

دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر

ویراستهٔ پل ادواردز / دونالد ام. بورچرت

نوشتهٔ مونرو سی. بردسلی / پل گایر / جنیفر روبینسون / نوئل کرول و...
بامقالاتی از هانری کربن / سید حسین نصر / ژان لوئیس میکون و...

ترجمه، تالیف، و تدوین: انشاءالله رحمتی



دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی
وفلسفهٔ هنر

دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی وفلسفهٔ هنر



ویراستهٔ پل ادواردز / دونالد ام. بورچرت



نوشتهٔ مونرو سی. بردسلی / پل گایر / جنیفر روبینسون / نوئل کرول و...
بامقالاتی از هانری کربن / سید حسین نصر / ژان لوئیس میسون و...



ترجمه، تألیف، و تدوین: انشاءالله رحمتی



عنوان و نام پدیدآور	: دانشنامه زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر / ویراسته پل ادواردز، دونالد بورچرت؛ مقدمه، ترجمه و تدوین انشاءالله رحمتی.
مشخصات نشر	: تهران: سوفیا، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری	: ۵۲۰ ص.
شابک	: ۹۸۰۰۰۰-۹۷۸-۶۰۰-۹۶۳۵۹۸-۶ : ۹۸۰۰۰۰ ریال
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: کتاب حاضر ترجمه بخش "Aesthetics and philosophy of art" از کتاب "Encyclopedia of philosophy, 2nd. ed, c2006" به ویراستاری پل ادواردز و دونالد بورچرت است.
موضوع	: زیبایی‌شناسی -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع	: Aesthetics- Addresses, essays, lectures
موضوع	: هنر -- فلسفه -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع	: Art- philosophy- addresses, essays, lectures
شناسه افزوده	: ادواردز، پل، -۱۹۲۳ م.، ویراستار
شناسه افزوده	: Edwards, Paul
شناسه افزوده	: بورچرت، دونالد، ۱۹۳۴ - م.، ویراستار
شناسه افزوده	: Borchert, Donald M
شناسه افزوده	: رحمتی، انشاءالله، ۱۳۳۵-، مترجم
رده‌بندی کنگره	: BH۳۹
رده‌بندی دیوبی	: ۱۱۱/۸۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۶۰۶۰۳۵۶

«این اثر با حمایت معاونت امور فرهنگی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به چاپ رسیده است.»

نشر سوفیا: ۷۹۵۴۱۹۴-۰۹۱۲

پست الکترونیکی: n.sophia1388@gmail.com

سایت: www.sophianashr.com

پل ادواردز / دونالد بورچرت

دانشنامه زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر

ترجمه، تألیف و تدوین: دکتر انشاءالله رحمتی

استاد دانشگاه آزاد اسلامی - واحد تهران مرکزی

چاپ نخست: ۱۳۹۸

شمارگان: ۱۲۵۰ بهاء: ۹۸۰۰۰ تومان

فهرست مطالب

دفتر اول: مسائل و تاریخ

- | | | |
|----|------------------|-------------------------------|
| ۱۵ | جنیفر روبینسون | ۱. مسائل زیبایی شناسی |
| ۳۶ | مونرو سی. بروسلی | ۲. تاریخ زیبایی شناسی |
| ۸۹ | پل گایر | ۳. تاریخ زیبایی شناسی (پیوست) |

دفتر دوم: زیبایی شناسی

- | | | |
|-----|--------------------|-------------------------------|
| ۱۱۵ | جروم استالنتز | ۴. زیبایی |
| ۱۲۷ | جروم استالنتز | ۵. زشتی |
| ۱۳۷ | کریک ای. پیلو | ۶. امر والا |
| ۱۴۱ | مارسیا مولدر ایتون | ۷. تجربه زیبایی شناسانه |
| ۱۴۹ | تد کوئین | ۸. حکم / دآوری زیبایی شناسانه |
| ۱۵۷ | آلن اچ. گلدمن | ۹. کیفیات زیبایی شناسانه |

دفتر سوم: فلسفه هنر

- | | | |
|-----|---------------|-----------------------|
| ۱۶۹ | نوئل کرول | ۱۰. تعاریف هنر |
| ۱۸۵ | روبرت استیکر | ۱۱. وجودشناسی هنر |
| ۱۹۹ | گوردون گِرهام | ۱۲. ارزش در هنر |
| ۲۱۱ | جان بندر | ۱۳. بیان در هنر |
| ۲۲۳ | تد کوئین | ۱۴. صورت‌گرایی در هنر |
| ۲۲۹ | دیوید هیلز | ۱۵. بازنمایی در هنر |
| ۲۴۵ | نوئل کرول | ۱۶. حقیقت در هنر |
| ۲۵۷ | نوئل کرول | ۱۷. تفسیر هنر |
| ۲۷۱ | جرولد لوینسون | ۱۸. اصالت در هنر |
| ۲۷۵ | دیوید دیویس | ۱۹. سبک و ژانر در هنر |
| ۲۸۳ | استفن دیویس | ۲۰. اجراء در هنر |
| ۲۹۱ | پیتر کیوی | ۲۱. فلسفه موسیقی |

۲۲. فلسفه فیلم	ماری اسمیت	۳۰۳
۲۳. فلسفه ادبیات	روبرت استیکر	۳۱۷
۲۴. تراژدی	الکس نیل	۳۳۷
۲۵. استعاره	ایوآف. کیتای	۳۴۷
۲۶. استعاره (پیوست)	دیوید هیلز	۳۵۳
۲۷. زیبایی‌شناسی و نقادی فمینیستی	آنه دابلیو. ایتون	۳۵۷
۲۸. هنر و اخلاق	مایکل تانر	۳۶۵

دفتر چهارم: حکمت هنر اسلامی

۲۹. قرآن و هنر اسلامی	ژان-لویی میکون	۳۷۷
۳۰. زیبایی‌شناسی اسلامی	سید حسین نصر	۳۹۵
۳۱. زیبایی‌شناسی در فلسفه اسلامی	دبورا ال. بلک	۴۱۱
۳۲. معنای موسیقایی عرفان ایرانی	هانری کربن	۴۲۱
۳۳. پدیدارشناسی عشق و زیبایی	انشاءالله رحمتی	۴۲۷
۳۴. ازلیت عشق از دیدگاه روزبهان شیرازی	انشاءالله رحمتی	۴۴۵
۳۵. تألیف خلاق	انشاءالله رحمتی	۴۵۷

سخن مترجم

بسم الله الرحمن الرحيم. ایزد مَنان را می‌ستایم و سپاس می‌گوییم که اتمام این اثر همه به مدد توفیق او است. بر پیامبر گرامی اسلام و خاندان ارجمند آن حضرت، که سلام و صلوات خداوند بر ایشان باد، درود می‌فرستم و از انقاس پاکشان مدد می‌طلبم. و اما بعد؛ اثر حاضر ادامه کاری است که صاحب این قلم از سال‌ها پیش بر روی *دانشنامه فلسفه* آغاز کرده است. *دانشنامه فلسفه* جامع‌ترین و عمیق‌ترین اثر از انواع خود در زبان انگلیسی (و حتی در همه زبان‌ها) است. این اثر نخستین بار در سال ۱۹۶۷ به سرویراستاری پل ادواردز در هشت جلد در قطع رحلی منتشر شد. ویراست دوم آن در سال ۲۰۰۶ در ده جلد به سرویراستاری دونالد ام. بورچرت انتشار یافته است (و همین ویراست اخیر مبنای اثر فعلی است^۱). در این سال‌ها کوشیده‌ام که مدخل‌های این *دانشنامه* را در سه رشته فلسفه اخلاق، زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، و فلسفه دین ترجمه و براساس نظم موضوعی تدوین کنم، به گونه‌ای که خواننده فارسی *دانشنامه‌ای* تخصصی در هریک از این رشته‌ها در اختیار داشته باشد. پیش از این *دانشنامه فلسفه اخلاق* (چاپ دوم، ۱۳۹۶) انتشار یافته است و امیدوارم توفیق انتشار *دانشنامه فلسفه دین* نیز در آینده‌ای نزدیک دست دهد.

و اما *دانشنامه زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر* که اینک تقدیم اهل نظر می‌شود، مشتمل است بر عمده مدخل‌های *دانشنامه فلسفه* درباره این دو رشته به علاوه چندین مدخل دیگر که در قالب تألیف و یا ترجمه (از منابع دیگر) به آن افزوده شده است؛ در حقیقت این مدخل‌ها مربوط به مباحثی است که می‌توان گفت در حوزه تفکر ایرانی-اسلامی موضوعیت دارند ولی در *دانشنامه فلسفه*، مجال طرح نیافته‌اند.

عمده مدخل‌های اثر حاضر را می‌توان ذیل دو عنوان «زیبایی‌شناسی^۲» و «فلسفه هنر^۳» قرار داد. البته فرق‌گذاری میان این دو رشته، به ویژه در عمل دشوار است. از همین روی در غالب

۱- مشخصات ویراست اخیر به شرح زیر است:

Encyclopedia of philosophy, Donald M. Borchert, Editor in Chief (Thomson Gale, 2006)

2. aesthetics

3. philosophy of art

مداخل‌ها، مباحث مطرح شده به هر دو رشته تعلق دارند گو اینکه در هریک از آنها، ممکن است وزن یکی بیشتر از دیگری باشد. برای مقاصد فهم این مقالات، و به ویژه چینش آنها در این اثر، خوب است توضیحی درباره نسبت این دو رشته بیان شود. میان زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر تمایز به روش وجود ندارد، زیرا هر دو به همان روش فلسفه که عبارت از تعریف، تحلیل، و استدلال، و احیاناً شهود عقلی است، پیش می‌روند. ولی به لحاظ موضوع می‌توان میان آنها فرق گذاشت.

از آنجا که این هر دو دانش نسبت تنگاتنگی با زیبایی دارند، به نظر می‌رسد که به لحاظ موضوع نیز میان آنها فرقی نیست، ولی حقیقت جز این است. موضوع زیبایی‌شناسی، زیبایی یا به تعبیر دقیق‌تر امر زیبایی‌شناسانه است. زیبایی در یک تقسیم کلی به زیبایی طبیعی و زیبایی صناعی (هنری) تقسیم می‌شود. زیبایی طبیعی، ساخته دست انسان در مقام صانع یا هنرمند نیست. ممکن است بر طبق دیدگاهی توحیدی (خداباورانه) گفته شود که زیبایی طبیعی نیز ساخته دست هنرمند برین، «اثر کلک نقاش ازل»، است، ولی تا آنجا که به هنرمندی انسان مربوط است، نمی‌توان آن را زیبایی هنری قلمداد کرد. اگر موضوع زیبایی‌شناسی را زیبایی بدانیم، لافل به حسب تعریف، نمی‌توان زیبایی‌شناسی را به شناخت زیبایی هنری محدود داشت. زیبایی‌شناسی، باید به زیبایی طبیعی و افزون بر آن به نسبت میان زیبایی طبیعی و هنری نیز اهتمام داشته باشد. موضوع فلسفه هنر، هنر است نه زیبایی. دایره هنر از زیبایی یا امر زیبایی‌شناسانه فراتر می‌رود. فقط کسی که در مقام تعریف هنر و تعیین ارزش آن نظریه‌ای زیبایی‌گرایانه را مبنا قرار داده باشد، می‌تواند موضوع هنر را به زیبایی محدود کند. واقعیت این است که آثار هنری، همیشه زیبا نیستند. ممکن است نازیبا، یا حتی زشت باشند. از این لحاظ می‌توان گفت میان این دو رشته، به تعبیر منطق‌دانان نسبت «عموم و خصوص من وجه» برقرار است.

از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی به حسب تعریف نوعی دانش درجه یک است و فلسفه هنر دانشی درجه دو است. در دانش درجه یک وجهی از وجوه واقعیت، خواه طبیعی و خواه ماوراءالطبیعی، خواه ابژکتیو و خواه سوژکتیو، موضوع بحث قرار می‌گیرد. برای مثال زیست‌شناسی درباره «حیات» به منزله وجهی از طبیعت و روان‌شناسی درباره «روان» به منزله ساحتی از ساحات بشر بحث می‌کند. دانش درجه دو، اما، موضوع بحث خویش را یک دانش یا منظومه معرفتی یا حرفه‌ای که از قبل پدید آمده است، قرار می‌دهد. برای مثال فلسفه زیست‌شناسی، دیگر نه درباره حیات، بلکه درباره خود دانش زیست‌شناسی بحث می‌کند؛ و همین‌طور است در خصوص فلسفه روان‌شناسی، که خود دانش روان‌شناسی، و نه روان را موضوع بحث خویش می‌دهد. درباره عموم رشته‌هایی که اصطلاحاً با عنوان «فلسفه مضاف» (philosophy of...) شناخته می‌شوند، این معنا صدق می‌کند. فلسفه هنر نیز چنین وضعیتی

دارد. عموماً مباحثی که در این رشته مطرح می‌شود، یا باید مطرح شود، حاصل نگاهی از بیرون به منظومه‌ای از معرفت و عمل است، که تحت عنوان هنر شناخته می‌شود.

دانشنامه فلسفه (ویراسته ادواردز و بورچرت) در سنت فلسفه تحلیلی تألیف شده است، گو اینکه نویسندگان نگاهی به فلسفه قاره‌ای نیز داشته‌اند ولی تا آنجا که به سنت اسلامی-ایرانی ما مربوط است، در این موضوع، مقاله‌ای در **دانشنامه فلسفه** وجود ندارد. اگر در این اثر به مقالات همین **دانشنامه** اکتفا می‌کردم، برای خواننده فارسی جامعیت لازم را نداشت. به همین روی کوشیدم با تألیف و ترجمه مقالاتی چند در زمینه زیبایی‌شناسی فلسفی و عرفانی در جهان اسلام، این اثر از جامعیت بیشتری برخوردار شود. در عین حال خوب بودمقاله یا مقالات دیگری درباره تحقیقات و تأملات سنت‌گرایان (اصحاب حکمت خالده) نیز در این اثر درج شود. اما با توجه به اینکه قبلاً در کتاب **کیمیای خرد**^۱، در مقالاتی به این دیدگاه پرداخته‌ام، و نیز در کتاب **هنر و معنویت**^۲، عمدتاً نوشته‌های سنت‌گرایان در باب زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر را ترجمه کرده‌ام، در اینجا علاقمندان را به آن دو اثر ارجاع می‌دهم. در پایان امیدوارم که تلاش ناچیز صاحب این قلم مقبول خاطر و مطبوع طبع اهل خرد و هنر واقع شود. حروف‌چینی و صفحه‌آرایی این اثر نیز مرهون زحمات جناب آقای مصطفی قدرت‌آبادی عزیز است؛ حقیر چون همیشه قدردان زحمات اویم.

الحمد لله أولاً و آخراً و ظاهراً و باطناً

انشاءالله رحمتی

تهران، بیستم دی ماه ۱۳۹۸

۱. کیمیای خرد، انشاءالله رحمتی (سوفیا، ۱۳۹۶)

۲. هنر و معنویت، گنون، شوان، کوماراسوامی، نصر و...، تدوین و ترجمه انشاءالله رحمتی (انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۹۴).

دفتر اول مسائل و تاریخ

.

مسائل زیبایی‌شناسی

جنیفر روینسون

رشته فلسفی زیبایی‌شناسی به مسائل مفهومی ناشی از بررسی انتقادی هنر و امر زیبایی‌شناسانه، می‌پردازد. مونرو بردسلی عنوان فرعی کتاب خویش در سال ۱۹۵۸ پیرامون زیبایی‌شناسی عام را **مسائل موجود در فلسفه نقد**^۱ قرار داد و بدین وسیله تلویحاً می‌خواست بگوید که زیبایی‌شناسی ناظر است به مفاهیم فلسفی‌ای که - غالباً به طور سرسری - مورد استفاده منتقدان قرار می‌گیرند، زمانی که می‌گویند یک اثر هنری مانند یک نقاشی زیبا است یا دارای ارزش زیبایی‌شناسانه است، آن اثر موضوعی / جستارمایه‌ای را **بازنمایی می‌کند**، دارای یک **صورت خوش** - ترکیب است، به **سبک** خاصی است، و **بیانگر** عاطفه‌ای است. ولی زیبایی‌شناسی افزون بر این به‌طور وسیع‌تر به زیبایی‌شناسی طبیعت (Budd 1996, Carlson 2000) و باغ‌ها (Ross 1998) و به درک و دریافت زیبایی‌شناسانه اشیاء و اعمال در زندگی روزمره (Dewey 1934) نیز می‌پردازد. و زیبایی‌شناسی فلسفی، حتی زمانی که بر هنرها متمرکز شود، به مسائل فلسفی‌ای می‌پردازد که نه فقط از منظر منتقد هنری، بلکه از منظر هنرمند نیز، مطرح می‌شوند. بدین‌سان خلاقیت، بیان، بازنمایی، صورت، و سبک، مسائلی است که می‌تواند نه فقط از منظر ناظر بلکه از منظر هنرمند نیز موضوع بحث قرار بگیرد. به علاوه، «فلسفه نقد»^۲، حق گسترده‌گی مسائل مورد بحث در زیبایی‌شناسی فلسفی امروز را ادا نمی‌کند. برخی از دشوارترین مباحث در زیبایی‌شناسی مستقیماً با مسائل موجود در فلسفه عام، مرتبط است: ارزش زیبایی‌شناسانه چیست؟ آیا هنرها تأمین‌کننده معرفت‌اند؟ آیا گونه خاصی از تجربه زیبایی‌شناسانه یا ادراک زیبایی‌شناسانه وجود دارد؟

-
1. *Problem in the Philosophy of Criticism*
 2. *philosophy of criticism*

بیشتر پرسش‌هایی که در نظریه‌پردازی دربارهٔ قالب‌های هنری خاص – فلسفه ادبیات، نظریه هنرهای تجسمی، فلسفه موسیقی، فلسفه فیلم، هنرهای زیست محیطی، و مانند آن – مطرح می‌شود، پرسش‌های عامی است که ملازماتی برای دیگر قالب‌های هنری نیز دارد. اما، برخی نظریه‌پردازان معتقدند که هریک از هنرها مجموعه منحصر به فردی از مسائل فلسفی مختص به خویش را به همراه دارند (Kivy, 1997). برای مثال، مسأله تجربه و ارزش موسیقی محض^۱، مشابه صریحی در هیچ یک از دیگر هنرها، از جمله دیگر هنرهای انتزاعی، ندارد (Kivy, 1990). اصالت^۲، مسأله خاصی در هنرهای اجرایی^۳ مانند رقص و موسیقی است. ولی عمدتاً، پرسش‌های مطرح شده در فلسفه هنر کاربست عامی در عرصه [عموم] هنرها، دارند. برای مثال، مسأله ماهیت شخصیت‌های خیالی را معمولاً مسأله‌ای دربارهٔ ادبیات دانسته‌اند، ولی آثار بازنمایانه تجسمی نیز حاوی افراد، اشیاء، و حوادث خیالی است (Walton, 1990). همچنین این پرسش که چرا افراد در مقام خیال با شخصیت‌های تخیلی ارتباط عاطفی پیدا می‌کنند، ممکن است پرسشی مختص به فیلم‌ها و رمان‌ها به نظر برسد (Lamarque 1996, Feagin 1996, Currie 1990, Carroll 1990). ولی در خصوص خیال‌پردازی‌ها در آثار هنر تجسمی نیز همانقدر مطرح است. به علاوه، این پرسش که چرا افراد از ترازودی‌ها محفوظ می‌شوند، مختص به ترازودی‌ها نیست؛ بلکه پرسشی است از جنس همان پرسش که چرا افراد به موسیقی حزن‌آلود اگر محزونشان کند، گوش می‌دهند (Levinson 1990, Davies 1994).

در این بررسی مختصر ابتدا به امر زیبایی‌شناسانه به طور کلی و سپس به مسائل مختص به هنرها، می‌پردازم. بحث را با پاره‌ای اشارات کلی دربارهٔ اینکه چگونه زیبایی‌شناسی با پرسش‌های عام‌تر دربارهٔ معرفت، عاطفه، و ارزش، ارتباط می‌یابد. به پایان می‌برم. تلاشی نیز خواهم داشت برای اشاره به اینکه چگونه باید مهم‌ترین مفاهیم زیبایی‌شناسی، را مهم تلقی کرد. گرایش فلسفه اواخر سده بیستم – به ویژه فلسفه تحلیلی – معطوف به این بوده است که مسائل زیبایی‌شناسی را مسائلی بدانند که بی‌زمان‌اند و پاسخ‌های صحیحی دارند که درباره همهٔ آثار هنری و تجارب زیبایی‌شناسانه، صرف‌نظر از اینکه در کجا یا در چه زمانی واقع شوند، صدق می‌کند. ولی اگر کسی با نگاهی به آن زمینه تاریخی که مسائل خاص زیبایی‌شناسی از دل آن پدیدار شده است، به زیبایی‌شناسی بپردازد، نه فقط از ماهیت آن مسائل، بلکه از چگونگی و چرایی شیوه‌های مختلف تصویر و طراحی‌شان نیز درک بهتری خواهد داشت.

امر زیبایی‌شناسانه

قلمرو امر زیبایی‌شناسانه چیست؟ آیا باید آن را گونه خاصی از لذت، یا به بیان کلی‌تر گونه خاصی از تجربه، گونه خاصی از حکم، گونه خاصی از رویکرد به جهان، یا گونه خاصی از کیفیت دانست؟ همه این گزینه‌ها، دنبال شده است. اصطلاح «*aesthetics* / زیبایی‌شناسی»، برگرفته از *aesthesis* یونانی به معنای «ادراک حسی» است. الکساندر بومگارتن^۱، فیلسوف عقل‌گرای آلمانی در سال ۱۷۳۵، این اصطلاح را وضع کرد و آن را به معنای علم «ادراک حسی»^۲، با این هدف که در مقابل منطق، علم «عقل»^۳ قرار بگیرد، لحاظ کرد (Baumgarten 1954)، و از آن زمان به بعد اصطلاح «*aesthetic*» دلالت ضمنی خود را چونان واژه‌ای که دارای ارتباطی ذاتی با امر قابل تشخیص از راه ادراک حسی است، حفظ کرد.

اگر چه زمینه زیبایی‌شناسی نام و خردپذیری خویش را مرهون عقل‌گرایی آلمانی است، این تجربه‌گرایان بریتانیایی بودند که زیبایی‌شناسی را در قامت یک رشته فلسفی تثبیت و برنامه تحولات بعدی آن را طراحی کردند. مسأله‌ای که متفکران سده هیجدهم عمدتاً در زیبایی‌شناسی به راه انداختند، سرشت لذت زیبایی‌شناسانه، و سرشت حکم زیبایی‌شناسانه، حکم «ذوق»^۴ بود. اگر بنا است که زیبایی‌شناسی یک رشته فلسفی جدی باشد، یقیناً باید اصولی باشد که احکام زیبایی‌شناسانه را توجیه کند، و آنها را از صرف اظهار پسند و ناپسند، متمایز سازد. در عین حال، تجربه‌گرایان مسلم فرض کردند که احکام زیبایی‌شناسانه به احساس سوژکتیو لذت وابسته‌اند. در نظر هاجسن (۱۹۷۳)، هیوم، و اخلاف آنان، حکم زیبایی‌شناسانه اولاً وبالذات حکم به زیبا بودن چیزی است. بنابراین مشکل این بود که معلوم شود که آیا گونه خاصی از لذت که واکنش خاصی به زیبایی باشد یا گونه خاصی از حکم که به هنگام داوری آدمی درباره یک شیء زیبا صادر می‌شود، موجود است.

زیبایی

مفهوم زیبایی، مرده ریگ فلسفه باستان و قرون وسطی بود. در نظر افلاطون (۱۹۵۳)، فقط مثال زیبایی^۵، واقعاً زیبا است، زیرا هر چیز دیگری فقط از یک جهت یا در یک زمان، و نه از جهت دیگر یا در زمان دیگر، یا در مقایسه با یک چیز و نه چیز دیگر، زیبا است. انسان‌ها و اشیاء زیبا، فقط می‌توانند به مثال زیبایی نزدیک شوند. متفکران قرون وسطی، تحت تأثیر افلوپتین نوافلاطونی، زیبایی، خیر، و دیگر کمالات را به اکیدترین معنای کلمه فقط در خصوص برترین

1. Alexander Baumgarten

2. science of "sensory perception"

3. science of "intellect"

4. judgment of "tastes"

5. Idea/ Form of Beauty

مرتبه واقعیت، صادق دانستند. مسیحیت این فکرت را در این آموزه که زیبایی یکی از کمالات خداوند است، تکرار کرد. در این چارچوب، زیبایی جهان برگرفته از «یک تصویر و بازتاب زیبایی مثالی» (Eco 1956, p. 17) است. برای مثال، آگوستین معتقد بود که یک شخص از زیبایی تن یا روان فقط به میزانی که به زیبایی کامل خداوند نزدیک شود، برخوردار است. چنین تصویری از زیبایی با تصویری که در دوران مدرن از زیبایی مطرح شد، از زمین تا آسمان فرق دارد. از دوران روشنگری به این سو، زیبایی در مجموع دیگر چیزی که دارای ارزش اخلاقی یا دینی است، یا عین ارزش اخلاقی یا دینی است، تلقی نشده است. در عوض، تجربه‌گرایان سده هجدهم آن را صرفاً قابلیت شیء برای ایجاد گونه خاصی از تجربه لذت‌بخش، در نظر گرفتند. حکم به زیبا بودن چیزی، الگو بود برای آنچه آن را حکم زیبایی‌شناسانه یا حکم ذوقی می‌خواندند. و اما اگر بنا است که حکم به زیبا بودن چیزی صرف بیان پسند یا استعسان نباشد، باید یک معیار ذوق، یک اصل توجیه برای مدعیات راجع به زیبا بودن چیزی، موجود باشد که در عین حال این بینش را که احکام مربوط به امر زیبا بر احساس سوژکتیو لذت مبتنی است، حفظ کند. همین تقریر از مسأله زیبایی و زیبایی‌شناسی است که به ما رسیده است و همچنان نظریه‌پردازان را به خود مشغول می‌دارد.

حکم زیبایی‌شناسانه

تجربه‌گرایان، این اندیشه را که معیارهای کلی زیبایی موجود است، مردود دانستند. تنوع گسترده چیزهای زیبا مشعر به آن است که هیچ قانون یا قاعده زیبایی، آنگونه که برخی از نویسندگان کلاسیک در دوران رنسانس مفروض می‌گرفته‌اند، موجود نیست. هاجسن معتقد بود که اندیشه کلاسیک «وحدت در متن تنوع»^۱، یک ویژگی است که به شیوه معتبری لذت زیبایی‌شناسانه را بر می‌انگیزد (Hutcheson, 1973)، ولی خود اینکه آیا چیزی دارای میزان صحیحی از وحدت یا تنوع است یا نه، بحث‌انگیز است. معروف است که هیوم معضل را حل کرد بدین صورت که گفت همه ما چنان سرشته شده‌ایم که از گونه‌های واحدی از موجودات طبیعت و آثار هنری لذت ببریم، ولی همه ما از همان زمینه تجربه، لطافت ذوق، درک صحیح، توانایی انجام دادن مقایسه‌ها، و دوری از تعصب که در حالت آرمانی می‌توانیم داشت و باید داشته باشیم، برخوردار نیستیم (Hume, 1985). کسانی که از این توانایی‌ها در بالاترین درجه برخورداراند، «منتقدان آرمانی»^۲ اند و مابقی ما باید در خصوص [درک] آنچه زیبا است، در برابرشان تمکین کنیم، و در مقام نظر این منتقدان آرمانی، جملگی با یکدیگر توافق خواهند

داشت. و اما، حتی خود هیوم احتمال می‌داد که چنین چیزی به طور کامل صادق نباشد، [و] خاطر نشان می‌ساخت که جوان‌ترها ذوق‌هایی متفاوت با ذوق مسن‌ترها دارند، و ممکن است افرادی از یک فرهنگ از هنر فرهنگ دیگر، لذت نبرند چنانچه ارزش‌هایی که در هنر آن فرهنگ مفروض است و ترویج می‌شود، عمدتاً برای ایشان بیگانه باشد. امروزه، منتقدان مارکسیست، نظریه‌پردازانِ قائل به واکنش - خواننده^۱ و منتقدان فمینیست^۲، جملگی بر مشکلِ تعمیم در خصوص واکنش‌های منتقدان تیزبین با مفروضات و منظرهای زمینه‌ای متفاوت، تأکید ورزیده‌اند.

کانت و صورت‌گرایی

پس از هیوم، کانت (2000) یک استدلال **پیشاتجربی** همانقدر معروف اقامه کرد مبنی بر اینکه داوری‌های ذوقی اگر چه بر احساس سوژکتیو لذت مبتنی‌اند، دعوی کلیت دارند، زیرا لذت مورد بحث نه لذت از یک امر خوشایند به لحاظ شهوت‌انگیزی است و نه لذت از امور مفید است، بلکه لذت بی‌غرضانه است که از بازی آزادانه هماهنگ خیال و فهم، که قوای معرفت‌بخش مشترک میان همه انسان‌های متعقل‌اند، ناشی می‌شود. از آنجا که این لذت از این قابلیت‌های مشترک ناشی می‌شود، خود آن شرکت‌پذیر و انتقال‌پذیر است. کانت معتقد بود که حکم زیبایی‌شناسانه، حکم بی‌غرضانه است زیرا به هیچ چیزی که ما نفع یا سهم شخصی در آن داشته باشیم معطوف نیست، بلکه در عوض حکمی درباره صورت یک شیء، است. موضوع حکم زیبایی‌شناسانه «غایت‌مندی بدون غایت» است، یعنی به نظر می‌رسد که یک چیز به صورت هماهنگ برای یک غایت گرد آمده است، حتی اگر چه فاقد هرگونه غایت خاص است. مثال‌های کانت برای حکم زیبایی‌شناسانه در وهله نخست از زیبایی‌های طبیعت مانند شکل و دل‌نشینی گل، گرفته شده است، ولی اندیشه‌های وی در معطوف داشتن توجه به وجوه صورتی آثار هنری نیز اثرگذار بوده است. خود کانت بر نقش آثار هنری در خلق «تصورات زیبایی‌شناسانه»^۳ تأکید ورزید، ولی منتقدانی که فقط بر بخش اولیه **نقد قوه حکم**^۴ متمرکز شدند، در آنجا توجهی یافته‌اند برای این دیدگاه که حکم زیبایی‌شناسانه یا حکم ذوقی، به لحاظ طبیعت و هنر هر دو فقط معطوف به کیفیات صورتی است. بی‌تردید این اندیشه، در نهایت مأخوذ از این تصور کلاسیک است که اندازه و تناسب برای زیبایی حائز اهمیت یا حتی تعیین‌کننده است.

1. reader- responsive theorists
3. aesthetic ideas

2. feminist critics
4. Critique of Judgment

به هر تقدیر، کانت را، شاید به ناحق، منبع اصلی صورت‌گرایی^۱ دانسته‌اند، و منظور از صورت‌گرایی این اندیشه است که بیشتر وجوه یا تنها وجوه مهم اثر هنری، کیفیات صوری آن است. برای منتقدان سده بیستم نقاشی مانند کلاو بل^۲ و کلمنت گرین برگ^۳، این بدان معنا است که فقط رنگ، خط، و شکل، و نسبت‌های - درونی آنها دارای اهمیت زیبایی‌شناسانه است و محتوا^۴ به لحاظ زیبایی‌شناسانه موضوعیت ندارد. در موسیقی، صورت‌گرایی عبارت از این آموزه است که فقط ساختار مهم است. در ادبیات، صورت‌گرایان^۵ بر ساختار طرح‌ها در روایت‌ها، و استفاده از صور خیال و دیگر ابزارهای خطابی در شعر، تأکید ورزیده‌اند. باید مطلبی به نفع صورت‌گرایی را متذکر شد - [و آن این است که] صورت‌گرایی توجه افراد را به آنچه در یک اثر هنری حقیقتاً هنری است، یعنی آن «هنر» که این اثر به واسطه آن سامان یافته است جلب می‌کند - ولی تمایز میان صورت و محتوا را که نشان دادن آن بسیار دشوار - و شاید محال - است، مفروض می‌گیرد.

بل (۱۹۱۴) معتقد بود که هنر را می‌توان «صورت معنادار»^۶ تعریف کرد، و این شعر به آن است که ممکن است دو نقاشی محاکات یا بازنمایی موضوع واحد - برای مثال مریم عذرا یا مزرعه پر از گاوها - باشد، در عین حال به دلیل شیوه ارائه صورت اثر به دست هنرمند، یکی از آن دو هنر باشد و دیگری هنر نباشد. بل، جزو جنبش «هنر برای هنر»^۷ بود، که در اواخر سده نوزده و اوائل سده بیست، انگلستان را درنوردید. تأکید بر صورت، باب دل [یا مطبوع طبع] منتقدان هنرهای انتزاعی مانند معماری و موسیقی‌سازی^۸، است، ولی در خصوص هنرهای چون ادبیات و عکاسی، توجه بسیار کمتری دارد. به علاوه، همانطور که اغلب خاطرنشان شده‌اند، ظاهراً بل در مقام تعریف هنر خوب و نه صرف هنر است، و در تعریف هنر خوب معیار مطلوب خویش برای ارزش را به آن نسبت می‌دهد.

صفات زیبایی‌شناسانه، تجربه زیبایی‌شناسانه، رویکرد زیبایی‌شناسانه

در اوائل سده هجدهم، الگوی یک حکم زیبایی‌شناسانه را حکم به زیبا بودن چیزی، می‌دانستند؛ و امر زیبا بر مبنای لذت تبیین می‌شد. اما در نیمه اخیر همان سده، در مفهوم حکم زیبایی‌شناسانه توسعهی ایجاد شد و احکام مربوط به امور چشم‌نواز و امور والا نیز مشمول آن قرار گرفت، ولی حکم به امور والا دیگر کاملاً لذت‌بخش نیست. برک سرچشمه احساس امر والا

1. formalism
3. Clement Greenberg
5. formalists
7. Art for Art's movement

2. Clive Bell
4. content
6. significant form
8. instrumental music

را «هر آن چیزی که به نحوی متناسب برای برانگیختن تصورات رنج و خطر» مانند گستردگی، نیرو و غموض، است، توصیف کرد (Burke, p. 36).

همین که حکم زیبایی‌شناسانه، دیگر فقط و فقط به امر زیبا معطوف نبود، زمینه‌ای فراهم شد برای اینکه امر زیبایی‌شناسانه نه گونه خاصی از لذت یا گونه خاصی از حکم، بلکه گونه خاصی از کیفیت یک شیء، تلقی شود. بنابراین، زیبایی و والایی ممکن است فقط دو فقره در میان طبقه بسیار وسیع‌تر کیفیات زیبایی‌شناسانه چون ظریف، زننده/جلف، لطیف، بی‌روح، و مانند آن باشد. یک پرسش که در اثر گسترش یافتن دامنه کیفیات زیبایی‌شناسانه مطرح می‌شود این است که آیا همه کیفیات زیبایی‌شناسانه به درستی به منزله کیفیات صوری توصیف‌شدنی است. فرانک سیبلی، که بحث مدرن درباره کیفیات زیبایی‌شناسانه را آغاز کرد، نه فقط نمونه‌های بی‌ابهام کیفیات صوری مانند «متین / طناز» و «زننده/جلف» بلکه کیفیاتی چون «غمبار» را نیز که معمولاً خصوصیات بیان‌گرایانه / بیانی، زیرمجموعه خاص کیفیات زیبایی‌شناسانه تصور شده‌اند، در فهرست مثال‌های خویش می‌گنجاند (Sibley, 1959).

جالب توجه اینکه پرسش‌های بسیار مشابهی در خصوص کیفیات زیبایی‌شناسانه، به شکلی که پیش از این درباره زیبایی مطرح بوده است، پیش می‌آید: آیا این کیفیات، کیفیاتی ذاتی^۱ اند یا کیفیاتی وابسته به ذهن^۲ اند؟ و اگر وابسته به ذهن‌اند، آیا رفتاری شبیه به رنگ‌ها دارند که همه افراد برخوردار از چشم سالم، یکسان ادراکشان می‌کنند، یا بیشتر شبیه به طعم ادویه هندی یا گشنیزاند که آنها را برخی خوشمزه، برخی دارای طعم قوی، و برخی دیگر، نفرت‌آور ادراک می‌کنند؟ آیا همانطور که هیوم می‌گفت، مجموعه‌ای از منتقدان آرمانی وجود دارد که قوای‌شان تیزتر از قوای مابقی ما باشد و باید آنها داوران راستین کیفیات زیبایی‌شناسانه باشند؟ اینها پرسش‌هایی است که بازار بحث و نزاع درباره آنها، همچنان داغ است.

مفهوم لذت زیبایی‌شناسانه یا ادراک زیبایی‌شناسانه مخصوص نیز، از سده هجدهم به بعد در قالب مفهوم عام‌تر تجربه زیبایی‌شناسانه^۳، توسعه یافته است. از جهتی جان دیویی مسبب این تغییر در وجهه تأکید است. دیویی می‌خواست بر اهمیت این امر تأکید بورزد که باید آدمیان در زندگی روزمره از «تجاری» که دارای همان کلیت / کل بودن، غنا، و حس انسجام که خاص مواجهه‌های ما با آثار هنری است، برخوردار باشند. دیگر نظریه‌پردازان (برای مثال شوپنهاور [1958] و استالینتز [1960]) تأکید ورزیده‌اند که ویژگی خاص امر زیبایی‌شناسانه، گونه خاصی از موقف است که باید نسبت به آثار هنری اتخاذ کرد، ولی در مقام نظر می‌توان چنین موقفی

1. intrinsic

2. mind- dependent

3. aesthetic experience

نسبت به هر چیزی از هر نوع داشت. معلوم می‌شود که موقف زیبایی‌شناسانه بسیاری از ویژگی‌های یک حکم زیبایی‌شناسانه را دارد: این موقف، گونه خاصی از مشاهده/مکاشفه بی‌غرضانه است که غالباً یک موضوع یا اثر هنری را کانون توجه خویش قرار می‌دهد.

نظریه هنرها: محاکات و بازنمایی

این تصور که شعر و نقاشی هنرهای تقلیدی‌اند، برگرفته از افلاطون است که تقلیدها را به سایه‌ها و بازتاب‌ها مانند می‌کرد، و به این اعتبار معتقد بود که آنها به جای آنکه ما را به حقیقت نزدیک سازند، از حقیقت دورمان می‌کنند. ارسطو نیز بر آن بود که دو هنر شعر و نقاشی تقلیدهایی از واقعیت‌اند، ولی برخلاف افلاطون عقیده داشت که ما از تقلیدها می‌آموزیم و از این کار لذت می‌بریم. افلاطون و ارسطو نخستین کسان در سنت غربی بودند که درباره شعر و نقاشی به منزله هنرهای تقلیدی نظریه‌پردازی کردند، ولی آنها را گونه مخصوصی از «هنرهای زیبا»^۱ یا «هنر» به معنای دقیق کلمه^۲، ندانستند. یونانیان باستان، تصویری از «امر زیبایی‌شناسانه» نداشتند (Sparshott 1982). هنرهای نقاشی و پیکره‌سازی گونه‌هایی از فن یا صنعت بود. واژه «art / هنر»، برگرفته از ترجمه لاتینی واژه یونانی *techné*، است و این واژه یونانی به معنای «مجموعه‌ای از معارف و مهارت‌های سامان یافته برای ایجاد تغییراتی از یک گونه خاص در ماده‌ای از گونه خاص»، همانند هنرهای پینه‌دوزی یا دب‌باغی است (Sparshott 1982, p. 26). هنر شعر به منزله منبع آموزش اخلاقی، نقش آموزشی مهم‌تری داشت، ولی شعر نیز هنر تقلیدی بود. در دوران رنسانس و دوران روشنگری، تحت تأثیر ارسطو و اخلاف وی در دوران کلاسیک، اینکه اشعار و نقاشی‌ها تقلید یا بازنمایی جهان‌اند، مطلبی تکراری [و پیش‌پافتاده] شد.

نخستین تلاش برای نظام‌مندسازی هنرهای زیبا در سال ۱۷۴۶، یعنی زمانی که آبه باتو^۳ شعر، نقاشی، پیکره‌سازی، رقص، و موسیقی را مجموعاً ذیل عنوان تقلید از طبیعت زیبا قرار داد، انجام شد. این اندیشه‌ای انقلابی بود به این اعتبار که صنعت‌گرانی مانند پیکره‌سازان و نقاشان را در کنار شاعران بسیار فرهیخته‌تر قرار می‌داد، و تلویحاً می‌گفت همه دست‌اندرکاران هنرهای زیبا بازنمایی‌هایی از جهان که منابع بالقوه معرفت‌اند، تمهید می‌کنند (Kristeller 1951-1952). همین که اندیشه هنرهای زیبا تثبیت شد، جستجو برای ویژگی‌های مشترک میان همه آنها و جستجو برای تعریفی از هنرهای زیبا، امکان تحقق یافت و در نهایت «هنر» [به معنای دقیق کلمه و متمایز از صنعت] متولد شد.

1. fine arts

2. Art with a capital "A"

۳. Abbé Charles Batteux (۱۷۸۰-۱۷۱۳) فیلسوف و زیبایی‌شناس فرانسوی.

از همان آغاز، جستجو برای تعریف، با مشکل کثرت هنرها، مواجه شد. برای مثال، این تصور که هنرها طبیعت زیبا را تقلید یا بازنمایی می‌کنند، ممکن است در دوران فی‌داس^۱ و پراکسی‌تلس^۲ که پیکره‌هایی واقع‌گرایانه ولی به شدت آرمانی شده از جسم بشر ساختند، و همچنین در اوائل دوران رنسانس که رافائل^۳ و لئوناردو^۴ در نقاشی‌های زیبای‌شان از مریم عذرا از صورت زنانه زیبا تقلید می‌کردند، موجه باشد، ولی بدیهی است که هنرهای موسیقی «محض» و رقص، تقلید هیچ چیز نیستند. معماری نیز، فقط در موارد استثنایی، هنر تقلیدی است. در ترکیب سده هجدهم از هنرهای زیبا به منزله هنرهای تقلید از طبیعت زیبا، شاهد تلاش برای هماهنگ‌سازی سنت‌های مفهومی مختلف هستیم؛ از یک سو اهتمام تجربه‌گرایانه نوین به حکم زیبایی‌شناسانه، حکم به زیبایی، مطرح است، و از سوی دیگر تصور کلاسیک - تصویری برگرفته از افلاطون و ارسطو - مبنی بر اینکه هنرهای زیبا، هنرهای تقلیدی‌اند. اگر چه بناها، رقص‌ها، و موسیقی، به تمامی ذیل توصیف هنرهای تقلیدی قرار نمی‌گیرند، یقیناً به موجب ارضاء تقاضای صوری برای «وحدت در متن تنوع» می‌توانند زیبا باشند. در اینجا سرآغازهای، تعارضی را که تقریباً تا به روزگار ما دوام آورده است، شاهدیم، و آن تعارض، به بیان تقریبی، تعارض میان دو تلقی از هنرها است، برطبق یک تلقی هنرها طالب زیبایی صورت‌اند و برطبق تلقی دیگر هنرها در پی آنند که چگونگی چیزها در جهان را به ما نشان دهند.

در جهان معاصر که در آن گرایش به انتزاع، قاعده [مسلط] در هنرهای تجسمی است، و حتی ادبیات توجه‌ها را به جنبه‌های صوری خویش و نه به داستانی که بیان می‌کند، معطوف می‌دارد، این اندیشه که هنرها، جملگی هنر تقلید‌اند، هر چه بیشتر مبالغه‌آمیز به نظر می‌رسد. شاید به یک معنای بسیار موسّع، هنرها «درباره» جهان‌اند ولی حتی این نیز از جانب برخی مدافعان «موسیقی محض»، که آن را بیشتر وسیله‌ای برای گریز از جهان می‌دانند، انکار شده است (Kivy 1990).

در عین حال مفهوم «تقلید / محاکات»، از جانب تبیینی از بازنمایی، هدف حمله قرار گرفته است. بسیاری از آثار هنری، مانند نقاشی‌های بازنمودی، عکس‌ها، فیلم‌ها، و پیکره‌ها جهان را بازنمایی می‌کنند، ولی به درستی نمی‌توان گفت که از آن تقلید می‌کنند. نقش عُرف / روال و سبک در همه این ژانرها، برای موجه ساختن مقایسه‌ای با صورت موجود در آینه، بسیار مهم است. نظریات راجع به بازنمایی تصویری که بسیار موضوع بحث قرار گرفته‌اند عبارتند از دیدگاه

۱. Pheidias، (حوالی ۴۸۰ تا ۴۳۰ پ.م) مجسمه‌ساز، نقّاش و معمار یونانی.

۲. Praxiteles، (۳۷۰ تا ۳۳۰ پ.م) پیکره‌ساز یونانی.

۳. Raphael، (۱۵۲۰-۱۴۸۳) نقّاش و بناآرای ایتالیایی.

۴. Leonardo de Vinci، (۱۵۱۹-۱۴۵۴) نقّاش و معمار ایتالیایی.

ارنست گامبریچ مبنی بر اینکه تاریخ نقاشی واقع‌گرایانه، تاریخ «ساختن و جفت و جور کردن» [«ساختن و جا انداختن»] است (Gombrich, 1960)؛ و نظریه ریچارد وولهم مبنی بر اینکه بازنمایی تصویری بر قابلیت اولیه‌ای که انسان‌ها برای «دیدن در^۱» دارند، مبتنی است (Wollheim, 1987). در ادبیات، فرق گذاشته‌اند میان روایت‌های ادبی که به یک معنا درباره جهان بحث می‌کنند ولی می‌توان گفت آن را بازنمایی نمی‌کنند و نمایش‌نامه‌های ادبی که جهان را بازنمایی می‌کنند، ولی شاید نه کاملاً به همان معنا که در خصوص تصویرها دیده می‌شود. کیندل والتون معتقد است که باید بازنمایی‌ها به طور کلی را برحسب مفهوم آنچه یک اثر ما را توصیه به تخیل آن می‌کند، تحلیل کرد (Walton, 1990). برای مثال، زمانی که با یک بازنمایی تصویری از آسیای آبی مواجه می‌شویم، عمل دیدن خویش را که دیدن یک آسیای آبی است، تخیل می‌کنیم. نظریه بحث‌انگیز وی درباره عکاسی، بر آن است که برخلاف نقاشی‌ها، ما شیء عکاسی شده را که در عکس ظاهر می‌شود، صرفاً تخیل نمی‌کنیم، بلکه واقعاً می‌بینیم (Walton, 1984).

بیان

در دوران رمانتیک، هنرمندان و نویسندگان، خویش را نه صرفاً تقلیدکننده از یک واقعیت خنثی، بلکه بیان‌کننده منظرهای عاطفی خاص خویش درباره جهان، توصیف کردند. وردزورث، در عبارت معروفی، نوشت که شعر «فیضان خودجوش احساسات نیرومند» است که «در آرامش یادآوری شده‌اند» (Wordsworth 1963, p. 260). پس از نظریه محاکات، تلاش بزرگ بعدی برای تعریف هنر، نظریه هنر به منزله بیان^۲ بود. کانت بر نقش خیال در هنر، و نقش نابغه که «به هنر قاعده می‌دهد» (Kant 2000, p. 187)، یعنی قواعد خاص خویش را می‌سازد به جای آنکه از قانون‌های متعارف، پیروی کند، تأکید ورزید. تصور افلاطونی از صنعت‌گر که می‌داند چگونه پیکره‌ها یا شعرها را بسازد و خلّاق است فقط تا آنجا که از خدایان الهام گرفته باشد، جای خود را به این اندیشه سپرد که هنرمند کسی است که تخیل خلّاق خویش را برای رهنمون شدن به بیان‌های نو از اندیشه‌ها و عواطف نو به کار می‌گیرد.

هگل این تصور کانت را که نشانه نبوغ رهنمون شدن به «تصورات زیبایی‌شناسانه» است، پذیرفت؛ هگل استدلال می‌کرد که هنر یکی از حالات آگاهی است که آدمی از طریق آن به شناخت روح مطلق^۳ می‌رسد. به ویژه، هنر آن حالت آگاهی است که از طریق آن ایده‌ها در قالبی

حسی تجسم می‌یابند. بنابراین، از نظر هگل، هنر واسطه‌ای مهم برای معرفت است، ولی این معرفت گونه خاصی از معرفت است که نمی‌توان آن را از واسطه‌ای که در قالب آن منتقل شده است، جدا ساخت. نظریه پردازان بیان، از جمله آر. جی. کالینگ‌وود ایده‌آلیست و جان دیویی عمل‌گرا، با تکرار برخی از این اندیشه‌ها، تأکید می‌ورزند که بیان هنری، فعالیتی معرفت‌بخشانه^۱، از باب توضیح و تشریح عواطف است (Dewey 1934; Collingwood 1938). ظاهراً، آنها همانند هگل معتقد بودند که موقف عاطفی تجسم یافته در یک شعر یا نقاشی، مختص به آن شعر یا نقاشی است: هر تغییری در رنگ یا خط در نقاشی، هر تغییری در صور خیال یا آهنگ در شعر، عاطفه بیان شده را تغییر خواهد داد. برخی نظریه‌پردازان بیشتر از آنکه بر بیان شخصی تأکید کنند، بر انتقال عاطفه / احساس از شخصی به شخص دیگر، تأکید ورزیده‌اند (Tolstoy 1960).

درست همانطور که تعریف هنر به منزله تقلید واقعیت با اشعار و نقاشی‌های سده هجدهم کاملاً منطبق است، نظریه هنر به منزله بیان نیز با شعر، موسیقی، پیکره‌سازی، و نقاشی بیان‌گرایانه و رمانتیک بیشترین تناسب را دارد. باز هم معماری، مشکله‌ای است: بیشتر بناها، ظاهراً بیان عواطف و مواقف سازندگان‌شان نیستند.

اما معلوم شده است که مفهوم بیان، منعطف است. از جمله نظریات اخیر دیدگاه گودمن است مبنی بر اینکه بیان، مجسم‌سازی / تمثیل‌بخشی استعاری است (Goodman, 1976). به این معنا اثر معماری می‌تواند بیانگر برخی خصوصیات زیبایی‌شناسانه خویش، دلپذیری خویش، منظره / ظاهر تهدیدآمیز خویش، ظرافت طبع خویش، باشد و به معنای حقیقی می‌تواند جرم خویش، سرسختی خویش، و شاید سبک خویش را مجسم سازد. همچنین یک قطعه موسیقی می‌تواند به طور استعاری ماهیت افسرده یا شاداب خویش، را مجسم کند. دیگر نظریه‌پردازان برآن‌اند که بیان، چیزی جز برخورداری از گونه مشخصی از خصوصیات زیبایی‌شناسانه (Hospers 1954-1955)، یعنی خصوصیات بیان‌گرانه مانند «افسرده»، «شاداب»، «ظریف»، و «سرزنده» نیست، و درباره اینکه آیا برخورداری از این خصوصیات به شیوه استعاری / مجازی است یا حقیقی، بحث کرده‌اند (Davies 1994). در این بحث نیز، تعارض سنت‌های مفهومی مختلف را شاهدیم. این تصور که هنر، بیان است با این تصور که هنر دارای مجموعه ویژه‌ای از خصوصیات زیبایی‌شناسانه موسوم به خصوصیات «بیان‌گرانه / ابرازی» است، بسیار فاصله دارد.

این تصور که هنر دارای خصوصیات بیان‌گرانه است، کشف چندان حیرت‌انگیزی نیست،

ولی مزیتش این است که در خصوص طیف وسیعی از آثار هنری، صادق است. در مقابل نظریه ایده‌آلیستی رمانتیک هنر به منزله بیان با بیشتر هنرهای خلق شده پیش از پایان سده هجدهم چندان منطبق نیست. و اگر چه هنرمندان تجددگرای سده بیستم درست همانطور که کالینگ‌وود توصیه می‌کرد، خویش را «تجسم‌بخش» افکار و عواطف در قالب یک رسانه دانسته‌اند، در دنیای پساتجدد ظاهراً هنرمندان می‌خواهند افکارشان را از طریق هر واسطه ممکن منتقل کنند، به جای اینکه آنها را در یک اثر دقیقاً ساخته و پرداخته از جنس بیان مورد نظر کالینگ‌وود «مجسم سازند». اما در عین حال، همچنان بسیاری از هنرمندان از *ابراز* [و بیان] خویش در اثرشان، سخن می‌گویند.

نظریه نهادی هنر

نظریه تقلید، نظریه هنر به منزله صورت، و نظریه بیان، ظاهراً هیچ یک قادر نیستند تعریف جامعی از هنر، یعنی تعریفی جامع همه آن چیزهایی که مردم در جوامع غربی عموماً مایلند هنرشان بدانند، ارائه کنند. در نتیجه برخی از اینکه اصولاً بتوان هنر را تعریف کرد، نومید شده و به این موضع که هنر یک مفهوم «شباهت خانوادگی»^۱ به معنای موردنظر ویتگنشتاین است، عقب نشسته‌اند (Weitz 1956). اما، اقدام عامه‌پسندتر، جستجو برای تعریفی بوده است که نه به خصوصیات «نمایش داده‌شده‌ای» چون صورت اثر، محتوای بازنمایانه آن، یا کیفیات بیان‌گرانه آن، بلکه به ویژگی‌های تاریخی یا زمینه‌ای اثر، استناد کند. آرتور دانتو گفته است یک چیز را هنر به شمار می‌آوریم اگر نظریه‌ای هنری که آن را به تاریخ هنر پیوند بزند، در پس آن وجود داشته باشد (Danto 1946, 1981). درست همانطور که نظریه هنر به منزله تقلید، ریشه‌هایی در عالم کلاسیک، و نظریه هنر به منزله بیان ریشه‌هایی در دوران رمانتیک دارد، نظریه دانتو نیز واکنشی به هنر مفهومی اواخر سده بیستم است؛ این هنر الزاماً معنای خود را *تجسم* یا تمثیل نمی‌بخشد، بلکه باید از طریق افراد برخوردار از فهمی از «جهان هنری»^۲ – «فضای نظریه هنر»^۳، شناخت تاریخ هنر – همان چیزی که به فضل آن، یک اثر، هنر به حساب می‌آید، رمزگشایی شود (Danto 1946, p. 580). به علاوه این نظریه متناسب‌ترین نظریه برای آثار هنر «فاخر»^۴ است که در متن نهادهای معاصر هنر و با عنایت به آنها، ساخته شده است. کار هنر عامیانه – مانند خالکوبی‌ها، کنده‌کاری بر روی عاج فیل دریایی نزد اسکیموهای کهن – با این تعریف چندان منطبق نیست زیرا فرهنگ‌های عامیانه، غالباً تصویری از «هنر» آنگونه که در

1. family resemblance

2. art world

3. atmosphere of artistic theory

4. "high" art

غرب سده هجدهم شرح و بسط یافته است، ندارند.

جورج دیکی مفهوم جهان هنری را نه برای تعبیر از مجموعه‌ای از نظریات، بلکه برای تعبیر از گروه خاصی از مردم – هنرمندان، دلّالان، منتقدان هنری، موزه‌روها – اقتباس کرده است و استدلال می‌کند که به بیان تقریبی، یک چیز [یا یک اثر] هنر است اگر چیزی باشد از آن قسم که هدف از آن عرضه شدن بر اعضای جهان هنری است (Dickie, 1984). ولی اگر جهان هنری را اینگونه بفهمیم، باز هم این نظریه در خصوص فرهنگ‌هایی که دلّالان، منتقدان یا موزه‌روها، و چیزی قریب به یک «جهان هنری» در آنها موجود نیست، چندان صدق نمی‌کند. تلاش‌های مدرن برای دفع این مشکل (Levinson 1990, 1996 Carroll 2001) بر ساحت تاریخی هنر و درک هنری، تأکید ورزیده‌اند: شاید بتوان هنر را برحسب انواع نیّاتی که آثار هنری سستاً با آن نیّات ساخته شده‌اند یا از طریق انواع واکنش‌هایی که سستاً برانگیخته‌اند، تعریف کرد.

معنا و تفسیر

دانتو، با اصرار بر اینکه برای توجیه آثار هنری به یک نظریه هنری نیاز است، تأکید می‌ورزد که همه آثار هنری معنای هنری دارند و مقتضی تفسیر^۱ اند. نمی‌توان الساعه خود زیبایی یک اثر هنری را مشاهده کرد. باید [برای این مقصود] درکی از اندیشه‌هایی که در پس آن است داشت، اندیشه‌هایی که ممکن است، لااقل تا زمانی که هنرمند یا نماینده وی آنها را متذکر نشده است، حتی در ظاهر زیبایی‌شناسانه، آشکار نباشند. در کتاب گودمن با عنوان زبان هنر^۲، آثار هنری، از باب تشبیه به زبان، نمادهایی در گونه‌های مختلف نظام نمادی^۳، تصور شده‌اند. همانطور که در نظریه دانتو آمده است، هدف هنر این است که تفسیر و فهمیده شود، نه اینکه صرفاً موضوع مشاهده و ارزیابی قرار بگیرد. این تصور که آثار هنری نیازمند تفسیراند، با روحيات تجددگرایی، کاملاً هماهنگ است. آثار متجددانه غالباً دشواراند – باید زمین بایر^۴ یا آثار شونبرگ را در مدّ نظر داشت – و نیاز به تفسیر دارند. آثار پسامتجددانه ممکن است گاهی سرگرم‌کننده‌تر باشند، ولی غالباً گیج‌کننده نیز هستند، مگر اینکه به نظریه‌ای که در پس آنها قرار دارد علم داشته باشیم، برای مثال در خصوص داستان‌های ایتالو کالوینو^۵ یا آثار اخیر معماری به دست پیترو آیزمن^۶، اینگونه است.

ولی ماهیت تفسیر اثر هنری، چیست؟ در اواخر سده بیستم تمایز دقیقی میان رویکرد فیلسوفان تحلیلی ادبیات، فیلسوفانی مایل به تأکید بر اهمیت فهم نیّات محتمل مؤلف در تفسیر

1. interpretation

2. *Language of Art*

3. symbol system

4. *The Wasteland*

5. Italo Calvino

6. Peter Eisenman

یک اثر، (Levinson 1996, Stecker 2003) و رویکردهای گوناگون متفکران قاره‌ای، ایجاد شده است. برطبق نظریه پذیرش در اندیشه متفکران آلمانی^۱، تفسیر اولاً و بالذات به واسطه واکنش‌های خوانندگان و نه نیات هنرمند، شکل می‌گیرد (Iser 1978). متفکران در سنت ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه تأکید می‌ورزند بر اهمیت اینکه چگونه خوانندگان یا بینندگان، آثار هنری را رمزگشایی یا واگشایی می‌کنند، بدین وسیله مجموعه وافری از معانی محتمل را که به موجب ساختارهای درهم تنیده متن و همچنین تعامل‌های آنها با متون دیگر ممکن شده است، مکشوف می‌دارند (Derrida 1974, Barthes, 1979). نظریه پردازان مارکسی، فرویدی، و فمینیست آثار مربوط به گذشته را از منظر فرض‌های خوانندگان معاصر، که ممکن است صاحب اثر به هیچ وجه در آن مشترک نبوده باشد، بازتفسیر کرده‌اند. اما، هم در سنت تحلیلی و هم در سنت قاره‌ای، بر اهمیت اینکه باید بستر فرهنگی هنرمند و خواننده را در مد نظر قرار داد، تأکید شده است.

تب تفسیر حتی به زیبایی‌شناسی طبیعت نیز رسیده است. استدلال کرده‌اند که به جای مشاهده زیبایی یک آبشار، یک نهر، یا یک کوه، باید ارزیابی خویش را بر شناخت علمی درباره آنچه موضوع مشاهده است، مبتنی ساخت (Carlson 2000)، و هرچه بیشتر درباره آن بدانیم، حظ زیبایی‌شناسانه‌مان بیشتر خواهد شد. به اعتقاد دیگران، در خصوص بخش زیادی از تجربه ما از طبیعت، این معنا بعید می‌نماید (Budd 1996). می‌توانند استدلال کنند که رماتیک‌ها که برای نخستین بار اهتمام به وجوه وحشی‌تر طبیعت را تقویت کردند متخصصانی در زمینه دانش‌های گیاه‌شناسی یا زمین‌شناسی نبودند، ولی به رغم همه اینها عمیقاً تحت تأثیر طبیعت قرار داشتند.

وجودشناسی

مسئله تفسیر، پیوند نزدیکی با جایگاه وجودشناسانه آثار هنری دارد؟ چیست آن چیزی که در حین تفسیر اثر هنری، به تفسیر آن می‌پردازیم؟ ظاهراً نقاشی‌ها، پیکره‌ها، و آثار معماری، اشیاء فیزیکی جزئی^۲ اند، حال آنکه رمان‌ها، سمفونی‌ها، کلیشه‌سازی‌ها و آثار هنری دیجیتالی، انواع^۳ یا اشیاء انتزاعی از یک نوع‌اند (Wollheim 1980). به علاوه، برخی هنرها، هنرهای اجرایی‌اند و برای تجربه شدن، باید اجرا شوند (Davies 2001). هنرهای اجرایی^۴ مانند رقص و موسیقی پرسش‌های دیگری درباره اصالت اجراهای مدرن از آثار قدیمی‌تر، پیش می‌آورند. اگر

1. German reception theory
3. types

2. individual physical objects
4. types

عمل اجرا نسبت به زمان تصنیف یک قطعه، از اساس تغییر کرده باشد، آیا به واقع خود اثر، [به یک معنا] شکل اصلاح‌شده‌ای از آن، را تجربه می‌کنیم، یا با اثر کاملاً نوینی که شباهتی به اثر قدیمی دارد، مواجه‌ایم؟

گودمن گونه هنری دیگرنگارانه^۱ را از گونه هنری خویش‌نگارانه^۲ فرق گذاشت^۳؛ گونه نخست به منزله یک ساختار یا مجموعه‌ای از نمادها، تعریف‌شدنی است و رمان نمونه‌ای از آن است؛ و گونه دوم فقط از طریق سرگذشت تولید اثر هنری تعریف‌شدنی است (Goodman, 1976). یک مشکل این تمایز آن است که ممکن است حتی نیاز باشد که آثار هنری دیگرنگارانه به واسطه سرگذشت تولیدشان متمایز شوند (Levinson, 1990). اگر فرهاد در ۲۰۰۵ چیزی را که ما با عنوان سمفونی پنجم بتهوون می‌شناسیم، بی‌هیچ اطلاعی از سمفونی پنجم «اصلی» بتهوون، تصنیف کرده باشد، برطبق دیدگاه گودمن او همان سمفونی بتهوون را تصنیف کرده است. ولی اگر این اندیشه را جدی بگیریم که یک اثر هنری از جهتی برای مبنای شناسایی می‌شود که کی، کجا و به دست چه کسی ساخته شده است، در آن صورت ظاهراً سمفونی «پنجم» فرهاد اثر متفاوتی است. مؤید این نتیجه آن است که سمفونی پنجم فرهاد کیفیات هنری و زیبایی‌شناسانه‌ای متفاوت با کیفیات هنری و زیبایی‌شناسانه بتهوون دارد. این متعارف و اقتباسی، قابل پیشگویی و از مد افتاده، است.

آثار هنری موضوعات فرهنگی، موضوعاتی دارای مفاد فرهنگی‌اند، بنابراین نمی‌توان آنها را صرفاً اشیاء جزئی همانند میزها و صندلی‌ها، از یک سو، یا همانند گونه‌های انتزاعی چون متر معیار^۴، از سوی دیگر، در نظر گرفت. این را که آیا یک اثر هنری، یک فرد [شیء جزئی] است یا یک نوع، تا حدودی باید بر مبنای بستر فرهنگی نشو و نمای آن معلوم کرد، اهمیت نیات هنرمند و بستر تاریخی، جغرافیایی و فکری فعالیت هنرمند از همین‌جا است (Margolis 1999). از این منظر، تفسیر ضرورتاً با وجودشناسی پیوند خورده است. البته، همه کس موافق با این نیست. ولی آنان که معتقدند که باید پرسش‌های وجودشناسانه را از پرسش‌های مربوط به تفسیر، جدا ساخت، در تبیین چگونگی این مهم با مشکلاتی مواجه‌اند.

1. allographic

2. autographic

۳. برخی از آثار هنری فقط به صورت نمونه واحد یعنی نسخه اصلی وجود دارند، مانند یک تابلو نقاشی، که شاید بتوان از آن نسخه‌برداری کرد، و اما هر نسخه‌ای یک تقلید از آن است نه خود آن. این آثار خویش‌نگارانه‌اند. و آثار دیگر نگارانه به یک دستگاه نشانه نویسی وابسته‌اند، و بنابراین می‌توانند نمونه‌های متعدد داشته باشند و هریک از آنها نمونه‌هایی از آن باشند. در حقیقت این آثار تکثیرشدنی‌اند.

4. standard meter