



درآمدی بر فلسفه هنر

حمید حیاتی

hamidhaiati@gmail.com

می‌شود، مثلاً سعادت و لذت را یکی می‌داند ما را گرفتار شبکه‌ای از مفاهیم می‌کند که هرکدام جای بحث فراوان دارد. او برای تسهیل فهم تمتع، ما را به تقابل‌های دوتایی مثل: کار و فراغت، زحمت و راحت و تشویش و آسودگی‌خاطر می‌کشانند. اما این تقابل‌ها برای این‌که بدانیم یک اثر هنری چرا واجد ارزش است ادله قانع‌کننده‌ای نمی‌آورد. فراغت و راحت و آسودگی‌خاطر کلماتی نیستند که بدون خلط با کلمات دیگر نظیر تفریح و سرگرمی قابل تعمق و ارزیابی باشند. میل اعتقاد دارد که باید میان هنر و سرگرمی و تفریح خط قاطع متمایزی کشید. اگر همه هنر را سرگرمی و تفریح بدانیم از چیزی که در هنر است غافل مانده‌ایم. هنر مساعی و جدیت و نبوغ بسیاری را به‌سوی خود جلب می‌کند و این نمی‌تواند با هنری که کارش سرگرم کردن مردم است یکی باشد. البته ممکن است این شائبه ایجاد شود که در این‌جا میل می‌خواهد بین هنر والا و پست تمایزی غیرقابل انکار قائل شود و گمان آن می‌رود که این ادامه همان ایدئولوژی بورژوازی است که می‌خواهد هنر در گالری‌ها و سالن‌های کنسرت را برهنر مردمی ترجیح دهد، در صورتی‌که ممکن است بخشی از هنر مردمی جدی باشد و بخشی از هنر والا سبک. در این صورت ممکن است میل براین نظر باشد که هنر والا که لذتی عالی برای ما فراهم می‌آورد می‌تواند کمیت بیش‌تری از لذت را برای ما ممکن سازد یا لذات عالی دارای کیفیتی متفاوت است. میل می‌گوید: اگر از من بپرسند که مقصودم از تفاوت کیفیت لذات چیست یا به موجب چه چیز لذتی، صرفاً به عنوان لذت، فارغ از بزرگ‌تر بودن آن از حیث کمیت، در قیاس با لذتی دیگر ارزش بیش‌تری دارد، تنها یک جواب می‌توانم بدهم: در میان این دو لذت اگر لذتی باشد که همه یا کمابیش همه کسانی‌که طعم هردو را چشیده‌اند، آن را قاطعانه ارجح بدانند بدون در نظر گرفتن هرگونه احساس وظیفه اخلاقی برای ترجیح‌اش، آن لذت، لذت مطلوب‌تر است. اگر یکی از این دو را افرادی که به قدر کفایت طعم هردو را چشیده‌اند به حدی بالاتر از دیگری بنشانند که آن را ترجیح دهند... محق‌ایم که لذت ترجیح یافته را از حیث کیفیت برتر بدانیم... درباره‌ی این سؤال که بین دو لذت کدام یک بیش‌تر شایسته تحصیل است رأی آن‌هایی که شناخت هردو به ایشان صلاحیت اظهار نظر بخشیده است یا، اگر در ایشان اختلاف نظر باشد، رأی اکثریت آن‌ها را باید تعیین‌کننده دانست و تصدیق کرد. آیا کیفیت اشباع شده می‌تواند جای قلت کمیت را بگیرد؟ اگرچه پاسخ این سؤال تعیین‌کننده ارزش یک اثر هنری نیست، چه ممکن است با افزایش کمیت نیز بتوانیم آن کیفیت را به‌دست آوریم و این خود با تعیین ارزش یک اثر هنری در

تشخیص و دفاع از یک اثر هنری کار بسیار پیچیده‌ای است. غالب مخاطبان یک اثر هنری آن را با احساس خود می‌سنجند و اگر آن اثر بتواند احساس لذتی در آنان پدید آورد آن را زیبا می‌دانند. شاید این گفته هیوم درست و صائب باشد که احساس نمی‌تواند به مرجع‌ای بالاتر از خود برگردد. اما اصل لذت‌آفرینی یک اثر هنری، تبیینی قابل دفاع از آن فراهم نمی‌آورد، چرا که لذت می‌تواند از طرقی غیر از یک اثر هنری به‌دست آید. به‌خاطر همین عدم تعین (یک کار هنری چیست و چرا ارزشمند است) فلاسفه از نظریه پردازان این مقوله‌اند. اما گمان آن می‌رود که فلاسفه با رویکرد خاص‌شان، یعنی سؤال ذات‌باورانه چیستی هنر، آن را به اندیشه انتزاعی و بی‌روح بدل سازند. با وجود این هردم از سطوت و سنگینی این سؤال کاسته می‌شود. خصوصاً فلاسفه متأخر در این زمینه آرا و عقاید جالبی را مطرح کرده‌اند. ولی به هر حال فلسفه پیش از این‌که پاسخگو باشد پرسش می‌آفریند. باب بحث را با نظرات هیوم باز می‌کنم. به گفته هیوم آن‌چه مربوط به هنر است در احساسات ما نهفته است نه در ماهیت آن. او می‌گوید داوری‌هایی که درباره‌ی خوب و بد در هنر صورت می‌گیرد، درواقع به هیچ روی داوری نیست و همان‌طور که در بالا به آن اشاره شد همه‌چیز به احساس برمی‌گردد و احساس به چیزی ورای خود راجع نیست و همواره واقعی است. چه خود آدمی از آن آگاه باشد، چه نباشد. باین حال ممکن است افرادی غریب‌ترین چیزها را خوش بدارند و این ما را در رسیدن به یک اثر هنری واجد ارزش زیباشناسی در میانه راه می‌گذارد. اما هیوم اعتقاد به ذوق همگانی دارد و آن ذوق را صائب می‌داند و در مورد بقیه که همگام باین ذوق همگانی نیستند می‌گوید که گذر سال‌ها نظر این افراد قلیل را تغییر داده و آن‌ها را به سوی ذوق مشترک سوق می‌دهد. با وجود این نمی‌توانیم از الگوی ذوق مشترک به ملاک ذوق برسیم. این عقیده یا احساسی که در بسیار کسان مشترک است به خودی خود دلالت نمی‌کند که همگان به حکم عقل ملزم به هواداری از آن برآیند. مثلاً اگر ذوق موسیقایی کسی به غایت خاص باشد می‌توانیم آن را طرفه و غریب بشمار آوریم ولی در صورتی‌که هیوم در این قول خویش برصواب باشد که زیبایی کلاً به احساس مربوط است، دلیل محکمی نداریم که به موجب آن این ذوق را مهم و مضحک بخوانیم، این ذوق تنها متفاوت است. جان استوارت میل، نیز درباره‌ی هنر نظرانی دارد که معطوف به لذت است. او با توجه به نوع خاص تفکرش، تمتع را اصل در یک اثر زیباشناسی می‌داند ولی با توجه به این‌که او دارد وارد بازی واژه‌ها

تناقض است. و واضح است که بحث اکثریت نیز نمی‌تواند اقصایافته باشد.

تا به حال آن‌چه در مورد یک اثر هنری گفته شده مرتبط با احساس لذتی بود که ایجاد می‌کرد اما کانت اعلام کرد آن‌چه در هنر می‌یابیم درجه‌ای عالی از لذت معمولی نیست، بلکه نوع متمایزی از لذت (لذت زیباشناسانه) است، این نظریه دایر براین است که چیزهای زیبا را باید به‌خاطر زیبایی‌شان ارزش نهاد. کانت احکام زیباشناسانه را در حد وسط احکام منطقاً ضروری (نظیر قضایای ریاضی) و احکام کاملاً شخصی (آن‌چه بیانگر ذوق شخصی) است جای می‌داد. یعنی از یک طرف با احکام شناختی روبه‌رویم که به‌وسیله آن شناخت درستی از ماهیت سایر امور به‌دست می‌آوریم (احکام منطقاً ضروری) و از طرفی دیگر امر زیبا امری ذوقی و شخصی است که در هر شخصی موجب رضایت و بهجت می‌شود. بنابراین بهجت زیباشناسانه عاری از میل و غرض، آزاد یا فارغ است به تعبیر دیگر هم از تعین عملی و هم از تعین شناختی فارغ است. حال ما با دو خصلت غریب مواجه‌ایم. از طرفی این حکم شخصی باید مدعی آن باشد که قبول عام پیدا کند مثل دعوی معرفت و در عین حال اگر بنا نیست که کیفیات عینی تعیین‌کننده آن باشند باید از احساس شخصی برخیزد. کانت برای شرح این خصلت دوگانه متوسل به ذوق مشترک یا طبع حسی مشترک میان آدمیان می‌شود. فهم زیباشناسی کانت دشوار است. با این حال تعین بین حکم شناختی و حکم ذوقی مشکل است و به کل فلسفه کانت برمی‌گردد که در این مجال جای آن نیست. همچنین ذوق مشترک نیز نمی‌تواند دلیل صائبی بر امر زیبا باشد. اما چیزی که کانت بر آن صحنه می‌گذارد این است که فعالیت هنری، فعالیتی منفعل و پذیرنده صرف از طرف مخاطب نیست، بلکه فعالیتی خلاقانه بین هنرمند و مخاطب است، که امر زیبا شکل می‌یابد. درواقع نظر کانت به زیبایی از نوع نقدی Critical است و با زیبایی طبیعی فرق دارد و این عیان می‌سازد که نقد شکلی فعالانه دارد. این موضوع مورد توجه گادامر قرار گرفت. او می‌اندیشید که باید به چیزی نظر کنیم که آن را مبنای انسان‌شناسانه تجربه ما از هنر می‌نامید و با سوزان لانگر هم‌نظر است که آثار هنری معنای نمادین دارند که فهم این نماد فعالیتی جمعی است.

حالا این بازی دو طرفه هنرمند و مخاطب چه ارزشی دارد؟ گادامر در این‌جا تعبیری بسیار دلکش و بدیع دارد: ما در هنر همان قسم کلیت یا شمولی را پیدا می‌کنیم که در اعیاد می‌یابیم. مهم‌ترین چیزی که در اعیاد وجود دارد این است که آن‌ها جریان زمان را علامت‌گذاری می‌کنند. بنابراین ما برای تعین بخشیدن به زمان به اعیادی مانند میلاد مسیح محتاجیم. یکی از نتایجی که از این امر حاصل می‌آید این است که عیدها تابع محاسبه انتزاعی مدت زمان نیستند. گادامر اعتقاد دارد که ما در اعیاد به تعبیری جرعه‌ای از ابدیت را می‌چشیم و در تعبیری زیبا از پیوند ابدیت با خلق اثر هنری می‌گوید: در تجربه هنری باید بیاموزیم که چه‌گونه دلمشغول اثر شویم. وقتی دلمشغول اثر می‌شویم، ملالی در کار نیست، زیرا هرقدر بیش‌تر به خود رخصت می‌دهیم اثر غنای متنوع‌تر را بیش‌تر برما عیان می‌کند. گوهر تجربه ما از زمان آموختن این معناست که چه‌گونه به این طریق درنگ کنیم. و چه بسا این یگانه طریقی باشد که به ما باشندگان متناهی برای برقرار کردن پیوندی با آن‌چه ابدیتش می‌خوانیم ارزانی شده است.

گادامر با تأکید بر مشارکت خلاق مخاطب در کنار هنرمند و بنابراین اتحاد

ضروری آن چیزهایی که کانت درک و خلق اثر می‌نامید، خلأیی را که به نظر می‌رسید در زیباشناسی کانت وجود دارد پر کرده است. گادامر نشان داد که هنر چه بسا یگانه طریق برقرار کردن پیوند با ابدیت است. به تعبیر دیگر او نشان داد که هنر در معناجویی آدمی سهمی دارد.

نظریه‌پرداز دیگری که اندیشه‌های گادامر را در مورد هنر پی‌گرفت، کندال والتن است. والتن ارزش یک اثر هنری را در خیالبافی به عنوان تکیه‌گاهی برای گریز از عالم واقع که خشک و رنج‌آور است، می‌داند. او می‌گوید: خیالبافی، استفاده از تکیه‌گاه‌های (بیرونی) در فعالیت‌های تخیلی ابداعی حقیقتاً نظریه‌گیر است... خیالبافی تجربه یا به هر حال چیزی نظیر آن را به رایگان تدارک می‌بیند. تباین خیال و واقعیت ما را از درد و رنجی که به ناگزیر در عالم واقع پیش‌بینی می‌کنیم معاف می‌دارد. نظر والتن مقرون به نظر نیچه است آن‌جا که می‌گوید: هنر، زندگی را شایسته زیستن می‌کند یا ما هنر را در اختیار داریم، مبدا که از حقیقت نابود شویم. نیچه هنر را همچون قدرت زینت‌بخش می‌داند و نیرویی را که آدمی در باروری هنری مصرف می‌کند، همان نیرویی می‌داند که در عمل جنسی مصرف می‌کند. درواقع این تباین آن‌چه هست (واقعیت - حقیقت) و آن‌چه باید باشد یعنی عنصرهای تصعید یافته از غرایز است که زندگی را فضیلت‌مندانه و زیبا می‌کند. آن‌چه انسان را از پوچ‌انگاری ناشی از تابعیت عقل نجات می‌دهد، هنر است. نیچه خود یکی از کسانی است که هنر را نقطه درنگ و ابدیت می‌داند. آن‌جا که می‌گوید جهان و هستی انسان تنها ممکن است به عنوان پدیده هنری یا زیبا توجیه ابدی پیدا کند. براساس ایده‌هایی که فیلسوفان و نظریه‌پردازان هنر ارائه کرده‌اند مکاتب مختلفی در زمینه هنر و زیباشناسی پدید آمد که از آن میان می‌توان به بیان‌گرایی اشاره کرد. استدلال بیان‌گرا برای تبیین ارزش هنر احساس است. تولستوی می‌گوید: هنر فعالیتی انسانی و عبارت از این است که انسانی آگاهانه به یاری پاره‌ای علائم خارجی، احساساتی را که خود طعم‌شان را چشیده است به دیگران انتقال دهد، به گونه‌ای که دیگران از این احساسات متأثر شوند و آن‌ها نیز طعم این احساسات را بچشند.

در این‌جا تولستوی رأی را بیان می‌کند که اکثریت مردمان در مورد هنر دارند. اما به نظر می‌رسد خاستگاه اثر هنری دلیل موثقی در اختیار ما نمی‌گذارد که ما بتوانیم براساس آن در مورد یک اثر هنری داوری کنیم یا به عبارتی دیگر که هاسپرس عنوان کرده: به نظر بسیار بسیار روشن می‌رسد که درباره اثر هنری باید برحسب آن‌چه در اثر هست و به کلی فارغ از شرایط پیدایی اثر، داوری کرد. آن‌چه بیان‌گرایی از نظر دور می‌دارد عنصر خیال است که در هنر نهفته است. درواقع هنرمندان نمی‌توانند تجربه‌های افراد متفاوت طی چند نسل را احساس کنند و فقط از طریق عنصر خیال است که این مهم شدنی است و می‌توانند مجموعه‌ای از شخصیت‌های سرشار از حیات، تأثیرگذار و نافذ را به ما عرضه کنند. یکی دیگر از نظراتی که در مورد هنر اهمیت دارد این است که هنر یکی از منابع فهم است. در میان فلاسفه هنر برجسته امروز نامدارترین این باور از آن نلسن گودمن است. او در کتاب راه‌های ساختن جهان می‌گوید: یک رأی مهم این کتاب آن است که هنرها را باید به اندازه علوم به مثابه شیوه‌های کشف، خلق و بسط معرفت به معنای پیشرفت فهم جدی گرفت اما در علوم خصوصاً علوم پوزیتیویستی صدق یا کذب قضایا مطلوب است، درحالی‌که اثر هنری چنین شناختی را به ما نمی‌دهد. گرچه ما اثر هنری را فهم می‌کنیم اما فهم اثر هنری و

شناخت‌گرایی تأثیراتی متفاوت بر ما می‌گذارند. مورگان در مورد رد دعاوی شناخت‌شناسی ادله زیر را می‌آورد:

برای هر حقیقتی ضرورتاً می‌توان نقیضی آورد؛ یک اثر هنری نمی‌تواند نقیض اثر هنری دیگری باشد؛ پس امکان ندارد که آثار هنری منبع قسمی از حقایق باشند. جدای از شناخت‌شناسی و نظر مورگان، می‌توان گفت:

۱. برخلاف علم، در هنر ما مبنای محرز در اختیار نداریم که از آن آغاز کنیم. در علم، مبنا در خارج و در عالم واقع وجود دارد ولی در هنر مبنا تخیل است. ۲. در هنر وحدتی تفکیک‌ناپذیر بین صورت و محتوا وجود دارد، در صورتی‌که در پژوهش‌های علمی این صورت‌ها ممکن است تغییر کند. مثلاً علم فیزیک می‌تواند از فرمول‌های ریاضی استفاده کند.

۳. در هنر معضل جزئیت وجود دارد. ارسطو می‌گوید که شناخت با کلیات سر و کار دارد مقصود او این است که اکتساب معرفت همواره مقدمه انتزاع و کلیت‌بخشی است.

از نظریه‌پردازان در مورد هنر می‌توان به ساختارگراها اشاره کرد. ساختارگرایی نخستین‌بار در عرصه زبان‌شناسی جلوه‌گر شده و صحیح است که بگوییم نقش زبان در اندیشه و فهم انسانی همچنان اهمیت محوری دارد. پیشگام ساختارگرایی در زبان‌شناسی، فردینان دو سوسور بود. سوسور بین parole پاره گفتار و langue نظام ناگفته و ناشنیده زبان که ساختار و معنای پاره گفتار را رقم می‌زند، تمایز نهاد. تمایزی که امروزه مشهور است. به گفته سوسور کار زبان‌شناسی بر ساختن یا استنتاج نظام زبان langue از روی فعلیت آن در پاره گفتار است. آن‌چه به نظر سوسور در ساختارگرایی زبان اهمیت دارد این است که امکان تبیین نظری را فراهم می‌آورد یعنی تبیین پدیده‌های زبانی بر حسب ماهیت زبان و تفکر نه صرفاً بر حسب نمود یا تحول آن‌ها به گونه‌ای که در زمان و مکان‌های گوناگون دیده می‌شود. گاهی در تقریر این معنا می‌گویند که ساختارگرایی نه صرفاً تبیین در زمانی (تاریخی) بلکه تبیین همزمانی را در نظر می‌گیرد (مقارن) به تعبیر دیگر، ساختارگرایی طریقی است برای فهم نمودها از طریق نظام ساختار آخرین همواره موجود نه صرفاً از طریق روند تاریخی تحول. با عنایت به جاذبه فکری ساختارگرایی، تعجبی ندارد که می‌بینیم اندیشه‌های بنیادی ساختارگرایی به حوزه‌های وسیع‌تر پژوهش تعمیم یافته است. مشهورتر این‌ها آن قسم انسان‌شناسی است که به دست کلود لوی - استروس پرورده شده است. به نظر می‌رسد که خود لوی استروس بهره‌گیری‌اش از اندیشه‌های متعلق به زبان‌شناسی را صرفاً نوعی تعمیم به شمار می‌آورد نه شکل خاصی از انطباق آن‌ها، چرا که می‌گوید: ما انسان‌شناسی را صاحب حقیقی آن قلمرو نشانه‌شناسی می‌پنداریم که زبان‌شناسی تا به حال دعوی مالکیت آن را نکرده است لوی استروس موضوع مناسب برای تحلیل ساختارگرایانه را بدین صورت تعریف می‌کند: ترتیبی واحد ساختار است که تنها دو شرط را برآورده سازد، اول این‌که نظامی باشد نمایان شده با انسجام درونی و دوم این‌که این انسجام که در نظامی مجزا قابل مشاهده نیست، در بررسی تبدلاتی که از طریق آن‌ها ویژگی‌های مشابهی در نظام‌هایی به ظاهر متفاوت تشخیص داده می‌شود، عیان گردد. درک این امر دشوار نیست که این شروط انتزاعی را می‌توان شامل حال هنر و هنرآفرینی کرد. در حقیقت خود لوی استروس یکی از اولین کسانی بود که با توجه دادن به پژوهش درباره قصه پریان، کاری که ولادیمیر پراپ انجام داد این

پیوند را در حوزه انسان‌شناسی ایجاد کرد. پراپ می‌پنداشت که برخی نقش‌ها و حوزه‌های عمل ثابت را، که سنخ‌های شخصیتی نظیر (آدم شرور)، (نان‌آور)، (شخصی که مورد جست‌وجوست) و... نمودگار آن‌ها هستند می‌توان در شخصیت‌های مختلف قصه‌های گوناگون تشخیص داد. تأثیر ساختارگرایی در اندیشه‌ورزی درباره هنرها آشکارا در نظریه ادبی بیش از همه‌جا بوده است و این بی‌شک به دلیل سرچشمه داشتن آن در بررسی زبان است. ساختارشنان این پیوند ناگسستگی محدودکننده را ناشی از نظام فراگیر تقابلی‌های دوتایی لوی استروس (روشن / تاریک - خوب / بد و امثال این‌ها می‌دانند) دریدا می‌پندارد که ساختارگرایی از گسست مهمی در تاریخ تفکر آدمی برخاسته است و آن را منعکس می‌کند، گسستی قطعی از آن قسم افلاطون‌گرایی که برخی در زیباشناسی فلسفی تشخیص داده‌اند بر حسب نگرش افلاطون‌گرایانه به زبان، واژه‌ها و نشانه‌ها جانشین چیزهایی هستند که بر آن‌ها دلالت دارند و نیز این اعیان برین محور ثابتی هستند که ساختارهای تفکر و زبان حول آن بنامی‌شوند ولی دریدا می‌گوید: گسست تعیین‌کننده در تاریخ تفکر تشخیص این معنا بود که: جانشین به جای چیزی نمی‌نشیند که به نحوی پیش از آن وجود داشته باشد. از آن پس طلوع این اندیشه لازم بود که محوری در کار نیست... که محور مکانی ثابت نیست بلکه نوعی کارکرد است، نوعی لامکان در آن اشکال بی‌حد و حصری از جانشینی نشانه‌ها درکارند... در این هنگام، در غیاب محور یا خاستگاه، همه‌چیز به گفتار بدل می‌شود. آن‌چه دریدا در این قطعه می‌گوید این است که در حالی‌که اغلب نظریه‌پردازان زبان آدمی و عالم خارج را دو چیز مجزا پنداشته‌اند که با هم نسبت مطابقت دارند، ساختارگرایی تشخیص می‌دهد که واقعیت بنیادی عالمی ثابت نیست، بلکه واقعیت خود ساختار تفکر و زبان است. پس در مواجهه با اثر یا متن، اسطوره یا قصه نمی‌توانیم امیدوار باشیم که درونش چیزی را پیدا کنیم که یگانه تفسیر درست آن را برای ما مشخص سازد تنها می‌توانیم بر روی آن (بازی) کنیم. پس می‌توانیم بگوییم که چیزی به‌نام زیبایی هنری وجود ندارد و هنگامی‌که این را درمی‌یابیم آزادی و مجال آن‌را پیدا می‌کنیم که زیبایی را نه تنها در آن چیزهایی که به‌طور متعارف به عنوان (آثار هنری) پذیرفته شده‌اند، بلکه در همه‌جا پیدا کنیم این آزادی نشان پست‌مدرنیسم است: آن‌جا که اصحاب مدرنیسم به یافتن یگانه نسبت‌ها و هارمونی‌های درست اهتمام می‌ورزند اصحاب پست‌مدرنیسم چنین اهمیتی را بیهوده می‌دانند و از آن دست می‌شویند و بدین قرار باب جهان‌بینی‌ای را می‌گشایند که از قید و بندهای قراردادی و به لحاظ فرهنگی، نسبی رهاست شاید به تعبیری بگوییم که جست‌وجوی چیزی به‌نام معنا امکان‌پذیر نیست و معنا همواره (آن‌جا) است. (تعبیری وام‌گرفته از هایدگر) □

مأخذ:

۱. فلسفه هنرها اثر گوردن گراهام ترجمه مسعود علیا
۲. حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر اثر بابک احمدی
۳. آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیباشناسی اثر بابک احمدی
۴. زایش تراژدی اثر فریدریش ویلهلم نیچه ترجمه رؤیا منجم
۵. اراده قدرت اثر فریدریش ویلهلم نیچه ترجمه مجید شریف