی روانی - تنانی، که "بار" عاطفی دارد، و رنگ فعالیت اندام هائی را میگیرد که برآن مهار خودآگاهی خورده است؛ این تکاپو همان "زبان یا هنر است" (24،247، 235، 225، 7). اگر برای نمونه به نگارگری بنگریم در آن دو کنش می یابیم: چشم دل (که از "آگاهی" برمیشود، نه دریافت) و رنگ آمیزی. آزمون نخست درونی و خیالی ست، آزمون دوم برونی و تنانی. این دو، گرچه همانند هم نیست، همبافته و گسست ناپذیرست و یک آزمون شکافت ناپذیر را پدید میاورد. در اینجا از " برون نمائی" آزمون درونی نشان نمی بینیم، آزمون درخود و به خودی خود محصل است.

بر این روال کالینگوود ناچار میشود از گستاخانه ترین بخش استه تیک کروچه در باره خصوصیت صرفا روحی زبان وهنر، عدول کند. آنچه برای کروچه برونِ "برون نمائی" بشمار میامد، توسط کالینگوود در خود بیان مستتر میشود. در اینکه او آنها را دور

www.takbook.com

میریزد تعجبی نیست، شگفتی اینجاست که او باور دارد ایده های درست وی (هرچند بی رمق و پیش پا افتاده)، با اندیشه های کروچه، که در پاراگراف پیش بدانها پرداختیم، سازگاری دارد. کالینگوود میگوید این از ضرورت جنبه جسمانی داشتن فعالیت زیباشناختی نیست که معتقدیم باید از حقیقت تنانی و دریافتی نبودن اثر هنری اعراض کرد و قبول نمود که آن محصول تخیل ماست. البته این قولی ست خلاف، چه این اغماض از سر ناچاری نیست. این حکم کالینگوود که میگوید یک اثر هنری نمیتواند درخود و به خودی خود، مستقل از پویه جسمانی بیان، بکمال باشد، بالاخره با این آموزه کروچه ای او که باور دارد کار هنری بالکل میتواند در ذهی هنرمند آفرینش یابد، همستیز10 است.

همچنان که پیش از این یادآور شدیم در صدق این گفته کالینگوود شکی نیست که هرآینه جسمانی بودن اثر هنری برای مردم ضروریست، پس این ضرورت باید برای هنرمند نیز مدلل گردد. با همه این، قول فوق برای توضیح فرایند ارتباط بسنده نیست. مطابق گفته کالینگوود آن هنگام که عواطف به یاری بیان بایسته هنر ابلاغ میشود، شخص باید ضرورت تشابه (مانندگی و همنمودی) بیان عواطف آرمانی و بیان جسمانی آن را در زبان و هنر، که اقامه مشابهی را در خلال دریافت ممکن میگرداند، دریابد.

برای همگان دانسته است که کروچه گذار از عالم روحانی به عالم جسمانی را محال می شمرد و میگفت وجه جسمانی زبان و هنر، با توجه به جوهر استه تیک آن، ناهمگن است. در برابر، کالینگوود بیان جسمانی در زبان و هنر را از عوامل خود فعالیت زیباشناسی میدانست. علی رغم اینها، در نوشته های او مسئلهٔ تشابه عاطفه بیان شده و بیان حتی یکبار هم بمیان نمیاید، از ویژگی این مانندگی یا سازوکار پرتوافکنی ماده و بازآفرینی آن در ذهن بیننده سخنی نمیگوئیم. بدون توضیح این فرایندها و تفسیر کالینگوود از ارتباط (مثل تفسیر کروچه) هنوز محتاج روشنگریست.

کروچه ویژگی آفرینش هنری شهود- بیان را چنان در برابر برونه نمائی مینهد که گوئی از فعالیتی بسیار فنی سخن می گوید، به اهداف و ابزار رسیدن بدان داناست. چنانکه پیشتر نشان دادیم، این امر به بیمقدار شدن عامل " فنی" در اعمال روحی منجر میشود. کالینگوود با گنجاندن برونه نمائی در بیان ناگزیر به همستیزی متافزیکی میان زبان و هنر رسید، بُعد جسمانی بودن آنها لاجرم او را به صنعت و عمل فنی راه میبرد. اینجاست که وجه تمایز میان هدف و وسیله، طرح و اجزا، و صورت و معنی جلوه می یابد. این عوامل اینک نه تنها از عمل خلاق روحی به " دگرسوی پرانتز" رانده میشود، بلکه در فراسوی برون نمائی فرود میاید و هر آنچه که مشتمل برآنهاست، به بهانه ای واهی برچسب عامل صنعت میخورد و نه خلاقیت.

کالینگوود به خصیصه احتمالی بودن و کاملا قطعی نبودن فرایند آفرینش هنری، مطلقیت میدهد. بطور کلی تا مادامکه اثر هنری کامل نشده نمی توان به طور قاطع حالت استه تیک آنرا پیش بینی کرد. اما این به هیچ روی بدان معنی نیست که در داخل محدوده خاصی از عدم قطعیت برخی اهداف و نیات تحصیل نمیشود، یعنی چیزی را میشود پیشاپیش پیشبینی کرد.

همستیزی متافزیکی زبان و هنر با صنعت یا فن به همان نحو سبب شد کالینگوود "بیان" را با عاطفه و "انگیزش" آن نا همساز بداند. متعاقب نظرات کالینگوود فعالیتی که هدف آن انگیزش عاطفه معینی به دستاویز وسیله ای مصنوع است، نه زبان در شمار میاید و نه هنر، بلکه عمل " فنی" نمایش عاطفی محسوب میشود: تحریک احساسی که بازتاب کننده احساس برانگیخته شده توسط اولی است.

این نظریه کالینگوود با نگرش او به هنر، بمثابه ارتباط و تشریک مساعی مباینت دارد. هرآینه از رای و تدبیر او به این امر استکشافی بعمل آید، نه تنها بیان عاطفی مهجور نمی ماند، بلکه در واقع تحریک عاطفه برای آن ظرورت می یابد. کالینگوود مدعی است که برای ابلاغ عاطفه ای باید به بعث آن (یا مانند آن) در یکی دیگر کوشید. اگر کالینگوود برآنست که با برابر نهادن بیان عاطفه و انگیزش آن اظهار کند جبرا دومی تحقق میپذیرد، لیکن این آن غایتی نیست که هنرمند در پی آنست، براهین کافی برای اعتبار این تصدیق وجود ندارد. البته هنرمند در کار آفرینش به دنبال چنین اهدافی نمیرود، اما امثله و آیاتی هم وجود ندارد که بگوئیم در انجام این معضل مقهور میشود. در سقم اقوال ناقدان کالینگوود که میگویند شوراندن یک احساس و بیان آن متقابلا منافی هم نیست، شبهه ای نمیتوان داشت. الحاح کالینگوود بر این که فعالیت هنرمند هیچگاه فعالیتی از آن دست نیست که بخواهد در کسانی که اثر هنری او را دریافت میکنند مشوق تاثیر عاطفی معلومی گردد، چندان هم مقبول اهل نظر نیست. دقیقا در همین نکته است که ، نظریهٔ هنر بمثابه زبان کالینگوود در تحلیل نهائی آسیب پذیر میگردد.

این عالم انگلیسی، زیباشناسی کروچه را در پرتو همپیوندی زبان و هنر با تفکر و خرد تعریف میکند. باید متذکر شویم این تعریف تا اندازه زیادی سبب تحولاتی میشود که خود کروچه در سیر تکاملی اندیشه هایش آنها را داده بود.

www.takbook.com

کالینگوود برای اجتناب از اتهام خرد ستیزی، دو معنی برای "تفکر" میاورد: یکی در مفهوم عام و آن دیگر خاص. در مفهوم عام زبان فعالیتی فکریست، یعنی منزلی از آگاهی و تخیل. و در مفهوم خاص (که با خرد برابر می نشیند) در پلکانی پائین تر از این مکان رفیع میایستد. در تعریف بعدی از زبان آنرا به استخدام عقل در میاورد. شاید گمان شود چون هنر بیان تخیلی عاطفه است، لذا این تعریف دوم زبان از لحاظ استه تیک اهمیتی ندارد. کالینگوود چنین دیدگاهی را خطا میداند. اگرچه هنر هرگز در صدد بیان تفکر بدان سان نیست، ولی برخی آثار هنری عواطفی را به منصه ظهور میرساند که در اساس آنها فعالیت عقلانی بمثابه " بار" هستی می یابد. و چون حیات عاطفی خودآگاهی، در سطح آگاهی بسی غنی تر از مرتبه ساده و روحی آنست ، پس طبیعی مینماید که این لایه های بالاسرچشمه اصلی محتوای عاطفی کار هنری باشد. در این دقایق، تفکر به عرصه هنر راه می گشاید و به هیات عاطفه ای درمیاید و بازتاب کنندۀ آزمونی میشود که هنرمند را به تب و تاب می اندازد، یعنی احساس هائی که در خمیرۀ هنرمند است، اندیشه هائی که او در سرمی پرورد و بشیوه خویش بدانها می اندیشد.

کالینگوود نیز مانند کروچه در دوره آخر زندگی خود جهد نمود ویژگی های انعکاس تفکر در هنر را محرز کند. او به درستی این ویژگی ها را در گره خوردگی خاص تفکر با عواطف و تخیل می بیند. آنچه سئوال برانگیز میباشد این تصدیق سُست و جزمی اوست، که هنر چندان هم بازتاب کنندۀ تفکر نیست، و تفکر باید در عاطفه "مستحیل" گردد. بر این حکم کالینگوود که مدعی است نظریۀ هنر باید هنر و زبان را چنان تعدیل کند که بیانگر فعالیت عقلانی باشد، نمیتوان خرده گرفت. متاسفانه خود وی گامی فراتر از این برنمیدارد. در اینجا هم مانند بسیاری نکات دیگر این نظریه، کالینگوود ناپیگر است، و در مبحث درون پیوستگی هنر و تفکر دچار تناقض گوئی میگردد11. در واقع این قول که هنری از این گونه، فارغ از خرد میباشد، آنگاه افزودن این گفته که آثار هنری ویژه ای بهره بسیار از اندیشه دارد، و سرانجام تائید این مطلب که محتوای عاطفی آثار هنری خاصی تا حد زیادی از احساساتی در سطح تعقل نشات میگیرد، بگزاف خود- همستیز است. کالینگوود از تعریف ویژگی های هنر در مقایسه با سایر اقسام فعالیت عقلانی فروماند. این قول هاسپرس12 ثقت اشارت دارد که فیلسوف انگلیسی در مهیا ساختن معیاری جهت تمییز آفرینش هنری از خلاقیت ریاضی، یعنی علمی کوتاهی میکند. موریس جونز13 براین نکته انگشت نهاده میگوید استنباط کالینگوود از هنر محتوای یک استدلال علمی میباشد که بسیار کلی است و به هیچ تاویلی نمیتوان بدان واثق بود.

در مجموع میتوان گفت که مساعی کالینگوود برای خلاصی استه تیک کروچه ای از نقایص و معایب بنیادین آن، که از پایه پندارگرایانه و متافزیک آن ریشه میگیرد، در عین تقیّد او به و تبعیّت او از "روح و اصول" این پایه، فرجامی جز شکست نداشت. حاصل آنکه کتاب وزین وی شامل گفتار های پربار، مشاهدات موشکافانه و نازک بینانه، مشحون از تناقض است. بدینسان مفهوم آفرینی او از جوهر ارتباطی و اجتماعی هنر در تابوت پندارگرائی کروچه نمیگنجد، فلسفه هنر کالینگوود عاقبت الامر، چونانکه آرزوی کروچه بود، در ترقی مفهوم آفرینی کروچه توفیق نداشت.

*** *** ***

www.takbook.com

بی تردید آر. جی. کالینگوود از اعیان و اکابر استه تیک پندارگرایانهٔ اوایل قرن بیستم در انگلستان است. از شاگردان انگلیسی این فیلسوف آ. دوناگان14 تصریح میکند: "باور عمومی براین استکه مساعی آر. جی. کالینگوود درفلسفه و تاریخ هنر او را سرآمد اقران انگلیسی هم عهد خویش ساخت" (،12). به ظنّ فیلسوف امریکائی آم. ئی. براون، که به ترقیات استه تیک نو هگلی (کروچه، کالینگوود، جنتیله) دل بسته، کالینگوود برجسته ترین فرد در میان حامیان استه تیک نوپندارگرایانه غیر ایتالیائی ست (12 -9). *اصول هنر* خاصه در غرب اشتهار و اعتبار زیادی دارد. جی. آر. جی. مور 15 از آن بعنوان مهمترین کتاب تازه در خصوص استه تیک یاد میکند (231 - 21). اینچنین عقایدی (که از بسیاری عقلا میتوان نقل کرد)، گواه بر جایگاه شامخ کالینگوود در استه تیک نوین باختر زمین و اقتدار و نفوذ اوست. این تاثیر را در نگارش های علمای متعدد زیباشناسی، و نیز آثار کسانی که امتداد معناشناختی دارند (سوزان لانگر) میشود دید.

براستی کالینگوود در قبال نوگرائی چه موضعی اتخاذ میکند؟ او نیز مانند استاد خود کروچه در باطن با هنری که شکل گرائی را خوار و نکوهیده میدارد، درشتی میکند، یعنی مخالف مرکز گریزی و ملایم " ادبیات" ناب است، ادبیاتی که دلبستگی آن نه به محتوا که به کیفیت فنی معطوف است. کالینگوود با "خدمت" هنر به سیاست، بیان عواطف سیاسی، نیز "عواطف کمونیستی" مخالفتی ندارد (31-330، 79- 278، 7). این سخن وی عین صواب است که شرط مستثنی برای این مسئله مخالصت در بیان احساس است. لیکن دوگونگی متافزیک میان " بیان" یک احساس و "التقاط" چیز های دیگر بدان، این نتیجه گیری خطا را بر اثر داشت که هر گونه تلاش هنرمند جهت اثرگذاری روی مردم، بمدد هنری که دارد، رسوخ دادن عواطف خویش به آنها، در نهایت، خدمت به سیاست و ناسپاسی به هنر است (286، 7). آموزه غلط فیلسوف انگلیسی مبنی بر اینکه هنر تنها در صورت عدم قصد هنرمند به تاثیرگذاری روی مردم هنر " خوب " و از " جادو" متباین خواهد بود، بطور عینی به نفی وظیفه خطیر سیاسی و آموزشی هنر منجرمیگردد. این چنین بود که عینیّت استه تیک کالینگوود به خدمت تحکیم نظری انگیزه نوگرائی درآمد و هم میتواند دربیاید.16

www.takbook.com

باب II

هنر و نماد

بخش v

فلسفه نو واقع گرائي نمادگرائی و هنر: آ. ان. وایت هد 17

همچنانکه پیش از این در دیباچه آوردیم، نوواقع گرائی، میان سه گرایش اصلی (نو اثبات گرائی، خردگریزی، و مذهبی - جزمی) فلسفه بورژوازی نوین مانند عامل گذار از یکی به دیگری عمل میکند. از مشاهیر و مکارم این جریان یکی نوواقع گرای انگلیسی آلفرد نورث وایت هد (1961 - 1942) میباشد. دستگاه فلسفی وایت هد، به نظر میرسد، مطابق اظهارات خود وی، انتقال آراء معینی (از پندارگرائی مطلق به پایه و اساس واقع گرائی باشد (25 ،28، 303 ،112 ، 27.

ویژگی معرفت شناسی او نوعی واقع گرائیست که باز شناسی طبیعت را منفصل از شناخت میداند. در اینجا طبیعت به عنوان چیزی مشتق از اشیاء ازلی میباشد. ایدهٔ مذبور ریشه در سگالش های افلاتونی دارد. بنا براین وایت هد در هستی شناسی (یا " متافزیک") خود یک پندارگرای عینی ست. این موضوع از دید تیز بین پژوهندگان مارکس گرای (آلکسی بوگومولوف ، اچ. فرانکل18 ، هاری کی ولز19 20) و غالب مفسران بورژوازی پنهان نماند. در فلسفهٔ این نوواقع گرای انگلیسی ایدهٔ خدا نقش بزرگی دارد. بوگومولوف، فیلسوف شوروی به درستی اشاره میکند که تلاش وایت هد جهت حل علمی مسئله "گواه موکد بر ورشکستگی" دستگاه فلسفی اوست

در فلسفه وایت هد مسائل زبان و نمادگرائی درجه ای رفیع دارد. بزعم ویکتور لو 20، آرتور اچ 21، جانسون، ویلبر ام. اوربان 22 و سایر مفسران هسته فلسفه وی را نظریهٔ نمادگرائی پدید میاورد. مسائل نمادگرائی در اثر تحقیقی او *نمادگرائی معنا و تاثیر آن* (1927)، نیز در کتاب به یادگار ماندنی *او پویش و واقعیت* (1929) پژوهیده شده است. وایت هد نیز چون پیرس در استه تیک و نظریه هنر ثبات نظر نداشت. با این حال، در نگاشته های خود به این مسائل، بخصوص به نظریهٔ نمادگرائی و مسائل ارزش شناسی اشاراتی دارد.

www.takbook.com

1 هنر و نظریه نمادگرائی شناخت شناسانه .

نگرش وایت هد به نمادگرائی نه با نیّت پرداختن به یک مسئله خاص زبانشناسی که با مقاصد و مواضع فلسفی شناخت شناسی و جامعه شناسی توام میباشد. تعریف او از نمادگرائی چنین میباشد: " آنگاه که پاره هائی از آزمون آدمی رنگ خودآگاه، باورها، عواطف و عرف میگیرد، کارکرد ذهن نسبت نه پاره های دیگر آزمون نمادین میگردد. پاره های نخست 'نماد ها' میباشند و پاره های دیگر 'معنای ' نماد ها. پس کارکرد انداموارى را که در آن از نماد به معنی گذار است 'بازگشت نمادین' مینامد" (8-7-3،). بعید بتوان آئین های کلیسا، و معماری کلیسا را نمونه های نمادگرائی در شمارآورد. از اشکال بارز نمادگرائی که نمیتوان آنرا نادیده انگاشت، زبان است؛ چه گفتاری، چه نوشتاری، روزمره یا علمی. وایت هد در تبیین ویژگی های نمادین زبان متذکر میشود که "میان ماهیت نماد و معنی "مشابهت هائی" باید باشد، با این همه، پیوند میان نماد و معنی ویژگی معینی ندارد. رابطه آنها میتواند باژگونه و جای آنها پس و پیش گردد. امکان دارد به پاره ای از ازمون دست یافت که صرفا نماد یا صرفا معنی باشد" (10، 3). درست است که نماد به معنی اشاره میکند، لیکن اگر آنرا مجزا مداقه کنیم، نماد ها و معانی را به همبستگی نمادین حاجت نیست. این همبستگی به میانجی دریافت کننده خود را عرضه میکند. برداشت نمادگرایانه با سهو در پیوستگی ست، و این همان گذار نادرست از نماد به معنی میباشد. آموزه آخری که وایت هد انتظام پویائی بدان داده، در مجموع از مشخصه های بارز جهت گیری معنا شناختی است.

در نوشته های وایت هد اظهاراتی هست که برحسب آنها میتوان طرز تفسیر هنر از منظر نمادگرایانه او را عیان ساخت. برای نمونه، به هنگام توضیح اصل برگشت پذیری نماد و زبان یادآور میشود که در زبان برگشت نمادین دوگانه ای هست: از یکسو از اشیاء به واژه ها، و از دگرسوی، در شنونده از واژه ها به اشیاء. لذا برای روشن شدن مسئله، کاربست نماددرهنر نظم را مثال میاورد.جنگل که آمیزه ای آشنا از درختان است، مانند واژگان در نظم میباشد. برای شاعر دیده ها، شنیده ها، و آزمون های عاطفی نماد هائی ست که به واژه برمیگردد، و در این حال کارکرد معنائی دارد. همین واژگان در خواننده، نمادگونه، به دیده ها، شنیده ها و عواطفی برمیگردد که شاعر در طلب تحریض آنها در اوست. برای پاره ای مقاصد، به ویژه تحریک احساس استه تیک، بازآفرینی آزمون (زیباشناختی بکمک نمادهائی غیر از کلمات، مانند نمادگرائی رنگ پردازی آسان تر است (228، 8؛ 23، 22، 2.

در تفسیر نمادین هنر، وایت هد به مسئله ابلاغ نمادین عواطف اهمیت ارجح قائل میشود، این امر بزعم او " در شالودهٔ همه نظریه های استه تیک مستتر است" (85، 3). وی میان، احساس ها و عواطفی که از تاویل در معنی نماد ها و واژگان برمیانگیزد، و احساس ها و عواطفی که بطور مستقیم توسط خود نماد ها به جنبش درمیاید، تفاوتی می بیند، و مرتبت دوم را احساسات مشدد در جهت نخست میداند. این کیفیت با زبان غرابت دارد. لیکن فرایند مشابهی در نمادگرائی مذهبی جریان دارد که موسس " کل بنیان هنر و ادب" میباشد (84 -83، 3). از دید وایت هد، انتقال عواطف به طریق یادشده در موسیقی خوب مشهود است. موسیقی فی نفسه عواطف زیادی را بر می انگیزد که به یکباره هر معنائی را درخود فرومیبرد، برای مثال او از آگاهی در باره وضع استقرار گروه نوازندگان یاد میکند. در یک چنین متنی با " گذار نمادین عواطف" به این حقیقت انکارناپذید وقوف می یابیم. هرنمادی (و نه فقط معانی آنها) که درهنر عواطف را میشوراند، خصیصه ای استه تیک دارد. وایت هد این مطلب را با عباراتی صریح بررسی کرده، اشاره میکند که " برخی ویژگی های استه تیک" درکُنه تاثیر گذاری نمادگرائی یی است که در بالا شرح آن رفت (83، 3). بگونه ای که در زیر خواهیم دید، "گذار نمادین عواطف" در بافتی دیگر مفهوم کاملا متفاوت پیدا میکند. همچنین از بحث ذیل معلوم خواهد شد که الحاح و ابرام او بر انتقال نمادین عواطف در مقام " بنیاد هنر" نه تنها از مهم دانستن این وجه از هنر، که نیز از ناچیز شمردن محتوای عاطفهٔ مشتق از "معانی" نماد ها، و تمایلات درونگرای استه تیک وایت هد منبعث است.

برای وایت هد گسترهٔ نمادگرائی در چهارچوب بیانات مادی محصور نمی ماند. بزعم وی سزاست نمونه اصلی منشورهائی را که در حوزهٔ دریافت یکسربرنمادگرائی حاکم است، در برگشت نمادین دو شیوه دریافت جُست (274، 8): حسن اتفاق و نمایش حضوری. حالت نخست ویژگی آزمونی استکه بدن آنرا دریافت میدارد و از آزمونی پیشین سر برمیاورد، که تجربه ایست ناخودآگاه، نا متعین، گنگ، بغرنج و جبری. شیوهٔ دوم بر پایه داده های حسی شیوهٔ نخست قوام میگیرد یا استنتاج میگردد و کیفیتی ست که تنها ویژهٔ هستی های بسیار سازمان یافته میباشد. این داده بوضوح داده-حس متفرق، اما دقیقا متمکن میباشد، فاقد هرگونه پیوندی با گذشته و آینده، که ساده تر و از باره عاطفی غالبا خنثی ست. در این پله از تجربه اندوزی امکان خودآگاهی وجود دارد، دریافت پیوند نمادین دو شیوهٔ فوق است که هر یک میتواند هم معنا باشد و هم نماد.

وایت هد در مثال هائی که جهت توضیح برگشت نمادین در دریافت میاورد یکبار دیگر رشته سخن را به هنر برمیگرداند. آنگاه که به داخل اتاقی میرویم، شکل رنگینی را دربرابر خود می بینیم (حسن اتفاق)، که به طور نمادین ما را به دریافت درشیوهٔ دیگر ارجاع

www.takbook.com

میدهد (نمایش حضوری) فی الحال صندلی را رویت میکنیم. باری هنرمند کسی استکه او را یارای آن هست که خود را چنان آموزش دهد که فقط رشته رنگها و تنها رنگها را دریافت کند. این امر نیز مستلزم آموزش ویژه ایست، و میافزاید زمانی که به موسیقی گوش فرامیدهیم، گوئی عواطف ما به تمامی از نواهای موسیقی و به طریق اولیٰ نمایش حضوری محصّل است. اما این تنها ظاهر امر است؛ امواج صوتی نخست بشیوه حسن اتفاق موجد احساس زیباشناختی دلنشینی میشوند که به شیوهٔ نمایش حضوری، نمادوار به دریافت حسی صدا ها برمیگردد. دقیقا به همین روال صداهای حاشیه بالا و پائین محدودهٔ شنوائی بنظر میرسد به حجم صدای مسموع رنگ عاطفی میزند (85، 3). 23

تنی چند از علمای زیباشناسی غربی کوشیدند، با توسل به استه تیک، خاصه موسیقی، نظریهٔ برگشت نمادین دریافت دو وجهی وایت هد را تکامل دهند. از علمای مذکور یکی عالم استه تیک معنا شناختی آمریکا اوا شاپر استکه پس از اغراق و مبالغه معمول در خصوص فلسفه وایت هد، در بارهٔ ارزشمندی این نظریه برای استه تنک، به نتیجه گیری بغایت بی مایه ای میرسد. این خانم اظهار می دارد، تمایز گذاری وایت هد میان دو شیوه دریافت، تعریف ساخته و پرداخته ای از آزمون استه تنک بدست نمیدهد. از آن گذشته، تتبع در آزمون استه تیک بربنیاد این نظریه میتواند " برای تفکرات استه تیک زیانبار باشد" (224، 28). این چنین اظهار نظرهای منفی، حتی از نگارنده ای که به تحسین فلسفه وایت هد می نشیند، استبعادی ندارد. فیلسوف انگلیسی در نظریهٔ خویش، دو شیوه دریافت و برگشت نمادین میان آنها، کوشید نشان دهد که در گردونهٔ آگاهی ما، علی الخصوص در حوزه دریافت، بعضی اجزاء بیانگر (نمایشگر) اجزاء دیگر است. با این وصف تعریف فوق کاملا اقناء کننده نمیباشد. از نقطه نظر دانش روانشناسی، ویژگی دریافت و لایه های ساختمانی آن ساده انگارانه و نا مفهوم عنوان شده است. اما کاستی عمده آن در این است که وایت هد بی هیچ پروائی، ویژگی نمادگرائی زبانشناسی و پیش از همه سرشت نا معین و گنگ پیوند میان نشانه ها و معانی را به صحنهٔ ارتباط میان بیان و بیان شده میکشاند. در این حال بیان شده منحصر به علم دریافت کننده خواهد بود. حاصل آنکه تعریف دریافت، بعنوان برگشت نمادین، تاویل ارزش شناختیِ پندارگرایانه و ذهنی یافت، تاویلی که صراحت لحجه داشت. ارتباط میان دو شیوهٔ دریافت با چنین تفسیری، قراردادی و نامتعین ارائه میشد که به واسطه فعالیت ذهن سازمان ده مشروط میگردد. از این جا میتوان پی برد که ابرام وی براینکه منشاء اصلی "لغزش" همانا "برگشت نمادین" به ویژه تحلیل نمادین و بغرنج حسن اتفاق است، از کجا آب میخورَد. نقد وایت هد از نمادگرائی در شناخت بعنوان آبشخور خطا، با استنتاجی ملازمه دارد که مبین فلسفه و تمایلات خرد ستیز و عرفان گرائی آنست که باور دارد یگانه طریق شناخت مصون از خطا "شناخت بلاواسطه" میباشد. این نوع شناخت فارغ از "رجعت نمادین" مولود عمل .اشراق نه بر اساس استنتاج بلکه خود آگاهی (فی نفسه مدرک) می باشد

هر آینه نمادگرائی آبشخور اوهام و کژروی ها باشد، آنگاه مسئلهٔ امکان پذیری شناخت حقیقت در فلسفه وایت هد به کجا خواهد کشید؟ کتاب *سرگذشت اندیشه ها* (1933) پاسخ مبسوطی به این معضل میدهد. بنا بر آنچه وایت هد میگوید، مقوله حقیقت با*نمود* پدیده ها مناسبت دارد، که دریافتی حسی ست. حقیقت همانا مطابقت نمود با واقعیت است. در لابلای انواع مختلف "حقیقت-ارتباط" به "حقیقت نمادین" برمیخوردیم، که همان پیوند میان نمود با واقعیت است (که با پیوندی تصادفی مرتبط نگشته)، درآن دم که درک نمود به درک واقعیت میپیوندد، برواقعیت پرتوافکن میشود. شکل ذهنی این دریافت ها طوریست که ذهن، عینِ داده شده را درمی یابد. نمود های واقعیت نمادین را میتوان در زبان و هنر ناظر بود. براین نسق موسیقی و ادبیات همان گونه که حامل معنای عینی ست، ناقل شکل ذهنی هم هست. در این پویش ها هم شاهد حقیقت نمادین هستیم و هم دروغ نمادین. در مورد دوم، انتقال معنای عینی در قلت درجت و حمل شکل ذهنی در رفعت منزلت میباشد. برای نمونه در موسیقی حقیقت-ارتباط گنگی هست، وآن از این حقیقت ناشی میشود که موسیقی و نمودی که از دریافت پدید آن میاید الگوی ذهنی مشترکی دارد. نمود و واقعیت (واقعیت حیات ملی و غیره) به نوبه خود با حقیقت-ارتباط جوش میخورد. این جوش خوردگی آلیاژگون حقیقت-ارتباط با سهو پایه ای را برای هنر پی می نهد که به دستاویز آن، نیروی تفسیرغیرمستقیم بیان واقعیات ماهیت اشیاء، عاید هنر میشود. زیبائی پارهٔ گسست ناپذیر هنرمیباشد. وایت هد میگوید هنر آرمانی دوگانه دارد: جمال و حقیقت. لکن هنر کامل تنها یک آرمان دارد: "زیبائی حقیقی" . بنا بر آنچه رفت می بینیم در هنر مسئله حقیقت با زیبائی پیوند تنگاتنگی دارد. در بینش وایت هد، برای تجنب و تقرب به زیبائی حقیقت در کل اهمیتی گزاف دارد. درعین حال حقیقت برای فراچنگ آوردن زیبائی دست افزاری کمکی بشمار میاید. از این هم که درگذریم، برای زیبائی نوع حقیقت با مکاشفه مقارنه دارد و نه با تکرار، و مفارقت آن از حقیقت کلامی به لحاظ " حقیقت احساسی" بودن آنست. هنر حوضه ای از نمود است که عامدا با *واقعیت* همساز میشود. زیبائي صورت لزوما به حقیقت ملحق نیست، چه زیبائی را می توان جدا از تناظر میان ظاهر و حقیقت در نظر آورد. این تناظر در دیدگاه وایت هد حیطه حقیقت ارتباط خود را دارد. هنر برای نیل به مقاصد خویش از اظهارات دروغین نیز متمتع میگردد. گوئی وایت هد به مشکل امکان بیان حقیقت در باره ماهیت اشیاء به واسطه هنر پاسخ مثبت

www.takbook.com

یافته است، در عین حال وی با عنایت به جهت گزینی معناشناختی در نقادی نمادگرائی، با تحصیل حقیقت بیواسطه و متعالی که به وساطت اشراق بیواسطه محصل است، یعنی با "انطباق محرز و مسلم *نمون بر حقیقت*" ساز ناسازی سرمی دهد (22 - 318، 4).

چنانکه پیشتر دیدیم، عنصر خردگریز در فلسفه این فیلسوف نوواقع گرای انگلیسی با برنهاد آخری وی مرتبط است. گواه این مدعا، بطوریکه محققین ماکس گرای اچ. کا. ویس و فرانکل، یادآور شده اند، دمزنی او از "احساس"، "عاطفه"، "خرسندی" و غیره است (151، 29) که در استه تیک وی نیز متجلی ست. نظریه "احساس های" وایت هد مشابه همه نوشته هایش از صراحت کافی برخوردار نیست و هرکسی از روی ظن خود آنرا به سوئی سوق داده است.25

عاطفه استه تیک، به روایت وایت هد، گویا با شکل ذهنی "تجسّم" داده های عینی در ذهن "همگستره" (دارای یک راستا در فضا و زمان) میباشد (288، 5). پیشتر گفتیم که هنر با معنی عینی و نمودِ صورت ذهنی، هردو، مجالست و مطابقت دارد. به این معنی که شامل عاطفهٔ استه تیکی ست. مزید بر این، از دید وایت هد عاطفه استه تیک تنها در حالت تاثیرگذاری اتفاقی رخنمون میشود. اما هرگاه بیان، بیواسطه صورت گیرد، عاطفه استه تیک به میانجی نخستین سطح دریافت، یعنی نمادگونه، منتقل می شود. در اینجا وایت هد بهای درخور را به مرتبه تعقلی کار هنری نمیدهد و چون از نقطه نظر او شعور در مرحله دوم (بیان بیواسطه)26 جلوه گر میشود، عاطفه استه تیک، که با عامل تعقل درهمبافته، هرگزنخواهد توانست به شیوهٔ نخست، که آگاهی از آن رخت بربسته، انتقال داده شود. چه در این حال عمل حمل مستقیم خواهد بود، نه نمادین. درزیبا شناسی وایت هد عاطفه استه تیک در رتبت بیان بی واسطه، یعنی سطحی که در آن اسباب ارضاء هنری فراهم میاید، ویژگی دیگری می یابد. این ویژگی دلبخواه و عمدی می باشد26. چنین می نماید که وایت هد از طریق الحاق عاطفه استه تیک به شیوهٔ دریافت نخست، در صدد است بر سبیل اغراق و گزافه گویی بر قدر و اعتبار اهمیت پایه های ناخودآگاه هنری بیافزاید. وی مینویسد " آن هنری که از دل آگاهی روشن بر شده، بی گمان از سفتن هنری پدیدار میگردد که در درون آگاهی تیره گون یا آزمون فعالیت های ناخودآگاه پراکنده است. این علل و عوامل محو و تار آن نسج غائی نواخت هنری را فراهم میاورد که بی آن تاثیر هنری رنگ می بازد" (48، 347، 4). ما به هیچ روی برآن نیستیم که با تحلیل انتقادی این اقاریر وایت هد، به نقش چشمگیر علل ناخودآگاه در هنر کم بها بدهیم، برآنیم که در بستر عمومی فلسفه پندارگرای وایت هد این چشم انداز گواه گرایش های خردگریز از این بُعد مفروض به نظریه های برگسون27 و فروید28 ناهماننده نیست (20).

www.takbook.com

لازمه تاویل مفهوم هنر وایت هد باز نمودن "گزاره"، یکی از مقولات فلسفی اوست. این گزاره در کار شناخت به داده های عینی و نه اشیاء واقعی اطلاق میشود. آن منشورآرمانی، ریخت یا ساخت ناب است (13). ساخت داوری را میتوان مثالی از گزاره دانست. باید گزاره را از مترادف روانشناختی یا شکل ذهنی شناخت گزاره بازشناخت. قضاوت را، درست یا نادرست میشود شکل ذهنی این عمل دانست. درست همین سهم محدود گزاره در تجربه استکه دانش منطقی گزاره ها را تصریح و بدین ترتیب، حقیقت مورد استفاده قرارگرفتن گزاره ها در راه اهداف دیگر را به بوته فراموشی می سپارد. در جهان هستی درستی یا نادرستی گزاره ها بکار نمی آید، بلکه بحث بر سر طربناک بودن آنهاست، پس ادبیات و هنرگزاره های دروغین را چون "افزار" یا "آداب" ترغیب بکار می بندند که در این حال با واقعیت مقایسه میگردد. در این مورد کارکرد صورت ذهنی از تصریفات نمیباشد، بلکه در زمره عواطفی چون بیم و بیزاری، یا خوشی قرارمیگیرد. به تصدیق وایت هد این نیز صحت دارد که قضایای حقیقی در برانگیخن احساسات (برای نیّات خاصی) طالع مولود دارد. از یاد نبریم که قالب واژگانی که گزاره از آن ساخته میشود احکام را بوجود میاورد. در ادبیات استعاری .این قسم بوجود آوردن ها به واسطه زمینه عمومی و گاه ساختارهای فعلی (مانند روزی بود، روزگاری بود)31 محدود میگردد

در دستگاه فلسفی وایت هد نظریهٔ قضایا و گزاره ها در بسترپندارگرائی عینی کاشته و بر آن بنیاد رُسته است. گزاره ها همنهاد پدیده های واقعی استکه به هیات انتزاعات و "اعیان ثابت" درآمده است. درک وایت هد از عینیات ازلی همان چیزیست که اغلب "مفاهیم نوعی" نامیده میشود. وی این مفاهیم را با روح پندارگرائی اندیشه های افلاتونی میشکافد. همانطور که اچ. فرانکل نشان داده مفاهیم "اعیان ثابت" با سرشت ضد علمی ئی که دارد بی هیچ شک و شبهه ای، همه نگرش های پیوستهٔ وایت هد به "عینیات ازلی" را به نا .(همنهادی کشانده است (17

وایت هد، خود به کاربست نظریه گزاره در تحلیل هنری پیشقدم نشد، گرچه گمان میرود بدان مبادرت ورزید، همین در فرجام شماری از دانشمندان استه تیک بورژوازی را بر آن داشت تا آنها را "رشد" داده و از آنها مفاهیم استه تیک معینی استخراج کنند. از این مفاهیم یکی در کتابی تحت عنوان *زیباشناسی وایت هد، تلمیحاتی چند از تعمق ماوراءالطبیعه وایت هد* به قلم دی. و. شربرن32، استاد فلسفه در دانشگاه فان در بیلت، سعی شده با ادله و براهین محقق گردد. پاره ای از چالش های وایت هد را که در بالا آوردیم برای آن بود که معلوم شود چیزهائی به مثابه قضیه وجود دارد که شکل عینی آن از تصدیقات نیست بلکه عواطفی مانند طربناکی و غیره است. گزاره های مذکور نقطه انفصال آن اندیشه هائی گشت که به تائید خود شربرن در کتاب وی به کسوت نظریهٔ تاویل درآمد. حاشیه نویس های کتاب شربرن بدرستی می نویسند موفقیت استه تیک نویسنده دال بر صحت این تشخیص است که وایت هد در نظامی پندارگرایانه به سر می برد. فی الحال تنها باید افزود جوهریت نداشتن نظریه فوق دلیل مشابهی ست بر صلاحیت نداشتن نظام ماوراءالطبیعه وایت هد برای حل علمی مسائل زیباشناسی. کتاب شربرن دقیقا همین مطلب را بازتاب میکند. مشروح نظرات نگارنده چنین است: "موضوعات هنر پایگاه معرفت الوجود قضایای وایت هد میباشد" (98، 25). تا مادام که قضایا بالقوه بوده، به فعل درنیامده است، باید میان اثر هنری و اجرای آن فرق نهاد. این افتراق با تمایز میان قضایا و برونه نمائی آنها همخوانی دارد. در پاره ای هنرها، اصول دقیقی هست که بر این مورد شمول دارد، مانند نت های موسیقی. باید به هوش بود که اثر هنری (گزاره)، اجرا (برونه نمائی گزاره) و قواعد برونه نمائی را با هم یکی نگرفت. اثر هنری یک قضیه صرف نیست، بلکه چنان گزاره .ایست که به میمنت این حقیقت، که اجرای آن دارای کیفیت زیبائی است، دین و ایمان آدمی را به خود فرامیخواند

برداشت شربرن این تصور صواب را دارد که در هنر یک وجه آرمانی و روحانی هست، وی علی الخصوص به بافت خردمندانه و ایده آل در هنر اشاره میکند، بافتی که در قالب اندیشه یا تصویر آرمانی، اولی تر از تجسد مادی، در قالب اثرهنری، در ضمیر هنرمند جان میگیرد. علی رغم این، تفکر مورد بحث در کتاب شربرن تبیین انگارپرستانه بایسته را ندارد. او می نویسد "نظریه استه تیک من خویشاوندی نزدیکی با نظریهٔ بندتو کروچه در این خصوص دارد. من نیز به سان کروچه برآنم موضوع هنر یک هستی واقعی نیست، بلکه یک شیئی روحانی است. اما .... من آنها را در نظام مقولات وایت هد چنان بکار بسته ام که برای بینش زیباشناسی ارزش های نو و جای پای متافزیکی استواری ره توشه آورد...."(110، 25). پندارگرائی و بی پایگی این مفکره در تفسیر معنویت هنر نهفته است که آنرا نسبت به واقعیت عینی به عنوان یک علت "ثانوی" و یا بازتابی از آن ندانسته، بلکه آنرا به مثابه تقدم اعیان ازلی تلقی میکند. تا جائی که بُعد مادی هنر (ابزار اجرا) مطمح نظر است این امر تعمدا ازچهارچوب موضوع هنر بیرون گذاشته میشود. همگان آسیب پذیری این دیدگاه کروچه را پذیره هستند. ما از این در شگفتیم که شربرن با توسل به انریشه .های وایت هد، برآن جان دوباره می دمد

بایسته جمعبندی این تحلیل از مفهوم علم المعرفت نمادگرائی در حکمت وایت هد، به گونه ای که در استه تیک و هنر بکار رفته، پرداختن به علت مهم دیگری است. پیشتر گفتیم که وایت هد در شناخت شناسی خود یک واقع گراست. پیداست که نظریهٔ "معنای"

www.takbook.com

نماد وی نیز خصیصه ای واقع گرایانه دارد. "نماد ها آفریننده معانی خود نیست و معانی به صورت هستی هائی کارآ و کارگزار فراروی ما، مطابق قوانین خود هستی دارد. تنها کار نشانه ها آنست که حجاب از روی این معانی برمی دارند" (52، 3). گفتار های واقع گرایانه ای مشابه آنچه رفت، به ادعا هائی چون وایت هد " به ماده گرائی گرویده" دامن میزند33. ولادیمیر ایلیچ لنین در نقد دمزنی پندارگرایان از " واقع گرائی" ما را متوجه میسازد که در حقیقت واقع هستی عینی، یا طبیعت، به گونه ای که داده شده است بدون میانجی دریافت نمیشود، بود عینی پس از گذاری درنگ ورز، *به میانجی تجریدات* " جسمانی" مکتسب است. یک چنین تجرید "جسمانی" را در دستگاه وایت هد به حالت آزمون بدون میانجی میتوان دید (که به صور "عوامل طبیعی" رشد داده شده است) که ماهیت طبیعی و جسمانی از آن سرشته است. تکاپوی وایت هد در نمایاندن جهان چون زنجیره پیوسته ای از ارکان آزمون ادراک (حسی) به شناخب شناسی او خصیصه تلطیف ' فلسفه تجربی' برکلی-هیوم را داده است" (125، 18). تعجبی نیست که فلسفه نمادی وایت هد و دنباله روان او پا به پای پندارگرائی عینی، آیات پندارگرائی ذهنی از خود ساطع میکنند.

www.takbook.com

2 نمادگرائی اجتماعی و هنر .

نظریهٔ نمادگرائی وایت هد، بدون شک آن بخش که با یکی از چالش های آغازین فلسفه و جامعه شناسی بورژوازی ممزوج شده است، یعنی بازنمودن ویژگی های منحصر به نمادگرائی اجتماعی، کششی انکارناپذید دارد. در پرتو این بررسی، فلسفه نمادین هنر صراحت بیشتری خواهد یافت.

وایت هد در بافت دیدگاه های خود از شهروندی و فرهنگ اندوزی، درمجموع به مسائل نمادگرائی اجتماعی نظر دارد. این امر در مکتوبات متنوع او به ویژه در کتاب مقالات امریکائی وایت هد در زمینه فلسفه اجتماع محسوس است. پیرو معتقدات وایت هد فرازآمدن شهروندی (که برای او مترادف با فرهنگ است) برپایهٔ تعریف موّفق از نظام های رفتاری بوده است. رفتارها یا کردارها، غریزی و بازتابی، و مشروط به واسطه نماد ها میباشد. افعال خود رفتار، به ویژه رفتارهائی که بدان ها خوگرفته ایم، می تواند افزاری برای بیان گردد (120، 4). از نشانه های تکاملی، یکی تزاید غوامض وروشنی نمادهای تعیین کنندهٔ رفتار میباشد. ارکان نمودگاری در حیات اجتماعی نمی تواند "یکسر هوس های محمل" یا "صورتک های واهی" باشد، آنها در حقیقت تار و پود زیستی آدمی هستند. برای تحت اختیار درآوردن و بازسازی این نمودگارها، تعریف واضحی از کارکرد نمادها اهمیت مبرم می یابد. می بینیم که وایت هد یکی از علمای سوداگریست که به گفته آ. اچ. جانسون برعمل کرد نماد ها در جامعه تاکید می ورزد (12، 10). عناصر نمادی در حیات جامعه با التفات به اشارات و تلمیحات وایت هد "رو به توحش" میگذارد. عقل عملی، تمنّای نظری نیل و وصال به حقایق و نه نماد ها، چشمه لایتناهی خرده گیری گرائی علیه نماد هاست، و یکی از عوامل منحصر در تاریخ فرهنگ مردم متمدن میباشد. وایت هد در ارزشمندی این قبیل انتقادات به بحث می نشیند، چه جوامع نه تنها حکماً به سازگار نمودن پیروزمند نماد های کهن با ساخت گردنده و اجتماعی آنها نیاز دارد (تفسیر خود نمادها شتاب آهنگ و تندتر از آن آئین ها دگرگونی میپذیرد)، بلکه به اشکال بدیع بیان، و تصورات احتیاج عاجل و مبرم دارد. بدینسان، آموزهٔ انقیاد زمینداری به رخت آداب آراسته میشود و آموزه برابری آدمیان نمودگاری خود را می یابد، مختصر یا منسوخ شدن یک نماد رسمی، با نماد دیگری که مولود انجمن ها یا باشگاه های خصوصی ست، جبران میگردد.

وایت هد تعریف صریحی از "نمادگرائی اجتماعی" ارائه نمی کند، او سخن گفتن از کاربرد نمادها برای مقاصد گوناگون اجتماعی (تبادل اطلاعات، فرامین نظامی، و غیره) را خوش میدارد. از اهداف مهم اجتماعی که به مدد نمادها فراچنگ آمده است، یگانگی اجتماعی میباشد، در بدو تکوین حیات اجتماعی تمنای رسیدن به یکپارچگی و هماهنگی اجتماعی درسایهٔ واکنش های غریزی تحصیل می شد. با رویش نهال خرد این ساز و کار غریزی رو به زوال گذاشت و جای آنرا اشکال مختلف و پیچیدهٔ بیان نمادین پرکرد. به مدد و دستاویز نماد های اجتماعی ملت ها و گروه های اجتماعی کوچک بهم دوخته و بسته میشود. نمونه این نماد های اجتماعی پرچم، نشانه های نجابت خانوادگی، قهرمانان ملی، و دستاورد های بزرگ فن آورانه میباشد. نماد های اجتماعی دو معنای محصل دارد. معنای اولی مصلحت گرایانه است و فرد را به سوی انجام عملی مفروض رهنمون میشود. معنای دوم نظریست، و مفهومی مستتر و ابتدائی دارد. با این همه در سازماندهی جامعه ای ناهمگن کارآمد است. وظیفه خطیر نماد های اجتماعی مانند بیرق، نشان های بزرگ منشی خانوادگی، و امثالهم "بزرگ نشاندادن چیزیست که نمادین گشته است" (63، 3). از اینرو، به رای وایت هد نماد اجتماعی فراخور نهاد یا گروهی که آنرا نمایندگی میکند حامل ارزش داوریست(19). یکی از راه های نیل نماد به این فرجام " دَمسازی " عاطفی معنای نماد هاست. بطوری که مشاهده میشود، وایت هد درک روشنی از عامل احساس در تاثیرگذاری نماد دارد. چنانکه پیشتر متوجه شدیم، روی سخن وایت هد بر نقش عواطفی ست که بطور مستقیم وسیله خود نمادها برانگیخته میشود، همینطور عواطفی که از غور در معنی عاید میگردد. احساسات عموم برگرداگرد عادات، پیشداوری ها و زبان متمرکز میشود و نگهداری سامان جامعه و یگانگی ملی را یاری میدهد.

همه آنچه در بالا آورده شد همچنانکه در خصوص کاربرد نماد های اجتماعی، در خصوص کاربرد هنر نیز صدق میکند. وایت هد هنر را در شهرنشینی از عوامل کارساز میداند. سرمنشاء آنرا با توسعه رفتارها و آئین های پرستش به هم میپیوندد و میگوید در این حال نماد با تقبل نقش وسیلهٔ بیان، برارزشمندی خود در زندگی خانوادگی و قبیله ای می افزاید. او بر این باور است که هنر در بیان عواطف و به مهمیز کشیدن رفتار بسیار موثر است. رموز، احکام رفتار و مجموعه قوانین هنری یکسر کوشش هائی برای بکارگماردن کنش های "همیستادی" استکه در مجموع به اعتلای درون پیوستگی های مطلوب می انجامد. وایت هد دریافته بود که نماد های اجتماعی به غرایز رجحان دارد، علی الخصوص برای حفظ مصالح عموم و دیدگاه شخصی، وحال آنکه غریزه به فرد استیلا دارد. آ. آچ. جانسون در نوشتاری آورده، این دقیقا هنر است که شاخص گذاری وایت هد به نقش هنر در شهروندی را معلوم میدارد، خاصه هنر والا که اهمیت اجزاء منفرد را در وحدت گروهی که فرد از آن برخاسته است به عنوان عناصر ضروری مورد

www.takbook.com

تاکید قرار میدهد. وایت هد وجه آموزشی هنر در جامعه را درست با همین مختصات آن درمی آمیزد- کمک به فرد برای تعمق بیشتر.

باز نمودن هنر به عنوان نهادی اجتماعی، کارکرد های آن در نقش مهار اجتماعی و نقشی که افزارهای نمودگاری در تحقق این کارکرد ایفا میکند از وظایف هنر در بررسی جامعه شناسانه هنر میباشد. از این گفتار چنین برمیاید که تحلیل هنر از دیدگاه نمادگرائی اجتماعی، که وایت هد عَلَم آنرا سردست گرفته، شایسته باز نمائی بسیار هشیارانه است. نوشته های او مشتمل بر کارکرد واقعی نماد هائی ست که هنر در اوضاع و احوال جامعه بورژوازی برعهده دارد. اما هرگاه این مفهوم نمادی هنر و همین طور نظریه پردازی های جامعه شناسان زیاد دیگر در باختر زمین (دونکن34، پارسونز35 و پامنبری ها) را از نقطه نظر روش مداقه کنیم، سبکسرانه خواهیم یافت، چه آنرا با تفسیر پندارگرایانه هنر و بالاخص با نمادگرائی اجتماعی میامیزد.

معتقدات جامعه شناسانه وایت هد، و همچنین، نظریه نمادگرائی اجتماعی او، پاره ای از "کل" نظام فلسفه وی میباشد36. شالودهٔ این دیدگاه ها تعبیرات مقولات "ماوراءالطبیعه" او (تفرید، آفرینش، کنش واکنش، فراگرد، تثبیت، ارزش و خدا)، نیز نظریهٔ انگارپرستانه، پیوند نمادین دو شیوه دریافت است، که مبادی آن به زعم وایت هد، با هر شکلی از نمادگرائی مصادقت و مطابقت دارد. پیداست که همه سستی ها و تباهی های هردو نظریه "ماوراءالطبیعه" و نظریه برگشت نمادین در نظریهٔ نمادگرائی اجتماعی خلیده است.

پیشتر دریافتیم که، به قول وایت هد، رجعت نمادین با ذهن مجالست دارد. با همه این، در وارد بودن این انتقاد به فیلسوف انگلیسی به حکم این که اشیاء را نمود و علائمی ساده خوانده، ادعا کرده است که آنها محصول خودسرانه عقل میباشد، شبهت هست. وایت هد به ضرورت و نه هوس بودن نمادگرائی اجتماعی مستحضر است. از اینرو کار او در آمیزش دادن دگرگونی های دستگاه نمادگرائی اجتماعی با تطورات ساختار اجتماعی صواب و متقن میباشد. با این وجود او نیز هماواز با اکثریت قریب به اتفاق جامعه شناسان غرب از تعریف علمی و ماده گرایانه ماهیت ساختارهای اجتماعی و علل سیرورت آنها پرت می افتد و به بیراهه میرود 37. ماهیت اجتماعی- اقتصادی (در درجه اول طبقاتی) روابط اجتماعی، به مثابه انگیزه مقدم تظاهر و عملکرد نمادگرائی اجتماعی به مفهوم اخص واژه، البته که موضوع نگرش جامعه شناسی انگارپرستانه وایت هد نبوده، و نه میتوانست باشد. موضوع اخیراز نظریهٔ التقاطی علل سوداگری فراتر نمی رود. مراد وایت هد از اشاره به عوامل زیستی اجتماعی مانند باورها، فعالیت اقتصادی، ملت کبیر، و جهان بی جان، ارجح دانستن هیچیک از آنها نیست. دیدگاه ناقص و قاصر، و در تحلیل نهائی غیرعلمی این انگارجوی انگلیسی از دستگاه نمادگرائی اجتماعی، نمیتواند زیربنای نظری بازنمائی هنر در دستگاه نمادگرائی گردد.

www.takbook.com

در بالا دیدیم که وایت هد مسئله گذار نمادین عواطف را در هنر با وجوه استه تیک آن، یعنی زیباشناسی میامیزد. وی زیبائی را در چهارچوب نظریهٔ عمومی ارزش، یا نیکوی خود بازمینماید.

نظریهٔ ارزش وایت هد ناسازگار و خود-همستیز است و این به نوبه خود واکنش های ناسازگار نویسندگان گوناگون را نسبت بدان درپی داشت. ازجمله مفسری چون وی. لو38 از همسنگ بودن ارزش شناسی او با نظریه "بهره" سخن میگوید و یا مفسر و نویسنده دیگر (و. شربرن)39 بحث را به نابسندگی این نظریه معطوف میدارد. وایت هد در سرتاسر فلسفه اش اهتمام خویش را مبذول ارزش شناسی میکند تا مگر از این رهگذر زیاده روی های ذهن گرائی و واقع گرائی ساده اندیشانه " یعنی دوگانگی درون و برون"، "جهان حقیقت" و "جهان ارزش" را با گام نهادن در دالان انگارپرستی عینی افلاتون درزبگیرد (276، 11). از طرفی هم ارزش ها در فلسفه او کارکرد ایده آل های ارزشی را دارد. آنها مختصات ازلی نامتناهی بودن احتمال تحقق یافتن میباشد، که در هیچ احوالی به واسطه هیچ تاویلی و اوضاعی "فانی" مشروط نمیگردد و نهایتا گوهری الهی دارد. از یکسر، ارزش ها، مطابق مفهوم آفرینی او در فراق پیوندی که با جهان واقع دارد کم سو میگردد، چرا که برای نیل بکمال واقعیت خویش، تجسد در "جوهر های حقیقی" را طلب میکند. ارزش درپی هستی یافتن، "برون آئی"، "انسجام" یک گوهر واقعی است که بگونه واقعیت یک پدیده شکل میگیرد (96- 694 ، 7)، فرایند "برون آئی" ایده آل های ارزشی در عالم حقایق به ناگزیر، با فعالیت ارتباط پیدامیکند، لکن این فعالیت لزوما انسانی نمی باشد، بلکه کیفیت کیهانی می یابد. از این رو ارزش به هیات "موضوعات کیهانی" درمیاید.

وایت هد برای توجیه پروسه ارزش های "آسمانی" به اصول بلاواسطهٔ اشیاءحقیقی چاره ای ندارد جز انکه دست به دامن "خدا" شود. و. اوربان یکی از پندارگرایان مشرب (نوکانتی) درصدد نقد پندارگرای دیگر- وایت هد - برامده انتقاد تند و تیزی از یکی از افاضات فیلسوف انگلیسی بعمل میاورد: " کلمات را متوجه میشوم، اما معنای محصلی ندارند". این نکته را بی هیچ کم و کاستی میتوان درباره تلاش وایت هد برای موجه نشان دادن گذار از جهان ارزش ها به عالم حقایق هم بکار برد. نظریهٔ ارزش های پندارگرائی عینی وایت هد، که مشرب نوواقع گرائی گزیده است، مانند کل فلسفهٔ او، رنگ نامعقول خداشناسی کیهانی گرفت.

چند نویسنده معلوم الحال سوداگری (اچ. بی. دُنکل40، ام. بنس41 و هم مسلکان) افتخار جوش دادن نظریه ارزش با مفهوم "الگو" یا "ساختار" را به وایت هد میدهند. اینان مدعی هستند که وایت هد نخستین کسی ست که مسئله را بطور جدی و اصولی مطرح کرده، با "پی افکندن بنیادی پابرجا" و غیره رهنمودهائی جهت حل آن داده است. در زیر نشان خواهیم داد که این ارزیابی با واقعیات راست در نمی آید.

به عقیده وایت هد رخنه دادن الگو در پدیده، استمرار و تغییر این الگوها، برای تحقق آرمان های ارزشی، چندان که جوهر واقعی آنهاست، ضروری میباشد (16). در ارزش شناسی این عالم انگلیسی، تحلیل ارزش به تحلیل الگو بدل میشود، از اینرو، وی الگویابی یا (ساختاریابی) خوب را بعنوان معیار ارزشی که به یکدست شدن، طربناکی، تاثیرگذاری و هماهنگی میانجامد، به خدمت میگیرد. الگوی خوب: الف) درسادگی راه افراط نمی رود؛ مایه هائی دارد- به مقدار کافی- که بگونه ای جدا از روال خوی آشنا درهم میامیزد و موجب انبساط خاطر میگردد؛ ب) مایه هائی مزید بر آنهائی که باهم یگانه میگردد، ندارد؛ ج) مایه های آن باهم همخوانی دارد، در برابر همند، اما نه در ستیز باهم و این معنا را میرسانند که کثرت را نتوان از وحدت ارجح شمرد؛ میان کل آن و بهره های آن همگونی است. علم ریاضی یا به عبارت دقیق تر منطق ریاضی (یا نمادی) در تحلیل الگو ها و خویشاونی میان آنها فن موثری بشمار میاید. در آینده دور ریاضیات مبنای استه تیک سپس اخلاق و خداشناسی خواهد شد (99، 9).

اینگونه کاربست نظامات در برخورد به ارزش ها ازطرف وایت هد بدعت محسوب نمیشود. او بی هیچ حجتی تصریح میکند که نیکو باید الگو داشته باشد، و خود42 مشخصه های بسیار کلی الگو را برمیشمارد (16). این نقیصه به شکست وی در مرزبندی روشن میان انواع مختلف ارزش و بیان، آنچه که او ارزش اعلا مینامد - حقیقت (مطلق)، زیبائی (استه تیک)، نیکو (خلاق)42 - انجامید.

فی الجمله زیبائی در ارزش شناختی این عالم انگلیسی یکی از سه ارزش عمده میباشد. وایت هد در خصوص زیبائی موضعی یکسر افلاتونی اتخاذ و اقرار میکند اشیاء هنگامی زیباست که یک ایده آل، یک امکان آرمان گرایانه و یک عین جاودانه را مجسم شود (

www.takbook.com

324، 4). زیبائی یک ویژگی "جامع" دارد که به همه چیز شمول دارد، حتی هنگامیکه هیچ ارگانیسمی آنرا متصور نیست وجود دارد. یک گل در بیشه ای دست نخورده که پای هیچ آدمیزادی بدان نرسیده همچنان تابناک و زیبا ست، گرچه هیچ هستی زنده ای آنرا نبیند و از بود و نبود آن آگه نباشد (165، 5). به این ترتیب وایت هد کار خود را از پندارگرائی عینی آغاز میکند، و به تبع توضیح خویش از ارزش استه تیک به برونگرائی ارزش شناختی میرسد. با عنوان کردن تعدادی از صور زیبا در طبیعت، وایت هد از دیدگاه های آئن کثرت در استه تیک هم تمتعی میگیرد.

زیبائی، بطوریکه وایت هد توصیف کرده، "موزونی باطن بخش اها مختلف آزمون با یکدیگر است برای ایجاد حداکثر کارآئی" (341، 4). همگونی درونی بخش های گوناگن به دو طریق مکتسب است: آنگاه که تداخل دوجانبه رخت بر بسته است (زیبائی مهین) و هنگامیکه افزون براین موزونی "تقابل الگودار" (زیبائی کهین) نیز در کار است. پیداست که در بافت چنین استنباطی از زیبائی واژه " زیبائی" درهر قصد و نیتی ، بطورکل، مترادف ارزش مورد استفاده قرار خواهد گرفت. وایت هد به طبعیت از این نحوۀ استفاده از کلمه، سخن را به زیبائی خردمندانه، احساسی (یا استه تیک) و اخلاقی می کشاند. وقتی که از تحقق ارزش در فرایند "انسجام"، خود - برون آئی جوهر واقعی سخن میگوید، به انگاره خویش درآزمون استه تیک نظر دارد. عمل آزمون استه تیک برای وایت هد متضمن اشارات و کنایاتی است برجوهر واقعی نظریه او. درپرتو این مطلب گفتار زیری او را بهتر می توان دریافت: "بارآورترین نقطه برای آغاز آن قسمت از نظریه ارزش است که بدان استه تیک میگوئیم" (129، 9). آشکارا همین وجه از فلسفه وایت هد است که در طرفداری از این مدعا که زیبا والا ترین شکل نیکوست، مجادله برمی انگیزد43.

پیرو یادآوری های وایت هد زیبائی از صفات واپیوستگی ناپذیر هنر است. طبق گفته او هنر غایتی دوگانه دارد: حقیقت و زیبائی. " کمال هنر تنها یک فرجام دارد و آن زیبائی راستین است" (344، 4). قوانین هنر به وجهی خاص الزامات کلی تجربه استه تیک را بیان میکند، که در بهترین حالت الگو را بر صدر مینشاند. وایت هد میکوشد این وضع را با توصیف منشورکلیسا، با گوشزد کردن وابستگی زیبائی به نظم و قاعده، اشکال هندسی در پیکرتراشی پویا و غیره مبرهن سازد. هماهنگی "تقابل های الگودار" (یا "زیبائی مهین") در هنر، ناهماهنگی ها ("پریشانی")، " نقص"، و " ابها" را کنار نمی نهد. وی میگوید اگر چنین نباشد " خمودگی" و " افسردگی" هنر را از نا میاندازد (239، 4). پس برای اقامه این دعوی از تاریخ فرهنگ های گوناگون شاهد می آورد؛ یونان، بیزانتین و چین. او میگوید برای ابراز تمام و کمال هنر، الگو بسنده نیست. برای مثال در یک تصویرنه فقط شکل هندسی که رنگ پردازی هم اهمیت زیاد دارد. چندان که از این گفته بر می آید وایت هد دیدی بس کوته بین از "الگو" درهنر دارد، چه امکان برخورد الگودار به همه اجزاء هنر ازجمله رنگ آمیزی را کنارمینهد.

چنانکه در بالا مشاهده شد وایت هد هدف هنر را زیبائی راستین میداند. او میگوید برای دستیابی به هنر مصادقت و مخالصت به غایت مهم است.

راستی و زیبائی، به قول وایت هد، جامع ارزش های هنریست. خوبی (یا بدی را درنظر بگیرید، این ارزش ها باید واقعیت را منظور بدارند و نه ظواهررا، یعنی کیفیاتی را، که به آسمان هنر راه نمی گشانید. وایت هد از این نقطه آغاز کرده، به دیدگاه بسیار وهن آوری میرسد که باوردارد " در میان اهداف هنر جائی برای خوبی نیست". پس کار های هنری را "با شوخی های نامعقول می پیوندد، آنها را در جای خود خوب و خارج از آنجا بد مثبت میداند (345، 4).

نگرش وایت هد به مسئله کارکرد هنر در جامعه و نقش آن در شکل گیری ارزش ها، بطور چشمگیری زادۀ ویژگی های ارزش های هنری او بود، این کار او به تاثیر مثبت زیبائی در تشکیل ارزش های اخلاقی صحه میگذارد. "زیبائی مهین" با استعداد موزونی تقابل های الگودار خود در هنر، به رفتار آدمی ، از طریق اعمال تاثیر منتظم، سامان میبخشد. وایت هد نیک آگاه بود که در شکل گیری ارزش ها هنگامی که اوضاع و احوال اجتماعی مناسب نیست، هنر نمی تواند وظایف خود را به جا آورد. مضافا براینکه او معلوم میدارد " تحت نظام صنعتی فعلی ... آزادی گم گشته است، و این گم گشتگی با کم سو شدن ارزش های سخت گرامی در زندگی آدم ها یکی ست". علیرغم این، همان گونه که فیلسوف مارکس گرای انگلیس و اچ. فرانکل به درستی یارآور می شود، وایت هد از این امر نتیجه گیری نمیکند. برداشت او از آدمی، موافق پندارگرائی وی که ریشه انگیزه های کیفی را نه در دیگرگونه شدن ماده که در خدا می جوید، چنان است که در آن تحولات انقلابی از میان برخاسته است (به 17 مراجعه کنید).

***** ***** *****

www.takbook.com

آ. اس. بوگومولوف در اظهارات خود راجع به آثار فلسفی وایت هد از او به عنوان " یکی از نمایندگان سرشناس پندارگرائی عینی سدهٔ بیستم" نام میبرد. او درصدد جوابگوئی به پرسش های مهمی برآمد که پیشرفت علوم در قرن بیستم پیش کشیده بود" (291 - 252، 11). دلبستگی زیاد به فلسفه او و تاثیر فزاینده آن در چند سال اخیر، صحت گفته های بوگومولوف را توجیه میکند. درباره وایت هد تک نگاشته هائی منتشر میشود، در روزنامه ها و همایش ها از عقاید او سخن می رود، در سال 1961بمناسبت یکصدمین سال زایش او دو مجموعه آثار وی از زیر چاپ درآمد. این ادبیات وسیع شامل کتاب ها و مقالاتی استکه آراء وایت هد در باره استه تیک را باز مینماید. آراء مذکور در روی استه تیک نوین غرب تاثیر درخور توجه دارد (21)، بویژه روی فلسفه معناشناختی هنر. این تاثیر به طور محسوس در نظریه هنر سوزان لانگر ملموس است (26). این خانم خویشتن را شاگرد وایت هد می نامد و کتاب پرآوازه خود فلسفه در کلیدی نو را به او پیشکش میکند. وایت هد در تحریر " زیباشناسی نوین" به قلم ماکس بنس نیز بسیار موثر بود (مراجعه شود به آثار ماکس بنس). بنس به خصوص نظریه برون آئی وایت هد را حائزاهمیت میداند، و معتقد است هیچکس دیگر ژرف بینی و بیان روشن او از "برون آئی" در بُعد ماورا الطبیعه و کیهانشناسی را ندارد. تا مادام که "برون آئی" برای وایت هد با گزینش اتفاق دارد (بنا بر مقتضیات موجود)، این برداشت و مفهوم اطلاع (و بطریق اولی میان نظریه "تحقق" و نظریه اطلاع)، همچنین میان فرایند "تفرید" که با تحقق و "آگاهی استه تیک" مرتبط است، یک خویشاوندی می بیند. از این گذشته، او نظریه اطلاع و ارتباط را نظریه جامع "برون آئی" می انگارد. بطوریکه در بالا یادآورشدیم، بنس از آن قلم زنان بورژوازیست که به مساعی وایت هد در تسری دادن تصور الگو به نظریه ارزش ارج فراوان می گذارد. در نظریه او، این تصور وایت هد با مفهوم "ساختار" در استه تیک اطلاعاتی خود بنس انطباق دارد. بنس در توجیه اینکه چگونه کیهانشناسی وایت هد دارای وجه استه تیک، و وجه ماورا الطبیعه میباشد، پیوند میان مفاهیم "الگو" و "ارزش" را متذکر میشود. در این رابطه بنس از وایت هد (درکنار پیرس و موریس) به عنوان یکی از افراد صاحب نفوذ در پندارگرائی استه تیک جهان شناسانه خود نام میبرد. تحلیل انتقادی ما از استه تیک وایت هد حاکی از آنست که فلسفه پندارگرایانه او درخدمت تحکیم نظریه وعمل نوگرائی درآمد. درهم آمیختن عقاید فلسفی و استه تیک وایت هد و شکل گرائی و نوگرائی هنر بورژوازی به لحاظ طبیعت فوق العاده مجرد و غامض مفاهیم آسان نمی باشد. باری پیوندی در این میان هست، اگرچه یکسر مستقیم نیست. وایت هد با ابقاء اشکال متنوع عمل و استه تیک نوگرائی دین خود را به آسمان استه تیک و فلسفه کلی پندارگرائی ادا نمود. برای نمونه، کتاب او دانش و جهان نو بر روی هربرت رید44، از برجستگان و نظریه پردازان نوگرائی تاثیری عظیم داشت. هربرترید کتاب یاد شده رااز زمان تحریر کتاب طریق مباحثه تاکنون، وزین ترین کتاب (در میان کتاب هائی که در زمینه معمای علم و فلسفه است) میداند. رید باور دارد کین کتاب نه فقط تفسیری نو از علم و فلسفه که از دین و هنر را نیز ضروری کرده است.

www.takbook.com

اینک میپردازیم به آنچه که در فلسفه وایت هد اساس نوگرائی می گردد. ام. بنس که خود در این حیطه مساعی و مجاهدات چشمگیردارد، اظهار میکند که هیچ چیزی مانند نظریه دریافت و نظریهٔ شناخت وایت هد از یکسر و نظریه رنگ آمیزی و استه تیک کاندینسکی45 از آنسر، برازنده هم نیست. او در فضای استه تیک آمیختگی ئی میان مقوله "برون آئی" وایت هد و تحلیل نمایشگرائی تاخیسم، و نویسندگی بدون آموزش (عمی) می بیند. بسیاری از تفسیر گران هم آنگاه که بر تاثیر مفاهیم دانش فزیک نو روی ظهور مجردگرائی امعان نظر دارند، دراین میانه از وایت هد یاد میکنند. برای نمونه وی. تاتارکویتز46، عالم استه تیک لهستان، در مقاله خود " هنر انتزاعی و فلسفه" می نویسد، پا به پای نفوذ فزیک نوین روی مجرد گرائی باید به تاثیر عقاید وایت هد نیز الطفات داشت. چه او نخستین کسی بود که از دانش فزیک و فلسفه جانب استه تیک گرفت و مجاهدت نمود تا مجردات علم الاجسام را با مبادی آزمون استه تیک درهم آمیزد. ایرونگ ال. ژوپنیک47 امریکائی، استاد تاریخ هنر، فلسفه وایت هد و نقاشی آبسترهٔ ماندریان48 را در مقاله "تشابهات فلسفی با هنر انتزاعی" با هم مقایسه میکند.

بر این سیاق، درمی یابیم که فلسفه پندارگرائی وایت هد نو واقع گرای، برای نظریه علمی هنر بنیاد سُستی است که سرآخرکشتگاه توجیه نظریه و عمل نو واقع گرائی میگردد.

بخش VI

تصور نوکانتی هنر به عنوان

شکل نمادین: ارنست کاسیرر

ارنست کاسیرر(1945 - 1874) را میتوان به حق، یکی از عمده "ملحمات" و منادیان فلسفه معناشناختی بشمار آورد.

کاسیرر به تحریر اثر تحقیقی خاصی راجع به علم الجمال اقدام ننمود. علی الظاهر به همین دلیل این ظن باطل قوت گرفت که در نگارش های این فیلسوف آلمانی اصلا به فلسفه هنر پرداخته نمی شود. درباره ایشان این شبهه ناصواب است که در مصنفات خود به تحلیل فلسفه هنر میل و محابا نمیکند، بلکه هرآینه هنر نیمچه مشابهتی با زبان و اسطوره پیدا میکند ذکری از آن به میان می آید و بس. ما این عقیده را مقرون به حقیقت نمی دانیم. هنر و ادب در نوشته های کاسیرر نسبت به آثار سایر علمای باخترزمین مکانی رفیع دارد.

در اثر بزرگ او، *فلسفه اشکال نمادین*، باب مشخص در باره مسائل هنر تصنیف نشده، با این حال کتاب فوق جهت استنباط آراء زیباشناختی این فیلسوف اهمیت بسزائی دارد. در *مقاله ای پیرامون آدمی* فصلی (نهم) به تحلیل هنر اختصاص دارد. کتاب*"بسوی منطق تمدن"* ، (1961) به معضلات روش شناسی مطالعه "دانش فرهنگ" ، ازجمله "دانش هنر" می پردازد. دربارهٔ نظریه زیباشناسی، کاسیرر دو گزارش جالب دارد:

مسائل نماد و جایگاه آن در نظام فلسفی

اسطوره، زیباشناسی و فضای نظری

که کاسیرر به ترتیب در سال های 19267 و 1930 به کنگره های سوم و چهارم در زمینه زیباشناختی و دانش عمومی هنر ارائه کرد. در قسمتی از تتبعات و مطالعات وی از آثار هولدرلین49، لسینگ50، شیلر51، و کلایست که در مجموعق آثاری تحت عنوان *عقیده و جسم* (1921) به طبع رسید، نیز در تالیفات دیگری مانند *فرد و کاینات* در *فلسفه نوزائی* (1927) به اظهاراتی برمیخوریم

www.takbook.com

که به صراحت یا به کنایت به مشکلات نظری هنر اشارت دارد. کاسیرر در مقام یک فیلسوف به تتبع در هنر رومیکند. به این علت فهمیدن نظریه هنر او در نسج کل فلسفه وی مقدور و میسر است.

نقد صور نمادین به جای نقد عقل کانت.

کاسیرر نماینده شهیر دبستان نوکانت آئینی ماربورگ52، نقد کانت وار را مبدا عزیمت فلسفی خویش اتخاذ کرد. فلسفه بزعم کانت، نه درکار پژوهیدن هستی، که در پی کاوش در آگاهی - که خود موجد موضوع آگاهی است - میباشد. "نقد" کانت مطالعه آمیزهٔ (آفرینشگر) فعالیت *اشکال ماتقدم* خرد (دریافت حسی، مقولات منطق، انگاره های منطق) در قلمرو آگاهی - ریاضیات و علوم طبیعی - است. صغرا و کبرای اصلی پندارگرائی استعلائی کانت - تفسیرپندارگرایانه مفهوم فلسفه به عنوان روش شناسی علم و ماتقدم گرائی - پی نظام ماورا الطبیعه کاسیرر را تشکیل میدهد.

بسط نظریه کانت توسط کاسیرر در دو سمت ریشه دواند. از طرفی، مکتب ماربورگ ندای زدودن فلسفه کانت از ثنویت منبعث از نظریه شیئی فی نفسه او به عنوان عین انضمامی احساس بشری، و به عبارتی، پالودن آن از عناصر مادی را سرداد، از طرف دیگر، اعلان کردند که مقتضی است فلسفه کانت با علوم جدید به یک نسق کشیده شود. درخصوص نکته اول کاسیرر تفسیر مفاهیم "ذهن" و "عین" را به معنی هستی شناسی آن تقبل نکرد، چه برای او مفاهیم مذکور صرفا معنای روش شناختی دارد. این دو از گوهر های متمایز نبوده بلکه دو عنصر، و دو عامل معرفت بشمار میاید (8). انشقاق "ذهن" و "عین" تنها در داخل محدودهٔ معرفت معنا پیدا میکند. در درون این چهاچوب معرفت و عمل شناخت، آن دو لازم و ملزوم هم و مکمل یکریگر میباشد. وجود یک عین مقدم بر و خارج از یک قیاس منطقی نیست بلکه توسط چنین ترکیبی عنوان میشود. عین خود را بر معرفت تحمیل نمیکند، اثر خود را برآن نمی نهد، بلکه متعاقب نتیجه ای مکتسب است که به مدد خود آگاهی، به معونت تعمق و اندیشهٔ ناب فراچنگ می آید. کاسیرر از موضع وحدت منطقی - معرفتی عین و ذهن علیه تعبیر هستی شناختی آنها استدلال میکند و آنرا "پندارگرائی" مینامد. اما نظریه روح گرایانه متاخرین (هگل و شلینگ) را نظریه واقع گرایانه "داده های اولیه" و ماده گرائی محسوب میکند. این فیلسوف آلمانی به تبعیت از سنت ماربورگ موضعی با لکل روانشناسی ستیز اتخاذ میکند53.

کاسیرر با تمایز گذاری میان ذهن و عین در مسئله شناخت به قطع و یقین ذهن گرائی را مطرود میداند. اما از توجیه موضع گیری "قاطع" خویش عاجز است. وی در هیچ جا سنجه ای برای این تمییز خود از برون و درون عرضه نمیکند. البته که مطرود دانستن "شیئی فی نفسه" مستلزم تجسم عین در همان ذهن است. عاقبت الامر معلوم شد که اجتهاد کاسیرر، به همین نحو مساعی دبستان

www.takbook.com

ماربورگ، جهت ساختن یک نظریه معرفت شناختی "فارغ از عین" برای فعالیت های آدمی، تنوع دیگری از ذهن گرائی است. و این یکی از پیامد های ناگوار "اتساع" فلسفه کانت "از جانب راست" میباشد.

اینک نگاهی می افکنیم به راه حل کاسیرر به نیاز دیگر مکتب ماربورگ - در یک مرتبت نشاندن فلسفه کانت با دانش نوین و فراتر از همه با علوم طبیعی- تا دیده شود پاسخ او چگونه است. بدوا باید به یاد داشت که کاسیرر از پایه گذاران جهت یابی معناشناختی در فلسفه است و برجمله اهمیت گزاف تحلیل نماد ها، که در آغاز این سده پویائی علوم پیام آنرا آورده بود، واقف بود. ذیلا خواهیم دید که این دانشمند آلمانی مسائل فوق را به نحوی پندارگرایانه تفسیر میکند. دیگر آنکه کاسیرر از نادر علمای بورژوازیست که در منزل-گاهی رفیع به پیشواز کیفیات مهم و شاخص علم بطور عموم و علوم طبیعی به طور اخص، در سده بیستم به مثابه تحلیل ساختار نظام دار - اشارهٔ او به پژوهش هائی در زمینه فزیک، زیست شناسی (کار های برتالانفی54)، روانشناسی (تحلیل روانشناسی گشتالت) و نقادی هنر (نوشته های ولفلین55) است - رفت. او مشخصه این تحلیل را اعتلای اصول مترقی تحلیل علمی مفاهیمی چون *کارکرد* (رابطه) و *ساختار* (تظاهر عمومی) میانگاشت. در زمینه تاریخ نیز از *تحلیل وقایع* (96 -90، 9) نام میبرد. کاسیرر نو کانت مشرب، ضمن تاکید صوابی که بر مفاهیم مذکور یعنی علوم طبیعی و اخلاقیات دارد، مورد دوم را مثال مسئله نمادگرائی از موضع پندارگرائی تعبیر میکند56.

مطلب اصلی نوشته های کاسیرر را تعبیرات فلسفی مسائل نمادگرائی پدید می آورد. "نماد" ("نمادین") تعریفی با لنسبه سنتی دارد: مشتمل بر تمامی پدیده هائی استکه به این یا آن شکل معنا را در هر آنچه که احساسی است بروز می دهد و این کار از طریق نمایش عنصر حسی به عنوان شیئی خاص و به مثابه تبلور و مکاشفه حس (معنا) جامه تحقق میپوشد (109، 3،). عدم احتساب نماد ها به عنوان پاره ای از جهان هستی، در قیاس با علائم از ملزومات است (چه این ها بودی حقیقی و جسمانی دارد). آنها به "دنیای معانی انسان" منتهی شده صرفا "ارزشی کارکردی" می یابد (32، 10). جوهر مادی یک نماد در کاربست معنی آن مستحیل میگردد. در نماد معنای روحی و حامل مادی یگانگی ناپیدائی را پدید می آورد. می توان گره خوردگی تن و جان را نمونه یک چنین یگانگی دانست. معنی تنها از بیان آن ملهم است؛ آرمان (آنچه به اندیشه درآمده است) تنها از ورای دستگاه علائم حسی که به واسطه آن (بازتاب می یابد، شناخته خواهد شد (43، 18، 3،).

چندانکه معنوی ضرورتا نیازمند بیان مادیست، در همنوائی با آرا کاسیرر، فراگرد شناخت نیز ماهیتی نمادین دارد، که مستقل از درجات تحصیل آن می باشد57. مضمون این مقدمه آنگاه سراسر فاش خواهد شد که بدانیم کاسیرر چه نقشی (کارکردی) را درشناخت به نماد واگذارمیکند. این نقش طبعا از فرض اساسی و شناخت شناسی کاسیرر که بر آئین کانت استوار است، یعنی این که شناخت خود آفرینشگر موضوع خویش است، مایه میگیرد. پیراسته و چکیده مقدمه را کاسیرر اینطور می نویسد: کار شناخت در پیوندی ناگسستنی با بیان حسی می باشد و نه به صورت فعالیت شعور ناب، به سخن سنجیده تر، موضوع شناخت مخلوق نماد است.

در این میان دانشمند آلمانی به نمادهای زبانشناختی جایگاه شامخی می دهد. زبان شناسی در کانون پرگار وجود روحانی آرمیده و شاخه های زیادی از آن به اکناف منقسم و متفرق است. نقادی یا مطالعه زبان درواقع نقد معلومات است (143، ، 41 -1، ، 3). کاسیرر در زمره حکمای جدیدیست که "بر اهمیت کامل پیوستگی های مسائل زبان با مسائل فلسفه وقوف حاصل کرد. بنا براین طلایه دار متقدمانی بود که به مفهوم کامل کلمه به رشد فلسفه زبان همت گماشتند". ویلبر ام. اوربان58 نویسنده سطور فوق که از پیروان کاسیرر است، به هنگام توضیح شاخص گذاری او داهیانه طبیعت "پندارگرایانه" فلسفه کاسیرر را گوشزد میکند. طبیعتی که او با "آرمانگرائی خرده گیرانه" کانت آئینی در میامیزد. وی متذکرمی شود که زبان همه غنای اشکال نمادی را در راهی دور و دراز نمی فرساید، با کیاست می آموزد که "فلسفه زبان" کاسیرر "یکراست به فلسفه نمادگرائی ره میبرد" (420، 413، 403، 16). در پرتو همه آنچه گفته آمد، جهت یابی معناشناختی دانشمند آلمانی به طرز انکار ناپذیری خودنمائی میکند.

روا نیست کاسیرر را به سبب تاکید وی بر این واقعیت که زبان و نماد نه تنها "پیک" ، و ابزار انتقال "معنا" می باشد، بلکه در شکل گیری خود معنا هم کارکردی افزارگونه دارد خاطی دانست. در اصابت این رای تردیدی نمی توان کرد لیکن کاسیرر آنرا به پندارگرائی پوچ و افراطی سوق میدهد. نماد ها را به اندام های واقعیت بدل میکند، چرا که به میمنت آنها هر واقعیتی به موضوع شناخت بخردانه تبدیل و آنگاه برای ما مرئی می شود. حال اینکه واقعیت صراحتا از چه هستی میگیرد - مستقل از این نماد ها مطرح است - و مشخصات آن به چه مانند است مقتضی نیست (8، 4). آدمی به کمک نماد ها عین شناخت را خلق میکند. درست همین عین است که راه به شناخت می برد و نه واقعین عینی. تا مادام که درسازگاری با رای کاسیرر شناخت در همه مراحل، نیز مرحله احساس و دریافت خصیصه ای نمادی (به مفهومی که در بالا آورده شد) دارد، نتیجه آن خواهد بود که از ویژگی بی واسطه آگاهی -

www.takbook.com

دانش خود اشیاء - اعراض شود. آدمی به عوض پرداختن به خود اشیا در یک مفهوم با خویشتن به گفتگو در میاید (25، 10). برای برملا کردن لا ادری گرائی مشرب کانت در این اظهارات از اطناب توضیح اجتناب میکنم.

برای کانت تعمق حسی، مقولات ادراک و انگارهای خرد، اشکالی هستند تحمیل شده بر محتوای تجربی و از این رو طبیعت را به مثابه موضوع شناخت علمی با آن توام میکند. کارکرد اصلی نماد ها در نوشته های کاسیرر در همان حال، ساختن و شکل دادن به آزمون ساختارسازی نیز هست. کاسیرر برای نشان دادن این کارکرد برآن میشود که نماد ها را "اشکال نمادین" و فلسفه خود را "فلسفه نمادین" به نامد. طرز تلقی کانت وار او را در تعبیر" اشکال نمادین" هم می توان مشاهده کرد. برای او "اشکال نمادین" ساختمان های ماقبل تجربی ست که موجب انسجام تجربه میگردد. جمعبندی ما معلوم میدارد که خصیصه های عمدهٔ کانت گرائی در معرفت - کارکرد ترکیب، ساختاریابی شناخت، و ماتقدم گرائی - از مشخصه های اصلی اشکال نمادین کاسیرر می باشد59.

افزون بر پندارگرائی فرازش جویانه کانت، شیوه های برخورد کاربستی و ساختاری (نظامات) کاسیرر که در اساس از علوم طبیعی اقتباس شده است - قبلا این مسئله را شرح دادیم - روی تلقی او از اشکال نمادین تاثیر عمیق داشت. به خصوص باید از روانشناسی گشتالت یاد کرد که ساختارهای شناخت را تفسیر میکند. کاسیرر در کتاب *مکتوبی در خصوص انسان* مینویسد "روانشناسی نوین گشتالت ... معلوم میدارد که ساده ترین فرایند دریافت مستلزم عوامل ساختاری بنیادین و الگو های مشخص یا همریخت ساز میباشد (38، 10). آرا گشتالت را نمی توان به تائید صرف کلیت و ویژگی های ساختمانی دریافت تقلیل داد: روانشناسی یکسره راه خود را از وابستگی به عین سوا میکند. وجوه تمایز تشکیلات ذهنی به عنوان فراخناهای پدیده ای بسته، نزدیکی تنگاتنگی با برداشت کاسیرر از اشکال نمادین، مانند ساخت های آغازین دارد. روانشناسی گشتالت در بستر ایده های فلسفی هوسرل روئید.

در زیر تعبیر کاسیرر از اشکال نمادین را بازنموده، نشان خواهیم داد که یک چنین مشابهتی را در فلسفه اشکال نمادین هم می شود دید. بر این سیاق کاسیرر نوکانت مشرب نقد خرد کانت را مبدا طریقت خویش گزید تا فلسفه خود را در استای کوچه معناشناختی - پژوهیدن نمادگرائی - پیش ببرد.

کاسیرر اگرچه دراین کوچه راه پیمود، گامی بلند به سوی کرانه برداشت. کانت تنها آگاهی علمی را معاینه و مطالعه کرد و در این سیر و سیاحت حقیقت وجود آگاهی (علوم ریاضی و طبیعی) را ناموس بررسی خود دانست. سوال او آن بود که امکان این حقیقت چگونه است؟ این طرز تلقی سوالی را بدون جواب میگذاشت، این سوال را که آیا براستی آگاهی ماتقدم درکار بود؟ اگر چنین بود، شکل آن چه بود؟ و اینکه آیا آگاهی قالب دیگری را هم به خود میگیرد؟ کاسیرر اهتمام ورزید تا از تحلیل غیر تاریخی و نظری کانت اجتناب ورزد. او کار خویش را از حقیقت وجود فرهنگ آغاز میکند و توام با علم اشکالی چون زبان، اسطوره، دین و هنر را از ملتزمان آن میداند. او همه این اشکال را قالب های آگاهی میداند. پس نقد خرد به جامه انتقاد فرهنگی ملبس میشود60. کاسیرر در مقام یک معنا گرا اعتقاد دارد که "عقل لفظی نیست که به واسطه آن بشود اشکال فرهنگ آدمی را با همه تنوع و سرشاری آن دریافت. این اشکال همه نمادین است". (66، 15). بدین منوال فلسفه قالب های نمادین به فلسفه اشکال فرهنگی استحاله پیدا میکند که درآن وظیفه ای نمادی درکار است. برای کاسیرر درک فرهنگ همان پی بردن به کنه آدمی ست. نتیجه آنکه فلسفه قالب های نمون "فلسفه آدمی" یا انسانشناسی از آب درمیاید. دیدگاه های کاسیرر پیرامون هنر را باید در روشنائی سه عامل "شکل نمادین" فلسفه پندارگرا - نظریه آگاهی، فلسفهٔ فرهنگ و انسان - آزمود.

هاری سلوکوور61 یادآوری صوابی دارد که میگوید تحلیل کاسیرر از هنرنمود بارز کاربست دستگاه و روش اوست.

2 هنر به مثابه قالبی نمادین

موافق آرا کاسیرر، ایده جامعیت فرهنگ به عنوان دستگاه قالب های نمادی، آدمی را توانا میسازد تا یگانگی اشکال راستین فرهنگ را به مثابه یک کل انداموار نمایش دهد و در این کل جایگاه درخود یکایک آنها از جمله هنر را معین دارد. ارتباط میان اشکال گوناگون فرهنگ که شالوده این یگانگی را پدید میاورد، کاربستی ست و نه جبلی. عالم آلمانی برای یک چنین ارتباطی پیوند میان زبان و هنر را نمونه می آورد. کارویژه عمومی و "پایه ای" همه قالب های هنری نمادین میباشد. بدینسان، کُنه استه تیک کاسیرر -

www.takbook.com

این فرض که هنر قالبی ست نمادین - امکان بحث ازجهت گیری معناشناختی او را میسر میسازد. از جملهٔ ادله این مدعا یکی تمسک "گاه و بیگاه" او به تشابه فی مابین زبان و هنر است.

هنر مانند همه اشکال نمادی، دو بهره یا دو "پهلو" دارد. یکی هستی کنونی و تنانی ست. دیگری جنبه های نفسانی که در زیر نهفته است و اساس موجبات اتلاق نام مشترک "فرهنگ" از جانب ما به هر چیزی را تشکیل میدهد. کاسیرر میان "جسمانی" و "معنا" در شکل نمادین به سه قسم رابطه اشاره میکند: 1) بیان، 2) تصور، 3) معنی اصیل. این سه نوع رابطه ممکنه، برای کاسیرر وظیفه منطقی تحکیم آن سنخ شناسی اشکال فرهنگ را که در تاریخ شکل گرفته است، بجامیاورد: افسانه و هنر(بیان)ف زبان (تصور)، دانش (معنای اصیل)62

در پله معنای اصیل - یعنی علم - نقش اصلی را احساس، یا معنی بازیگری میکند63. در مرحله بازنمائی گفتاری موازنه معینی میان دو عنصر متخالف پیدا میگردد: آنچه از طریق احساس داده می شود تصوری بالکل متفاوت برمی انگیزد.

هنر با سطح بیان متفق است. در اینجا حالت تعادل به نفع حسی، جسمانی به هم میخورد، ضمن آنکه معنا به وجهی در این ها مستتر است. دراین حال واقعیت را در آمیختگی ویژگی های برونی و محرک عواطف، همراه با خصایصی که سرشت سیماشناسانه و مهر انگیز دارد، میبینیم. جهان با ارزش های نمایشی و اولی متصور است. جهانی که در آن تمامی پدیده ها، طبیعب خام و بلاواسطه و مختص به خود را عرضه میکند. پدیده های بیان شده میتواند غم افزا، لطیف، مفرح ویا آرامش بخش باشد. از این منظر، آزمون استه تیک نسبت به دریافت حسی ساده، که درآن امکانت زیادی نا متحقق میماند، غنای بیشتر دارد. از تجلیات پرهیمنه و جلال هنر روشی است که در آن لایتناهی بودن وجوه حسی اشیاء را در گونه گونی آنها بمنصه ظهور می نشاند.

کاسیرر برای توضیح و معرفی بیشترخصوصیات این کیفیت هنر یکبار دیگر به مشابهت با زبان روی میاورد. بحث او آنست که "هنر را می شود به عنوان زبانی نمادین تعریف کرد" (168، 10). اما این تعریف به مشخصه های خاص هنر اشاره نمیکند. در اندیشه فیلسوف آلمانی استه تیک نوین، چنان شیفته مشترکات هنر و زبان گشته که معیار های خاص هنر در سایه خزیده است. طبق اظهارات موکد کروچه میان زبان و هنر نه تنها تلازمی تنگاتنگ که "هویتی کامل" وجود دارد. " باری بین نماد های هنر و عبارات زبانشناسی ملفوظ و مکتوب روزمره تفاوتی خطاناپذیر هست". یکی مظاهر این مفارقت آنست که در "هنر میان بازنمائی بوسیله قالت (های محسوس و تصویر لفظی یا مفهمی زمین تا آسمان فرق است" (168، 10.

بدین ترتیب مشخصه حامل مادی معنا درهنر بر این حقیقت شمول دارد که هنر شکلی احساسی است که گوئی معنی در آن مستحیل میباشد. تشخیص اهمیت بُعد حسی و جسمانی درهنر، عاملی ارزشمند در استه تیک کاسیرر میباشد. از این باره نقد وی بیشتر قرین مصلحت است تا سهل انگاری کروچه و کالینگوود در ارزیابی عامل محسوس در هنر.

از خصیصه های قالب نمادین در هنر آنست که ایستا نیست و مانند اصلی پویا، کارآئی دارد. هارتمان64 می نویسد " فلسفه قالب های نمادی، فلسفه آفرینشگریست، ... اشکال نمادین ... فراگرد خود خلاقیت را تصویر میکند" (93- 292، 16). عملکرد هنر در آفرینش قالب های نمادی به فرایند تمثیل در زبان مانند است.

کاسیرر مطابق قواعد پندارگرایانه دبستان ماربورگ، که می فرماید آگاهی باید در اندیشه به تفحص سرچشمهٔ "داده های" خویش به پردازد، ادعا می کند که در هنر و زبان نیز باید دریافت های حسی خود را دسته بندی کرد وتحت دستورها و مفاهیم عمومی درآورد تا بشود برای آنها معنائی عینی داد. این قبیل طبقه بندی حاصل ساده انگاریست. توانش تقلیل نا متناهی به متناهی، نامحدث به محدوث، اشتقاق محدود از نامحدود تنها به تصور نظری تعلق نمی پذیرد. آن چنان پارستنی تنها از غور و تعمق هنرمندانه برمی تابد. امعان هنری شیوه طبقه بندی خود را داردوکارکرد آن نه از ورای مفاهیم نظری، که به یارمندی اشکال ناب، گشتالت، میسر است و خصلتی انداموار دارد. در مقایسه با یک طبقه بندی منطقی به دسته ها و انواع، به ترتیب جامعیت، تقسیم بندی هنری شبیه قواعد اساسی خود زندگیست. به این معنی که طراوت و صراحت حیات فردی را ابقا میکند. در مقابل پویش های ساده گردانی تصورات، تعمیم قیاس ها و انتزاعات در هنر، اقتصار، پرمغز و نغزگوئی، یکدستی و انسجام هم درجریان است.

همچنان که کاسیرر مصر است، فرایند آفرینش قالب های نمادی فوقا مذکور، به ناچار، به دستاویز دسانه ای حسی (موردی دیگر که کروچه و کالینگوود بهای لازم را بدان ندادند) به هدف می نشیند. برای هنرمند بزرگ رنگها، خطوط، آهنگ و واژگان افزار فنی پیش پاافتاده ای بیش نیست، الا آنکه از ظروریات پویهٔ زایائی می باشد.

www.takbook.com

اگرچه فرایند های مذکور در فضای حسی روی می دهد، عمل معرفتی و شکل گیرنده در هنر لاجرم کما فی السابق پروسه ای ذهنی باقی می ماند، یک عمل مستشعر نمادی، که تکاثف عینی آن قالب های ناب، یا گشتالت می باشد. دانشمند آلمانی آنگاه که به اقتفای لسینگ64 اسلوب طبقه بندی هنر را از منظر وابستگی آن به نهاد علائم حسی شرح می دهد، تعریف روشنی هم از این ایده ارائه می کند. کاسیرر که بر ارزشمندی این طرز تلقی (به کار گرفته شده توسط لسینگ در نقاشی و شعر، و توسط هردر65 در موسیقی) واقف است، هشدار می دهد که نبایست ماهیت مسئله را به وادی نسیان سپرد. تعدد وسایل تجسم، قالب های (گشتالت)، نه گمان او تنها از ماده متجسم نشات نمیگیرد. آن چه در همه هنر ها به کنار از ماده حسی ئی که توام با آن عمل میکند، نقشی سرنوشت ساز (دارد، معنا می باشد (335، 7.

و اوربان در شرحی که پیرامون این روش دارد، اصل مذکور را "اولویت" معنا می نامد (409، 16). این قاعده هرگز به تاکید بر نقش معنی آرمانی در ارتباط با ماده حسی، قابل تقلیل نیست. کاسیرر در توضیح ذات اسلوب خویش، که آنرا پدیده شناسانه می نامد، گوشزد می کند، استنباط او از پدیده شناسی با از آن هگل یکی ست: کشف بالندگی قالت های روحی از درون و نه از برون (17). در این اثنا وی تجربه پندارگرایانه و نظری فرهنگ و هنر را (که توسط هگل و شلینگ66 مطرح شد) رد کرده، این شیوه توصیف را استه تیک از بالا می نامد. البته او استه تیک از پائی را هم به درستی تشخیص نمی دهد، و آنرا تاویل طبیعت گرایانه هنر نام می گذارد.

کاسیرر به درستی طبیعت گرائی (به خصوص طبیعت گرائی تاین 67) را به سبب آنکه به اشتقاق هنر از طبیعت و تنزیل بررسی فرهنگ نه علم الاشیاء سعی پیوسته است، نکوهش میکند. پس می نویسد " از هد زاویه دیدی که به مرمر در مقام یک شیئی طبیعی بنگریم و به بشریح آن به پردازیم،چیزی از قالب و زیبائی قالب آن عیان نخواهد شد" 339، 11). او معتقد است تحلیل اتفاقی هنر و فرهنگ باید بواسطه تحلیل ساختاری، تحلیلی از شکل، تکمیل گردد.این ضرورت روش شناسانه که فی نفسه راست می نماید، در مخیله او تعریفی پندارگرایانه می یابد. برغم خود داری وی از ابراز اینگونه تحلیل ساختاری باید توسط ملاحظات اتفاقی تکمیل گردد، از اینکه ممکن نیسب بتوان در خلاء تجریدات و تفکر، نظریه فرهنگ و هنر ساخت، در واقع کاسیرر برخورد ساختاری را در مقابل توصیف تصادفی می نهد. این امر نه تنها از این حقیقت پیداست که ادعا میشود برخورد ساختاری اصل اساسی تحلیل اوست وعمده هدف آن شناخت قالب می باشد، بلکه در این اظهارات هم هویداست که باید در "درون قالب خاصی" به تحلیل اتفاقی پدیده ها توسل جُست. به دیگر سخن باید، بواقع، در اندرون فرهنگ و هنر به دنبال انگیزه پیشاهنگ بالندگی هنر و فرهنگ گشت؛ در درون فراگرد های ذهنی، که از میان سر میکشد و تراکم عینی آنرا همانها تشکیل می دهد (98، 9)68. بدینگونه طرز تلقی ساختاری نسبت به هنر، توسط کاسیرر نو کانت آئین، اسباب تعبیر پندارگرایانه میشود. این دیدگاه برای او با نیاز به تفسیر هنر به مثابه پویش ماتقدم، آفرینش خودانگیخته شکل آرمانی یکی میگردد، عملی که به تمامی در درون ذهن صورت میگیرد.

بدین ترتیت ندانم گرائی درفلسفه قالب های نمادین کاسیرر با سماجت و مداومت تعقیب میشود و تعریف یکی از این اشکال را در ابهام و تیرگی فرو می برد: هنر، سرچشمه شناخت شناسانه این ندانمگرائی، مرزبندی بنیادین میان پدیده ها و شیئی فی نفسه، در اینجا، در این حقیقت جلوه میکند که "جهان" پدیده های هنری اصولا از دنیای عینی (که موجد بازتاب آنست) منقطع گشته و به عنوان یگانه موضوع شناخت پذیر در آسمان هنر فرض میشود.

به گفته کاسیرر نماد رشته آریادنه 69 است، که طرز تلقی های مختلف ازانسان را با ذات عمومی بشری به هم میدوزد. از این نظر گوهر آدمی به توانائی او در تولید و تمتع از نماد ها اشتمال دارد. بنا براین انسان را نه ساده انگارانه حیوان ناطق که میتوان حیوان نماد دار تعریف کرد. این تعریف بر سبیل تفاسیر کاسیرر، درعین حال بر وجه تمایز خاص انسان التفاط دارد، و آدمی را قادر میسازد تا راهی را که در پیش پایش گسترده است با چشم باز ببیند - راه شهروندی، راه فرهیختگی. شعور اجتماعی بر اساس قالب های نمادین فرهنگ شکل میگیرد، طبق باور های کاسیرر به صرف همین مسئله است که بشر و جامعه بشری از اشکال حیات اجتماعی وحوش مجزا میباشد.

مارکس و انگلس در یکی از کارهای اولیه خود اید ئولوژی آلمانی پاسخ محکمی به این گونه تعاریف می دهند، به زعم آنها درست است که آدمی را به واسطه شعور، مذهب، یا هرچیز دیگری میتوان از ددان بازشناخت، اما اولیت عمل تاریخی آدمها که به برکت آن از بهایم منعزل میگردند، اندیشه ورزی آنان نیست، بلکه اقدام آنها به تولید معاش شان است. کاسیرر به شیوه ای انگارگرایانه به تدبیر

www.takbook.com

وتامل در مسئله می پردازد، یعنی در ضدیت مستقیم با روش ماکس و انگلس که تنها برخورد درست با امر تکوین انسان و جامعه است.

شکل "سره" به عنوان "مضمون" در هنر

در فصل پیشین نشان دادیم که در تعابیر کاسیرر هنر شامل پویه آفرینش نمادینی استکه با یکدست بودن ماده حسی و مضمون ذهنی مشخص میگردد، یکدست بودنی که در آن معنا شرف مکان دارد. اینک به شرح و تفصیل مستفاد کاسیرر از تصور مضمون در هنر میپردازم. تفاسیر "پندارگرایانه" معنی در هنر، "لایتناهی" (شلینگ) و "مطلق" کانت از نظر کاسیرر نوکانت آئین مقبولیت ندارد. هنر در حقیقت نمادگرائی ست، لیکن این نمادگرائی باید به مفهوم استعلائی آن تفهیم شود و نه حلول. باید "در میان اجزاء بنیادین ویژه ای از ساختار خود تجربه حسی مان - در خطوط، طرح، در اشکال معماری و موسیقی" به کاوش "موضوع اساسی هنر" پرداخت (157، 10). موضع اتخاذ شده توسط کاسیرر به این معنی بود که "محتوا در هنر قالب" است (21، 15.

برای کاسیرر خصیصه حلول نمادگرائی در هنر بدان معناست که تلمیحات صورت حسی در مقام حامل معنی به هیچ عین دیگری جز خویشتن نیست. نوشته های کاسیرر بی تردید مشتمل بر اظهاراتی در باره هنر است که با برداشت نمادگرائی حلولی، تنقیح و تهذیب آن شدنی نیست. به همین سبب، برای مثال، درخصوص موسیقی میگوید: موسیقی دامنه و برد عواطف انسانی را به شنونده ابلاغ میکند، سخن پرداز بذله گو و سخن سرای تراژیک دید کلی خود از زندگانی آدمی را برما هویدا می سازند و غیره. نیک پیداست که این عواطف و بینش ها ما را به فراسوی صور حسی راهبر می شود و نسبت به آن فرازش جویانه می باشد. پای چوبین کاسیرر در این مورد با مجاهدت او در ارائه تفسیر جامعی از "مضمون" در هنر به هم دوخته است. او برای اینکار تا فراسوی کران های مفهوم آفرینی خویش که طبق آن جوهر هنر متضمن "معانی" شکل یا معانی صوری ست درمی نوردد. خصلت اشراق یا حلول نمادگرائی در هنر، در حد دریافت، بدان معناست که "معنی" با حامل خود چندان به هم می آمیزد که یکی را نتوان از دیگری بازجست، آنگاه معنی مستفاد میگردد و نه مشتق. هنر علم حضوری اشیاء را به ما میدهد" (143، 10). نمادگرائی هنر را به تبع شرح و تفسیر کاسیرر می توان "نمادگرائی ناگهان دریابی" خواند، اگرچه خود نگارنده از کاربست آن اجتناب میکند 70.

ملقمه "حامل" و "معنی" در سطح ادراک حسی، در هر حال، از نیل همانندی کاملی که در آگاهی اسطوره شناسانه نهفته ناتوان می ماند. در سطح تفکر شاهد نوعی انفصال "قطبی" ما بین علامات (ماده حسی) و هدف نهائی هستیم. پس در استه تیک کاسیرر این شکل حسی نیست که در هنر به جای معنی گرفته می شود، بلکه صورت غائی یا گشتالتی ست. قالب که از پویه کنش های معرفتی - صورت پذید برخاسته - تکاثف و تمرکز، تشدید و انسجام - ساختاری شناختی دارد، که نشانه ویژگی بخردانه آنست. با این احتجاج ،بی پیرایگی و هدف جویی "ساختار فن آورانه" در ترجمان های هنرمندانه و زبان شناسانه ضروری می نماید. آواز هیچ حقیقت هنری نیست الا یک ندا، یک حقیقت گفتاری. هر دو، هم این و هم آن یک، واکنش های خودانگیخته و غریزیست، نه اشکال منطقی بیان مضمر در هنر. یکایک عناصر منفرد شکل هنری در یک ساخت منطقی می باید بخشی از کل احساس شود. چون عقلانی بودن هنر با عقلانی بودن شکل یکیست، و نه با خود اشیاء و پدیده ها، هنر را آن یارائی هست که به فراسوی احکام قالب آفرینی بشتابد (یعنی خاصیت فرازش پوی دارد). هنر پا به پای اعمال معرفتی، با این حقیقت که فرایند تخیل در هنر نقش قاطعی دارد، به هم کلاف شده است.

1. پیرو باور های کاسیرر مضمون در هنر به دو شکل عمل میکند: بازنمائی عینی 71و اظهارات شخصی72. شکل نخست موجد وجه عینی و بعدی وجه ذهنی ست. هنر به سان زبان پیوسته در میان دو قطب در سیلان است، درون وبرون. هیچ نظریه ای نمی تواند این ها را نادیده انگارد، اگرچه تعلق خاطر به این یا آن سوگراید. هرگاه شاهین ترازو به سوی عین سنگینی کند، هنر وزبان در تحت عنوان کلی تقلید (برای مثال مورد ارسطو) در میاید. هنگامی که برروی بُعد ذهنی تکیه شود کارکرد اصلی را ترجمان می نامند (مانند مورد روسو)73. کاسیرر می گوید هرآینه برداشت ما از بیان، ترجمان خود به خودی احساس ها باشد، در این صورت به جای بازآفرینی اشیا بازآفرینی حیات درونی را خواهیم داشت. اگرچه دراینجا تکیه بر قطب ذهنی است ولی هنر از نظر ماهوی بارور میباشد. فیلسوف آلمانی در ادامه مقال میگوید اگر با نظریه زبان مقابله به عمل آید امکان این دعوی هست که دراین حال نظریه ندا ها74 (اصوات) برجای نظریه واژه آوائی75 به نشیند.

www.takbook.com

کاسیرر یک سو نگری این نظریه ها را تقبیح کرده، یادآور میشود که درهنر، مانند همه اشکال دیگر فرهنگ ، ستیزی میان "من" و "گیتی" یا جایگزینی *عین و ذهن* در میان نیست. این دوقطب قابلیت درهمتراوائی دارد. در هنر بدون چیزی ملموس، که با نرمش و عینیت تمام در برابرمان هویدا نیست سخنی از "من" در میان نخواهد بود (31، 9). برای مثال، از نظر کاسیرر در اینکه بتوان بر یک صورت ذهنی هنری مثلا منظومه تغزلی ویژگی ذهنی بیشتری داد تا اشکال دیگر، جای شبهه است. به طور مسلم اگر هنر را با قالب های دیگر فرهنگ برابر نهیم، خاصه با علم، که از همه عناصر انسان واره مبراست، عامل خلاقیت و بداعت فردی در آن بیشتر یافته خواهد آمد. علیرغم تمایل ویژه آن که در زبان هم مستتر است، یعنی حفظ اشکال کهن و انتقال آن از نسلی به نسل دیگر، که به همان مایه های اصلی ارجاع میدهد، هر هنرور بزرگی بیش وکم طلایه دار عصر جدیدی میباشد. تخیل آنها خالق نظام بی نظیریست. هرشاهکار ادبی اصطلاحات خود را دارد که "ترجمه" دقیق آنرا ممتنع میکند.

اگرچه کاسیرر ندای عینیت و جامعیت اشکال ("معنی") در هنر را درداده، هیچ کنایت و اشارتی به مصادرو موارد آن ها ندارد. البته امثله و شواهد این عالم از نظریه جامعیت استه تیک کانت به عنوان براهین علمی بکار نمی آید. درونگرائی در استه تیک را منحصرا یا از پایگاه ماده گرائی و علمی، یا از موضع غیرعلمی انگارپرستی عینی می توان طرد کرد.

کاسیرر از حوزه اشکال نابی سخن میگوید، که نه با عالم اشیا لاهوتی دمساز است و نه با حوزه فرد. هنگامی که تصریح میکند قالب ها در هنر دلبخواه پرداخته نیامده بلکه در "شکل حقیقی" خود نمایش داده می شود (145، 10)، در راستای نظریه پدیده شناسانه "گوهر های ناب" هوسرل گام برمیدارد. نگارنده در کتاب *فلسفه صورنمادین* با ایقان اظهار میدارد که رخنه دادن روش نمودگار شناسانه هوسرل از حوزه منطق به زمینه اخلاق و هنر از پیشرفت های مثمر تفکر معاصر خواهد بود 76.

کاسیرر معنی بیغش را در هنر بازنموده به مسئله فضا در هنر توجه خاصی مبذول می کند. این امر در گزارشی از او تحت عنوان "*اسطوره شناسی و فضای نظری*"77 تشریح و تعقیب عمیق تر می یابد78. او ایمان دارد که اگر ابتدا مسئله جوهر فضا و نمایش فضائی مطرح و معین گردد، دشواری شکل از میانه برمیخیزد، و امیدواراست برای فهم اصول خاص شکل که بر هنر حاکم است مسئله فضا نقطه عزیمتی قرارگیرد. درهمان احوال بحث صوابی دارد و آن اینکه برای حل این مشکل دانشمندان استه تیک باید به پیش شرط های معناشناختی چندی پای بند باشند. پس می نویسد "ممکن نیست صرفا در پرتو پندارگرائی و یا بررسی علمی جهان، (درخودبسندگی و خویشتن کامی استه تیک ادای مطلب کرد" (26 - 7).

اینک نگاهی خواهیم افکند به تفسیر وی از فضا. همچنانکه در بالا رفت، اشاره کاسیرر به اهمیت مفاهیمی چون "نظام" و "رابطه" برای دانش معاصر، و در مورد مشخص حلاجی علمی فضا عین صواب است. با این همه، چنین پیشرفتی در مطالعه فضا، توسط وی به طریق ذهنی و انگارگرایائی تعبیر میشود. تبعی دانستن مفهوم "جوهر" نسبت به مفهوم "نظام" از جانب وی به وجهی تعبیر میشود که گوئی جوهر یا ماده که اساس روابط فضائی را پدید می آورد، خود ناپدید میگردد. کاسیرر نوکانت آئین، تصریح میکند، کُنه فضا و زمان، "*چیز* ناشناخته ای نیست که در *پیشاپیش* خودآگاهی پرسه میزند، بلکه درخودآگاهی خلیده و با آن سرشته است" (21، 7). به سخن دیگر ساخت فضائی و روابط فضائی از جانب او تعبیری می یابد که گوئی چیزیست مخلوق ذهن و محصور درآن. کاسیرر نه از فضا و زمانی عینی که بی مهابا از دستگاه بازنمائی فضا - زمان پرداخته آمده در خودآگاهی سخن میراند. این تنها زمانی استکه نوکانت آئین ما بدان دلبسته است: مسئله خیلی ساده است او فضا و زمانی "عینی" و رهیده از بند خودآگاهی نمی شناسد. این خطای اساسی و پندارگرایانه منجر به کژروی هائی شد که ویژگی های تاویل کاسیرر از تلقی نظامات (ساختاری) نسبت به مسئله فضا و زمان را پدید می آورد.

معروف استکه تحلیل نظامات در مقبول افتادن "پیچیدگی سازمان یافته " به جای "سادگی سازمان یافتهٔ" جهان مکانیکی کهن، به عنوان موضوع پژوهش های علمی سدهٔ بیستم، نقش بسزائی داشته است. همچنانکه لودویگ فن برتالانفی79 اشاره دارد، دانش سده بیستم این پدیده را دامن میزند که چرخ گردون گوی ناهمگن و غیر قابل استحاله واقعات است. کاسیرر با علم براینکه تحلیل نظامات پیام آور پیروزی آئین کثرت بر وحدت انتزاعی ست، اینکه مفهوم نظام بر اختلاف، چندریختی، تعدد کیفیات و غیره شمول دارد، به این پدیده انگشت نهاد. اما برای کاسیرر نوکانت مشرب آئین کثرت به معنای پیچیدگی سازمان یافته و چندریختی واقعیت نبود، بلکه آن حالت ممکنه "تشکل های روحانی سنخ ها و مبادی مختلف شکل" بود (26 - 7). او سخت شیفته چندریخت گرائی ست، نه در عالم وجود که در ذهن اندیشمند و آگاهی یابنده، و این آخری را از "پیچیدگی" واقعیت عینی اکتساب نمیکند بلکه با قائل شدن به افتراق در خود روح از آن مشتق می کند (19، 9). درست از همین مطلب برای شرح وجود فضا های متنوع - افسانه ای، استه تیک و نظری استفاده مینماید.

www.takbook.com

اینگونه فضاها همه شکل معین (گشتالت) خود را دارد، همینطور روابط خود را، که به واسطه عوالمی روحی که در آن شکل گرفته است، معلوم و معین می گردد. شکل فضا، بسته به این که دستگاه افسانه ای، استه تیک، یا نظری معانی مورد نظر باشد تغییر خواهد کرد. این امر نه در خصوص فصلی از ساختار اصلی که در کلیت آن مصادقت دارد. "کارویژه معنی عاملی اولی و تعیین کننده، و ساختار فضا عامل ثانوی و انضمامی است" (29، 7). بر این سیاق فضای اسطوره ای با*شکل* اسطوره ای، *اندیشه*، *مکاشفه* حیات ویژه، جادو و غیره تلازم دارد.

حیطه معانی در هنر قلمرو *بازنمائی* ناب، شکل ناب است. فضای استه تیکی با خصوصیات و پیدایش این شکل در هنر مطابقت دارد. از برابر نهادن فضای استه تیکی و انتزاعی - هندسی می توان دریافت که آن علم*تجسم* است. فضای استه تیکی در مقایسه با فضای نظری که به یاری اندیشه محض مکتسب است (فضای زندگی) واقعی می باشد" (31، 7). فضا در هنر توسط ارزشِ قدرت تعبیر موکد و مشدد، برآماسیده و منبسط میگردد، و به میمنت تضاد های پویای درونی "شادابی" میگیرد. در هر شکلی از هنر امتداد "معنای" بازآفرینی خاصی عمل میکند، همین موضوع استکه خصوصیات فضا و زمان را معلوم می دارد (25، 3 ،).

مختصاتی که کاسیرر برای فضای استه تیک قائل است این تصور ریاکارانه را میپرورد که همه اشکال بازنمائی فضائی - اسطوره ای، استه تیک، و علمی - صورت های خیالی، *ذهنی* می باشد. بنا براین آنها وابسته به ذهن، بویژه برجهان بینی اوست. کاسیرر براین وابستگی تاکید ورزیده و به پژوهش، بطور اخص، در یکی از فضا ها - فضای اسطوره ای، در تماس با شیوه اسطوره ای تفکر می پردازد.اندیشه پیوند میان فضا در هنر و جهان بینی (راستای "معنی")، اگرچه توسط شخص کاسیرر پرداخت نشد، مطالعه آتی هنر تصویری را تحت تاثیر قرار داد.

از نقیصه های مفهوم فضای استه تیکی کاسیرر یکی روشی بود که در آن وی کاوش درگره خوردگی فضای استه تیک در هنر و کیفیات فضای عینی و قواعد ادراک آن را بصرف جهت گیری پندارگرایانه اش نسبت به ذهن و تفکیک فی نفسه آن، تماما می فرسود و بیمقدار میکرد. برای تنویر این جنبه از تحلیل طینت فضای استه تیک، که اساسا از آن غمض عین می شود، حاجت به ادله بیشتر نیست.

از نقطه نظر فلسفی این مطلب حائز اهمیت است که چون برای کاسیرر فضای عینی وجود خارجی ندارد، پس فاقد معیاری عینی برای تفکیک دیدگاه های نظامات مختلف از فضا می باشد. لذا تمامی انواع فضا - اسطوره ای، استه تیک و علمی - همه در اندیشه او پایه و مرتبتی یکسان دارد، و همه دنیای نمودگاری خویش را شکل میدهد. تصویر علمی جهان با مفاهیم اسطوره شناسانه و هنرمندانه فضا برابر نهاده میشود، مفاهیمی که تا درجات زیادی مشخصات ذهنی گرایانه و تبعیت از آداب قراردادی دارد.

4 زیبائی به عنوان کارویژه شکل نمادین

کاسیرر را با نمایندگان دیگر فلسفه معناشناختی این فرق هست که وی فاقد یک نظریه ارزش میباشد. او به ندرت از "ارزش" (یا نیکو) استفاده میکند. با این همه در تصویری که از هنر ارائه می دهد نقش وزینی به ارزش زیباشناسانه ای چون زیبا داده می شود، هرچند او آنرا ارزش نمی نامد. سلسله جنبان تحلیل کاسیرر از زیبائی برداشت او از زیبائی به مثابه کیفیت یا کارکرد نماد، یا شکل

www.takbook.com

نمادین در هنر است. وی در گزارشی به کنگره سوم آلمان می نویسد" زیبا حکما و بالاجبار یک نماد است" (296، 6)، چرا که در تماس با آن و فراتر از آن می باشد

توصیف هنر به عنوان شکلی نمادین برای کاسیرر مستلزم پیش فرض بسط بالاخص نماد است. هنر در تنگنای میان بیان عواطف . یا اظهار عقاید محبوس نمی ماند. هنر درکنه خود به دنبال پدیدار ساختن اشکال بدیع و زیباست. بنا براین اگربرآنیم که بر خصوصیت نمادین هنر صحه بگذاریم، در بدو امر باید بُعد چهارمی هم در خصوص نماد بپذیریم: زیبائی. ادراک زیبا مستلزم اتصال آن به افتراق میان ادراک اشیا و بیانات است. بدین ترتیب "کارکرد زیباشناسی"، یا کارکرد "اشراق" قالب های زیبا نیز به وظایف نمادین و بیان نمادها افزوده میشود (21، 15).

این عالم آلمانی در همسوئی با روند لاهوتی ستیزی نظریه اشکال نمادی به برداشت های فوق طبیعی زیبائی که آنرا به لایتناهی (شلینگ) و ایدهٔ مجرد (هگل) می آمیزد، با تردید می نگرد، و آنها را زیباشناسی از بالا تعریف میکند. او تاکید میکند که زیبائی پدیده خوب آشنای آزمون آدمی ست و برای بیان خود هیچگونه نیازی به نظریه های پندارگرایانه ندارد. هنر ملموس است و به سادگی می توان آنرا تشخیص داد. به جای تحقیق در کُنه ماوراءالطبیعه هنر باید بی درد سر در پی تجربه مستقیم تماس با آثار هنری رفت. کاسیرر در این برخورد هاست که رجحان نظریه های روانشناختی (در مقایسه با نظریه های پندارگرایانه) را فاش میبیند، اگرچه از التزام خود بدانها پرهیز دارد.

کدامین خاصیت بلافصل اشکال نمادین درهنر موجب "زیبا" شدن آنها و تجربه استه تیک میگردد؟ کاسیرر مورد زیر را مقدم میداند: تعادل و نظم ساختمانی و معماری منحصر به فرد اشکال، هر اثر هنری را به هیات اصطلاحی درمیاورد که ترجمه آن را ناممکن میگرداند. تعادل در هنر ویژگی پویائی دارد. تجربه استه تیک با " جنبه پویای هنر" در پیوند است (152، 10). تظاهر این پویائی مقتضی چنان آثار هنریست که شکل آنها مظهر عواطف و زندگی درونی ماست. احساس ها در هنر به مظاهرت و مدد تخیل مجسم میشود. از دید کاسیرر این باور لئو تروتسکی صحت دارد که شوقی درونی با آزمون استه تیکی به هم می آمیزد، لیکن او عامل شکل را نادیده می انگارد. عواطف در هنر بنا بر ماهیت خود دیگر گونه میگردد و بیانی استه تیک بخود میگیرد. عواطف در هنر بوده وهست، لیکن آنرا، پیش از آنکه احساس (لمس) کنیم، می بینیم. احساسات برما غلبه نمیکند، لکن بطریقی از ورای آنها می بینیم و در طلب اطلاع از نهاد و سرشت آنها و شناخت "اشکال حیات درون" خویش برمیائیم (147، 10). آنچه در هنر رویت میشود کیفیت عاطفی یکدست و ساده نیست، آن فرایند بالنده خود زندگیست، تب وتاب آرامی نگیر دو سر همستیز: میان شادی و اندوه، خوف و رجا و غیره. این دیالکتیک شکل همگام برانگیختگی، رهایش پدید میاورد.

آنچنان رهیدنی درونی که به هیچ بدان نمی توان دست یافت الا در هنر. احساس زیبائی باید دربرابر حیات پویندهٔ اشکال حساسیت داشته باشد، چه این حیات را بدون فرایند تکاپوی درونی همانگ با آن نمی توان دریافت.

کاسیرر به هنگام بازنگری شکل های گوناگون فرهنگ انسانی به عنوان اشکال نمادی بیشتر به وجه معرفتی آن نظر دارد. بحث وی آنست که هنر را می شود نوع خاصی از معرفت درشمار آورد. کار هنرمند نیز چونان دانشمند بوده یابی ست. آن یک در صدد کشف حقایق و قوانین طبیعی و این یک در کار یافتن انگاره زیباست. کاسیرر با طیب خاطر به این فرموده شفتسبُری80 که می گوید " زیبا یکسر واقعیت است"، انگشت صحه مینهد. زیبائی یعنی واقعیت را طبق فرمول قدیمی میتوان چنین تعریف کرد: "وحدت در کثرت". باری واقعیت زیبائی مشتمل بر شرح و تفسیر نظری اشیا نیست، بلکه در مشاهده احساساتی اشیا ست. واقعیت هنری و علمی باهم متقابل است، لیکن همستیزنده نمی باشد؛ تفسیر مفهومی علم تفسیر شهودی هنر را پس نمیزند.

واقعیت زیبائی بطور شهودی دریافت میشود، اما خاطر کاسیرر از ورود اشراق در صحن شناخت خردمندانه، چندان مکدر نمیگردد. او تصدیق میکند که زیبائی نه فقط بر بنیاد الهام که برپایه عمل حکم و تفکر نیز قوام میگیرد.

مفهوم زیبائی کاسیرر همانطور که در بالا آمده، در نخستین نگاه با نظریه عینی زیبائی سازگار مینماید، اما تنها در نخستین نگاه. او اذعان می کند " این مسئله که زیبائی خصلت ذاتی اشیا نیست، این نکته که زیبائی مستلزم وجود رابطه ای در ذهن آدمی است، تقریبا مقبول همه نظریه های استه تیکی می باشد" (150، 10). کاسیرر به همه تفاسیری که روح را در تجربه استه تیکی دخالت می دهد به دیدی انتقادی مینگرد: نظریه تداعی گرایانه هیوم، نظریه اشراق برگسون، مفهوم فرازش جوئی هنری نیچه، نظریه لذ ت جوئی سانلایانا81 در باره شادی خواری، و نظریه ناخودآگاه فروید.

www.takbook.com

بخش خردمندانه انتقاد کاسیرر را در توجه به حق او به نبود درک درستی از فعالیت، کارکرد آفرینشگر و سازندۀ آزمون استه تیکی پی گرفت. بر اساس گفته کاسیرر، زیبائی در چهارچوب فعالیت ذهنی قابل تعریف است. صرفا به یمن کار سازنده ذهن می توان زیبائی را کشف کرد. این عمل پیش فرض تلذذ استه تیکی را فراهم میاورد. وی عقیده راسخ دارد که فرایند " فعالیت ذهنی" که به آفرینش اشکال زیبا منجر میشود، در " نهاد خود ذهنی نیست، بلکه برعکس، یکی از شرایط کشف و شهود عالم هیولانی است" (10 ،151).

اگرچه این مطلب صحت دارد که آزمون استه تیکی فعالیت دماغی ذهن را طلب میکند، و این فعالیت لزوما به معنی فعالیت ذهنی نیست و میتواند محتوای عینی داشته باشد، اما این مطلب در شرایط خاص صدق میکند: ذهن از همان بدو امر نه با خود که با عین سر و کار دارد، و هرگاه عین را بشکند در راستای خطوطی خواهد شکاند که خود شکسته است. به یقین همین شرط استکه جای آن در مفهوم نوکانتی کاسیرر از ذهن خالی است. در معرفت سنجی او برای عینی که به صورت واقعیت عینی موجود، مستقل از خودآگاهی، شعور و فعالیت های نمود آن، پذیرفته شده باشد، محلی نیست. ذهن و عین هردو از عوامل معرفت محسوب می گردد. از یک چنین پیش فرض شناخت شناسانه هم صرفا می توان به نظریه ذهنی زیبا رسید. تردیدی نیست که نظریه کاسیرر در مورد حوزه اشکال ناب به امکان تفاسیرعینی - پندارگرایانه با روح پدیدار شناختی هوسرل دامن میزند. بدین ترتیب نیات شریف این فیلسوف در پالودن تعریف زیبائی خویش از "ماوراالطبیعه" عبث میگردد.

***** ***** *****

در ارزشیابی خود از فلسفه کاسیرر نباید جایگاه واقعی او را در فلسفه غرب از نظر دور داشت. درچشم بسیاری از محققین (دی. کاورونسکی82، اس. لانگر، سی. هامبورگ83 و همکاران) کاسیرر در دوره آخر عمر خود، تمامی مشخصات یک فیلسوف عالیمقام را احراز کرده بود. این نوع ارزیابی ها اغراق آمیز است، لکن باید پذیرفت که کاسیرر در فلسفه سده بیست اروپا یک پدیده عمده است.

www.takbook.com

فلسفه و استه تیک اشکال نمادین کاسیرر سهم بسزائی در آثار پربار موسسه واربورگ84 داشت. بهترین تعریف از مفهوم نماد کاسیرر بنا بر تفسیر گروه ماربورگ توسط اروین پانوفسکی85 در نوشته تحقیقی او هنر های تجسمی در مسند اشکال نمادین86 بعمل آمده است. سومین همایش آلمان پیرامون استه تیک و دانش عمومی هنر (1927) که به مسئله نماد و وزن اختصاص داشت، گام بلندی در ترقی فلسفه معناشناختی هنر به حساب می آید. کار این انجمن در اصل بصورت بحث دود عقاید کاسیرر می چرخید، خود کاسیرر هم گزارشی در باره " شکل نماد و جایگاه آن در نظام فلسفی" خواند.

زیبا شناسی اشکال نمادین کاسیرر روی اهل فلسفه و زیباشناسی معنائی که جهت معناشناختی پذیرفته بودند تاثیر عمیقی گذاشت. در میان اینان جایگاه نخست از آن سوزان لانگر است که اثر عمده خود شکل و احساس را که در خصوص زیباشناسی است به کاسیرر اختصاص می دهد. همچنین از فیلسوف امریکائی نلسون گودمن نام برد که در کتاب بسیار معروف خود زبان هنر با صراحب به نفوذ کاسیرر روی خود اعتراف میکند. این کتاب که در سال 1968 از زیر چاپ بیرون آمد، نگرشی است به نظریه نماد ها.

در طول سنوات اخیر حکمت و علم الجمال کاسیرر در غرب محبوبیت خاصی یافته است و گوئی دوباره " احیا" می شود. شاهد این مدعا به خصوص تجدید طبع مصنفات عمده وی و برگردان آنها به زبان های بیگانه (انگلیسی، ایتالیائی، اسپانیائی و ژاپنی) می باشد. علت اساسی این تحبیب، در اوضاع و احوال فلسفه معناشناختی کاسیرر است که در عین ابرام و اعتراف به پندارگرائی در اساس، اعتبار نظریه ای را داراست که در تفکر علمی قرن حاظر (خاصه در علوم طبیعی) گرایش های مشخص و مهمی (تمایلات ساختاری کارکردی) را به منصه ظهور می گذارد. اینک که سرنوشت زیباشناسی پندارگرایانه رو به وخامت گزارده، چه بهتر پیرایه یک چنین نظریه ای را برتن کند که کارآئی خود را در بهره گیری از و وجهه دادن به زیبا شناسی و کاربست نوینگرائی نشان داده است. موضوع اخیر از این حقیقت متاثر است که باز کردن مسئله هنر به شیوه کاسیرر، به خود نمائی شکل گرائی فاحشی امکان میدهد.

بسیاری از تفسیر گران غرب درباره تمایلات شکل گرایانه فلسفه هنر کاسیرر مطلب نوشته اند. ال. دیتمان به درستی یادآور میشود که اشکال نمادین اگرچه در آغاز با زیباشناسی محتوا تلازم داشت در فرجام به زیباشناسی صورت پیوست. کا. ریشارد87 مولف مقاله " سهم ارنست کاسیرر در نقد ادبی" معترف است که برای کاسیرر " عنصر اصلی هنر محتوا نیست؛ آن آفرینش شکل است... که ما را به شناخت محتوا راهبر می شود"، و اینکه، کاسیررتحقیقات انتقادی خویش را هم مطابق همین جهت گیری به پیش برده است. در نظریه ام. راین88 وظیفه اصلی هنر بنا بر تعابیر کاسیرر، ساختن یا مکاشفه صور وجیه است. اچ. سلوشوور در نوشته خود " نگرش کاربردی ارنست کاسیرر به هنر و ادبیات" براین امر صحه میگذارد که کاسیرر هنر را یکسره از بُعد صوری آن مداقه میکند، علاوه بر آن شکل را از محتوا و نیروی محرکه تاریخی آن منفک می کند و آنرا در ردیف شیئی فی نفسه مینهد. این چنین برخوردی نسبت به هنر موجب غمض عین از وجه بسیار مهم هنر یعنی ارتباط آن با اشیا واقعی، یا (طبق گفته اچ. سلوشوور) تفکیک در هنر خواهد شد.

شکل گرائی یی که در مفهوم آفرینی زیبا شناختی کاسیرر هست، به عیان وامدار نگاشته های خرده گیرانه اچ. ولفلین از هنر می باشد، همان هائی که کاسیرر غالب اوقات به آن ها " تحلیل ساختاری در هنر اتلاق می کند. نفوذ ولفلین بر روی کاسیرر از جانب مفسران دیگر (اچ. سلوشوور، اف. کافمن و غیره) نیز خاطر نشان شده است. همین شکل گرائی علم الجمال "صور علائم" است که نویسندگان کثیری را که در باره مفاهیم زیباشناسی نوینگری قلم می فرسایند، نیز نظریه پردازان " نقد گرائی نوین" و "مدافعین مجرد گرائی" را بر آن داشته که کاسیرر را یکی از ملهمات و مفتدایان خود بدانند.

بخش IV

نظریه پدیدار شناسی هنر به عنوان

www.takbook.com

نماد صرف: سوزان لانگر

سوزان لانگر (متولد ۲۰ نوامبر ۱۸۹۵) در ایالات متحده و خارج از ایالات متحده به جهت تالیفاتی که در زمینه زیبا شناسی دارد چهره ای شناخته شده است. تالیفات او به قرار زیر میباشد:

فلسفه در کلیدی نو (۱۹۵۷)، *عاطفه و شکل* (۱۹۵۳)، *مسایل هنر* (۱۹۵۷)، *ذهن و مقاله ای در باره احساس آدمی*، مجلد (۱۹۶۷)، و مقالات دیگر۸۹.

از دید سوزان لانگر تناقضات و آشفتگی های نظریه های موجود در هنر از بیم تعداد کثیری از نطریه پردازان نسبت به مفهوم نماد هنرمندانه نشات میگیرد. این خانم هدف اصلی خود در ریباشناسی را، تاویل هنر در *'کلید تازه'* نمادگرایی میداند.

کلید نو: نمادگرایی تجسمی و استدلالی .۱

زنجیره عقایدی که به پدیدار آمدن نمادگرایی لانگرمنجر شد مشتمل است بر: فلسفه 'صور نمادین' کاسیرر (لانگر کتاب *شکل و احساس* خود را به او تقدیم میکند)، نظریه واقع گرایی وایت هد از معانی (لانگر ضمن اهدا کتاب *فلسفه در کلیدی نو* به او از وی به عنوان "یک دوست و آموزگار بزرگ" یاد میکند) و روسل۹۰ ، نظریه اولیه ویتگنشتاین از "بازتاب" (تفکر) ، برداشت نو اثبات گرایانه ریچاردز از نمادگرایی، معناشناسی پیرس و چارلز موریس. علاوه بر این، همانگونه که پیشتر گفتیم، نوشته های او مهر گرایش به پدیدارشناسی خورده است (که از نسخه نو کانت آینی کاسیرر مایه میگیرد و به کمک دیدگاه های هوسرل و ایده های روانشناسی گشتالت قوام می یابد)، از این گذشته، آنها داغ عمل گرایی (دیوی و هم مسلکان)و روانشناسی زاگ شناختی را به همراه دارد.

نباید فراموش کرد که این ایده هااز محدوده جهان بینی پندارگرای فراتر نرفته، بلکه در همین محدوده بر وضعیت های متناقض اشتمال دارد. این تنناقضات چیزی جز ماهیت دیدگاه های لانگر را فاش نمی سازد. به وضوح پیداست که لانگر با مسلح شدن به یک چنین "کلید" فلسفی از عهده تفسیر علمی نمادگرایی بطور کل و کاربست آن در هنر بطور اخص بر نخواهد آمد، چه حد اقل این هست که به هنگام شرح و تفسیرهای مرتبط با سرشت بسیار بغرنج و پالایش یافته نمادگرایی در هنر بااشکالات جدی مواجه خواهد شد. در این بررسی به جای ارزیابی شتابزده و کلی بدوا به واگشودن استنباط لانگر از نماد روی میاوریم.

ایده کلی و اساسی خانم لانگر از نمادگرائی همانا " استحاله نمادی" می باشد. وی به اقتدا از کاسیرر معتقد است که همه فعالیت های انسانی از جمله فعالیت های ذهنی آدم خصلتی نمادین دارد، " آزمون های خودآگاه آزمون های نمادگونه متصور می باشد" (100، 10). لانگر در تعبیری که از منشا " استحاله نمادی" دارد به روانشناسی زاگ شناختی دل خوش میدارد. از این رو نگارنده *کلید تازه* می نویسد " استحاله نمادین آزمون" که در ذهن صورت می پذیرد نیاز زیست شناسانه ای را دامن می زند تا فرایند مذکود در فعالیت عینی هستی یابد. مراسم ، گفتار و هنر تماما کمال یافتن فعال استحاله نمادی شکل آزمونی است که با حوائج ذهن پیوند دارد. بنا بر این " ذهن انواع معینی در مراحل خاصی از رشد و ارتباط فکری، بطور طبیعی موجد " استحاله نمادین میگردد (49، 3). نماد هائی چون گفتار، قربانی و هنر همان چندان طبیعی است که آواز پرندگان. از این جا می توان گفت که تصور لانگر از ذهن خصیصه ای طبیعت گرایانه دارد. البته جوهر تشریح ظهور نمادگرائی هم " طبیعت گرایانه" است.

لانگر به متابعت از فلسفه اشکال نمادین سلف خود کاسیرر عمده کار ویژه نماد را در آفرینش موضوع شناخت، یعنی صورت تکلم بخشیدن به آزمون متصور، و از نقطه نظر شناخت شناسی موجه جلوه دادن آن می بیند. این برنهاد در مورد کاسیرر از ویژیگی پندارگرائی یکدستی برخوردار است. جهان بیرونی بطور مستقیم در اختیار آدمی قرار داده نشده است. اشکال نمادین که موضوعات

www.takbook.com

شناخت را هستی می بخشد، هیچگاه بازتاب کننده چیزی که وجود حقیقی دارد، نمی باشد، آنها فرآودره های ذهن خود انگیخته است. لانگر میکوشد برنهاد یاد شده را از طریق تعبیر نمادگرائی با روح معرفت العلمِ نو واقع گرائی راسل و نظریه تفکر ویتگنشتاین جوش دهد. باید خاطر نشان ساخت که اولا یک چنین ملقمه ای از دو تفسیر متناقض تشکیل شده است و دوم آنکه، جوهر تعبیر لانگر نیز پندارگرایانه است.

لانگر در مقام مقایسه با کاسیرر فرایند نمادگونه شدن را بازتاب منطقی- ساختمانی واقعیتِ در وهم آمده می داند. او با روح نظریه ویتگنشتاین تائید می کند که " تمثیل های صوری، یا تناسب ساختار های منطقی از اهم شروط برای رابطه میان یک نماد و هرآنچه که نماد نشانگر آنست، بشمار می آید. نماد و موضوع نمادگشته، باید بطور منطقی صورت مشترک داشته باشد" (27، 5). از یکسر هم به دلیل اینکه فقط یک شکل منطقی در اشکال متفاوت مادی مبنای پویش فرافکنی را فراهم می آورد، خود نماد اکثر اوقات "فرافکنی" چیزی نامیده می شود که نمادین گشته است. یکی از نماد ها یی که سهولت فهم آن بیشتر است در مقام نماد جای هر چیز نا متعین یا جای هرآنچه که نمی توان آنرا تحلیل کرد، می نشیند. برون تابی نمادی، مانند همه فرافکنی ها از اشکال طراحی شده استنساخ نمی کند، چرا که همانندی های سرشتی دگرگونه دارد، این از نگرش و تقربی مایه میگیرد که نماد را فرافکنی چیزی می بیند که آنرا نمادین میکند، بدان مانند است، یعنی به کلیتی دیگر، که عناصر آن روابط متشابه ای دارد.

یک وظیفه دیگر نماد- ابلاغ یک ایده یا یک برداشت- در پیوندی تنگاتنگ با کارکرد خلاق ("ابزاری") مورد مداقه قرار میگیرد. نماد در همه حال" برون تابي" یک ایده است (۷۶ ء ۷۵، ۱۰). در مقایسه با نشانه، که پیوندی بلاواسطه با اشیا دارد، نماد پیوندی بلافصل با ایده ها و برداشت ها، و بواسطه آنها با اشیا دارد. در این میان طرح کلی وضعیت علامتی از نظر علامت دهی شامل سه عنصر می باشد: موضوع - مخابره علامت - عطف. در مورد نماد عنصر چهارمی نیز به میان می آید: برداشت (ایده). رابطه نماد با موضوع یا عطف با عبارت" دلالت" معین می گردد، و رابطه آن با مفهوم، با " دلالت ضمني". اتصال متناسب نماد با ' ایده' یا ' مفهوم' آنرا ابزاری برای ذهن خردمند می سازد. گستره نماد عبارت است از منطق و معناشناسی، حوزه معنی و نه روانشناسی.

لانگر پویشی را که در روند آن یک ایده بر زبان رانده میشود 'تطور می نامد. هر برون تا بی نمادی یک تطور است. انتزاع از اهم پویه های استحاله بشمار می آید. وظیفه بسیار خطیر نماد آنست که ابزاری در خدمت انتزاع باشد. نماد هر گونه وسیله ایست که به واسطه آن قادر به تجرید میشویم " (VI ۵،).

نو اثبات گرایان معناشناسی طبق سنت معتقدند که صرفا شیوه بیان ذاتی زبان روزمره و زبان علم به نمادگرائی منتسب است. این را نمادگرایی استدلالی بیان می نامند. به زعم لانگر، شاخص ویژه آن در این استکه بر پایه یک "فرا فکنی مسلط" استوار است. خصلت قابل ملاحظه آن "خطی" ۹۱ بودن آن میباشد: بیان درون زنجیره ای فضایی و فانی می نشیند.

گوهر زبان در جلوگاه نمادگرایی استدلالی، "بیان" می باشد (۱۰،۱۰۲). هر نوع وسیله دیگر بیان با نظام اصلی ملازمت دارد. "خط" این نمادگرایی ساختی گزاره ایست، و صور دیگر آن - سوالی، امری، ندایی - کمکی میباشد. اینجا نیز میتوان اصل فرافکنی مسلط را دید. لانگر "منطق" را به مفهوم سنتی آن، آنگونه که در نظامات مختلف دستور زبان های یک زبان منعکس شده است، اصل اساسی این نمادگرایی می خواند.

مطابق آرا لانگر، گذشته از نمادگرایی استدلالی، نمادگرایی غیر استدلالی هم هست. از این گذشته بیان ناپذیری احساس در زبان - لانگر مسلما با این برنهاد معناشناسانه نظر موافق دارد - بدان معنی نیست که آنها اصلا بیان نمادی (منطقی) را برنمی تابد. فرضی که در ورای این حکم نهفته، آن دید و بینشی است که باور دارد، احساسات دارای ریخت شناسی، ساختار و شکل منطقی می باشد. این خانم برنهاد یاد شده را بر پایه نظریه گشتالت از همشکلی بنا می گذارد، که در آن فرایند های تن کرد شناختی ذهن و فرایندهای روانشناسی، ساختی مشترک دارد. براساس این نظریه دیدگاهی رشد داده می شود که معتقد است بین ساختمان احساس و ساختار تظاهر بیرونی آن احساس - اشارات، حرکات، آهنگ کلام و مو سیقی ۹۲ - همریختی وجود دارد. با اتکا به مطالعات عده کثیری از موسقی دانان (کارر۹۳ ، هوپتمان ۹۴ ، هوسلین ۹۵ و همگنان) به دنباله روی از لانگر پرداختند. اینان به همریخت گرایی سازواره احساس و ساختمان بیان احساسات موسیقی تاکید میکردند. دقیقا همین پدیده در فلسفه در *کلیدی نو* به مثابه نقطه انفصال لانگر از مفهوم هنرش درکل، به تفصیل شکافته می شود- مفهومی که به اذعان خود نویسنده تعمیم نظریه موسیقی است (۵،۳۲)۹۶.

نظریه نمادگرایی غیر استدلالی لانگر بر شالوده پاره ای احکام فلسفی در باره فرایند های نمادین، که در فراسوی زبان نهفته است، استوار میباشد. این احکام علی الخصوص در هنر، در زمینه ابراز نمادین احساس ها در هنر، در نظریه گشتالتی ریخت شناسی

www.takbook.com

عواطف و تلاش هایی است که در صدد بازتاب همریخت این ریخت شناسی در موسیقی است. درست است که لانگر از هنر موسیقی آغاز کرد تا به نظریه خویش رسید، اما او این را می داند که نمادگرایی مطلقا در هنر بکار نمی رود. مولف کتاب *ذهن: بابی در احساس آدمی* می نویسد " من همیشه، مشخصه انگاره نمادین آنرا به تسامح و تساهل(غیر استدلالی) خوانده ام؛ لیکن نماد های غیر تقننی دیگری نیز چون نقشه ها و طرح ها هست " (۱۰۴، ۱۰). در آثار لانگر از نمادگرایی غیر استدلالی تحت عناوین نمادگرایی " شهودی "، " نمایشی " و " تلویحی " نام برده می شود. از این مساله بار نخست در کتاب *تمرین فلسفه*، و بطور مشروح در *فلسفه در کلیدی نو*، به عنوان " نمایشی " یاد، و افزون بر این سایر مشخصات آن در *ذهن: بابی در احساس آدمی* هم ذکر شده است.

مشابه هر برون تابی نمادی، نمادگرایی نمایشی هم باید با آنچه که مطرح میکند یک وجه مشترک منطقی داشته باشد. معنی این گفته آنست که اگر هم امکان گفتار آن میسر شود هیچاگاه نظامی از از عوامل مجزا با معانی تثبیت شده، یا دستگاهی از نماد های جداگانه پدید نمی آورد. بنا بر این خطاست که گمان کنیم منظور از " نماد گرایی " دستگاهی از یک دسته نماد و به عبارت دقیق تر نماد های نمایشی است، بلکه غرض از آن نماد های جداگانه نمایشی می باشد. لانگرتصویر را نمونه ای از چنین نماد ها می بیند.

لانگر در موسیقی نیز به بررسی نمادگرایی نمایشی می پردازد. از نظر وی موسیقی نیاز های بنیادین نمادگرایی را مرتفع می سازد. صراحتا این نیاز ها به کدامین چیزها اتلاق می شود؟ لانگر که اساس مباحثه خود را بر نظریه های گشتالت بنا نهاده است تصدیق میکند که دستگاه های موسیقی منعکس کننده نظام بالنده و معلومی از آزمون آدمی، ریخت شناسی عواطف، و فراتابی احساس ها روی آهنگ هاست. به کنار از این، این احساس ها به سهولت و به طور عاضی (" خود-نما ") منعکس نمی شود. موسیقی با تشکیل یک شکل منطقی برای برون تابی احساسات انگاری از احساس ها به گوش میرساند. تا مادام که *صور کلی* احساسات انعکاس می یابد (جبر۹۷ احساس ها) پویه ای از انتزاع صورت میگیرد. پیرو آرا لانگر تمامی آنچه گفته شد، به موسیقی مشخصه نمادگرایی میدهد، اما نه نمادگرایی استدلالی، بلکه نمادگرایی نمایشی همراه با همه ویژگی های ذاتی آن.

نظریه نمادگرایی نمایشی لانگر به عنوان ویژگی نمادگرایی در هنر، در زیباشناسی معنایی موضوع بحث داغی است. بزعم باریلی۹۸ ایتالیایی این نظریه از " اهم مسایل در زیباشناسی نوین می باشد " (۲۳۴، ۱۲). تحلیل ناقدان این نظریه در سه راستا گسترش می یابد. نخست آنکه، اگر تمایزی میان نمادگرایی نمایشی و استدلالی قایل شویم، متوجه خواهیم شد لانگر در این مرزکشی تند روی می کند (۲۲، ۲۱).حاصل آنکه کاربرد این اصل مرز بندی، همیشه در عمل مفید واقع نمی شود، خاصه در هنر. بطور مثال، خاصیت " خطی بودن " که جبلی نمادگرایی استدلالی بشمار می آید، بالکل در نمادگرایی موسقیایی هم یافت می شود. از جهتی هم نمی شود منکر واشکافتن یک شکل مجزا و غیر استدلالی شد (۴۹۶، ۱۵).۹۹

دومین راستای انتقادی با ابهام و نتیجتا با عدم ایقان به و تیقن از به اصطلاح "نمادگرایی نمایشی" ملازمه دارد. مثلا پی. ولش ۱۰۰ در زبان لانگر سه معنای عمده برای آن بر می شمارد: ۱)وسیله ای برای یک قالب انتزاعی، الگو دادن به مواد "خام" تجربه؛ ۲) یک "صورت خیالی" که مرجع آن حیات درونی ماست، ۳) "پیکره ای" در هنر های تجسمی کنایی، بطور کلی بازنمایی هنرمندانه (۹۳ - ۹۲ ، ۳۵). معنی نخست عبارت - هر نوع وسیله انتزاع - بیش از حد کلی است، به همی خاطر ارضا کننده نمی باشد. معنی دوم هم که شباهت را مورد تاکید قرار میدهد، گنگ است. اگر هم شباهتی ریخت شناسانه بین ساختمان عواطف و ساختمان هنرمندانه یک اثر هنری می بود، هنوز برای اثر هنری کفایت نمی کرد که به مثابه نماد عواطف عمل کند. در این حال فرایند ذهنی تفسیر ضرورت می یابد. مضافا اینکه ایده مشابهت، همریختی، جرح و تعدیل صحیح میان عواطف و ساخت یک اثر هنری لازم است با دقت و صحت بیشتر توصیف شود. شباهت یک تصویر و یک شیی چیزیست، مانند بودن ساختمان موسیقیایی و احساسی چیزی دیگر. در وحله اول شباهت در حد مانندگی است. مورد دوم حالت بسیار تعمیم بافته شباهت است - همریختی. این تفاوت می باید با اصطلاحات علمی هم تثبیت میشد. همچنانکه در زیر خواهیم دید لانگر به این کار مبادرت میکند. او از شکل هنری که عواطف را بازتاب می کند، تحت عنوان "شکل رسا" نام می برد. نخستین معنی "نماد نمایشی" به تفسیر اشکال نمادین کاسیرر به عنوان عینیات شناخت، و نه انعکاس آنها منجر می شود. معنی دوم بلاواسطه از نظریه تفکر ویتگنشتاین جوان سر بر می آورد. امتزاج این دو تفسیر در مفهوم نمادگرایی لانگر، بطوری که مشاهده شد، مشحون از تضاد های درونی است. معنی سوم در اساس چیزی مزید بر علایم تصویری پیرس و موریس برای گفتن ندارد.

امتداد سوم در نقد نمادگرایی نمایشی را می شود به این مبحث تقلیل داد که اگر بنا باشد موسیقی و آثار هنری را مشمول نمادگرایی نمایشی قرار دهیم، دیگر نمادگرایی در میانه نخواهد ماند، چرا که یک چنین نمادگرایی از خصایص ضروری نمارگرایی عاری می باشد. علی الظاهر هر نمادی معنایی دارد، یعنی به چیزی در ورای خود رجوع میکند. وحال آنکه پیرو افاضات لانگر اثر هنری به

www.takbook.com

هیچ چیز دیگری الا خود بر نمی گردد. معنی یک علامت بر حسب معمول بواسطه ای استنباط میشود، پس با تداعی علامتی انتقال دهنده ملازمه دارد و از این رهگذر است که گذار از یک علامت به معنی آن به فعل در میاید. با وجود این لانگر تصدیق می کند که که معنی هنری یک اثر هنری، در گردشکار دریافت، بی واسطه، به وجه الهام، و بدون تعمق محصل است؛ خانم لانگر در گذار از علامت به معنی تسامح میکند. ایشان معنی هنری را به عنوان یک کار ویژه در شمار نمی آورند، بلکه آنرا کیفیتی از اثر هنری می دانند. واضح است که با اتلاق نماد نمایشی به اثر هنری، لانگر مطابق این قول صایب ارنست نجل ۱۰۱عبارت نماد را با مفهومی کاملا جدید بکار می برد که سابقا با آن مواجه نشده بودیم.

زیبا شناس آمریکایی در آثار موخر خویش حالت دیگری از نظریه نمارگرایی خود را عرضه میکند - نظریه اشکال زیبا.

۲. شکل رسا

لانگر با نظریه شکل رسا بالا خانه ای ساخته دعوی تقرب بیشتر به فهم جوهر هنر از طریق آن میکند. خانم لانگر نقصان اصلی این نظریه را در گذشته آن میبیند، حامیان ماضی آن ازجمله کلایو بل،۱۰۲ راجرفرای۱۰۳ ، آر. جی. کالینگوود، اتو بین۱۰۴ و پامنبری ها، به هیچ تاویلی شکل رسا را نماد هنرمندانه منظور نمی کردند، این امر به گمان خانم لانگر موجب تناقض میشود. پس این را به

www.takbook.com

خود وظیفه می داند که به تاویل نظریه شکل رسا با روح نمادگرایی همت مقصور گرداند تا مگر آنرا از ناهنجاری ها و تناقضات برهاند. ذیلا خواهیم دید که آیا ایشان در این کار توفیقی کسب میکنند.

انتزاع شکل در نهایت خود ء که در این حال منطقی هم نامیده می شود - یک ساخت میباشد، وسیله ای که کل محصول آنست.

اشیا و پدیده ها هم یحتمل شکل منطقی مشابهی دارد. برون تابی در صدد نسخه برداری از شکل منطقی نیست، بلکه با آن همریختی دارد (به این معنی که با آن رابطه هماهنگی یک - به - یک دارد). از این رو برای نمونه، نقشه های مرکاتوری۱۰۵ و نقشه های کروی جهان، برونتابی شکل منطقی واحدی هستند به طوریکه با مراجعه به نقشه مرکاتوری نمی توان گفت روابط جغرافیایی آن نسخه برداری شده است. هر آینه دو برون تابی از یک شکل منطقی را در نظر آوریم، از روی هرکدام از آنها می توان گفت که بر دیگری دلالت دارد، با عنایت به دیگری شکل رساست. شکل رسا هر نوع کلیت ادراکی یا خیالی است که روابط میان جزییات و نکات، یا وجوه و کیفیات را به چنان روشی به منصه ظهور میرساند که میتوان آنرا برای نمایش کلیتی دیگر که اجزا آن روابط مشابهی دارد بکار برد. لانگر معتقد است رسا بودن شکل اثر هنری از آن روست که با شکل پویای عواطف ما مشابهت یا مناسبت دارد و به همین لحاظ آنها را بصویر میکند (۱۵ ، ۱). تا اینجا از آنچه در بالا آورده شد، مینوان استنباط کرد که لانگر در مقایسه با معناشناسان دیگر (ویتگنشتاین، راسل، کارناپ، و غیره) از این مقدمه آغاز میکند که هستی نفسانی، به رغم غامض و سیال بودنش، آشفته و بی ریخت نیست، بلکه سازمان خود، ریخت شناسی عواطف خویش را داراست، و این همانی است که اثر هنری بروز می دهد. عاطفه انسانی ملکوت فرایند هستی است، به همین سبب دارای صورت انداموار یا زنده میباشد، بالنتیجه هر خیالی از احساس که به لفظ در می آید باید اخگری از این پویه زندگی باشد، به گفته دیگر هر کار هنری برای منعکس کردن عواصف می باید جلوه ای انداموار و زنده داشته باشد. هنر با احراز کیفیاتی چند مشخصه شکل زنده را می یابد: انسجام، یکدستی کارویژه ای، فساد ناپذیری، موزونی، پویایی دیالکتیک، ایستایی و دگرگونی پذیری، بالندگی و میرندگی، اصل دوره تحول، و غیره. تمامی این مشخصه ها شکل رسا را در هنر از اشکال دیگر نماد غیر تفننی مانند طرح و نقشه که ساختی انداموار ندارد، متمایز می کند. لانگر خود مستحضر است که اثر هنری ارگانیسم نیست. اصول زندگی در اصول هنر جلوه می یابد، اما اصول و منشور های آفرینش در هنر همان قواعد رویش و زایش در طبیعت نیست. کیفیت زندگی در اثر هنری مضمر است (۱۵۲ ، ۱۰).

خواص پندارگرایانه و پدیدار شناسانه زیباشناختی لانگر در نظریه ویژگی مجازی قالب رسا در هنر تظاهر پیدا می کند. اشیا در آثار هنری طبیعتا کار ویژه ای مغایر با حیات واقعی دارد. اگر جز این می بود، آیا باز هم چیزی به نام هنر می داشتیم؟ لانگر از این وضعیت به جای سکوی پرش شناخت شناسی جهت تفکرات پندارگرایانه بهره میگیرد. وی استدلال میکند برای یک ذهن خام مساله فلسفی هنر گرد رابطه میان تصویر و شیبی می چرخد. اما، بصدیق می کند، در واقعیت متحقق بحث فلسفی پیرامون طبیعت تخیلات چنانی و تفاوت آنها دور میزند (۵ ، ۴۷- ۴۶) ۱۰۶. بدین نحو برنامه او فاش برملا می شود: در این پژوهش تاکید اصلی نباید روی تعبیر چگونگی بازتاب اصول زندگی در منشور های هنر متمرکز گردد، بلکه باید روی مظاهر اختلاف ضروری میان هنر و واقعیت انگشت نهاد. اجازه دهید ببینیم درک ایشان از این برنامه چیست.

لانگر در کار اولیه خویش به درستی نشان داد که هنرمند نمی تواند از هیچ فهمی بکند و به تعاقب آن با نیت قبلی صور هنری پدید آورد. باید در جهان پیرامون خویش بتواند آنها را ببیند. تکانه های آغازین هنری در طبیعت و آدمی در پی تامل و تفکر در باره خویشتن و صور اندرونی احساس سر بر میاورد: در عمل، در غنای پایان ناپذیر تنش ها، در هماهنگی ها، در تداوم و پیوستگی ها، در تقابل ها. همه این صورت ها بسان اشکال درونی احساس عمل می کند و می تواند از طریق اشکال خارجی هنر برای ما مصور گردد: خطوط و رنگها، تصنیفات هنر مندانه، موسیقی و شعر. بر این روال کارویژه هنر عینیت بخشیدن به احساس، و ذهنیت دادن به طبیعت می شود (۸۷، ۸۶ ، ۱۰). لانگر شروع هنر از تقلید طبیعت، بازنمایی، به تصویر کشیدن اشیا و پدیده ها را امری مسلم می داند. در هنر فن خاصی از فعل تجرید پرداخته می شود و از برکات همین، اثر هنری مصروف انتزاع قالب های مبین ساختمان احساس میگردد.

تجرید در هنر - در برابر تجرید در علم، که مولف آنرا نمایی میخواند - به صورت های متنوع (تفرید، استعاره و غیره) عمل می کند، لیکن هدف واحدی را دنبال میکند: ایجاد فرافکنی منطقی احساس (۸۱ - ۳۸۰ ، ۸).

مهمترین و صریح ترین شکل انتزاع، انتزاع منفرد (نامگذاری از آن و. وندت۱۰۷ می باشد)، یا به عبارت دیگر اصل پندار اولیه است. این فرایند تجرد بالفعل،استحاله ضروری بُعد واقعی - چه زمان، چه فضاو جه فعل - را عیان می دارد، که در آن، اثر صرفا در بعد مجازی تحقق می یابد. لانگر مدعی است که در نتیجه فرایند انتزاع پندار بدوی، صورت هنری به عالم مجاز و خیال که

www.takbook.com

مخلوق هنر است می پیوندد. خانم لانگر از شکل رسای منطقی در هنرِ با روحی پدیده شناسانه برداشت میکند: معادل شکل جسمانی نیست؛ جیزی مدرک نیست، یک صورت خیالی و یک انتزاع است (۵۰ ، ۵) ۱۰۸. در این حال وی مساله رابطه بین این انتزاع و شکل رسای جسمانی را یکسر به فراموشی میسپارد، همینطور پیوند میان مورد آخر و ریخت شناسی عواطف را. حاصل آنکه معلوم نیست از جه روی صورت هنری با ساخت عواصف همریخت می باشد. اگر شخص به حلقه اتصال فکری با شکل ساختمان مادی نداشته باشد همسانی میان صورت محاز و احساس خصلتی عرفانی پیدا می کند.

موضع لانگر ناگزیر از نفی یا استخفاف حسی بودن در هنر است. از این رو او ، ناچار به شروط عدیده ای متمسک می شود، پس اظهار میدارد شکل انتزاعی، بدان سان که هست آرمان هنر نمی باشد، آفریدن یک انتزاع ، تا مادام که چنین امکانی هست، نیل به شکل ناب به عنوان ابزار صرفا خیالی، مشغله منطقیون است و نه هنرمند و شاعر و امثالهم. محاجه در این بحث عبث لانگر را به تخالف با خویشتن می کشاند ۱۰۹.

لانگر چون از اعتنا به میانجیگری صور جسمانی در تشکیل صور مجازی هنری اعراض میکند لذا در اثبات مشابهت " همریختی گرایی" شکل مجازی با شکل حیاتی، از جنبه هایی مانند پویایی، تنش، کلیت (مسدود بودن) و بعضی ابعاد دیگر در می ماند. او در مقاله خویش " تجرید در هنر" در صدد توجیه حضور کیفیات فوقا مذکور شکل در هنر است، بی آنکه رجعتی به مشابهت آن با شکل زنده کرده باشد. خانم لانگر عوض توضیح از اصل گشتالت استشهاد می طلبد. پیرو این اصل که در روانشناسی گشتالت وضع شده است (ام. ورتایمر ۱۱۰ ، کورت کافکا ۱۱۱) قالب " پسندیده " که حاصل دریافت صرف می باشد، با " بسته بودن"، ساختار پویا، تنش و غیره مشخص می شود. علاوه بر آن تمامی این کیفیات در خود دریافت مستتر است، و به طور خودکار (منفعل) در پویه دریافت سربرمی آورد. او می نویسد " اصل گشتالت یا صورت لفظ دادن به قالب ها روابط منسجمی با اصل ساختار پویا یا طرح (پر تنش، در همه هنر ها دارد" و می افزاید: " ... تنش ها از همان هستی صورت های بسته منبعث است" (۳۸۴، ۸).

لانگر از التفاط به این مطلب که روانشناسی و سیبرنتیک نوین نسبت به نظریه گشتالتی پیدا شدن خود به خودی تخیلات و درک استعداد مادرزادی تبیین قالب ها، نگرش بسیار انتقادی دارد، پاک تغافل میکند. تحلیل های زیادی نشان داده اند که دریافت صورت یک فرایند بغرنج در پرتو تجزیه و ترکیب میسر است که متضمن شکل خاصی از کنش و واکنش میان انسان و شیی است، که این نیز مستلزم آموزش می باشد. این هم صحت دارد که هر آینه اثر هنز زیبایی را فرض کنیم، می توان بدون برابر نهادن و تعمیم آن به مثال های زیاد دیگر شکل هنری را فی نفسه در خود آن تجرید کرد. این مطلب از آنرو میسر می شود که هنرمند همه کارهای "آماده سازی" جهت انتزاع این شکل را "برای ما" انجام داده است، به عبارت صریح جهب تسهیل انتزاع آن،مقدماتی را تدارک دیده است. لانگر این امر را با تصریح اصول متفاوت انواع فنون انتزاع در هنر، نیکو به انجام میر ساند.

توضیحی که در بالا آورده شد مبین سقوط محض در مغاک پدیده گرایی می باشد.در حالیکه لانگر پیشین، علی رغم ناممکن بودن همریخت گرایی از منظر پدیدار شناسی، به همریختگرایی اشکال مجازی در هنر و صورت های معنوی صرف ، دل قوی میداشت، اینک نیازی به صحبت از این همریختگرایی نمی بیند. قالب های معنوی و همه مختصات آن از قبیل تنش به عنوان صفات فی نفسه ادراک تعریف می شود. تنش به مثابه خاصیتی ذهنی - خاصیتی از دریافت - معرفی می شود و نه خاصیت عینی صورت هنری. با یک چنین توضیحی از مهم ترین مساله تغافل می شود: اگر تنش عاطفی به هنگام دریافت اثر هنری عرض شود، در این حال صفات *مادی* ساختمان کار هنری چه باید باشد؟

به کنار از اصل "پندار نخستین" یا "انتزاع منفرد" لانگر قاعده دیگری، "استعاره" ، را هم دخیل می داند. او می نویسد: "استعاره حسی نقشی مهم در هنر ایفا می کند" (۳۸۷ ، ۸).مفهوم قاعده فوق مشتمل بر این واقعیت است که معنی عاطفی صورت، که در یک قسم از عوامل حسی هیات یافته است، مثلا نوا، امکان دارد در قسمی دیگر از عوامل حسی نیز اظهار شود. بر طبق مراتب "ترجمه" صورت بیانی، همچنانکه گفته آمد، تجریدی از یک صورت برونی خاص است. حالت سوم تجرید اصل "پندار ثانوی" می باشد. وقتی روی عمارتی تعمق میکنیم، دفعتا این احساس به آدمی دست می دهر که گویی فضا گسترش می یابد، هنگامی که به موسیقی گوش می کنیم، رنگ و روشنی را می بینیم، یا در خطوط یک تندیس فصاحت را "می خوانیم". لانگر برای پندار ثانوی تعریفی پدیدار شناسانه ارایه می کند، همانگونه که در پندار نخستین، روی ویژگی های معنوی انگشت می نهد، بی آنکه حتی پایه مادی این پویش را مطرح کند.

فوقا برداشت لانگر از صورت رسا را ملاحظه کردیم و متوجه شدیم که از دید علمی غیر مستدل و خود - ناسازگار است. اهم ادله این امر روش شناسی پندارگرایانه و پدیدار شناسانه آنست. اهتمام ما براین استکه ذیلا نشان دهیم لانگر با التزام به تعبیر شکل بلیغ از

www.takbook.com

موضع نمادگرایی، نه تنها از تلخیص این نظریه از کاستی های آن فرو ماند، بلکه در واقع با تشدید فتور آن به لحاظ تفسیر نمادگرایی .خویش، برآن ها دامن زد

۳. نمادگرایی استعاری

لانگر همت بر این مقصور می داشت که نشان دهد "شکل رسا، در نهایت، یک شکل نمادین است" (۳۸۵ ، ۵). بسیار طبیعی بود که در گردشکار این امر، به تحلیلی از نماد هنری بپردازد. نگارنده در اثرخویش *شکل و عاطفه* می نویسد همه نظریه های عمده

www.takbook.com

معاصر در باره زیباشناسی را می توان به یک مساله تقلیل داد: "معنا" در هنر به چه چیز اتلاق می شود؟ به عبارت دیگر، مراد از "شکل معنی دار" چیست؟

پیشتر گفتیم که نمودِ گویا، نمودگار یک احساس است که فی نفسه یک "معنا" می باشد. اصطلاح احساس مورد نظر در مفهومی گسترده بکار برده می شود: بر خلاف اعتقاد تعداد کثیری از ناقدان نظریه شکل رسا، در اینجا احساس صرفا و همیشه هم به معنی عاطفه نیست؛ این اصطلاح به واقعیت درونی رجعت دارد، به حیطه بهره درونی آزمون، که جامع دستگاه پویای احساسات و هم صورت های تخیلی است۱۱۲. لانگر بین احساس هایی که بلاواسطه آزموده میشود، و آنهایی که برانها اندیشه می شود و در خیال فراچنگ می آید، یعنی میان فکر یک احساس و آن پدیده واقعی که به "داشتن یک احساس" آوازه یافته، تمایز قایل می شود. پیرو باور های لانگر، معنای نمود گویا در هنر همانا احساس بلاواسطه هنرمند نمی باشد، بلکه طبیعت احساس های مدرک یا مکتسب از ورای تخیل، و ومتاثر از طریق انتظام و بصیرت تجریدی است. مقصود هنرمندانعکاس رای و عقیده است - عقایدی در خصوص حساسیت و عاطفه آدمی، که اثر هنری فرافکنی آن می باشد. آرا هنرمند تصورات او از آدمی است، نقشی از اشکال آگاهی که نه شناخت " واقعیات " بلکه "حیات درونی" هستی خودآگاه است، مکاشفه نمادین حقیقت زندگی واقعی، اثر هنری "برون تابی نمادین بینش درونی (مابه اندرون احساس" است (۰۴ ، ۱۰۳ ، ۱۰.

تا جایی که لانگر معترف است غرض اصلی هنرمند اظهار "ایده ای" راجع به احساس آدمی ست. تا مادام که وی یقین دارد احساس ها در هنر نه چندان برای تلذذ که برای دریافت نمایش داده می شود (۲۸) فلسفه هنر ایشان به یقین رنگ و بوی هوشمندانه (شناخت شناسانه) می گیرد. در زیبا شناسی لانگر میان بیان صریح احساس (" بیان خویش")و فراتابی احساس شکافی دهن باز می کند، که در (پایان مساله به طرزی خشک اندیشانه به نفع آگاهی حل می شود (۲۲.

البته لانگر مسبوق است که "معنی" شکل بلیغ در هنر تا حدودی مدام احساسی را بازگو میکند، یک حس، یک وقوف عاطفی را، که به مدد اثر هنری خوب نقل می شود. باری لانگر خود را به تنویر این ارتباط همزمان بواسطه اثر هنری، که مشتمل بر خود احساس و ایده ای در باره احساس است مقید نمی کند. رودلف آرنهایم از خبرگان امریگایی در روانشناسی هنر، بظن صایب دریافت در آن بخش از آرا لانگر که در بالا بدان ها پرداختیم، کاربست عبارت "ایده" (یا "تصور") احساس از وضوح کامل برخوردار نیست. هر آینه ایده ای برای لانگر به وجه معمول به مثابه اطلاعات عقلانی متعارف تفهیم شود، در این حال وجه تمایز میان اظهار هنرمندانه و اطلاع رسانی محو می شود. لکن اگر عقیده حس شود، در واقع اگر آن احساس می باشد، می رسیم به بن بستی که در آن تفاوت میان .احساس واقعی و ایده یک احساس همچنان توضیح داده نمی شود

تحت تاثیر نقادی مشروح بالا لانگر تحلیل مبسوطی از سرشت ویژه معنای نماد هنری ارایه کرد. ایشان این طبیعت خاص را در لاینفک بودن معنای هنری از نماد می بیند، در این واقعیت که ترسیم احساس از معنی آن گسست ناپذیر است. صورت متصور آن، تنها نمودی است که می تواند داشته باشد؛ که آنهم بر پایه توافق نیست، بلکه معنای آن نسبت به نماد امری ذاتی می باشد. علی رغم آنکه معنا در *فلسفه در کلیدی نو* به عنوان کاربست نماد هنری تلقی می شود، اینک رخت *کیفیت* قالب بلیغ را برا تن کرده است. کیفیت در هنر "احساس برون تابیده است" (۱۰۶ ، ۱۰). در قیاس با معنی اصیل، که بر سبیل تاویل مستقیم انتقال داده می شود، آن هم با "گذاری" اجتناب ناپذیر از نماد به معنی آن، معنای هنر مستلزم تاویل و تفسیر نیست، درک کامل و واضح شکل نمایش داده شده بسنده است. معنی اصلی بیک اثر هنری تفسیری ایجاب نمی کند، از این رهگذر هم نمی شود آنرا نتیجه گیری کرد. در واقع امر ، یک چنان فرایندی هر گونه درکی از معنی را به تباهی می پیوندد. پس به جای تفسیر درک بلاواسطه معنای هنری - مطرح می .شود

لانگر استدلال می کند که مساله الهام، بطور کل، برای نظریه هنری نماد وفور اهمیت دارد، اما روانشناسان و اصحاب معرفت سنجی، به زعم ایشان، از این مساله درگذشته اند. دلیل عمده ای که ایشان برای این مطلب اقامه می کنند همان ادله عرفی و عامیانه تفسیر هنر به عنوان خود-نمایی و ارتباط اجتماعی است. خانم لانگر معتقد است هر آینه پذیرفته شود که دریافت هنری یک عمل شهودیست، در ها چهار تاق بر روی این نوع عرفان آمیخته به خرد ستیزی فلسفی و فلسفه غیر مادی از یکسر، و انفعالات و هوس های خیال پرستانه از آن سر، باز می ماند. اما حقیقت این است که ولو تصوری مهم به شیوه ای منقلب و پرسش برانگیز بکار برده شود مانع از آن نیست که درست هم بکار برده شود (۶۱ ، ۶). منظور او از بکاربردن "درست" تفسیر لاک وار ۱۱۳ ایشان از وحی و الهام به عنوان کاربست اساسی و هوشمندانه است: ادراک بی واسطه یا دریافت معناشناسانه ساختار های صوری اشیاء .متفاوت حسی، یعنی درک یکی در مقام نماد دیگر و غیره

www.takbook.com

از نظر لانگر معرفت شهودی را در هنر استفاده از نوع خاصی از نماد ها، شرایط و روابط ایجاد می کند. ام. دامیانوویچ۱۱۴ می "نویسد لانگر این 'شهامت منطقی' را داشت که اشراق را بطور نشانه ای تفسیر کند" (۲۵۵ ، ۱۹). از این رو گفتیم شهامت که شناخت نشانه ای را غالب اوقات معرفت تعقل شده، و الهام را شناخت نیاندیشیده دانسته اند. پیداست که این نویسنده تسلیم منقدان خود گشته، در *مسایل هنر*، با ملاحظه تفاوت های ضروری میان کار هنری و نماد واقعی، به امکان ناپذیری صحبت از نمادگرایی فراستی۱۱۵ تن در میدهد. علی رغم این، چندان که قالب رسا در هنر به عنوان ریخت نماد نوجیح می شود تناقض نمادگرایی فراستی به قوت خود باقی می ماند. بعلاوه تفسیر پدیدارشناسانه وی از شکل انگاری گویای انست که لانگر توانایی طفره رفتن از دیدگاه غیر مادی الهام را نداشت. در واقع، به استعانت اشراق ("دریافت ناب") شکل رسارا که به عرصه روحانی و جهان غیر مادی، و نه کنه و جوهرهای مادی راه گشوده است، تشخیص می دهیم. به این ترتیب، علی الظاهر برداشت پدیده شناسانه لانگر عاری از صراحت درک این حقیقت است که شناخت شهودی توسط دو نوع وضعیت مادی مشروط می گردد: پویه پیرامونی و روانی که در دستگاه پی حادث می شود، یعنی لانگر فاقد آن یگانه ایده ایست که با حل درست و علمی مسایل روانشناسی ملازمت دارد - صحه گذاشتن بر یگانگی آنچه که جسمانی است و آنچه که روانی می باشد.

گسست ناپذیری معنا و نماد، نقصان گذار از نماد به معنی و تحصیل شهودی معنی - همه این خصوصیات لانگر را به برابر نهادن نماد و استعاره سوق داد. او در مسایل هنر خویش می نویسد اصل استعاره یک اصل زبان است مورد اخیر جهت بیان تجربه جدید به روشی غیر استرلالی بدان دست می یازد، چرا که نمادگرایی تفننی و لغوی از انجام آن قاصر است. اصل استعاره منشوریست مرکب از داشتن قدرت تکلم درباره چیزی ودر عین حال بیان معنای دیگری از طریق آن. استعاره عقیده ایست که به نوبه خود بگونه یک نماد عمل می نماید تا چیزی را ادا کند و چون غیر استدلالی ست در واقع ایده ای را تصدیق نمی کند. لیکن برای فراچنگ آوردن خیالی غیر مستقیم، مفاهیم نوی را تنظیم می کند. کار هنری استعاره تکامل یافته است.

نگارنده در کتاب خود *ذهن*، تشابهی را میان نشانه هنری و استعاره پی میگیرد و در می یابد که اثر هنری حتی در ساده ترین ترکیب خود، استعاره ای بس ماهرانه است و هیچگاه ساده نیست، و اینکه اثر هنری مانند استعاره بی آنکه آرا آن برگردان یا مقایسه شود، باید قابل فهم باشد. اثر هنری فقط شکل خود را بروز می دهد، و معنی آن مستقیما درک می گردد. پیرو همین دلیل دقیق لانگر تاکید دارد که معضل الهام و استعاره برای نظریه نمادگرایی هنری درجه اول اهمیت را دارد۱۱۶. بر بنیاد قیاسی که خانم لانگر از اثر هنری و استعاره می کند، به این نتیجه می رسد که زیانی نمی دارد که "اثر هنری را استعاره خواند" (۱۰۴ ، ۱۰). هیچ شکی نیست ایده نشانه استعاری در هنر که مدت ها پیش از پیرس رشد داده شد، درخود عنایت است و می تواند راهگشا باشد.

تحلیل صور بلیغ لانگر، که به عنوان نماد استعاری تعبیر گشته، نشان می دهد لانگر توسط نقادان خود وادار شده است تصحیحات قابل ملاحظه ای در نمادگرایی نمایشی خویش دهد و عمدتا روی توضیح ماهیت خاص نماد هنرمندانه، از طریق مقایسه با نمادگرایی استدلالی تاکید ورزد. پس به صراحت اظهار می کند تفاوت میان "یک نماد راستین" و یک اثر هنری بسی بزرگتر از آن بود که پیشتر گمان می برد (۱۲۶ ، ۶). بنا براین اصطلاحات خود را عوض می کند. لذا "نماد نمایشی" و "نماد هنری" را جایگزین "شکل رسا" و همین طور "فرافکنی نمادین" می سازد. عبارت معنا که برای ادای معنی اثر هنری بود جای خود را به "فحوا" و بعضا به "فحوای اصلی" داد. علی رغم این تصحیحات، لانگر کمافی السابق بر این باور است که کارویژه اثر هنری شبیه کارویژه نمادیست تا هر چیز دیگر.

ایشان شباهت مذکور را در این واقعیت می بینند که صوریت بلیغ در هنر، همانند هر نمود دیگر، از یکدست، چیزی دیگر را بازتاب میکند - دستگاه پویای عواطف - از آن دست، با دست یازی به فرایند تحول و بالاتر از همه به تجرید شکل را می آفریند و به لفظ در می آورد، که ما آنرا در باب پیشین باز کردیم: "کار ویژه نماد نه فقط انتقال قالب، بلکه در درجه نخست تجرید آنست" (۱۰۵ ، ۱۰). شکل رسا مثال هر نماد، برون تابی یک انگار، انتقال آن و نیز آفرینش معنی ست.

تصور لانگر از هنر هم آماج انتقاد بود. برخی از منقدان، پیشاپیش همه آنهایی که به دلیل - ناکامی نمادگرایی نمایشی در رعایت مشخصات خاص آثار هنری در برابر خصایص نماد های استدلالی (نیجل و همکاران) به آن حمله می کردند اینک به تمجید لانگر می نشستند، چه نامبرده آنها را منظور نظر داشت. آنان براین واقعیت صحه می گذارند که خانم لانگر وقوف داشت که شکل رسا در هنر به هیچ چیز دیگر الا خودش اشاره ندارد، هیچ "مرجعی" ندارد، و تشخیص ارزش هنر شهودی ست و به تعقل و تعمق حاجت ندارد. این ناقدان محق بودند لانگر را ملامت کنند و معترض شوند که او با اتلاق مستمر نماد به اثر هنری با خویشتن در تضاد است، وحال آنکه نماد بدون مرجع دیگر نماد نیست (۳۳ ، ۲۹). دعوی لانگر مبنی بر این که اثر هنری به دلیل ابداع انگاری برای

www.takbook.com

ادراک، انتزاع و غیره یک نماد می باشد، با قطع و یقین رد شده است. از همین روی آ. برندنسون ۱۱۷ در نقد مشروحی از این مباحثات لانگر ابراز می دارد که سودمندی نماد برای خدمت به تشکیل ابزاری برای اندیشه (در زبان) یا احساس (در هنر)، بطور لاینفک به کارویژه آن، عرضه چیزی دیگر، مرتبط است. منهای این کار ویژه نماد هنوز می تواند یک ابزار باقی بماند، لیکن دیگر نماد نیست.

مضاف براین انتقاد، خرده گیری های دیگری نیز از موضع مخالف به عمل آمده است - انتقاداتی که در جهت دفاع از طبیعت نمادین هنر است. بر این سیاق زیباشناس ایتالیایی انریکو فیو بینی ۱۱۸ اذعان می دارد که خود نگارنده بیشتر در *شکل و احساس* به بحران در نظریه نمادگرایی هنر خویش پی می برد، چه در آنجا اصرار دارد که نماد هنرمندانه را نمی شود از معنی تفریق کرد. پس در صدد مقایسه دو شیوه یکسره متفاوت از هم بر میاید: شیوه السنه منطقی و شیوه نیاندیشیده، اشراقی، و از این بابت بی منطق که ذاتی هنر است. اینک در نظریه لانگر هنر احساسات را متجلی می سازد لیکن آنرا انتقال نمی دهد. فیوبینی نتیجه گیری کاملا موجهی می کند: در نظریات لانگر از قضایا تا استنتاجات یک افول تدریجی هویداست. تمنی اصلی او - جلب هنر به حیطه فعالیت تحلیلی، رویت تجربه آدمی در هنر، در چهار چوب فعالیت نمادی قابل فهم - همه به ابطال می گراید؛ مباحثات و مجادلات او با نو اثبات گرایان به چانه زدن بر سر اتلاق این یا آن اصطلاح تنزل می کند و بالنتیجه "ادراک ناپذیری" نظریه نماد هنرمندانه لانگر "به مواضع نو اثبات گرایان فرو می غلتد" (۲۷ ، ۲۳).

نقادی ام. دامیانوویچ نیز در همان راستا طی طریق می کند. بزعم دامیانوویچ خانم لانگر موفق نشد با مقابل هم نهادن نماد هنرمندانه و نماد اصیل و پیش کشیدن مفهوم نو وغیر دقیقی از نماد به وجه معناشناسانه، خاصیت نمادین هنر را بطور موثق مبرهن سازد. ما نیز این ایرادات دامیانوویچ را تایید می کنیم و معتقدیم از جمله عواملی که رویا رویی با آن موجب سستی ایده های لانگر گشت یکی هم مساله علم حضوری و معرفت حصولی در هنر بود. لانگر پس از به میان آوردن این مساله مهم، چنان که دیدیم با صغرا و کبرای فلسفی اقنا کننده ای بدان نپرداخت و در ارایه یک راه حل دیالکتیک فرو ماند. به جای توضیح معضل به راستی دشوار چگونگی نقش آفرینی دیالکتیک نماد هنری در امتزاج عوامل بیواسطه (اشراقی) و باواسطه (خردمندانه)، لانگر به سبک ماوراالطبیعه مساله را به نفع بیواسطه، اشراقی فیصله می دهد، و بر این نسق پایه های مادی توضیح نمادین هنر را فرو می ریزد. سخن راندن از طبیعت باواسطه شناخت هنری معادل بحث از واقعیت جهان و احساساتی است که نماد های هنرمندانه به آنها رجعت دارد. با این وجود، بنا بر نظریه پندارگرایانه کاسیرر - برانگیخته "قالب های نمادین"، و بر اساس و دنباله روی از پدیده گرایی، لانگر را تنها یارایی آن بود نظریه ای را تنظیم کند که در آن نماد هنری چیزی را باز می تاباند که خود آفرینشگر آنست و ما به وجه الهام برآن وقوف می یابیم. در این فرایند "هرگونه معنی واقعگرایانه و هستی شناسانه هنر دفع می شود" (۲۶۱ ، ۱۹).

البته باید خاطر نشان ساخت که تصور لانگر از نمادگرایی شامل جنبه های دیگری از دیدگاه وی است، از جمله این که نمود گویا در هنر ریخت شناسی عواطف را انعکاس می دهد. وی با تکمیل این دیدگاه توانست از بسی تضاد ها و استنتاج های پندارگرایانه که نظریه اش بدانها منجر می شد، اجتناب کند ۱۱۹.

زیبایی به مثابه شکل رسا . ۴

www.takbook.com

لانگر در نوشته های خود تقریبا هرگز از عبارت "ارزش" استفاده نمی کند. این مطلت کاملا قابل درک است. در فلسفه در *کلیدی نو* نگارنده این سوال را پیش می کشد "ارزش هنری چیست؟" و پاسخ چنین است: زیبایی" (مراجعه کنید به ۲۰۴ ، ۳). در *شکل و احساس* ایشان جمع بندی دقیقی از، تعبیر خویش از زیبایی را ارایه میدهند؛ "زیبایی صورت بلیغ می باشد" (۳۹۶ ، ۵). در *ذهن*... تا مادام که شکل رسا مانند یک کیفیت ارزیابی می شود، جمع بندی از این قرار خواهد بود: همین کیفیت است (کیفیت بیان) "که موجد زیبایی در هنر می باشد" (۱۲۷ ، ۱۰). نویسنده می افزاید مراد وی از "کیفیت" آن چیزی نیست که عمل گرایان "کیفیات اولیه و ثانویه نامش نهاده اند". این کیفیت "احساس فرا فکنده است" (۱۰۶ ، ۱۰).

ارزش هنری با نقشی که به مثابه کیفیت شیی خلق شده اتخاذ می کند، به لحاظ این که در برون ذهن هستی دارد، عینی در شمار می آید. با توجه به همین گفته، لانگر می نویسد هر چند وجه تمایز اثر هنری ذهن گرایانه است ولی خود لِذاته عینی می باشد. ارزش هنری تا آن هنگام که نمایانگر برون تابی یک احساس، حقیقتِ سکنات واقعی احساسات است، و نه یک احساس شخصی و ذهنی، برای لانگر عینی بشمار می آید. مزید بر این در هر اثر هنری شکیل این حقیقت و این اگاهی تازگی دارد. عینیتِ کیفیت، به تبع آن عنیت زیبایی (عین ارزس هنری) در تصور لانگر، با اندیشه ماده گرایانه عینیت کوچکترین سنخیتی ندارد. ناگفته نماند که کیفیت در بینش لانگر همان شکل رساست، و مورد اخیر فاقد شکل (جسمانی)، بلکه دارای صورت پنداری می باشد و در حوزه ای معنوی مکتسب است و سرشتی پدیدار شناختی دارد. به همان نحو ادله متعددی موید آنست که مکتوبات لانگر لزوما با مفاهیم پدیده شناسانه زیبایی گره خورده است. بگونه ای که در بالا رفت، این مفهوم آفرینی لاجرم با نفی یا نقضِ نقش و مقام اجزایی که در هنر به طور حسی یافت می شود، ملازمه دارد. در واقعیت فعلی، اگر بنا باشد جوهر هنر در شکل رسای محض مریی شود، که مرتبتی خیالی دارد، باید گفت هرچه کار هنری نیکوتر باشد همان چندان منزلت مادی خود را از دست می نهد، ما کمتر خواص فعلی آن را دریافت میکنیم، و حواس مان به شکل پدیدارشناسی و مجازی آن معطوف می گردد، روی پدیده ناب. این خط فکری منطق خاصی دارد، لیکن نتیجه ای که عاید می شود مغایر با تجربه تماس آدمی با هنر است.این آزمون معلوم می دارد که اجزا دریافت شده حسی و واقعی هنر، از اهم شروط واجب برای دریافت زیباشناختی معتبر مجسوب می گردد.

باید تاکید کنیم که علم این نویسنده امریکایی در مسیله فوق نیز غوری نداشت. مبهماتی که تجرا منقد ادبی لانگر در تحریرات خود نسبت به برداشت او از ماهیت حسی یا ایده آلی صورت رسا در هنر مطرح می سازد، در برداشت لانگر از کیفیت نیز مشهود است. عبارت کیفیت اغلب در هم نوایی با ضدیت مستقیم وی با برداشت پدیده شناسانه به مثابه چیزی قابل ادراک از طریق احساس تفهیم می شود. پس نگارنده در کتاب خود ذهن می نویسد: مقصود از اثر هنری نشان دادن رای خود است به حالتی از احساس یا کیفیتی بی بام اما محسوس (۱۲۴ ، ۱۰). در همان کلید با شرط و شروط فراوان ادامه می دهد که هر آینه خودمان را از رنگ، وزن، حجم، و غیره مجرد کنیم شکل هنری نخواهد توانست تاثیر جامعی داشته باشد. جون به کُنه برداشت لانگر از صورت بلیغ نظر کنیم، به سهولت می توان دریافت این کیفیات را، که مبین لاف و گزاف از عقل سلیم، یا اگر بخواهیم دقیق تر بگوییم، به تجربه تماس مستقیم انسان با هنر می باشد، نمی توان به گرد ایده مرکزی استه تیک و همی لانگر، فضاهای پدیده ای، که اثر هنری در آن هستی دارد منتظم کرد.

پیشتر، در بالا نفوذ فلسفه عمل گرا را روی آراء لانگر مشاهده کردیم، این تاثیر را در تصور ایشان از زیبایی نیز می توان مشاهده کرد. لانگر مانند زیباشناسان عمل گرا هویت ویژگی های احساس زیباشناسانه را مشخص نمی کند. او که زیبائی را احساس برون تابیده می داند در واقع بوضوح مدعی ست همه نوع احساس می تواند در هنر فرا فکن شود. در تمامی تقریرات او و مشکل بتوان عبارت " استه تیک" و " زیبا شناسانه" را دید. البته تعجبی هم نیست، چرا که برای لانگر مسائل " کیفیت زیباشناسانه"، " دریافت زیباشناسانه" بصورت پدیده ای خاص، که عینیت مطالعه علم استه تیک را فراهم می آورد، بطور جدی مطرح نیست.

آثاری که لانگر راجع به زیباشناسی نوشته معروفیت زیادی دارد (۲۷، ۲۰). آنها در هفته نامه های امریکائی، انگلیسی، ایتالیائی، آلمانی، لهستانی و سایر کشور ها مطالعه شده جواب های مجادله ای گرفته است. در آراء متنوع شارحان او دو خط عمده به عینه عیان است. اولا باید رسما این نکته را قبول کرد که در استه تیک نوین (غرب) لانگر از نویسندگان پیش کسوتی استکه در باره فلسفه هنر مطلب می نویسد. در حوزه کارخود اندیشمندی ارجمند ، از مکارم و متقدمان است ۱۲۰ . دوم قبول خاضعانه این مطلب است که آثار او راه حلی جدید و اساسی برای حل مسائل نظری هنر، که قبلا بوسیله استه تیک نوین شناسائی و تا حدودی تنویر شده است، ارائه نمی کند.

www.takbook.com

تردیدی نیست این رفعت منزلتی که به لانگر قائل می شوند، بی دلیل نیست. در نوشته های نگارنده *فلسفه در کلیدی* نو شم و فراست کتمان ناپذیری بچشم میخورد. خانم لانگر در متن وسیع کل مسائل فلسفه نوین در صدد تعین و حل مسائل هنر برآمد. مسلما این متن تا اندازه زیادی به مساسائل نواثبات گرایان (با رنگ و بوی وایت هد و ویتگنشتاین)، پدیده شناسانه (هوسررل)و نوکانتی (رونوشت کاسیرر) منحصر می باشد. لازم است به نگرش انتقادی لانگر (البته از موضع پندارگرائی) نسبت به مفهوم آفرینی هنر در نظریه های عمل گرائی، رفتارگرائی، و فرویدگرائی بیشتر توجه شود. مباحثات زیباشناس امریکائی این شبهه را دامن می زند که گویا آنها منبعث از دستاورد های روانشناسی نوین است. نگارنده تمایل خاصی به روانشناسی گشتالت بروز می دهد که از دستاورد های عملی و انکار ناپذیر این رشته از روانشناسی و هم از خوشاوند نزدیک آن، عقاید خود لانگر با شالوده پدیدارشناسانه اش نشات می گیرد. باید به تهذیب استه تیک او نیز نظر کرد، لانگر از خبرگان نقد هنر است، و از غنای مواد واقعی هنر های متنوع بهره می گیرد.

همه آنچه گفته آمد گویای علت محبوبیت و اشتهار لانگر می باشد، نفوذ او را چه بسا بتوان در رساله ای راجع به موضوع واحدی، مقاله یا گزارشی که در همایش ها پیرامون استه تیک خوانده یک شود ردیابی کرد.

همچنین قرابت نزدیکی بین تصور لانگر از هنر و نظریه های ضد - واقعگرایانه هنر که به تقدیس شعر و مفاهیم ناب می نشیند، شعری که هیچ وجه تشابهی با واقعیت ندارد (تی. آ. میر ۱۲۱) ، می توان ملاحظه کرد. نظریه های فوق مدافع وزن و قافیه هستند (پی. هانسلیک ۱۲۲)و غیره ۱۲۳.

نظریه استه تیک لانگر روی نظریه و عمل هنر نوینگرایی تاثیر قاطعی گذاشته است، بطوریکه، رابطه روشن بین این تاثیر گذاری و جوهر صورت گرای نظریه هنر او را بسهولت می توان دید. خانم لانگر مبتدا، منتها و تنها مراد اثر هنری را آفرینش *شکل* اعلان می کنند. جا دارد به پرسیم در استه تیک لانگر چه نقشی به مضمون محول شده است؟ در قاموس نوشته های او پاسخ چنین است: روشنگری معنای باز نمایی در هنر. ایشان در آثار اولیه خود در باره این سوال موضعی "انقلابی" دارد. آنرا که از تقلید و بازنمایی بری ست و در رساندن معنای شکل رسا کارآمد تر است، هنر آرمانی می خواند. در اندیشه لانگر قالب رسا "مظهر" هنر است و آن چیزیست که "به اصطلاح هنر انتزاعی در صدد ابلاغ آنست" و "هنر های غیر تقلیدی همواره بدان تجلی بخشیده است" (۱۰۷ ، ۶). لذا لانگر جهت تکمیل وظایف و اهداف لازم برای اختتام نظریه خویش، هنر مجرد را بسیار مناسب می یابد.

لانگر در کتاب خود *ذهن*... از "پیوند تنگاتنگ" میان هنر و طبیعت، از "معقول بودن" عمل دیرپا و به تقریب عالم گیر بازنمایی در نقاشی و پیکرتراشی سخن می راند. در این احوال به "هنر مجرد" نظری دیگر دارد: "فرهنگ هنر غیر نمایشی، با همه اهمیتی که دارد، حلقه ای در زنجیره تاریخ است" (۸۷ ، ۱۰). بر این سیاق، نگرش لانگر به محتوا در هنر، در راستای شناخت بیشتر ارزش آن تطور می پذیرد، لیکن در تمامی این احوال همچنان به فرض اساسی خویش مقید و وفادار می ماند: محتوا برای شکل و نه شکل برای محتوا؛ هدف شکل است و ابزار محتوا. براهین زیاد ما را مجاز می سازد که این دیدگاه ها را *صورت گرای* بنامیم.

ارزیابی کلی سوزان لانگر نشانگر آنست که وی در "کلید نو" نتوانست به یک نظریه هنر دست بیابد. در تحلیل های فیلسوفان امریکایی، روش شناسی پندارگرایانه ایشان مانع از احتراز او از" تناقضات و آشفتگی هایی" شد که ملازمان گزیر ناپذیر استه تیک پندارگرا در شمار می آید.

www.takbook.com

باب XIII

عمل گرایی، نشانه شناسی و هنر: چارلز پیرس

روند معناشناسی به طور کلی نه فقط از جهت گیری نشانه ای آن، که خصوصا، از وضعیت *نشانه شناسی* آن معلوم می گردد: علامت به عنوان یک شیی مربوط به جهاز بدن، عنصری از دستگاه علایم تلقی می شود. تلقی نشانه شناختی بدواً به صورت محدود یا مبسوط از جانب ریچاردز، ویتگنشتاین، و کاسیرر بکار رفت. با وجود این، بیان نظری این دیدگاه مشخصاً در تحریرات فلاسفه امریکایی، چارلز پیرس و چارلز موریس به منصه ظهور رسید. تفکرات فلسفی هردو نویسنده مشحون از عمل گرایی ممزوج با گرایش رفتارگرایانه می باشد، خاصه نوشته های موریس.

چارلز ساندرز پیرس، اندیشمند، منطق دان، ریاضی دان، حکیم و عالم علوم طبیعی (۱۹۱۴ - ۱۸۳۹) را بحق بنیانگذار علمی جدید دانسته اند: نشانه شناسی. در آثار پیرس به تعریف جامع و مبتنی بر قواعدی از نشانه شناسی بر نمی خوریم (بعد ها موریس این کار را به انجام رساند)، نشانه شناسی او جامع و دافع نیست، به گونه ای که گاهی اوقات سهواً با منطق یکی گرفته می شود، باری وی افکار اولیه این علم را تنظیم، حدود و ثغور اساسی آن را تعریف و طبقه بندی مفصلی از علایم را مهیا کرد. پیرس می نویسد "تا آنجا که دانشم اجازه می دهد، یک پیشاهنگ راهگشایی هستم در تنویر آنچه که نشانه شناسی نامش نهاده ام، یعنی تعالیم طبیعت اساسی و تنوعات بنیانی نشانه شناسی ممکن" (۴۸۸ . ۵ ، ۱)۱۲۴. پیرس نشانه شناسی را علم فرایند های علایم تعریف و کارویژه علایم را در محدوده شناخت علمی - در منطق و ریاضیات جزءجزء تشریح میکند.

پیرس نه روی مساله کارکرد نشانه شناسی جهت تحلیل حوزه های نشانه شناسی، به ویژه، هنر، کارکرد و نه اصلاً آنرا پیش کشید. ما در هیچ نقطه ای از نوشته های او به نظریه نشانه شناسی تکامل یافته ای از هنر بر نمی خوریم. یک چنین نظریه ای را می توان از کل دیدگاه های او و اشاراتی که در آثارش، در خصوص هنر دارد استقراء کرد. البته نباید این بیانات را رای زنی های صرف پیرامون مباحثات متنوع نشانه شناسی گرفت. نظریه نشانه شناسی هنر پیرس متضمن تعبیر خاصی از نشانه شناسی ست ۱۱.

این نظریه هنر هم باید در بافت کلی نظرات زیباشناسی پیرس مودر مداقه قرار گیرد. به هنگام توضیح مطلب اخیر (بافت کلی زیباشناسی پیرس) دشواری هایی سربرمیاورد. در بدو امر همچنان که جیمز کا. فیبلمن به درستی خاطر نشان می کند، زیبا شناسی سست ترین قسمت از فلسفه اوست. ثانیا پیرس خویشتن را در این زمینه با کفایت و اهل فن نمی دانست، آراء او دستخوش افت و خیز های مدام بود. ثالثا این بخش از فلسفه او کمتر مطالعه شده است.

ترتیب ویژگی توصیفی که در زیر آورده می شود به متابعت از قضایای عمده و مشخصی از نشانه شناسی پیرس، بالاخص تعریف وی از علامت صورت گرفته که در آن می گوید "علامت چیزیست مانند آ. که برای اندیشه مفسر ج مدلول حقیقت یا شیی ب می باشد" (۳۴۶ . ۱، ۱). پس هر وضعیت علامتی سرشتی "سه گانه" دارد که جامع علامت، شیی و مفسر می باشد.در زیر رابطه علایم را در هنر مطابق این تعبیر سه شاخه ای که پیرس مطرح نموده است بررسی خواهیم کرد؛ مشخصات نقش علایم در هنر، (طبیعت اشیاءو پدیده هایی که آنها را تعین می کند، و صفات ویژه مفسر در هنر (۱۶.

www.takbook.com

۱. علایم تندیسی و هنر

پیرس اثر هنری را به عنوان علامت در نظر می گیرد. از اینرو، اجرای یک قطعه موسیقی کنسرت علامتی می شود که حامل یا در صدد حمل آراء موسیقیایی مصنف می باشد (۴۷۵ . ۵ ، ۱). او استدلال میکند که هنر راتنوع علایم عدیده ایست، لیکن علامتی را که وی برای هنر ضروری می داند، علامت تندیسی یا به بیان ساده پیکره می باشد. اقاویل صریحی از وی هست که در آنها از عکس ها و مجسمه ها بعنوان روشنگر تندیس نام می برد (۲۸۱ .۲ ، ۲۷۶ .۲ ، ۳۶۲ . ۳ ، ۱). می توان گفت که تندیس ها در هنر های تجسمی مستتر است؟ پیرس در مکتوبی به خانم ولبی که به سال ۱۹۰۴ تحریر شده است، به هنگام برشماری مشخصات تندیس به روشنگری موسیقیایی اشاره دارد (۲۹۱ ، ۲) و در جای دیگر بر معماری رجعت دارد (۲۸۱ .۲ ، ۱). به هر روی در نظر پیرس تندیس یا شمایل، علامت جامع هنر می شود. بلحاظ تفویض جایگاه منیع به تندیس در هنر، مقبولیت یافتن و شایع شدن آن در نشانه شناسی منتج (در آثار موریس، لانگر و همکاران) مساله تندیس اهمیت فراوانی کسب کرده است، لذا مصلحت آنست که ما هم شاخص های پیرس از تندیس را بیشتر باز کنیم.

تندیس به میمنت کیفیتی که خود اشیاء دارد، در ردیف آن علایمی می نشیند که معرف شیی در شمار می آید (۲۴۷ . ۲ ، ۱). این کیفیت قرین کیفیتی از شیی می باشد: "یک علامت از آنرو علامت در شمار می آید که به شیی خود مانند است" (۱۱۹ . ۸ ، ۱). تندیس "طبیعت یک نمود را دارد، از اینرو، به قول صریح، در خودآگاهی هستی می یابد. گرچه جهت سهولت در مکالمات روزمره، و دقایقی که اصراری به دقت فوق العاده زیاد نیست، عبارت مذکور را به اشیاء بیرونی که در خودآگاهی انگار فی نفسه را به جنبش در میاورد، تسری می دهیم" (۴۴۴ . ۴ ، ۱). لاجرم، اصطلاح "تندیس" از جانب پیرس به هردو، اشیاء خارجی (عکس ها، تصاویر و پیکره ها) و انگار های ذهنی اتلاق می شود. برای مثال، هر علامت کیفی، مانند بصیرت یا احساس برانگیخته توسط یک قطعه موسیقی که هدف مورد نظر منصف را منعکی می کند" نیز از سوی ایشان به عنوان یک تندیس مشخص می گردد (۳۹۱ ، ۲). باید تاکید کرد که پیرس، هر از گاهی به هنگام صحبت از انگاره های ذهنی، از "تندیس ذهنی" و به گاه اشارت به تندیس هایی (از قبیل تصویر نقاشی شده از "انگار مادی" استفاده می کند (۲۷۶ . ۲ ، ۱.

تندیس علامتی است که مشابهت هایی با شیی مرجع دادر. شباهت در چی؟ شایان توجه است که پیرس در مباحثات خود می گفت تندیس ناب نمودار هیچ چیز نیست الا شکل (۵۴۴ . ۴ ، ۱). لابد نتیجه میشود گرفت در تفسیر پیرس از هنر این شباهت *شکل* است که مبنای تجسم را فراهم می آورد. حال ببینیم درک ایشان از شکل چیست؟

از طبقه بندی نمودار ها، معادلات جبری، اشکال هندسی منطقی که مانند صور تندیس زمینه ترکیب هر زبان را پدید میاورد (۲۸۲ . ۲ ، ۲۲ . ۲ ، ش) و هم از این امر مسلم که وی انگاره های ذهنی را نیز تندیس می داند، چنین بر میاید که تصور پیرس از شکل نه فقط اشکال برونی که اشکال درونی هم هست. مورد اخیر نمایشگر یک سازند، یا نظامی از روابط میان عناصر است. بنا براین (نمودار ها، در مفهومی وسیع، نمایشگر دوگانگی (مشتمل بر دو عنصر) میان عناصر خود است (۲۷۷ . ۲ ، ۱.

کُنه همه پدیده ها (از جمله مباحثات منطقی) بر طبق اقاویل پیرس، عمدتا به شکل ریاضی منتهی می شود (۵۵۱ .۵ ،۱). بازآفرینی شکل ریاضی زمینه هر نوع تجسم و مشترکات طبیعت بازنمایی ناب را تاکید میکند. تا مادام که الحاح پیرس بر آنست هر گونه وسیله ارتباط آراء در غایت خویش بر اساس ارایه کردن استوار است (۲۷۸ . ۲ ، ۱)، حاصل آن خواهد شد که کاربست نمایش هم به میانجی هنر زمینه ارتباط گردد. این گفته بدان معناست که شکل ریاضی را در زیرساخت هنر نیز خواهیم یافت.

استدلال پیرس آنست که شکل ریاضیِ اسکان یافته در زیرساخت نمایش در شکل نمایش و در ترتیب نمایش متجلی می شود. منطق دان امریکایی که عمری را به تعمق در اساس منطقی هنر سیر کرده است با تقریرات کانت در *نقد عقل ناب* پیرامون تقلیل تقویم زیبایی به اصول منطق و ارتقاع قوانین آن تا منزلت علم آشنایی داشت. بدواً پیرس در امکان پذیری بنیانگذاری ماهیت منطقی زیباشناختی متردد بود (۱۹۷ . ۲ ، ۱) لیکن عزم آن داشت که پیوندی میان منطق و زیباشناسی بیابد، پس احتجاج می کرد که "هر چند در نگاه نخست" تصور می رود استه تیک و منطق به دو جهان مختلف تعلق دارد (۱۹۷ . ۲ ، ۱)، "اما میان استه تیک، اخلاقیات و منطق مانندگی های خانوادگی وجود دارد" (۱۵۶ . ۲ ، ۱). این نظرات پیرس را واداشت تا هنگام صحبت از آثار هنری، نه فقط آنها را جملات و عبارات محض که استنتاجات متکامل، و نظامات منطقی منظور کند، که از همان آغاز همسو با اصول آموزش، مقدمات خود را دارد و با لاخره به قیاس قضایا منجر می شود.

www.takbook.com

پیرس شعر راستین را "استدلال صحیح" می خواند (۱۱۹ . ۵ ، ۱). داستان هم نمودی از قیاس می باشد. داستان نویس در انتخاب "مقدمات" خویش مختار است. لیکن آنگاه که آنها را برگزید باید بدان ها پایبند باشد. اگر در آغاز داستان قهرمان نابینا باشد، نمی تواند به یکباره در میانه داستان بینایی خود را باز یابد. مگر آنکه نویسنده برای این "دگرسانی" توضیح خاصی بیاورد. برای مثال شهرزاد۱۲۵ یک افسانه، یک خیال است، لیکن پس از آنکه نویسنده آنرا در خیال آورد، "جوان و زیبا ساخت، و استعداد داستان نویسی را در او نهاد، و او را به کسوت راستین آراست... که ... نمی تواند به صرف اینکه خیال دیگری دارد دفعتا آنها را از او پس بگیرد یا نابود کند" (۱۵۲ . ۵ ، ۱) ۱۲۶.

پیرس برای معماری هم شالوده منطقی تدارک می بیند. بنابراین دلیل اشتیاق او به تحلیل معماری سده های میانه و نظریه های منطقی آن عصر بوضوح عیان می شود (۲۷ . ۴ ،۱). پیرو دیدگاه های او نقاشی را نیز می شود از طریق قیاس به عنوان شبیه سازی در نظر آورد. برای روشن شدن مساله وی یک تکه ساحل امپسیونیستی را مطرح می کند. علی القاعده هرکیفیتی در مقدمه یکی از احزاء اولیه رنگ آمیزی شده در نقاشی است و در کل هدف آنست که آنها چنان با هم تلفیق شود که کیفیت قصد شده را، که به کل متعلق است، پدید آورد. کیفیت منتج ازاجزاء یک کل، که می تواند مانند یک قیاس ارزیابی شود، حاصل مجموع کیفیات اولیه ایست که به مقدمات تعلق دارد (۱۱۹ . ۵ ، ۱) ۱۲۷.

مزید بر تندیس ناب، پیرس دو شکل دیگر از تندیس را هم مطرح می کند: *خیالات و استعارات*. خیالات نه فقط تصورات ذهنی که، عکس ها، نقاشی هاو غیره نیز می باشد. مثال هایی که پیرس بدانها استشهاد می کند حاکی از آنست که این نامگذاری تندیس ایشان به اشکالی از تندیس اتلاق می شود که نسبت به شیی شکل صرفا فضایی، خارجی مشابه دارد، و می تواند کیفیت مشترک داشته باشد (۲۷۷ . ۲ ، ۱)، از قبیل، مثلا رنگ. در باره استعاره به عنوان نوعی از علایم تندیسی اظهارات پیرس کمتر است. اشکالی از تندیس که خصوصیات نمایشی یک علامت را به نمایش می گذارد، وجه اشتراک در چیز دیگری را عرضه می کند، استعارات بشمار می آید (۲۷۷ .۲ ، ۱).از نظر صوری، استعاره هم بیان مشابهت است ، که در آن یک علامت اسنادی به علامت تشابه بدل کشته است، مانند وقتی که به جای "این مرد دوبه صفت است" می گوییم "روباه است" (۹۰ .۷ ، ۱).

نمود ناب تندیس، از وصلت جسمانی یا بقول پیرس از پیوستگی پویا با شیی یی که آنرا عرضه میکند متباین است (۲۹۹ . ۳ ، ۱). پیداست در دقایقی این اندیشه به فکر او خطور می کند که شیی مورد عرضه احتمالا با توجه به موجودیت آن داستان صرف است (۵۳۱ . ۴ ،۱). برای مثال زندگی توام در سکون نه بوسیله اشیاء طبیعت بی جان، که توسط هنرمند خلق می شود. میان خمیر صورتک پاریسی، که در آفرینش آن شیی شرکت واقعی دارد، و یک پیکره افتراق گزافی هست. صورتک بدون شیی هستی نمی یابد درطورتی که مجسمه می یابد. مشکلِ هستی حقیقی شیی را که به کناری نهیم، می بینیم پیرس تصدیق می کند که یک علامت ناب تندیسی نمی تواند حامل یک اطلاع مثبت یا واقعی باشد؛ چه در مقامی نیست که اطمینان دهد در طبیعت همچون چیزی هست، بلکه تنها به مفسر امکان می دهد تا صفات چنین چیزی را در صورت موجود بودن بررسی کند (۴۴۷ .۴ ، ۱). عین بازنمایی هر قدر هم واهی باشد، از نقطه نظر پیرس، می باید از دید منطقی ممکن باشد. این بدان معنی است که زمانی که شیی هستی ندارد قالب تندیس، که عین آن هم هست - باید عقلا محتمل و میسر باشد (۵۳۱ . ۴ ، ۱). به تعبیر پیرس منطقی بودن با داشتن ساخت تندیسی، یا تندیس بودن برابر است. تا جایی که به هنر مربوط می شود از این گفته چنین بر میاید هرچند هنر نیز از صور خیالی و استعاری استعانت می جوید ولی این ها به لحاظ صورت باز نمایی می باشد که طبعا منطقی است.

پیرس خود مستحضر است که تندیس (از جمله در هنر)، مانند هر علامتی، قابل تنزیل به اجزاء تشکیل دهنده مادی آن نیست، لذا برای تعریف مورد اخیر وی عبارت "تندیس گونه" (۲۷۶ . ۲ ، ۱) را مطرح می کند و اصطلاح "تندیس" را برای وجه آرمانی آن تخصیص میدهد. "پس به هنگام تفکر روی یک نقاشی، لحظه ای هست که در آن از وقوف بر شیی نبودن آن غافل می شویم، تمایز میان واقعی و مجازی رنگ می بازد، و برای یک آن رویای راستین فرامیرسد - نه هیچ هستی اخص، و نه هم عام، در این دقایق است که به تندیس میاندیشیم (۳۶۲ . ۳ ، ۱). دیدن تندیس گونه جبرا به معنی اندیشیدن به تندیس نیست. ذیلا بر سر چگونگی تفسیر تندیس کمال یافته، یعنی بُعد آرمانی تندیس گفت و گو خواهیم داشت. در این گفتار بایست به رعایت روانشناسانه دریافت بازنمایی هنری دقت کنیم، که در آن تندیس به همان گونه که هست با آنچه که بازنمایی می شود درهم میامیزد و "تندیس ها چنان جایگزین اشیاء خود می شوند که تشخیص آنها از اشیاء متعذر می نماید" (۳۶۲ . ۳ ، ۲) ۱۲۸.

در نشانه شناسی پیرس تندیس با انواع شکل های علامت درون- پیوستگی می یابد. پیرس *مطابق ویژگی های* خود علایم آنها را به *علایم کیفی، علایم وجودی، علایم قانونی* تقسیم می کند. این تقسیم بندی نخستین تثلیث او را پدید میاورد. تعریف و تعیّن وی از

www.takbook.com

علایم چنین است: "علامت کیفی، کیفیتی است که به هیات علامت درآمده است" (۲۴۴ . ۲ ، ۱)، برای مثال، "رایحه جهت عمل در مقام یک علامت بسیار مناسب می باشد" (۳۱۳ . ۱ ، ۱). در هنر این نقش آشکارا به اصوات، رنگها و نور محول می شود. "علامت وجودی یک شیی یا حادثه واقعا موجود است که یک علامت می باشد" (۲۴۵ . ۲ ، ۱). هر مجسمه ای، هر پیکره ای، یا نمایشی در عین حال که "یک شیی یا حادثه واقعا موجود می باشد"، می تواند نمونه ای از یک تندیس هم باشد. "علامت قانونی، قانونی استکه علامت گشته، این قانون توسط آدمی وضع می شود. هر علامت قراردادی یک علامتِ قانون می باشد، از اینرو دیگر یک شیی ساده در شمار نمی آید، بلکه بصورت یک نمونه کلی در میاید که طبق توافق مفهوم ویژه ای می یابد" (۲۴۶ . ۲ ، ۱). "هر علامتِ قانون مستلزم علامت وجودی است" (۲۴۶ . ۲ ، ۱). پیرس این قسم کاربست انضمامی یا ابزاری یک علامت - قانون به شکل علامت وجودی را *بدل* نام می نهد. چنین می نماید که در میان تندیس های پهنه هنر، بدل ها آن علایمی می باشد که در انطباق با اصول قراردادی نقاشی (ترسیم) قدیسان در تندیس ها و خصایل متفاوت آنها - رنگهای قراردادی، لباس های آنان، شکل ریش هایشان - مو به مو در کتاب های مرجع نقاشیِ شمایل ها مقرر شده است. بر این سیاق پیرس می نویسد: "هر چیزی، هر چه می خواهد باشد، کیفیت، هستی منفرد، یا قانون، تامادام که به چیزی دیگر مانند است و مثل علامت به کار می رود تندیس آنست" (۲۴۷ . ۲ ، ۱).

علامت شمایلی یا تندیسی در تثلیث دومی هم دخالت داده می شود، سه گانگی تازه از تامل در روی *علامت با توجه به عین آن* نشات می گیرد. تثلیث دوم علاوه بر شمایل شامل *شاخص ها و نماد ها* هم هست. یک شاخص، مثلا بادنما با شیی خود پیوندی پویا دارد که دال بر وجود آنست. مانند تندیس آنهم با شیی خود کیفیتی به اشتراک دارد. لکن این کیفیت منبعث از تحدید واقعی شاخص بواسطه شیی آنست، یعنی آن هنگام که شیی در خلال کنش و واکنش خود با علامت "رد" خود را برآن مینهد. هر آینه در این فرایند جای پا ها مشابهتی با اصل داشته باشد، با یک شاخص تندیس مواجه خواهیم بود. از جمله، مثلا یک قطعه عکس که "نه فقط تصویری را تحریک و تجسم می بخشد، نمودی دارد، بلکه بسبب پیوندی (عینیی) که با شیی دارد گواهی است بر انطباق آن نمود بر یک واقعیت" (۴۴۷ .۴ ، ۱). پیرس از میان شاخص های رو به انحطاط شاخص های اصیلی را تمیز می دهد که با شیی اتصال جسمانی دارد، اگرچه در میان شاخص های رو به انحطاط احتمال چنین نقصانی وجود دارد، لیکن همچنان وظیفه ضروری یک نماد را بجا میاورد: قضایایی از قبیل "این"، "آن"، اسامی خاص، اشاره با انگشت، همه نمونه هایی از شاخص های رو به زوال می باشد. پیرس استدلال میکرد که مشکل بتوان علامتی بالکل عاری از خواص یک شاخص یافت و مدعی بود که شاخص ها برای تفاهم متقابل لازم است.

به روایت پیرس، شاخص ها ظاهرا در هنر، در فرایند تفسیر شمایل ها ضرورت دارد. همه آن اجزاء تشکیل دهنده شمایل که بیننده را توانا می سازد تا زمان، زمینه اجتماعی و غیره آنرا شناسایی کند، همینطور داستان ها (کتیبه های روی تندیس ها، فیلم ها، اسناد و غیره) که بدون آنها عکس فقط می گوید چیزی مانند این هست، همه یحتمل شاخص می باشد. معنی واقعی یک عکس بواسطه کتیبه آن حمل می شود (۱۸۳ . ۸ ، ۱).

پیرس اندیشه داهیانه ای را بیان داشت، که با وقوف از سطح روانشناسی آن عصر نمی توانست آنرا تکامل دهد، به این معنی که نه تنها یک عکس، بلکه، باید گفت، تصویری هم که از زندگی شده، در این معنا که بازنمایی راستین با شیی طراحی شده، رابطه تنانی ندارد، و نهایتا تاثیر خود شیی خلق نمی شود، بازنمایی راستین در شمار نمی آید. اگرچه در این حال از تاثیر مستقیم اصل و منبع خبری نیست، اما بقول پیرس تاثیر غیر مستقیمی در کار استکه ناشی از تعمق هنرمند می باشد. تصویر یک معلول است، علت آن نمود اصلی است (۹۲ ، ۲۰ ، ۱). روانشناسی تنها در این مقطع نوین خود، تقلا کرد از روی خود اصل، تعینات آدمی ء اندیشیده بازنمایی را توجیه کند.

پیرس به این دلیل مضاعف که بازنمایی بر مرامجع *قراردادی* هم اشتمال دارد، آنرا باز نمایی "بی غش" نمی داند. اما بر سبیل اقاریر ایشان ماخذ فراردادی نمادها تعیین کننده جایگاه آنها در هنر است. نماد علامتی استکه "کارویژه خود را جدا از هرگونه همانندی یا تمثیل با شیی خود و به همان سان به کنار از هر پیوند *واقعی* با آن به انجام میرساند" (۷۳ . ۵ ، ۱). نماد "توسط قراردادی با شیی خود مرتبط می شود تا بدانگونه استنباط شود، والا به واسطه یک غریزه طبیعی یا عمل خردمندانه طوری تفهیم می گردد که در آن نماینده شیی خود فرض می شود" (۳۰۸ . ۲ ، ۱). پس از آنکه نماد هستی می یابد کارویژه خود را چنان بجا می آورد که گویی پیرو اصول و قوانینی عمل می کند. در سطح روانشناسی این گفته بدان معناست که نماد "بواسطه وجود عادتی که فحوای آنها با خود به ملازمه دارد، به اشیاء دلالت می کند" (۵۴۴ . ۴ ، ۱).

www.takbook.com

پیرس بر این باور استکه "هر انگاری مادی، از جمله نقاشی، تا اندازه زیادی در شیوه بازنمایی قراردادی است" (۲۷۹ . ۲ ، ۱). نگاشته های وی مشحوان از بیانات نوعی است "کامل ترین علامات آنهایی می باشد که در آنها مختصات نمادین، تندیسی و مدِلّ حتی الامکان متعادل آمیخته باشد" (۴۴۸ . ۴ ، ۱). تیودور شولتز۱۲۹ تاکید میکند پیرو گفته های پیرس کار هنری نیز اگر کیفیت مذکور را احراز کند یک علامت کامل خواهد بود. ماکس بنس ۱۳۰ مغایر او استدلال کرده می گوید، برای پیرس نماد بلند ترین پله خلاقیت آزاد ('اعلا حالت نشانه ای') است، وحال آنکه شاخص و "شمایل" در مرتبه سفلی قرار میگیرد ("رو به انحطاط"). باید هشیار بود که این دو، دیدگاه پیرس و تفسیر دیدگاه های او از جانب شولتز و بنس، به برخورد مجرد آلوده است. عمل استفاده از علایم در عمل و هنر حاکی از آنست که علایم "کامل" با توجه به نوع استفاده آنها یا هدفی که در خدمت آن قرار می گیرد علایمی می باشد که مشخصات تندیسی، نمادی و دلالتی آنها میفاوت می باشد. تفسیر بنس، مزید بر این، به تعالی هنر نوین گرا، ویژگی های میثاقی و اختیاری آن متمایل است.

طبقه بندی پیرس از علایم تلویحا تثلیث سومی را ایجاب میکند که در آن *به تبع روابطی که با مفسر خود دارد و وجهی که بدان وجه تاویل می شود، به عبارات، گزاره ها و احتجاجات منقسم* است (۹۵ . ۲ ، ۱). "یک عبارت بطور ساده یک اسم - طبقه یا اسم کامل - است" (۳۷۷ . ۸ ، ۱). عبارت را نمی توان راست دانست یا دروغ تلقی کرد. گزاره به چیزی بر می گردد که هستی واقعی دارد، یعنی یک شاخص که یا کذب است یا صدق (۳۱۰ . ۲ ، ۱). در نظر گاه پیرس تندیس ناب فقط می تواند یک عبارت باشد و نمی توان آنرا درست یا نادرست دانست. در هر حال فوقا از این فیلسوف بیاناتی را آوردیم که در آنها به وضوح می توان مشاهده کرد که تندیس ها، انگار در معیت شاخص ها و نماد ها انجام وظیفه می کند و می تواند جزو قضایا و احتجاجات محسوب شود. از این رو تصویر یک آدم که اسم آن شخص را بر خود دارد، می تواند کیفیت یک گزاره را احراز کند (۳۲ . ۲ ، ۱)، در این دقیقه می توان از راست و دروغین بودن آن صجبت کرد.

صفت مشخصه یک علامت تندیسی در آنست که "با مشاهده بلاواسطه آن نسبت به شیی آن، حقایق دیگر شیی مکشوف می گردد تا آنهایی که برای معین کردن ساختمان آن بسنده است" (۲۷۹ . ۲ ، ۱). مطالعه یک علامت تندیسی در پرتو دستاورد های معرفتی آن معادل مطالعه عین آنست. یوری ملویل در این زمینه می نویسد "این واقعیتی استکه علامت (به عنوان یک نمودار برای پیرس کارویژه ای بسان الگو دارد، به تر تیبی که بررسی آن، کیفیات صورت نوعی آنرا عیان می دارد" (۱۸۷ ، ۱۴). هنگامی که پیرس از تندیس به عنوان ابزاری برای کشف حقایق جدید سخن می راند، بی تردید باز نمایی در علم ریاضیات را در مد نظر داشت، با این همه می توان نظرات او را به گونه قابل توجیه در هنر نیز تسری داد، چرا که پیرس برای این نوع بازنمایی هم پایه و بنیاد ریاضی منطقی قایل بود. شکی نیست که نظریه های بازنمایی پیرس و جایگاه آن در هنر دارای اشارات و تلمیحات ضمنی مبتنی بر طبیعت الگودار هنر می باشد.

به جهت آنکه تندیس ها تنها در هنر مورد استفاده قرار نمی گیرد لذا با معضل صفات مختص بازنمایی هنرمندانه نیز مواجه خواهیم بود. پیرس این خصوصیات را در *بلاغت* علایم می داند. علامت امکان دارد یک صحت و طهارت اخلاقی -عفاف - داشته باشد (۱۲۷ . ۵ ، ۱)، و یک حسن منطقی - صدق (۱۴۲ . ۵ ، ۱). اما گونه خاص دیگری از از لطف زیباشناسانه هست که امکان دارد به تک بازنمود نخست، اسما، بلاغت، تعلق داشته باشد (۱۳۷ . ۵ ، ۱). تمامی انواع علایم (عبارات، قضایا و احتجاجات) می تواند و می باید بلاغت داشته باشد (۱۴۰ . ۵ ، ۱). اجازه بدهید ببینیم علامت چگونه به این صفت متصف می گردد. پیرس این مطلب را با عنایت به تندیس روشن می سازد: چون تندیس یا شمایل کیفیات یک عین را عیان می دارد، از جمله کیفیات زیباشناسی آنرا، عاطفه ای به جنبش در میاید که با عاطفه تحریک شده توسط عین فی نفسه مشابهت دارد(۳۰۸ . ۵ ، ۱). در مواردی که شیی مطمح نظر ساختگی است، فقط با شکل خود تندیس انطباق دارد، دومی می باید از نظر زیبا شناسی هم بلیغ باشد. پس در کل این موارد بلاغت شمایل از خصوصیات زیباشناسی شیی مورد نظر نشات می گیرد، که در شمایل دوباره متولد می شود. اینک نگاهی خواهیم افکند به این ویژگی ها.

www.takbook.com

زیبایی به عنوان "کالوس (برازنده) ۱۳۱ .۲

پیرس کیفیت "استه تیک را" (۵۹۱. ۱ ، ۱) لطف زیباشناختی می نامد، که در عصر جدید تحت عنوان "ارزش" مشخص می شود. در نتیجه، کاربست علامات در هنر را به مفهوم ارزش می پیوندد. این وضع به واسطه بسیاری از مفاهیم به تالی از نظریه نشانه در هنر اتخاذ می شود.

اکثراً فیلسوف امریکایی آن کیفیت عین را که فی نفسه قارد به برانگیختن تحسین است لطف زیباشناختی می خواند (۱۹۱ ، ۱؛ ۵۹۴. ۵ ۱،). این کیفیت را *شاه لیر* می تواند با یک اثبات ریاضی درخشان سهیم شود. لطف زیبایی جامعیت دارد و از این باره برای همگان دریافتنی ست. در بررسی این که کدامین عبارت برای رساندن این ارزش گویاتر است، پیرس در اتخاذ تصمیم به *کالوس* یونانی تمایل نشان میدهد (۱۹۹. ۲ ۱،). استنباط پیرس از "کالوس" با تصور کهن زیبایی به مثابه "کالوس" مقارنه دارد. او نیز همچون یونانیان موسیقی را به عنوان نقطه شروع نظریه های خود برمیگزیند، سپس نتیجه گیری های خود را به سایر اشکال هنر .بسط می دهد. چون بنیاد این تعمیم را در ریاضیات می بیند پس میان هنر و ریاضی به دنبال شباهت می گردد

ارزش زیباشناختی که به عنوان *کالوس* تعبیر می یابد، موزونی، وحدت و انسجام اجزاء یک کل در اثر هنریست. عین زیباشناختی را اجاء متعددیست، که مانند تمامیتی عمل می کند (۱۳۲. ۵ ، ۱). موزونی مولود نظامی از روابط است. بر این سیاق، پیرس .(ارزش زیباشناختی یک اثر موسیقیایی را به عنوان طرحی از توالی نوا ها ملحوظ میدارد (۳۹۵. ۵ ، ۱

فوقا مشاهده کردیم که، با عنایت به نظرات پیرس، شکل ریاضی پایه و اساس بازنمایی می باشد، همچنانکه در هنر چنین است. اینک ملزم هستیم این دیگاه را دگر بار تعبیر کرده، بگوییم که شکل ریاضی در قاعده کیفیت زیباشناسی قرار می گیرد. شارحان پیرس مصرند که وی زیبایی را به صورت ریاضی تقرب ننمود، بلکه آنرا از ضروریات زیبایی میدانست. تاکید پیرس روی کیفیت من حیث المجوع می باشد و نه روی روابط جزءجزء آن که تفسیر تحلیلی می یابد. شماری از اظهارات خود پیرس موید تعبیر مذکور می باشد. در یکی از این اظهارات وی این تصور داهیانه را به مداقه می گذارد که هر چیز خوب را (یعنی زیباشناختی را هم) می توان از نقطه نظر کمی، یعنی از باره درجات این ارزش، و نه فقط یک علم هنجارگذار که - پیرس زیباشناسی را از آن جمله می داند، و به شرح آن خواهیم پرداخت - به کمیت می پردازد، بررسی کرد. (۱۲۷. ۵ ، ۱). او می نویسد "زیباشناسی پهنه ایست که در آن تفاوت های کیفی چندان چشمگیر جلوه میکند که هر آینه آنهارا از این تفاوت ها مجرد کنیم ممکن نیست بتوان دعوی کرد که نمودی .(هستی دارد ولی از جهات زیباشناختی خالی از لطف است" (۱۲۷. ۵ ، ۱

پیرس که به کُنه منطقی بودن هنر دلبستگی نشان می داد، با مساله انطباق زیبایی و حقیقت، و در این میانه با تقابل بین کار هنرمندان و اصحاب علم، مواجه شد. عالم امریکایی می خواست ثابت کند که در بازنمایی هنری مساله راست و دروغ مصداق دارد(۱۸۳. ۸ ، ۱)، می شنوم که می گویی: این همه واقعیت نیست؛ شعر است. چه یاوه ای! می پذیرم که شعر بد دروغ است؛ لیکن هیچ چیز حقیقی تر از شعر راستین نیست. این حق را به من بدهید که به اصحاب علم بگویم هنرمندان به مراتب از آنان باریک بینتر و موشکافتر هستند، الا در آن جزییات که شخص دانشمند در آن به تفحص میپردازد" (۳۱۵. ۱ ، ۱). باید متوجه بود که پیرس از ارایه طریقی صریح به این مسساله که با مراجعه به هنر "واقعیت" چگونه باید تفهیم شود، طفره می رود. در تصنیفات او ایراداتی هست که در آنها حقیقت و زیبایی را به هم نزدیک میکند؛ اما آنهارا همانند نمی داند ،"کار شاعر یا داستان نویس از کار نحله علم افتراق قطعی ندارد. هنرمند داستانی میسراید؛ اما این کار دلبخواه نمیباشد؛ "آن وابستگی هایی را نشان می دهر که با انتساب زیبا بدان ها همرایی مشخصی را با آنها به نمایش می گذارد، و اگر نتوان گفت که ترکیب همان است، حداقل، در کل از همان بافت است" (۳۸۳. ۱ ، ۱). ایرادات دیگری هم هست که از آنها می توان نتیجه گرفت پیرس امکان کاربست مقوله حقیقت را در هنر، به هر میزان، آن چنان که در علم رواج دارد، مردود میداند. برای نمونه، او باور دارد که تخیل عمعی با براهین و قوانین محاذی می باشد، وحال آنکه در هنر با تخیلاتی روبرو هستیم که عاری از ارزش علمی است (۴۸. ۱ ، ۱)، فرضیه ای که توسط یک شاعر نابغه مطرح می شود، احتمال دارد بسیار موشکافانه باشد، لیکن نمی شود آنرا به عنوان علم پذیرفت، چه آن نه چیزی را راست میداند و نه درست، از اینرو از علوم منظور نمی شود (۲۲۸. ۴ ، ۱). به سبب اینکه حل مساله حقیقت در هنر به مطرح شدن راست و دروغ در پرتو احساسات، یا عواطف، و چگونگی مطرح کردن ربط پیدا میکند، از این رو در باب بعدی فرصت خواهیم داشت موقع سخن گفتن از نظرات .پیرس پیرامون تعبیر "عاطفی"، آنها را باز کنیم

www.takbook.com

مفسر عاطفی ۳.

اکثر تحلیل گران متوجه نقصان وضوح مفسرِ نشانه شناس امریکایی گشته اند. از جمله اظهارات مهم پیرس تعریف "فشرده" وی از مفسر به عنوان "اثر فحوا و محتوای" علامت می باشد، تاثیری که در اندیشه، آزمون یا عمل، و احساس بروز می یابد (۳۳۲ ، ۸ ، ۱). "نخستین تاثیرِ مفهوم کلی یک علامت، احساس برانگیخته از آن می باشد" (۴۷۵. ۵ ، ۱). پیرس این نوع تاثیر "معنا و مفاد" علامت را "مفسر عاطفی" آن می خواند، که بعضا تنها نتیجه ایست که از علامت عاید می شود. مصداق مورد اخیر هنگامی استکه "ایده" بیان (یا حمل) شده توسط علامت، خود یک احساس می باشد. "از اینرو اجرای یک قطعه موسیقی همنوازی، یک علامت می باشد، چرا که حامل نظرات موسیقیایی مصنف آنست، یا به قصد حمل عقاید مذکور تصنیف شده است؛ که معمولاً مشتمل بر سلسله ای از احساس ها می باشد" (۴۷۶. ۵ ، ۱). فوقا دیدیم که پیرس گویایی و روانی را به آن وجه از علایم اعطا می کند که دارای ارزش زیباشناسانه جهت انگیزش احساس مطابق با خود است. به زعم پیرس، رسا بودن علامت به وضوح معادل داشتن یک مفسر عاطفی با ماهیت زیباشناسانه می باشد. از میان علایم آن که احساس را بروز می دهد، مشخصاً تندیس می باشد (۵۴۴. ۴ ، ۱). تندیس جایگزین صفات یک شیی، از قبیل صفات زیباشناسانه می شود، که در نتیجه آن احساس مشابهی برانگیخته می شود (۳۰۸,۵ ، ۱). از سویی هم مفسر عاطفی حاصل بلاواسطه حمل یک علامت است از این رو پیرس ناچار می شود نام دیگری بر آن نهد: "مفسر بلاواسطه" (۵۳۶. ۴ ، ۱)۴۹. ولی یگانه راه تبادل آرا، به واسطه تندیس می باشد؛ برحسب آنچه گفته شد، "شیوه های غیرمستقیم مبادله عقاید باید جهت برقراری متکی به استفاده از تندیس باشد" (۲۷۸. ۲ ، ۱). پس، در نشانه شناسی پیرس مفسر عاطفی در تندیس مستتر می باشد. از این مقال می توان نتیجه گرفت که، موافق اظهارات پیرس، تندیس در گستره هنر، در بلاغت دخیل می باشد؛ یعنی در مفسر به عاطفه زیباشناسانه یا احساس زیبایی دامن می زند.

حال این سوال پیش میاید که آیا این تنها مفسر عاطفی استکه ذاتی علایم مورد استفاده در هنر می باشد؟ پیرس با عنایت به هنر پاسخ خود را تصریح نمی کند. لیکن احتجاج می کند که "آثار فحوایی" دیگری نیز امکان دارد متواتر شود (یعنی به واسطه آن اندیشیده شود). در اظهاراتی که نقل شد، پیرس این اثرات را به طور مختصر به "اندیشه" و "عمل" کاهش میدهد (۳۳۲. ۸ ، ۱) که مفسر های "منطقی" و "نیروزا" با آن همخوانی دارد (۷۶-۴۷۵. ۵ ، ۱). هر آینه "آراء" بیان و حمل شونده به وسیله کار هنری را نتوان به "مجموعه احساس های" صرف تقلیل داد (۴۷۵. ۵ ، ۱) و آن ها همچنان به صورت تفکرات باقی ماندند، در این حال مفسر "منطقی" خواهد بود. یعنی، "تاثیر" به شکل اندیشه، یک عقیده، و محتوای عقلانی ذهن تظاهر می یابد، چون "همه اندیشه ها...باید بطور اجتناب ناپذیر در علایم مجتمع گردد" (۲۵۳- ۲۵۱. ۵ ، ۱). تعبیر علامات استقراء آنها به درون نظام جدیدی از علایم میباشد. کاربرد این مساله در هنر می تواند به معنی (در اینجا مراد تعابیر منطقی و نه عاطفی علایم در هنر است) ترجمان محتوای شعری به زبان متعارف باشد (یعنی به زبان نقد گرایی هنری) و یا به زبان هنر های دیگر (خور موریس تحقیق خاصی روی مساله ترجمه علامات هنری به زبان هنر های دیگر به عمل نیاورد). هنر با تعامل از طریق عواطف، اعمال و مناسک مردم را تحت تاثیر قرار می دهد ("مفسر نیروزا"). باید اذعان کرد که، به قول پیرس، هنر در هر لحظه در کار تحریک عاطفه زیباشناسانه است.

بر اساس خصوصیات مفسر عاطفی حضور تندیس که اساس آن شکل است، برای ارتباط عاطفی ضرورت موکد دارد. اما پیرس احساسات فراخوان شده توسط یک قطعه موسیقی را به چشم یک تندیس می نگرد، که آنچه را مصنف در ذهن داشته دوباره زنده می سازد(۳۹۱ ، ۲).

از آنچه گفته شد چنین بر میاید که *احساس را نیز شکل و ساختی تندیسی* هست، تندیسی که نمود برونی را بازتاب می کند و ممکن است به جهت موهبت شکل شایسته و بایسته، بتواند احساس را بروز دهد. اقامه و حل این دعوی در دیدگاه های پیرس به تلویح آمده و از سوی او به صراحت عنوان نشده است. تنیجتا سوزان لانگر در حل این معضل اهتمام ورزید.

پیرس می گفت "هر عاطفه ای موضوعی دارد" (۲۹۲. ۵ ، ۱). احساس زیبایی یا به عنوان فحوای اشیاء خاصی حادث می شود ("من - نه")، یا بواسطه دانسته های پیشین معین میگردد که بر شالوده مجموعه ای از خاطرات دیگر محصل است (۲۹۱. ۵ ، ۱). صفت مشخصه این فرایند آنست که عواطف هنگامی سر بر میاورد که حواس ما در اوضاع بغرنج و غیرقابل درکی گرفتار میاید؛ آنگاه که از پیش بینی سرنوشت خود درمیمانیم ترس سر برمیاورد. توصیف ناپذیر، غیرقابل بیان و ادراک ناشدنی اغلب عاطفه ای را بر می انگیزد، که مطمین ترین وجه فرونشاندن آن توضیح علمی آنست.عاطفه، ازجمله نوع زیباشناسانه آن، محمولی است که همواره

www.takbook.com

بغرنجی آن از پیچیدگی مسندی که آنرا تشکیل می دهد، یا تاثیری که بر می انگیزد، کمتر است. از اینرو پیرس می گوید عاطفه از جهتی کارویژه "فرضیه" را ایفا میکند، چه، یک چیز ساده جای یک چیز پیچیده می نشیند، که در عین حال شامل اطلاعاتی هم می باشد، لیکن این ویژگی آن بسیار ضعیف می باشد (۲۹۲. ۵ ، ۱) ۱۳۲.

احساس زیبایی، به هنگام تحلیل در مقام یک "عنصر شناخت"، در وابستگی با آن خصلت های "عقلانی" شناخت اشیاء زیبا قرار می گیرد که "کالوس" را به عنوان هماهنگی، وحدت اجزا: در یک کل و غیره می نمایاند. در این حالت احساس زیباشناختی مانند یک معیار یا "علامت راهنمای" *ترکیب* عمل میکند. این استدلال از خطا بری نیست و به مظاهرت زیباشناسی احتیاج دارد (۱۹۷. ۲ ، ۱) . احساس زیبا شناختی می تواند دال بر دریافت یا عدم دریافت یک اثر خوشریخت و متناسب باشد "هرچندان هم بنیاد واقعیت در این خصوص سست باشد" (۴۷۵. ۵ ، ۱). برخی اوقات عاطفه زیباشناسی به سهولت از تعمق روی زیبایی وافعیت علمی سر بر می تابد (۱۷۱. ۱، ۱). پس هر بار پیرس هنگام دمزنی از "شعر راستین" در صدد وصله کردن واژه "راستی" بدان بر می آید، برای آنست که احساس زیباشناختی نشاندهنده صادق بودن اثر هنریست، بالعکس شعر بد دروغ می باشد، به این معنا که عاطفه زیباشناختی یا در هر حال معادل آنرا فرای نمی خواند.

بالاخره استنباط ما از عاطفه استحقاق کدام تعریف را دارد. ارزش زیبا شناسی با توجه به اقاویل پیرس، جامعیت دارد. معنی این گفته آنست که اصولا آن می تواند در هر کسی عاطفه زیباشناختی برانگیزد. اما این فقط در "اصل و اساس است. در واقع این امر مستلزم شرایط عدیده و جداگانه ایست. پیرس پیدایش عاطفه زیباشناختی را قبل از هر چیز، با کمال زیباشناسی، که زیبا می باید با آن متوازن باشد، پیوند می دهد. در واقع او خوشایند بودن عاطفه زیباشناسی را حاشا نمی کند. در سطح روانشناسی می بایست احساس و انگار مانوس گردد، واین خوگیری تحت تاثیر فرایند خویشتن - خرده گیری ۱۳۳ و دگر - خرده گیری۱۳۴ رشد می یابد (۵۷۴. ۱ ، ۱). مفهوم "خوگیری" به طور کلی در آثار فلسفی پیرس رفعت مقام دارد. الفت برای وی با "جوهر مفسر منطقی" یکی می نماید (۴۸۶. ۵ ، ۱). پیرس با مرتبط کردن عاطفه به یک انگار، یعنی احساس موانست، از طریق همین آیت، جوهر مفسر عاطفی را در عادت می بیند. در اینجا دو تضاد عمده را می توان تشخیص داد که اولی بر مورد زیر اشتمال دارد: پیرس به گاه انتظام آراء علمی خویش، هر از گاهی به موضع ماده گرایی خام می لغزد که با پایبندی آگاهانه وی به "ایمان" پندارگرایانه ناهمسازی دارد. تضاد دوم موضع فی نفسه پندارگرایانه او را برملا می سازد.

تحلیل گران در زیباشناسی پیرس نیز مانند فلسفه او به گرایش های متضادی (در یک بستر واحد پندارگرایی) بر میخورند، مانند اصول عقاید پندارگرایی - ذهنیِ عمل گرایی و ماوراءالطبیعهٔ انگارگرایی - عینی (ملویل)، تمایلات اثبات گرایانه، که رگه های آنرا در میل۱۳۵ ، باین۱۳۶ ، هیوم ۱۳۷و برکلی۱۳۸ می توان سراغ گرفت، و گرایش های انگارگرایی - عینی که ماترک انگارگرایی کلاسیک آلمان می باشد (بوگومولوف)، طبیعت گرایی و فرازش جویی تامپسون۱۳۹ ، کاوج۱۴۰ ، آزمونگرایی و ماوراءالطبیعه نیجل، خردگرایی و خرد ستیزی پیبل مان۱۴۱ و غیره. ما خود را درگیر دلایل این مغایر گویی نمی کنیم، وگرنه از موضع مقال پرت می افتیم. ماده گرایی خام پیرس از تمایلات علمی آراء او منبعث است، در حالی که اعراض او از ماده گرایی از جهات زیادی با امکان ناپذیری سازش دادن این فلسفه با مذهب سر بر می افرازد که با برداشت غلط و عامیانه و مکانیکی از فلسفه ماده گرایی ملازمه دارد.

خصیصه تناقض آلود پندارگرایی پیرس به اعتباری از صدورات مآخذ متباین فلسفه اوست. مقدم بر همه باید از کانت نام برد، که تا حدود زیادی نشانه شناسی و عمل گرایی ۱۴۳ ، خصوصا اخلاقیات و زیباشناسی پیرس را تحت الشعاع قرار داد. اما، فلسفه ذهنی - پندارگرایانه کانت، بخصوص اخلاقیات و زیباشناسی او و مفهوم جهان فوق نفسانی در رشد فلسفه پندارگرایی - عینی آلمان، به مثابه نقطه عطفی عمل می کرد. جریان پندارگرایی عینی به واسطه نفوذ هگل، افلاطون و "واقع گرایی در فلسفه قرون وسطی" تحکیم یافت.

وابستگی عاطفه زیباشناختی به یک ایده آل زیباشناسی، نقش فعالی که عقل در شکل گیری آن بازی می کند، آنرا از یک پدیده صرفا احساسی متعالی تر می نماید، تا یک نوع همدردی روشن فکرانه - احساسی که به جای یک احساس معقول می نشیند و آدمی را توانایی درک آن است (۱۱۳. ۵ ، ۱). این مشخصه احساس زیباشناختی را می توان در حالت *تعمیم یافته* آن مشاهده کرد. *تعمیم احساس* به انحاء مختلف صورت می گیرد. یکی از این اشکال تعمیم احساس و تاحدودی بازآفرینی دگردیسی یافته آن، شعر می باشد ((۶۷۶. ۱ ، ۱).

www.takbook.com

در این جا توضیح خود از نظریه زیبا شناسی پیرس را به پایان می بریم. در بیان این مطلب هیچ مبالغه ای در کار نیست که پیرس همه معضلات *اساسی* نظریه نشانه شناسی هنر را، که همپای رشد این نظریه و بسط آن با داده های نو سر بر میاورد، شناسایی کرد. جمع بندی مجمل این دشواری ها را می توان به موارد زیر تقلیل داد: هنر به عنوان صورت خاصی از ارتباط از ورای علایم؛ نقش و جایگاه تندیس در هنر؛ پیوستگی میان علایم هنری و ارزش زیباشناسی؛ معناشناسی، مسایل بازنمایی و بلاغت در هنر؛ رابطه میان هنر و علم؛ زیبایی و حقیقت؛ "مفسر عاطفی" علایم هنر: ریخت و خصیصه عمومی عاطفه زیباشناسانه.

پیرس نه تنها این معضلات را مطرح که بر مبنای دیدگاه های کلی زیباشتاسی و فلسفه خود آنها را حل کرد. باب بعدی به تفسیر فلسفی نظریه معناشناختی هنر اختصاص دارد.

www.takbook.com

ویژگی های پندارگرایی زیباشناسی پیرس .۴

استه تیک پیرس نیز همسان فلسفه او در کل، دارای ماهیتی پندارگرایانه است، که مانند فلسفه وی ذاتا متناقض می باشد۱۴۵. ماهیت مغشوش و متناقض عقاید پیرس با نقصان تیقن او در هم می آمیزد. به رغم آنکه در سرتاسر زندگی پربار پیرس، خاصه در سال های آخر حیات وی زیباشناسی در صحنه علاقه او ماند، (می دانیم که در اوان شانزده سالگی *نامه هایی پیرامون فراگیری زیباشناسی شیلر*را خواند و تحت تاثیر قرارگرفت). با اجازه خود ایشان، به طرز ملال آوری (۱۲۰. ۲ ، ۱)، در "جهل مرکب" (۱۱۱. ۵ ، ۱) ماند و به "داشتن هرگونه رای موثق در آن باره خود را راغب نشان نداد (۱۲۹. ۵ ، ۱).

پژوهشگران شوروی روسی یوری ملویل و لازار رزنکو متوجه شدند که در تفسیر پیرس از نشانه شناسی یک ماده گرایی خام مشهود است. ملویل می گوید پیرس در" تعبیری که از علامت تندیسی و کارویژه آن دارد، بالطبع طبق موازین مادی تفکر برخودر می کند، اگر چه آنرا به صراحت قبول ندادر و خود را بدان مقید نمی داند" (۸۸- ۱۸۷ ، ۱۴). لیکن خود پیرس اذعان دارد که تندیس یا شمایل در قسمت تحتانی هنر قرار می گیرد. مطلب فوق این ظن را تقویت می کند که در نظریه نشانه شناسی هنر پیرس تمایلات ماده گرایانه مضمر است. البته نباید به این امر زیاد بها داد و پیرس را ماده گرایی مومن و مخلص دانست. ماده گرایی ایشان چنانکه میخاییل کیسل و ماریا کوزلووا متذکر شده اند، غیر از "واقع گرایی" چیزی نیست الا واقع گرایی که همچون حلقه واسطه ای روش شناسی عمل گرا را با کیفیات کیهان شناسی پندارگرایانه - ذهنی وصلت می دهد (۱۵۸ ، ۱۱).

تفسیر معرفت شناسانه اولیه از نشانه شناسی نیز با تفسیر معناشناختی علایم، با "مفاد" آنها مرتبط است. مساله فحوا و معنی موجب می شود فلسفه معناشناختی و زیباشناسی معناشناختی از یکسر متعذر نماید و از آنسر، از اهم مسایل فلسفی در شمار آید.در تحریرات پیرس با همان تنوعات برخورد پندارگرایانه درگیریم که به هنگام پیگیری رشد زیباشناسی معناشناختی با آن مواجه می شویم. تا سال ۱۹۰۲ نشانه شناسی پیرس مستقل از عمل گرایی وی شکل گرفت. در روابط ثلاثه نشانه ای؛ شیی، مفسر و علامت، جایی برای عنصر چهارم یعنی "فحوا" که در عمل گرایی جایگاه میانه را اشغال می کند، وجود نداشت. موضوع اخیر را میتوان به این حقیقت منتسب دانست که پیرس در اینجا، از فرایند ارتباط، و از اینرو از "چهارمین عضو" وضعیت علامتی - مخاطب علامت - کناره می گیرد. در این حالت مفاد می تواند "فقط" یکی از اعضای ثلاثه باشد. پیرس اکثر اوقات "مفاد" را با مفسر به هم می پیوندد (۱۸۴. ۸ ، ۱). احتمالا خوانندگان هم دریافته اند که، در این دوره مفسر بدوا از بُعد منفی آن به عنوان تفکر، مفهوم، تعبیر می شود که مشتمل بر علامت میباشد. پیرس می نویسد "قصد من از علامت هر آن چیزیست که به وجهی حامل تصور یک شیی است... به طور اخص همه علایم ایده و تصوری را متبادر می کند" (۵۴۰. ۱ ، ۱). پیرس برای اجتناب از مفاسد برخورد عینی و عامیانه ای که از معنی می شود، سعی دارد، اشیاء بیرونی ("اشیا پویا") را در روابط علامت داخل نکند، در عین حال صور مختلف روابط میان علامت و شیی واقعی را شناسایی می کند. آنگاه که از فرایند علامت صحبت می کند - سلسله تثلیث های علامتی (تثلیث رابطه علامت می باشد) - تاکید بر کارویژه علامت در دستگاه زبان، و ارتباط درونی آن با علایم دیگر موجب نگرانی او می گردد، لذا از برخورد صحیح و تفکیکی زبان طفره می رود. در موارد اول و دوم از مراعات سازواره ساختمان باز نمایی واقعیت در پویه علامت، یا فرایند اندیشه که "اتهام پدیده گرایی فلسفی" را تقویت می کند، احتراز می جوید (۱۵۹ ، ۱۱). آنچه برای پیرس "اتهام" بود در تفسیر پندارگرایانه نشانه شناختی متعاقب واقعیت یافت.

کاملا محرز است که بر مبنای تفسیر پدیدارشناسانه نشانه شناختی، نظریه نشانه شناسی هنر را صرفا می توان به صورت نظام بسته ای از علایم با روح پندارگرایی تفسیر کرد، که نه واقعیت عینی را منعکس می کند و نه شناختی از آن به دست می دهد. دقیقا همین تفسیر های نشانه شناسی هنر را در نگارش های شماری از نشانه شناسان بعدی هم می توان دید که به حق آنان را می توان اخلاف پیرس دانست.

پیرس دریافت که تحلیل فرایند واقعی ارتباط، متضمن به میان آمدن عامل چهارمی استکه با تفسیر کننده مرتبط می باشد. علامت محملی است که از هیچ چیز، چیزی را به ذهن حمل می کند، آنچه را که علامت جای آن می نشیند شیی آن، آنچه را که علامت حمل می کند معنی آن، و آن انگاری را که در ذهنی بر می انگیزد، مفسر آن گویند (۳۳۹. ۱ ، ۱). این نگرش، امکان می دهد تمایزی میان معنی به عنوان عامل عینی ارتباط و مفسر که از این پس محتوای دیگری " دومی" به عنوان تعبیر "معنی" توسط ذهن می یابد، قایل شد. لیکن پیرس در پی مساعی خود (مخصوصا در سال های آخر عمر) جهت وفق دادن تفسیر عمل گرایانه نشانه شناسی با

www.takbook.com

معنی ، که جوهر تظریه عمل گرایی را تحکیم می بخشد، روند دیگری در پیش گرفت. تفسیر عمل گرایانه معنی، که در "اصل" مشهور پیرس به طور مشروح بیان شده، دقت را از آنچه که انتقال داده می شود به مفسر در محتوای ثانوی معطوف می کند. پیشتر از تعبیری که پیرس از "مفسر" به عنوان "تاثیر فحوایی" (۳۳۲. ۸ ، ۱)، نفوذ علامت در شکل اندیشه، احساس و عمل (که با مفسر های عقلانی، عاطفی و نیروزا انطباق دارد) به تفصیل سخن گفتیم. درست در همین حالت است که مفسر "معنی علامت" معرفی می شود. تاثیری که به واسطه علامت به وجود میاید می باید خصیصه ای عمومی داشته باشد و از یک قانونمندی عمومی تبعیت کند. .پیرس جرثومه مفسر، و از اینرو، از آن "معنی" علامت را در موانست - درایت، خوگیری رفتاری و عاطفی می بیند

این حقیقت که پیرس توجه را به روی ماهیت تاثیر علامت در مفسر (یعنی به جنبه عمل گرایی آن) معطوف می دارد، در نشانه شناسی او عاملی ارجمند و معتبر می باشد، علی الخصوص مجزا و مشخص ساختن مفسر عاطفی، امکان بررسی بسیار دقیق فرایند نشانه شناختی را فراهم می آورد. مساله اصلی این نیست که اصطلاح معنی اینک برای نشان دادن مفسر با محتوای دوم آن، یعنی به واکنش مالوف مفسر به علامت تخصیص می یابد. نکته اینجاست که "معنی" در پرتو یک مفهوم آرمانی از واقعیت عینی - فرایندی که بر مبنای آن علایم می تواند محرک آثار فحوا باشد - رنگ می بازد. معنی علامت به اسلوب و عادات تنزیل داده می شود. به این ترتیب "پیرس که سعی وافر داشت تا نظریه عمل گرایی معنا را در نشانه شناسی دخیل کند و نظریه علایم را با تعالیم ذهن گرایانه عملگرایی تطبیق دهد، از پژوهش عینی و علمی به جاده انحراف کشیده می شود و مفهوم ندانمگرایی و رفتارگرایی عادت و عرف را به عنوان معنی مسلم و قطعی علامت می داند" (۲۴۵ ، ۱۴). فلاسفه دبستان های به غایت متنوع سوداگری به این مفهوم متوسل .شدند، لیکن درک فوق در نشانه شناسی رفتارگرایانه چارلز موریس با صراحت بیشتر تکامل یافت

اگر از اقامه دلیل موجهی به جنبه عقلانی معنی علامت درمانیم، نیل به تاویل دقیق حقایق هنر میسر نخواهد شد. مفسر، ازجمله نوع عاطفی آن، عکس العملی زیباشناسانه است، که با فرایند های عارضی تحریک شده توسط این عکس العمل در ذهن آدمی به هم می آمیزد. پیرس متوجه بود مفسری که به عنوان مفهوم علامت تفهیم می شود، قرین ابهام است۴۹۵. بالکل، این عالم یادآور می شود، "ارتباط یک شخص با دیگران هرگز قطعی، یعنی بری از ابهام نیست" (۵۰۶. ۵ ، ۱). در مفسر عاطفی این "ابهام" رو به تزاید می گزارد. پیرس می نویسد "هیچ حقیقتی را ندیده ام که معلوم دارد در احساس بلافصل آن کمترین ابهامی وجود ندارد" (۹۳. ۳ ، ۱). پس تفسیر عمل گرایانه "معنای" یک کار هنری به مثابه مفسر عاطفی فقط وجه ذهنی "معنای" اثر هنری را در نظر می گیرد. اما از .بهره عینی، که با محتوا و ساخت اثر و با انعکاس واقعیت آنها ارتباط پیدا میکند، در تاویل عمل گرایانه معنی تغافل می شود

تخفیف "معنی" اثر هنری به مفسری که به "ابهام" آلوده است، نقطه انفصالی شد برای مباحثات اساسی زیباشناسی عمل گرا (دیوی، موریس) - موضعی که به ندانم گرایی، به نظریه قطعیت و نسبیت مطلق "معنا" در آثار هنری منجر می شود. تفسیر پیرس از ایده آل به مثابه موانست احساس نیز محدود است. نمایش ژرفنای مفهوم "آرمان زیباشناختی"، ماهیت طبقاتی، اجتماعی - روانشناختی آن، ساخت و کار غامض تاثیر آن روی هنر به طور اعم، بر این اساس، غیر ممکن می باشد. تعبیر پیرس از "آرمانی" به مثابه عادت تنها بسوی روانشناسی ساخت و کار کارویژه آرمانی می نگرد، و نه به جوهر معرفت شناختی و اجتماعی آن. مورد اخیر تنها با .رویکرد به بازتاب واقعیت درضمیر هنرمند محرز می شود

به همین نهج بدون در نظر گرفتن پویه اندیشیدن نیز ممکن نیست بتوان تاثیر هنر روی رفتار مردم را تبیین کرد. به ناچار باید پذیرفت که پیرس هنر را در عبارات "رفتار"، "عادات" و "عرف" تاویل نمود. لیکن نشانه شناسی او حاوی تمامی مقدمات ضروری .برای چنین تفسیری استکه ، که از نظریه نشانه شناسی او سر برآورد و توسط چارلز موریس رشد داده شد

حالا اجازه بدهید آراء عمومی زیباشناسی پیرس را بررسی کنیم. تفسیر "تساوی" وی - تخستین مقوله پدیدارشناختی او - در این خصوص از اهم مسایل می باشد. چگونگی درک ما از این برداشت، امکان خواهد داد تا بازنمایی هنری، کیفیت زیباشناسانه و .احساس زیباشناسانه را تعریف کنیم

کیفیت" نخستین مقوله در پدیدارشناسی پیرس می باشد- قسمتی از فلسفه او که انواع مختلف پدیده ها را مطالعه می کند. مراد وی از پدیده "هر آن چیزیست که در هر زمان و به هر صورت در ذهن حضور دارد" (۱۸۶. ۱ ، ۱). کیفیت به عنوان یک پدیدهٔ خودآگاهی، کیفیتی استکه جامه صورت خارجی و واقعیت برتن کرده است و تا مادام که صورت خارجی می یابد، همچون "امکانی" (۲۵. ۱ ۱،)، "پتانسیلی مجرد" (۴۲۲. ۱ ، ۱) وجود دارد. "حالت سرخی، پیش از آنکه چیزی سرخ در جهان وجود داشته باشد ،

www.takbook.com

هنوز یک امکان مثبت نبود" (۲۵. ۱ ، ۱). این استدلال در خصوص کیفیات زیباشناسانه نیز مصداق دارد. جهان کیفیات یا ارزش های زیباشناختی، جهان اشیاء ازلی ست، فراسوی زمان و مکان. اکثر تحلیل گران به درستی متوجه قرابت این آراء وعقاید نو افلاتونی گشته اند. اشاره ما به این مساله که گرایش های عینی - پندارگرایی فلسفه کانت به صراحت در این یک نیز تسری داده شده است، کفایت می کند. پیرس در پدیده شناسی خویش عقاید نوکانت آیینیان را "پیش بینی" کردو آنها هم تمایلات مذکور در بالا را به قلمرو نظریه ارزش های متعالی ارتقاع دادند.

در پدیده شناسی پیرس و هوسرل زمینه های مشترک فراوانی را می توان یافت (اگرچه در اینجا سخن گفتن از تاثیر متقابل سهو است). مطابق آرا پیرس، کیفیت زیباشناسی (یا زیبایی)، که بالقوه تفهیم می شود، نه در ذهن هستی دارد و نه در اشیا، بلکه در دنیای خاص جوهر های پدیدارشناسانه هستی دارد. این درک پدیدارشناسانه از کیفیت با خصوصیات تندیس نیز پیوستگی تنگاتنگی دارد. طبق تعریف، تندیس از برکات کیفیتی که خود داراست، و مشابه کیفیت شیی ست، عینی را نمایندگی میکند. پس در طبقه بندی پیرس از علایم، تندیس به مقوله "اول" تعلق دارد. پیشتر گفتیم که عبارت "تندیس" ار استفاده دقیقی که پیرس از واژه دارد، به بُعد آرمانی بازنمایی عودت داده می شود. افزون بر این، هنگامی که کیفیت به عنوان یک امکان استنباط می شود، تندیس از خانه ذهن رخت بر می بندد. قبلا اظهارات پیرس را در مورد دریافت نقاشی آوردیم و دیدیم وی در آنها اصرار میکند به هنگام تامل در باره تندیس، به جوهری می اندیشیم که نه وجودی جزیی (یعنی مادی) است و نه کلی (یعنی موجود در ذهن) (۳۶۲. ۳ ، ۱).

کیفیت زیباشناختی که به مثابه یک امکان ادراک می شود، در جهان بیرون، مستقل از ذهن آدمی هستی دارد. مفسر های غربی (ام. هوکات، یی شولتز، ان بوسکو) براین اساس استنتاج می کنند که در تعبیرات پیرس کیفیت زیباشناسی خصیصه ای عینی دارد. باید به یاد داشته باشیم که این "عینیت" توسط پیرس با روح پندارگرایی عینی تفسیر می شود. مزید بر این، به گونه ای که در زیر نشان خواهیم داد، آثار پیرس مشتمل بر ایراداتی ست که زمینه احتساب نظریه های وی به عنوان پندارگرایی - عینی را فراهم می آورد.

کیفیت نا متحقق که در امکان نهفته است جنبه ماوراءالطبیعه کیفیت را مشخص می دارد. کیفیت در بُعد روانشناسانه خود تقریبا متحقق می باشد و کیفیت محض خودآگاهی بلاواسطه را تشکیل می دهد (۷۰۷. ۱ ، ۱). عیان شدن کفیت زیباشناختی در ذهن مانند "کیفیّت عاطفه ایست" که "از غور روی یک استدلال ظریف ریاضی ناشی می شود" (۳۰۴. ۱ ، ۱) یا کیفیت احساس " کلی" متاثر از تراژدی شاه لیر متاثر است (۵۳۱. ۱، ۱). بدین سان، کیفیت زیباشناختی به کیفیت احساس بدل می شود و خصلتی ذهنی می یابد ۱۴۵. گویی پیرس کیفیت زیباشناختی یی را تمیز می دهد که موجودیتی ذهنی دارد (از منظر پندارگرایی عینی) و کیفیت احساس زیباشناختی را به مثابه "همزاد درونی" این کیفیت می داند. در واقع امر اینجا اوضاع مختصری فرق می کند. زمانی که پیرس از "اولویت" به عنوان "کیفیت احساس" سخن میگوید هرگز تمایزی میان کیفیت حس شده و کیفیت احساس قایل نمی شود. تفسیر پیرس از پدیده ها همان تفسیر وحدت وجودیان از پدیده هاست که اثر آن را در ارنست ماخ و آزمونگرایی دوره آخر ویلیام جیمز می توان یافت. احساس زیباشناختی که با "کیفیات ثانویه ای" چون "آبی"،"سخت"،"سرخ" برابر نهاده شود، مرتبتی هستی شناسانه احراز می کند و در ورای ثغور مغز آدمی جاخوش میکند. برای آنکه جای شبهتی نماند از خود پیرس نقل قول می کنیم: "ترجیح می دهم این ظن در من باشد که این احساس روانی سرخی بدون ما استکه احساس قرمزی همساز و همرنگ با آن را در حواس ما بیدار میکند" (۳۱۱. ۱ ، ۱). چنین است نتیجه گیری "عینیت گرایی" پیرس - احساس زیباشناسی مجرد از آدمی. این استنتاج لاجرم از درک پندارگرایانه و اثبات گرایانه وی (با روح ماخ) از کیفیت متاثر است. برای پیرس کیفیت به هر دو کیفیت زیباشناختی و احساس زیباشناختی در وحدتی لاینفک اشتمال دارد.

فوقا مشاهده کردیم که به روایت پیرس کیفیت زیباشناسی دارای بنیانی منطقی و ریاضی است. کیفیت مذکور را می توان فهم کرد، این کیفیت معقول و تعمیم یافته سازندی دارد. این خصوصیات به آن مرحله از تاویل پیرس از طبیعت مقوله اولی اتلاق می شود که در آن خلق الساعه بودن کیفیت را مردود میشمارد، و می شود آنرا "عنصری از شناخت" منظور کرد. پیرس در پدیدارشناختی متعاقب خویش ابرام بر خود به خودی بودن کیفیت را آغاز و استدلال کرد که کیفیت (که به طور اخص به عنوان کیفیت زیبا شناختی و احساس زیباشناختی تعبیر می شد) "هوشمندانه" نیست، آدمی می تواند آنرا *حس کند*. لیکن نمی توان از درک یا بیان آن پیرو یک قاعده کلی سخن گفت (۴۹. ۵ ، ۱). آن "خود به خودی، آزاد، مفرح و زنده است و به مرور ایام زوال نمی گیرد... هر توصیفی از آن نسبت به آن کذب است" (۳۵۷. ۱ ، ۱). اکنون در تجربه زیباشناختی به غریزه نقش بیشتری محول می شود، که برای توضیح رفتار زیباشناختی منزلتی عضیم می یابد. این موضع گیری پیرس را با نفی وی از امکان شناخت زیبا می توان خرد - ستیز، غیر عقلانی، و به غایت قریب به مکاشفه توصیف کرد. در باره پیرس می شود گفت وی کسی استکه در اندیشه نوین امریکا نخستین گام راسخ را از خردگرایی به سوی خرد ستیزی برداشت (پی. کراسر ۴۳۲).

www.takbook.com

علاوه بر اهمیت تعبیر پیرس از مقوله اولیه جهت درک زیباشناختی او، فهم "مقوله سوم" در این خصوص اهمیت زیادی دارد. در مقایسه با "مقوله نخست" که "کیفیت" را امکان میداند، و "مقوله دوم" که مبین ایده وجود فردی، و واقعیت است، مقوله سوم به مثابه یک حلقه رابط، مانند یک واسطه بین دو مقوله قبلی" عمل می کند (۶۶. ۵ ، ۱) و مبین تصور یک قانون، تقید به نظم و جامعیت است. پیرس در حالیکه کیفیت زیباشناختی، یا زیبا را در مقوله نخست" منظور می کند، ایده آل زیباشناختی را، که به عنوان خیر مطلق تعبیر می شود، وارد مقوله سوم می نماید. ایده آل زیباشناختی، مطابق با صفات ویژه "مقوله سوم" ایدهً "نظم" (در این جا باید به تعریف روانشناسانه ایشان از ایده آل زیباشناختی که همان "احساس مالوف"است توجه داشت) را متظاهر می کند که مشخصه آن جهان شمول بودن آنست (۶۱۳. ۱ ، ۱). در خصوص وظیفه آن به عنوان یک "میانجی"، شاید بهتر باشد آنرا به تفصیل تحلیل کرد.

ای بسا تلذذ، گره خوردگی میان کیفیت زیباشناختی به عنوان یک امکان مجرد و پدیده فردی می باشد که در آن این کیفیت تحقق می یابد. اما پیرس تلذذ را، که طرب ناکی حسی را هدف نهایی آزمون زیباشناسانه می داند، طرد کرد. با این وصف، ام. جی. مورفی ۱۱۹، به ظن ثاقب دریافت که، چون پیرس پیرس از تلذذ دوری می جوید لابد دنبال آلت تعدیل دیگری، "واسطه ای" دیگر میان کیفیت و وجود فرد می گشت (۳۵۳ ، ۱۵). این بند و بست را عاقبت الامر ایشان در مفهوم هنجار، معیار یا ایده آل استه تیکی یافت. وظیفه ایده آل استه تیکی تحقق و تجسد کیفیت احساس می باشد (۱۲۹. ۵ ، ۱). جادارد که بپرسیم از چه روی ایده آل استه تیکی ناگزیر از به جاآوردن کارویژه یک "میانجی" ست؟ به لحاظ اینکه در مقام یک هدف غایی، خیر مطلق کل فعالیت های انسان عمل می کند. در عین حال، زیباشناسی، که محیط بر عرصه ایده آل می باشد (۵۷۴/ ۱۹۷. ۱ ، ۱) به مثابه آن چنان تحلیلی ملحوظ است که منحصرا با تاویل یا تقویم ماهیت اشکالی از هنر، از قبیل نقاشی، مجسمه سازی، موسیقی و امثالهم مرتبط می باشد. استه تیک و کار اجله این علم "آنست که معلوم دارد، آن کدامین حالت اشیاست که فی نفسه قابل تحسین میباشد" (۶۱۱. ۱ ، ۱).

بالاخره هدف نهایی، افضل المحاسن پیرس چیست؟ سابق بر این دیدیم که پیرس پیروی از مکتب خوشباشی را مطرود دانست. در آرا او تحت هیچ شرایطی از جامعه نمی توان ایده آل را شناسایی کرد، چه این امور گذراست. خیر اکبر باید با اجتماع تعریف نشده و با رشد آن هماهنگی داشته باشد. (۶۵۵. ۳ ، ۱). این است "عقلانی کردن کاینات"، "قانون طبیعت" (۵۹۰. ۱ ، ۱)، "خرد فی نفسه که در تمامیت خود ادراک شده است" (۶۱۵. ۱ ، ۱).

نظرات پیرس با الهیات کیهانی (جوهر آن این استکه کاینات در راه یک غایت کروی ست)، که پندارگرایی عینی را با عناصر طبیعت گرایی می آمیزد، نکات زیادی به اشتراک دارد (هدف واقعی به یک "قانون طبیعی" تشابه دارد). هر آینه استنتاج های، به قول ملویل "بی پایه و پوچی" را که ثمرهً سال ها تتبع پیرس است در نظر آوریم، عیان خواهد گشت که پیرس به یک تصور آسمانی از آرمانی تجنب می جوید که "قوانین طبیعت در ذهن یک دانای هوشمند عقاید و ثبات عزم می شود، که... نسبت به ما الهی ست" (۱۰۷. ۵ ، ۱).

پیرس با بهره گیری از مفهوم غایت حسن، یا ایده آل زیباشناختی، سعی کرد مشخصه به هنجاری برای زیباشناسی پی افکند. در این حال زیباشناسی هم همردیف با اخلاقیات و منطق در رده علوم به هنجار (که همراه پدیدارشناسی و ماوراءالطبیعه فلسفه را تشکیل می دهد) در میاید، که به بررسی آنچه که باید باشد، به دیگر سخن، آرمان ها می پردازد. زیباشناسی اساس اخلاقیات می شود و اخلاقیات زیربنای منطق، لذا زیباشناسی پی کل ساختمان علوم به هنجار می گردد.وی از آنرو این جایگاه را به زیباشناسی ارزانی میدارد که آن هدف نهایی همه فعالیت ها- عایت حسن، یا آرمان ریباشناختی - را مطالعه می کند.

در متونی که راجع به پیرس نوشته شده به تلاش هایی بر می خوریم که نظریه زیباشناسی و آرمان زیباشناسی او را علمی به هنجار توصیف می کند. این از حوایج عمل گرایی پیرس حادث می گردد (۹۲- ۹۰ ، ۱۲). در این که زیباشناسی پیرس و عملگرایی به هم گره خورده اند جای هیچ شبهه ای نیست، لیکن هردو آنها، زیباشناختی و عمل گرایی واقعی این عالم امریکایی، از باره نظری، ریشه در کانت آینی دارد. دیدگاه هنجار گذار او نسبت به فلسفه از همان ریشه منبعث می باشد. کانت فضیلت اعلی را منقاد یک قانون اخلاقی، یک الزام جزمی نمود. اگرچه خود کانت بین زیباشناسی و آرمانهای اخلاقی تفاوت قایل شد، ایده الزام جزمی او بمثابه یک وظیفه اخلاقی، و تنها قانون غایی ناظر بر فعالیت بشر، اساسی را برای اشاعه ایده آل زیباشناختی در اخلاقیات، برای دنباله روان او (یعنی فیشته) فراهم آورد. غایت حسن پیرس یا آرمان زیباشناختی به یک ایده آل اخلاقی، یا به بیان دقیق، به الزام جزمی کانت بسیار نزدیک است. فیبلمان۴۰۲ می نویسد "الزام جزمی کانت برای هدایت عمل اخلاقی یک آرمان زیباشناسی ایجاد کرد، و پیرس بر آن بود که می شود از آن دفاع کرد" (۳۹۰ ، ۷). آرمان زیباشناختی نیز مانند الزام جزمی، به عنوان هدف نهایی رفتار زیبا شناختی و اخلاقی، هدفی غایی است که مبرا از همه مقاصد دیگر، غایتی فی نفسه می باشد. همچنان که کانت ضرورت وظیفه را قرین یک

www.takbook.com

قانون طبیعی جامع می نهاد، پیرس نیز با دیدی طبیعت گرایانه به آرمان زیباشناسی (غایت حسن) می نگرد، به سان چیزی شبیه به قانون طبیعت، همچنانکه ضرورت کانت اجباریست، ایده آل پیرس هم انگار نوعی هدف فرض می شود که باید با همه توان در پی آن رفت و هر آینه از آن غفلت شود دیگر ایده آلی در کار نخواهد بود (۱۳۳. ۵ ، ۱). بر این سیاق می بینیم که آرمان زیباشناختی پیرس محتوی هیچ چیز زیباشناختی کاملی نیست، و آنچه را هم که در بر دارد می توان با تمنای فیشته به خلط زیباشناسی و اخلاقیات قیاس کرد.

این بود برخی گوشه های اساسی تفسیر فلسفی از نشانه شناسی پیرس و کاربست آنها در توضیح هنر. به ایجاز آنها را چنین می شود جمعبندی کرد: تمایلات پدیدارشناختی و عمل گرایانه در توضیح معنی علایم هنری، که به امکان پذیری مفاهیم رفتارگرایانه صحه می گذارد، نظریه عینی - پندارگرایانه و پدیدارشناسانه ارزش زیباشناختی همبستر با تفسیر ماخ گونه از کیفیت زیباشناختی، یعنی دیدگاه زیباشناسی به مثابه یک علم هنجارگذار با روح کانت آینی

در متونی که راجع به پیرس نوشته شده به تلاش هایی بر می خوریم که نظریه زیباشناسی و آرمان زیباشناسی او را علمی به هنجار توصیف می کند. این از حوایج عمل گرایی پیرس حادث می گردد (۹۲- ۹۰ ، ۱۲). در این که زیباشناسی پیرس و عملگرایی به هم گره خورده اند جای هیچ شبهه ای نیست، لیکن هردو آنها، زیباشناختی و عمل گرایی واقعی این عالم امریکایی، از باره نظری، ریشه در کانت آینی دارد. دیدگاه هنجار گذار او نسبت به فلسفه از همان ریشه منبعث می باشد. کانت فضیلت اعلی را منقاد یک قانون اخلاقی، یک الزام جزمی نمود. اگرچه خود کانت بین زیباشناسی و آرمانهای اخلاقی تفاوت قایل شد، ایده الزام جزمی او بمثابه یک وظیفه اخلاقی، و تنها قانون غایی ناظر بر فعالیت بشر، اساسی را برای اشاعه ایده آل زیباشناختی در اخلاقیات، برای دنباله روان او (یعنی فیشته) فراهم آورد. غایت حسن پیرس یا آرمان زیباشناختی به یک ایده آل اخلاقی، یا به بیان دقیق، به الزام جزمی کانت بسیار نزدیک است. فیبلمان۴۰۲ می نویسد "الزام جزمی کانت برای هدایت عمل اخلاقی یک آرمان زیباشناسی ایجاد کرد، و پیرس بر آن بود که می شود از آن دفاع کرد" (۳۹۰ ، ۷). آرمان زیباشناختی نیز مانند الزام جزمی، به عنوان هدف نهایی رفتار زیبا شناختی و اخلاقی، هدفی غایی است که مبرا از همه مقاصد دیگر، غایتی فی نفسه می باشد. همچنان که کانت ضرورت وظیفه را قرین یک قانون طبیعی جامع می نهاد، پیرس نیز با دیدی طبیعت گرایانه به آرمان زیباشناسی (غایت حسن) می نگرد، به سان چیزی شبیه به قانون طبیعت، همچنانکه ضرورت کانت اجباریست، ایده آل پیرس هم انگار نوعی هدف فرض می شود که باید با همه توان در پی آن رفت و هر آینه از آن غفلت شود دیگر ایده آلی در کار نخواهد بود (۱۳۳. ۵ ، ۱). بر این سیاق می بینیم که آرمان زیباشناختی پیرس محتوی هیچ چیز زیباشناختی کاملی نیست، و آنچه را هم که در بر دارد می توان با تمنای فیشته به خلط زیباشناسی و اخلاقیات قیاس کرد.

این بود برخی گوشه های اساسی تفسیر فلسفی از نشانه شناسی پیرس و کاربست آنها در توضیح هنر. به ایجاز آنها را چنین می شود جمعبندی کرد: تمایلات پدیدارشناختی و عمل گرایانه در توضیح معنی علایم هنری، که به امکان پذیری مفاهیم رفتارگرایانه صحه می گذارد، نظریه عینی - پندارگرایانه و پدیدارشناسانه ارزش زیباشناختی همبستر با تفسیر ماخ گونه از کیفیت زیباشناختی، یعنی دیدگاه زیباشناسی به مثابه یک علم هنجارگذار با روح کانت آینی.

***** ***** *****

www.takbook.com

خود نشانه شناسی پیرس، آرا منظور در آن که امکان ساختن و پرداختن یک نظریه زیباشناختی را وراهم آورد، تاثیر شگرفی برروی رشد نظریه معناشناختی هنر گذاشت (۲۲ ، ۲۱). پس از مرگ پیرس ریچاردز و اوگدن۳۳۱ نخستین کسانی بودند که انظار را به سوی کار های او در نشانه شناسی جلب کردند، و در ضمیمه *معنای معنی* چکیده ای از عقاید پیرس پیرامون نشانه شناختی را گنجاندند. آنان نشانه شناسی پیرس را به عنوان تلاش سخت برای تفسیر علامات و تفسیر آنها ارزیابی کردند. آرا پیرس در آثار ریچاردز، که پس از درگذشت وی در زمینه زیباشماختی انتشار یافت به وضوح هویداست. پیرس بیشترین تاثیر را روی چارلز موریس داشت. موریس کسی است که به نشانه شناسی انتظام داد، هم او نامدار ترین نماینده زیباشناسی نشانه شناختی است. او می نویسد آثار پیرس در باره نشانه شناسی منبعی الهام بخش و در سرتاسر تاریخ خود بی نظیر می باشد. نظریه تندیس پیرس از بسیاری جهات تعیین کننده جنبه "نشانه شناسی" نظریه "نمادگرایی بازنمایی" سوزان لانگر در شمار می آید. نشانه شناسی پیرس در تشکیل نشانه شناسی و نظریه معناشناختی هنر، در آثار ام. بنس، تاثیر قطعی داشت. خود بنس در *نشانه شناسی* می نویسد، وی در تمامی موارد از اساس نظریه علایم پیرس بهره برده است. به دیدهٔ ایشان نشانه شناسی پیرس (همراه با اثر موریس *بنیاد های نظریه علایم*) کوچه نوی را در برابر نظریه زیباشناسی گشود، که خواست وی از آن آفرینش زیباشناسی معاصر بود - نظریه متن و ارتباط.

پیروان پیرس علاوه بر شمش طلای آرا نشانه شناختی وی، که از منظر علمی جالب و ارزنده می باشد، رسالت تداوم پندارگرایانه نشانه شناسی و هنر او را نیز به غنیمت برده اند. قبلا از موریس نقل قول های عبرت انگیزی آوردیم که مبتنی بر استفاده پیرس از نشانه شناسی جهت تقویت ماوراءالطبیعه خویش بود. نشانه شناسی پیرس که بر بنیاد پدیده شناسی و عمل گرایی رکین است دامگهی را زیر پای تفسیر کنندگان باز مکند تا در استنتاجات خود از هنر به مغاک پندارگرایی در افتند. در اینجا مجاز شمردن استراتژی پندارگرایانه کاربست آرا پیرس در مسایل خاص نقد هنری از جانب زیباشناس امریکایی آ. لوی ۳۰۲ درخور تامل است (۳۵ ، ۱۳). به عنوان مشتی از تفسیر های آن چنانی، می توان از مقاله ماکس هوکات، استاد فلسفه در دانشگاه بخش جنوبی فلوریدا، تحت عنوان پایه های منطقی زیباشناسی پیرس یاد کرد. این نویسنده در جایی می نویسد: در آراء پیرس چیزی دال بر این دعوی نیست که واقع گرایی تنها فن آوری به حق و شاینده می باشد (۱۵۹ ، ۱۰) از کل مقاله چنین مستفاد است که قصد نگارنده از عقاید غیر واقعگرایانه، نوگرایی است. تعابیر ام. بنس از آرا پیرس راجع به نماد به عنوان عالی ترین سطح خلاقیت آزاد، در مقایسه با تندیس به عنوان سطح محدود و متکی به عین نیز موید همین مطلب است. تفاسیری که از تفکرات پیرس می شود، چه مقبول افتد و چه مطرود، حکایت از این حقیقت دارد که توجیح کنندگان، در شرایط اجتماعی معینی، از نظرات پیرس که به درجاتی حاوی واقع گرایی ست، به عنوان منبع توجیح نظری (نشانه شناسی) هنر استفاده می کنند

www.takbook.com

1. Alexei Bogomolov

2. 2.Mikhail Kissel

3. 3. Maurice Cornforth

4. 4. Bradley

5. 5. Bosanquet

6. 6. Taggart

7. 26) "جایگاه هنر در آموزش و پرورش" (1925)، "فلسفه هنر افلاطون" (۱۹۲۵) اثر دومی به همراه مقالات روسکین 25)، "صورت و معنی در هنر" (1929)، مطالب کتاب " مقالاتی در باره هنر" را پدید می آورد. این کتاب تنها بازنگرشی به استه تیک و باب استه تیک را که در کتاب ذهن آمده است کم دارد. کتاب اخیر به سال 1927 به مساعی گروهی از نویسندگان زید چاپ رفت.

8. 8. John Hospers

9. 1کالینگوود در اثر خود The New Leviathan (1942, rev. ed. 1992) طبقه بندی بسیار متفاوتی از احساس ها را مطرح میکند.

10. 9 ،215) (این قول براون موثق است که همستیزی یاد شده در تفکر کالینگوود است تا در موضوع مورد بررسی ا.

www.takbook.com

11. ام. ئی. براون ضمن بصریح ماهیت متناقض استه تیک کالینگوود، دلیل و حجت میاورد که متناقض ترین بخش از نظرات او در بررسی ارتباط میان تفکر و هنر بروز می یابد(231 ، 9).

12. Hospers

13. Moris Jones

14. A. Donan

15. G. R. G. Mure

16. در این باره توضیح آ. هافشتاتر منحصر بفرد است. او با اشاره به استه تیک کالینگوود (فی الجمله کروچه و لانگر) و شکوفائی مکتب اصالت و ...، اکسپرسیونیسم، که در آن آبستره (انتزاع) به اوج خود رسید، با اشاره به دوره ای که در آن جکسون پولوک و آرنولد شونبرگ از کروچه گرایان فعالند، میگوید کتاب های سوزان لانگر و کالینگوود به عنوان پرفروش ترین کتاب ها به طبع میرسید، و یادآور میشود که گفته های او را مصلحت نیست به عنوان کم بها دادن به ارزش کار آنها گرفت. او بر عکس، در تحلیل آنان "اعتبار" هنر زنده - واقعیت زمان خویش را می بیند(آ. هافشتاتر، واقعیت و هنر). بدینسان "انگیزش" نظری هنر قالب گرا ارزش به حساب میاید. البته از نظریه پردازان بورژوازی انتظاری جز این نیست.

17. Alfred North Whitehead

18. H. Frankel

19. Harry K. Wells

20. Victor Lowe

21. Arthur H. Johnson

22. Vilbur M. Urban

23. آ. تارمو (Tarmo A. Pasto) پاستو همانجا در فرضیه ، مقالهٔ "یادداشت هائی بر آزمون قالب - فضا درهنر": بسیاری از آگاهی ها (هنر و غیره) پیش از آنکه فرد آنها را از طریق تفکر عقلانی به خودآگاهی ارتقاع دهد، کارکرد تن است" (ماهنامه استه تیک و نقد هنر مجلد XXIV سام 1965 دوره 2).

24. Eva Schper

25. از منظر روانشناسی بر نابسندگی نظریهٔ احساس های وایت هد ایراد میگیرد (Percy Hughes) برای مثال پرسی هوفس (14؛ 13؛ 298، 27)).

26. باید بیاد سپرد گرچه وی تظاهر علل خودآگاهی در شیوه دوم "برگشت نمادین" را پذیره میشود، با این همه آنها را با " اندیشه" یا محتوای مفهوم آفرینی همانند نمی داند (26، 24، 335، 22).

27. استاد فلسفهٔ دانشگاه بوکنل، که درگزارش وی "نیروی موسیقی و نظریه (F. David Martin) رای اف. دوید مارتین دریافت وایت هد" آمدهف نمونه ای در این زمینه است. نگارنده میان معنی سفته شده در اثر هنری، که با تاثیرذگذاری تصادفی گره خوردگی دارد، و معنی "هدف مند" که متضمن شعور است مرزبندی میکند. مارتین به توانمندی هنر در برانگیختن احساس "وادار شدن" بهای گزاف میدهد، میگوید این معنی در موسیقی ناب محصل است. در اشکال دیگر هنر از قبیل سینما و ادبیات معنی "هدف مند" این احساس مهم را سست میکند.

www.takbook.com

28. Bergson

29. Freud

30. Frankel

31. Once upon a time یکی بود یکی نبود

32. D. W. Sherburne

33. در میان دیگر سردمداران اچ. فرانکل هم از این امر دم میزند. آ. اس. بوگومولوف به درستی بر "نامفهوم بودن" چنین تفسیری از "واقعگرائی" انگشت مینهد (266، 11). در عین حال نباید فراموش کرد در غرب برای فلاسفه کثیری که به ماتریالسم روی میاورند، تمایلات واقع گرایانه نقطه انشقاق آنان احتساب میشود و در نتیجه ارزش مثبت دارد.

34. Duncan

35. Parsons

36. در نظر ویکتورلوه (Victor Lowe) 27 ،113) دیدگاه های جامعه شناسانه وایت هد از اهم منابع فلسفه او میباشد).

37. بازنمائی خرده گیرانه مفاهیم نمادگرائی اجتماعی در علم الاجتماع غرب (همچنین حل مثبت برخی مسائل مربوط بدان) را در نوشته ای از این نویسنده (با همکاری وی. ام. کراسنوف { V. M. Kraskov } شمارۀ 1971 تحت عنوان "نمادگرائی اجتماعی" میتوان مطالعه کرد (10.

38. V. Lowe

39. D. Sherburn

40. H. B. Dunkel

41. M. Bense

42. این ابهام که فوقا متذکر شدیم سبب اعتقار بعضی نویسندگان (اس. هاریس) به اتلاق غائی ترین ارزش به حقیقت، که در ارزش شناس وایت هد به تقلیل منطق نسبت به استه تیک، و اعتقاد برخی دیگر به "برابری" جایگاه زیبا و نیکو و فرودین بودن جایگاه حقیقت، گشته است. از سوئی هم نویسندگانی که اکثریت را تشکیل میدهند (اس. ال. الی، اچ. بی. دُنکل، ئی. پی. شاهان و همکاران) معتقدند وایت هد در دستگاه ارزش های خود بهای عمده را به زیبائی میدهد.

43. مفسران شناخته شده ای فلسفه وایت هد را در کل مشرب آن استه تیک میدانند، مثلا ب. موریس تاکید میکند به هیچ شبهه ای وایت هد از زاویه دید استه تیک به فلسفه میپردازد (363، 27)

44. Herbert Reed

45. Kandinsky

46. W. tatarkiewiez

47. Mondrian

48. Irving L. Zupnick

www.takbook.com

49. Holderlin

50. Schiller

51. Kleist

52. Marburg

53. کاسیرر معتقد است که از نقطه نظر روانشناسی فرد شناخت یابنده، موضوع شناخت ماهیتی استعلائی دارد، به این عبارت که، به مثابه چیزی خود - بسنده مستقل از شناخت شخص شناخت یابنده، برآن، هستی دارد. لیکن نگرش معرفت شناسانه این عالم نو کانتی نسبت به شناخت در این خصوص یکسره از نگرش روانشناسانه مغایرت دارد.

54. Bertalnffy

55. Wolfflin

56. کارشناس پرآوازه و تازه به دوران رسیده در زمینه نظریه نظامات Gerard شایان یادآوریست که پیرو آراء جرارد عمومی، تحلیل نظام های زنده سه مشخصه دارد: ساخت، کارکرد و تاریخ

57. کارل اچ. هامبورگ مینویسد " این سخن که یک رابطه نمادین برای هر متن ممکن (از نظر فرهنگی امکان رویت داشته باشد) که می بینیم یا درمی یابیم "عالمی" را باز مینماید، بازتاب کننده آنست که چه چیزی در برداشت کاسیرر از فلسفه اهمیت دارد (16 ،81). Carl H. Hamburg

58. Wilber M. Urban

59. هستنم که از هر نماینده دیگر مکتب ماربورگ مانند Fritz Kaufmhn در اینجا نا گزیر از پذیرفتن ایده های فریتز کافمن ،. کاسیرر را نزدیکتر به پندارگرائی کانت می یابدNatrop و ناتروپ Cohen کوهن

60. آنگاه که کاسیرر به آزمایش قالب های متنوع فرهنگ بشر روی میاورد، پیش از همه متوجه وجوه معرفتی آن هاست. با این وصف کل فلسفه فرهنگ او را می توان نظریه اولیه و شرح و بسط یافته آگاهی محسوب کرد (59، 13 نیز به 23، 12 مراجعه شود).

61. Harry Slochower

62. H. Buczynska اثبات "طرفدار مشرب تقدم برتجربه" اچ. بُکزینسکا به درستی اشاره میکند که برای کاسیررخردگرا و تجرتبی سنخ شناسی قالب های نمادین فرهنگ ناهمساز میباشد و در نظام اندیشگی او تنها امکان تجسم منطقی وجود دارد، لیکن نامبرده استدلال غرض آلودی میکند: نه فقط پای اثبات تجربی که اثبات منطقی کاسیرر نیز چوبین است و طبقه بندی او یکسر دلبخواه 12 ،44)).

63. Hartman

64. Lessing

65. Herder

66. Schelling

67. Tain

www.takbook.com

68. Kathrine Gilbert

کاترین گیلبرت در مقاله ای به تشریح نظرات کاسیرر پرداخته می نویسد "کاسیرر کانت مشرب در همه زمینه ها بر اولی بودن خودانگیختگی خودآگاهی تاکید می ورزد. هاری سلاشوور نیز نوشته ای در این خصوص دارد. به زعم او کاسیرر حتی در دقایقی هم که به واقعیت های جامعه نظر دارد، با حال و هوای عمیقا ("روحی") بدان ها می پردازد و تعبیر مادی را به قالب های مادی محدود میکند. این "قالب مادی" به کمک هنر یا انواع دیگر بیان فرهنگی دستکاری میشود (57- 654، 619، 16).

69. Ariadne. در اساطیر یونان دختر مینوس پادشاه کریت است که پسیفائه را بزنی داشت. نام او بیشتر با دالان ها و راهرو های زیرزمینی آورده میشود که به خاطر افسانه مینوتائر و تسیوی میباشد. دل در گرو مهر تسیوس پهلوان آتن میسپارد و توسط طناب یا به گفته ای زنجیر طلائی محبوب را پس از کشته شدن مینوتر، که نیمی از بدن آن از انسان و نیمی دیگر گاو بود، از زیرزمین بیرون میاورد. / مترجم

70. A. Hofstadter در اینجا (واقعیت و هنر، نیویورک، 1965، صفحات 10 - 8)، با اندک تعدیلی نظریه کروچه ای وحدت لاینحل شهود و بیان، این دید را که هرگاه نماد با الهام در هنر هم هویه باشد، می توان بیان را نماد خواند، روی کاسیرر پی جوئی میکند. در همان حال باید یادآور شویم کاسیرر مانند کروچه، معرفت اشراقی را به عنوان شناخت مستقیم در برابر شناخت نمادین به مثابه معرفت متعقل نمی گذارد. شناخت شهودی خود در طرز تلقی او خصیصه ای نمادی دارد. در این رابطه کاسیرر برای نمونه به مفهوم ضد عقل گرائی برگسون خرده میگیرد

71. Gegenstandlich – darstellenden

72. Personlich – aufgedruckten

73. Roussau

74. Exclamations

75. Onomatopoetic

76. مسئله تخالف و تشابه میان فلسفه کاسیرر نوکانت مشرب و نمودگار شناختی درمقاله ای به قلم اف کافمن بحث شده است: "کاسیرر، نوکانت گرائی و نمودگار شناسی". نگارنده باور دارد که پیوند نوکانت آئینی به پدیده شناسی را به عنوان یک کل، شاید بتوان به مثابه "ایجاد روابط حسنه" تعریف کرد (803، 16). گرایش پندارجوئی عینی در نوشته های کاسیرر ما را برآن داشت تا این تائید هوفشتاتر را که کاسیرر از همه اشکال عین گرائی روی برمیتابد، نپذیریم، هرچند چاره ای جز توافق با آن نداریم که اذعان کنیم که ذهنیت بخشیدن کروچه به پدیده های هنری برای کاسیرر نیز خصیصه ای شده است

77. Mythischer, asthetischer und theoreticher Raum

78. شایسته است یادآوری شود که کاسیرر این گزارش را در گنگره چهارم علمای استه تیک و دانش عموی هنر خواند. آثار H. اچ ولفلینE Utitz ، ئی یوتیتزM. De ssoir نظریه پردازانی که در آغاز دهه 20 ام در آلمان، در این انجمن گردآمدند ام دوسوا و هم مسلکان) به رمز اصول امعان صوری - ترکیبی آثار و اسلوب های هنری مهمور A. Hildebrand ، آ. هیلده براندWelfflin است

79. Ludwig Van Bertalhnfy

80. Shaftsbury

81. Sangayana

www.takbook.com

82. D. Cawronsky

83. C. Hamburg

84. Warburg

85. Erwin Panofsky

86. کا جیلبرت، اچ. کوهن، ال. دیتمان و دیگران در مکتوبات خویش از نفوذ کاسیرر روی پانوفسکی حکایت میکنند. خود پانوفسکی به کرات از قرابت میان آراء خویش و استنباط کاسیرر از ارزش های " نمادین" یاد میکند (مراجعه شود به مطالعاتی در تندیس و معنا در هنر بصری).

87. K. Reichhardt

88. M. Rein

89. در ادبیات روسیه بحث و بررسی انتقادی لانگر را در نوشته های یلنا نیمروفسکایا ، ویکتورمارتینف و نویسنده کتاب حاظر (۲۶، ۲۵، ۱۴، ۱۳) می توان یافت

Yelena Nemirovskaya Victor Martynov

90. Russel

91. روش یاکوبسُن، زبان شناس نام آور باختر زمین نیز موضع مشابهی اتخاذ میکند. با این همه وی معتقد است تعبیر خطی بودن توالی در زبان نادرست خواهد بود، چه جانبداری از جزمیت زنجیره ای در هر سلسله گفتاری محور دومی نیز قابل رویت است (مراجعه شود به کتاب پژوهشگر روس، ویکتور ماتیُنف. وی جانب ایده ای را میگیرد که بر آنست هر علامتی خطی میباشد، یعنی در امتداد زمان انبساط می یابد.

92. قبل از ظهور اصل همریخت گرایی گشتالت نیز اهل نظر به روی برون تابی " سهم " عواطف در دستگاه موزون حرکات، آوا، موسیقی و غیره انگشت می نهادند. در این خصوص لانگر از ویلهلم وندت نام می برد. نامبرده نشان داد آهنگ وسیله ای گذرا برای ابراز عواطف است. یک قطعه آهنگین سیلان عواطف را به همراه دارد. ژان دو دین بی لانگ از نقادان لانگر دراثر خود " صعوبت مشخص کردن تشابه میان یک اثر هنری و زندگی توام با حساسیت و تاثیر پذیری " در شکلی عملا قابل تشخیص را نشان داده است. این امر به ضن یقین از " ابهام آثار هنری " و " انطباق " آن با " قیاس های عاطفی چندی که گاه همستیز هم هستند " ناشی می شود (۵۶- ۳۵۵، ۲۴).

93. Carrer

94. Hauptman

95. Hoeslin

96. از نویسندگان ایتالیایی جیلو دورفل دلا ولپ و چد تن دیگر به درستی یادآور می شوند که لانگر در سلوک خود از موسیقی به اشکال دیگر هنر دست به تعمیم های گزاف میزند (همانجا ۸۷، ۳۷).آثار لویی اشتراوس هیز مشحون از تمایل به استفاده از ساخت نمادگرایی موسیقیایی به عنوان ماورا ء ساختمان و ابزاری جهت مطالعه اسطوره و اشکال دیگر فرهنگ میباشد.

97. جبر در اینجا به معنی شاخه ای از ریاضیات مطرح است.

98. Renate Barilli

www.takbook.com

99. رومن یاکوبسون (Roman Jakobson) بر این باور است که برای تولید، ادراک و به خاطر سپردن نواهای موسیقی باید توالی نواها را به عناصر منفرد اولیه آن تقسیم کرد.

100. P. Welsh

101. Evnest Nagel

102. Clive Bell

103. Roger Fry

104. Otto Bean

105. Mercater Gerard بزرگترین نقشه کش سده ۱۹ که روس مرکاتوری را برای ترسیم نقشه جهان ابداع کرد.

106. C. Barret سی. بارت ۱۰۶ در این خصوص متوجه شده که چون لانگر درصدد جوش دادن خیال با احساس بر میاید، خود را ناگزیر از درز گرفتن شکاف میان ماده - ذهن به دستاویز برداشتی از عاطفه می یابد. (سی. بارت مروری بر ذهن اس. کی. لانگر، مجلد ۱۹ گاهنامه فلسفه، شماره ۷۵ صفحه ۱۸۸).

107. W. Wundt

108. سرشت پدیدار شناختی نظریه ماهیت معنوی شکل هنری هم از جانب خود نگارنده و هم سایر مفسران غربی دیدگاه های M. لانگر، از سوی معناشناسانی که فلسفه سنتی، نیز پدیده شناسی را پندارگرایی می دانند، آماج انتقاد قرار گرفته است. لذا رایزر Reiser نویشنده مقاله معروفی پیرامون زیباشناسی معنایی در ایالات متحده، هنگام موشکافی دیدگاه لانگر در باره سرشت مجازی فضا، زمان و غیره در هنر می نویسد هیچکدام از این اضهارات و امثال آنها مناسبتی به زیباشناسی ندارد و همان پندارگرایی آبا اجدادی است (مارکس رایزر، نظریه معنای هنر در امریکا، مجله نقد زیباشناسی و هنر، ۱۹۵۶، شماره ۱ صفحه ۱۹).

109. وی. تجرا از علاقمندان تتبع در آثار لانگر می نویسد: از آنچه که در برداشت لانگر قالب نامیده می شود بی خبر می مانیم: چه آرمانی و چه حسی (همانجا ۵۶۱ ، ۳۴). در واقع امر نقطه عزیمت او کاملا محرز است: شکل رسا یک خصلت مجازی (ایده آل. V. Tejera) دارد. این مطلبی دیگر است که وی هماره به عنوان کردن آن به مثابه شکلی جسمانی و حسی با خود در ستیز اشت

110. M. Werteimer

111. Kurt Kahffka

112. رودلف آدنهایم این درک وسیع لانگر از احساس را نقد کرده می گویداین اصطلاح در نوشته های استه تیکی بسیار گنگ بکار برده می شود، به گونه ای که محتوای همه چیز می تواند باشد (خواهش ها، ارزشیابیی هاو غیره) الا دریافت و هوش (آر. Rudolf Arnheim). آرنهایم، به سوی روانشناسی هنر مجموعه مقالات، برکلی، لس آنجلیس ۱۹۶۶ ، صفحه ۳۰۲

113. Locke

114. M. Damjhnovic

115. Intutive/ Intution

www.takbook.com

116. همانجا ماریو بانج که انواع اشراق را تحلیل و تصور الهام را به عنوان خیالپردازی جدا میکند، در اینجا استعداد تشکیل استعاره را نیز وارد این تقسیم بندی میکند (ام. بانج، وهم و الهام ۱۹۶۷). Mario Bunge

117. A. Berandtson

118. Enrico Fubini

119. یی بلارد در مقاله خود در دفاع از استه تیک نمادی می نویسد هر آینه بپذیریم که هنر دارنده زیست درونی ماست، همچنانکه بدان رجعت دارد، در آن حال کاملا مجاز خواهیم بود به وقت اشاره به کار هنری از نماد سخن بگوییم، که آنرا بازتاب عقلانی حیات درونی ما تعبیر کرده اند. پس از اصطلاح نماد در اینجا، در هیچ مفهوم جدیدی استفاده نمیشود (۱۰۰ ، ۱۱). E. Ballard

120. از معنا شناسان انگلیسی، بی. سی. هیل، در بحثی که پیرامون کتاب فلسفه در کلیدی نو داردِ جایی می نویسد تحلیل سوزان لانگر از مساله معناشناختی استادانه ترین تحلیلی استکه او خوانده است (بی. سی. هیل، احوال جدید در استه تیک و نقادی هنر، نیووهان ون، صفحه ۵ ، ۱۹۴۳). B. C. Heyl

121. A. Meyer

122. E. Hanslick

123. آ. هافشتاتر ضمن تاکید بر تجنب نظریه های لانگر به نوینگرایی می نویسد وقتی جکسون پولوک به نقاشی افعال بیانی خویش می پردازد، و آهنگ سازان امریکایی به تقلید از شیوه شونبرگ آهنگ می سازند، مشتاقان هنر از کتاب های لانگر استقبال می کنند. توضیح لانگر از آزمون هنری برای نسلی که در مکتب فیدیاس و رافایل تعلم دیده اند راست نمی نماید، این نوضیحات به مذاق نسل وانگوک، کلی،۹ ، کاندینسکی و پولوک خوشایند است (آ. هافشتارتر، واقعیت و هنر صفحات ۱۹-۱۷).

124. در مراجعاتی که به نسخه چاپ هاوارد مجموعه اثار پیرس شده (سی. اس. پیرس، مجموعه مقالات چارلز ساندرس پیرس، مجلدات I- VIII ، ۱۹۳۱ - ۱۹۳۵ مجلدات VII - VIII، ۱۹۵۸، چاپ دانشگاه هاروارد) شماره های داخل پارانتز که پس از ۱ کاما قرار دارد، نشانگر مجلد و بعد از نقطه پاراگراف است

125. Scherherzhde

126. تحلیل های نوین نشانه شناسی هنر (سی. بریمون، آ. گریماس ، وی. پرات، و همکاران) دلبستگی رو به تزایدی نسبت به تحلیل متون روایی نشان می دهد. این مطالعات نشان می دهد که برای تکامل متن خاصی این مطالعات نشان می دهد برای تکامل متن لاجرم منطق خاصی ضرورت می یابد. اما یو. ام. لاتمن استدلال صحیحی دارد که می گوید این منطق به عنوان عنصری از متون روایی فرهنگ ها و اعصار متفاوت، نمی تواند بر اساس الهامات محقق و خود - پیدا تعریف گردد، بلکه بایداز ورای تحلیل نظاماالگو سازی ثانوی، که ساخت فرهنگ داده شده ای را تشکیل می دهد، ابراز گردد. مراجعه کنید به صفحات۱۷ و ۱۸ ۲۴.
C. Breman A. Greimas V. Propp

127. تمایل پیرس به تلفیق منطق و استه تیک نویسندگان خاصی را تشویق کرد تا حقایق هنری را هم با استفاده از ابزار منطق تحلیل کنند، پس ماکس هوکات در تفسیری پیرامون این مثال پیرس که طرح منطقی اثر هنری را عیان می سازد، اشارتی دارد به یکی از مفاهیم جدید منطق - انسجام، که آن هم یکی از ویژگی های شکل ریاضی (مخالف تضاد) را مشخص می کند. Max Hocutt

www.takbook.com

128. پیرس خود را به مراعات تمایز بین عبارت گذاری تندیس و تندیس گونه ای که بکار برده مقید نمی کند. لذا ما تنها از عبارت تندیس اسفتاده می کنیم که در موقع لزوم معنی آنرا توضیح میدهیم.

129. Theodore Schuhtz

130. Max Bense

131. ka λos واژه یونانی به معنی: خوب، برازنده، خوشگل، دلخواه، دلاور

132. مطلب فوق نشان می دهد، بی آنکه عبارات و مفاهیم نظریه اطلاع توسلی صورت گیرد، در اینجا پیرس نظریه اطلاعی عاطفه را به میان می آورد. همانجا پی. وی. سیمونوف عاطفه چیست، مسکو، ۱۹۶۶.

133. Self – criticism

134. Hetro – criticism

135. Mill

136. Bain

137. Hume

138. Berkeley

139. Thompson

140. Coudge

141. Nagel

142. Peibleman

143. پیرس معتقد است که کانت (چیزی نیست الا یک عمل گرای تا حدودی نا به سامان (۵۲۵. ۵ ، ۱).

144. ماریا کوزولووا و میخایل کیسل به درست بر کنه خردمندانه این اندیشه انگشت می نهند: علامت را هیچگاه نمی توان به طور مطلق معین نمود، بلکه تنویر و توضیح آن از طریق علایم یا تجربیات دیگران ممکن است (به ۱۵۹ ، ۱۱ مراجعه کنید). Maria Kozolova Mikhail Kissel

145. محقق کانادایی، تی. اچ. گاج، که به طور کل در آرا پیرس سهیم است، تایید می کند که موضع ذهن گرایانه معمول ترین موضعی است که پیرس اتخاذ می کند (۳۰۳ ، ۹).

www.takbook.com