

نقش دانایی در احساس زیبایی*

** مهرناز مولوی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/۱۲/۱۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/۴/۶

چکیده:

تجربه زیباشناختی تجربه ای غنی و لذت بخش است. این بحث که چه عواملی در این تجربه دخیل می‌باشند، اساس مباحثات میان دو نحله فکری در زیبایی شناسی معاصر را تشکیل می‌دهد. تلفیق گرایان برآنند که دانش و پیش زمینه های اطلاعاتی در کنار درک کیفیات حسی تجربه زیباشناختی را می‌سازند و مخالفین آنها تنها بر خوردی حسی و غریزی را برای درک لذت زیبایی کافی می‌دانند. ریشه این مباحث را می‌توان در تمایز میان فرم و محتوا در نظریه فرمالیسم دید. در این نوشته سعی شده با کمک مثال هایی، تجربه زیباشناختی^۱ و تفاوت آن با تجربه شناختی^۲ مطرح شود و در نهایت وجود یا نبود مرز قاطع و آشکار میان فرم و محتوا به چالش گذارده شود.

واژه های کلیدی:

تجربه زیباشناختی، تجربه شناختی، فرم، محتوا، مارک تواین، عباس کیارستمی.

* این مقاله برگرفته از مباحث رساله دکترای شهرسازی با عنوان "تحلیل زیبایی شناسی فضای شهری" بخش مبانی نظری رساله می باشد که به راهنمایی آقای مهندس محمود توسلی در دست تهیه است.

** دانشجوی دکترای شهرسازی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. E-mail: mehrnaz-molavi@yahoo.com

مقدمه

این پرسش را می‌توان به شکل دیگری نیز بسط داد آیا حسیات یا به عبارت دیگر عوامل ادراکی موجب درک زیبایی می‌شوند یا عواملی غیر ادراکی مانند شرایط فرهنگی، دانش علمی یا الگوهای از پیش تعیین شده نیز در این امر مشارکت دارند؟ یا این که ما "تجربه اولیه‌ای از زیبایی درک می‌کنیم و با استفاده از عوامل غیر ادراکی آن را در بستر خود قرار می‌دهیم؟" (بل، ۱۹۹۹، ص ۶۷)

دانش چه تأثیری در نحوه درک زیبایی دارد؟ آیا باعث تعمیق درک زیبایی می‌شود یا این که حس زیبایی را از میان می‌برد؟ آیا درک زیبایی، درکی غریزی، خود به خودی و ناخودآگاه است؟ یا بر دانش اتکا دارد و امری است آگاهانه که در آن هرچه وزن آگاهی بیشتر باشد، لذت بیشتری نیز از زیبایی عاید می‌شود؟

مکاتب مطرح در نحوه ادراک زیبایی

فرهنگ، تجربه و غیره می‌توانند به تحسین و درک بیشتر منظر کمک کنند. (بل، ۱۹۹۹، ص ۶۸)

زیبایی‌شناس معاصر آمریکایی، یوریکو سیتو، در مورد زیبایی منظر شهری کیفیت ویژه‌ای را مطرح می‌کند که تلفیقی از عناصر حسی با جنبه‌های اجتماعی منظر شهری محسوب می‌شود. این کیفیت که می‌تواند به عنوان "یک بعد قوی زیبایی" به شمار رود، به سطحی از آگاهی نیا زمند است که می‌تواند "موجب ارتقای زیبایی از ادراک حسی اولیه، به چیزی با معنا و ارزشمند" شود (سیتو، ۱۹۸۴، ص ۴۶).

پرسش‌های مزبور دو گروه اصلی را تشکیل می‌دهند که ریشه در دو مکتب فکری دارند. مکتب نخست که کسانی چون مری کارمن رز^۲، آلن کارلسون و دوین ویلارد^۴، زیبایی‌شناسان آمریکایی و کانادایی؛ متفکرین آن را تشکیل می‌دهند و به مکتب تلفیق‌گرایان^۵ مشهورند، از حضور دانش و آگاهی در درک زیبایی طرفداری می‌کنند و اعتقاد دارند که کیفیات حسی با عوامل فرهنگی و زمینه علمی و شرایط شخصیتی تلفیق می‌شوند و به طور همزمان، درکی کلی و یکپارچه از زیبایی به دست می‌دهند.

مکتب دوم با متفکرینی مثل اسپارشات^۶، می‌وارناک^۷ و سایمون بل براین عقیده‌اند که آنچه به هنگام ادراک منظره یا شیئی، موجب ایجاد لذت می‌شود؛ تنها، کیفیت آن منظره یا شیئی می‌باشد. این دسته از متفکرین بارد نظرات تلفیق‌گرایان معتقدند که قضاوت زیباشناختی "برپایه دانسته‌ها و در چارچوب سوابق فرهنگی و تاریخی صورت نمی‌گیرد، بلکه تنها به این بستگی دارد که آن منظر یا شیئی چگونه به نظر می‌رسد، چه صدایی دارد و چه احساسی را بر می‌انگیزاند؟" (بل، ۱۹۹۹، ص ۶۷)

در واقع به نظر متفکرین مکتب دوم، قضاوت اولیه ما درباره زیبایی صرفاً بر پایه حسیات ما قرار دارد، پس از قضاوت اولیه و مشخص شدن میزان خوشایندی منظر یا شیئی از دیدگاه ناظر است که عوامل غیر ادراکی و عوامل مربوط به هوش افراد به طور جداگانه دخالت می‌کنند. در این هنگام است که "تاریخ

چریل فاستر، از مخالفین تلفیق‌گرایان، ضعف دیدگاه این گروه را با این استدلال آشکار می‌کند. او می‌گوید که اگر این موضوع را بپذیریم که فرد ناظر، بر عوامل غیر ادراکی (از قبیل شخصیت ناظر و تاریخ و فرهنگ مرتبط با منظر شهری) و عوامل ادراکی (حسیاتی مبتنی بر عوامل فرمال) به صورت همزمان تمرکز می‌یابد، آنگاه پذیرفته ایم که ظاهر فیزیکی محیط، یا به عبارت دیگر کالبد محیط (که حسیاتی مبتنی بر عوامل فرمال است)، نقش اصلی را در ادراک محیط برعهده ندارد. حال آن که "کالبد محیط، به ویژه جنبه زیباشناختی آن، تمامیتی است که ما نیز به عنوان ناظر جزئی از آنیم. ادراک ما از این تمامیت تبعیت می‌کند و ظاهر را به وجود می‌آورد." (فاستر، ۱۹۹۲، ص ۵۸)

اسپارشات و وارناک نیز بر زیبایی به عنوان مفهومی که باید از وابستگی به دیگر عوامل اجتماعی و فرهنگی رها شود،

تجربه زیباشناختی - تجربه شناختی

برای توصیف بهتر تجربه زیباشناختی، از ادبیات کمک می‌گیرم. مارک تواین در کتاب زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی که در آن تجارب خود به عنوان ناخدای قایق بخاری را نقل می‌کند، از تجربه زیباشناختی و تفاوت آن با تجربه شناختی، توصیف جذابی به دست می‌دهد. او می‌نویسد:

چهره آب به تدریج، تجربه شگفت‌انگیزی شد. کتابی که برای مسافر ناآزموده زبانی ناشناس داشت. اما درونیات خود را بدون خودداری به من می‌گفت و گرمی‌ترین اسرار خود را چنان روشن با من در میان می‌گذاشت که گویی آنها را به زبان می‌آورد... در حقیقت مسافری که نمی‌توانست این کتاب را بخواند، چیزی جز تصاویر زیبا در آن نمی‌دید. تصاویری که خورشید رنگامیزی کرده بود و ابرها به آن سایه زده بودند. حال آن که برای چشمان تعلیم یافته اینها اصلاً تصویر نبودند، بلکه سهمگین‌ترین و صادق‌ترین مطلب خواندنی بودند.

بالاخره زمانی رسید که در زبان آب مهارت یافتم... مهارتی که بس ارزشمند بود. اما چیزی را نیز از دست دادم. چیزی را از دست دادم که دیگر هرگز تا زنده‌ام دوباره به دست نمی‌آورم. تمام لطف، زیبایی، شاعرانگی از رود پرشکوه رخت بر بسته بود. من هنوز غروبی شگفت‌انگیز را که وقتی راندن قایق بخار برایم تازگی داشت شاهد آن بودم، در ذهن دارم. گستره پهنی از رود به خون تبدیل شده بود. در فاصله‌ای میانه، ته رنگ قرمز به طلایی تبدیل می‌شد که از میان آن الوار شناوری یکه و تنها به سوی من می‌آمد، سیاه و خودنمایانه. در جایی یک موج مورب برق زنان به چشم می‌آمد، و در جایی دیگر سطح آب به وسیله حلقه‌های جوشان و لرزان، شکسته شده بود. حلقه‌هایی رنگارنگ و عقیق‌گون. در ساحل چپ جنگل انبوهی بود و سایه تیره‌ای که از این جنگل بر رود می‌افتاد، در جایی با باریکه‌ای موج دار که مثل نقره برق می‌زد، شکسته می‌شد. و بالا بر فراز دیوار جنگلی یک درخت مرده با تنه‌ای پاکیزه، تک شاخه‌ای برگ دار را به اهتزاز در می‌آورد که در شکوه گسترده‌ای که از آفتاب جاری بود، همچون زغالی گر گرفته بود.

من چون فردی جادو شده می‌ایستادم و آن صحنه را در خلصه‌ای گنگ می‌نوشیدم... اما چنان که گفتم، روزی آمد که... اگر آن صحنه غروب تکرار می‌شد، به آن بدون خلصه نگاه می‌کردم و در مورد آن از ته دل

تأکید دارند. آنها معتقدند شناسایی این عوامل باعث تعریف آنها نیز خواهد شد. چنین کاری را با زیبایی نیز به همین ترتیب می‌توان انجام داد. آنگاه زیبایی می‌تواند به سادگی در تعامل با سایر عوامل قرار گیرد (اسپارشات ۱۹۶۳، ص ۱۲۹).

در واقع، نقطه ضعف دیدگاه تلفیق‌گرایان آن است که اگر واکنش ما به زیبایی تحت تأثیر عواملی مانند آگاهی و آشنایی با مناظر قرار گیرد، تحسین مناظر جدید باید برای ما بسیار مشکل باشد. الگوهای آشنا به راحتی قابل شناسایی هستند و شاید به همین دلیل مناظر خاصی را ترجیح دهیم. با این حال ناآشنایی، مانع از لذت بردن از مناظر زیبایی نیست که هیچ آگاهی قبلی نسبت به آنها نداشته‌ایم. مناظر بدیع ولو ناآشنا محرک بوده و باعث تجربه زیباشناختی می‌شوند (بل، ۱۹۹۹، ص ۶۹).

حسی بودن زیبایی و فارغ بودن درک زیبایی از دانش را شوپنهاور (۱۸۱۹) چنین توصیف می‌کند:

ناظر از آن دانشی که صاحب آن است، دانشی که در خدمت اراده است و از اصول عقل بسنده تبعیت می‌کند، رهایی می‌یابد و به آن مرتبه ناب و عاری از اراده دانستن صعود می‌کند. [چنین دانشی] خود در تعمق ناب وجود دارد و از تمام رنج‌های اراده و فردیت رهاست (شوپنهاور، ۱۹۹۷، ص ۱۵۴).

بیردزلی (۱۹۵۸) ویژگی‌های زیر را به تجربه زیباشناختی

نسبت می‌دهد:

۱. توجه قویاً جلب می‌شود. شیئی تجربه را "کنترل" می‌کند.
 ۲. نوعی شدت در تجربه وجود دارد، میدان توجه محدود است. نوعی غیاب درد، و احساس لذت، لذتی که قابل مقایسه با امیال معمولی نیست وجود دارد.
 ۳. فرد از وجود وحدت و یک صحنه منطقی دارای نظم آگاه است.
 ۴. به نظر می‌رسد که تجربه در خود کامل است و هیچ چیز کم ندارد (بیردزلی، ۱۹۸۱، ص ۱۱۷).
- او در جای دیگر می‌گوید که تجربه زیباشناختی تنش‌ها را تسکین می‌دهد، تناقض‌های کوچک درونی را حل می‌کند و به خلق یکپارچگی درونی یا هماهنگی کمک می‌کند؛ هماهنگی که ادراک و نکته سنجی را پالایش می‌دهد و نیز تخیل را وسعت می‌بخشد.

بیردزلی از دیگران^۹ نقل می‌کند که در تجربه زیباشناختی سخن از انگیزش شدید همراه با آرامش است، آشتی دوباره گرایش‌های متضاد و تعادل نیروها، هدفمندی بدون هدف، فقدان احساس خویشتن، یک حالت فاصله روان شناسانه از شیئی، نوعی خویشتن داری در میل به حرکت، و نبود خواست "استفاده" از شیئی.^۹

می شود است که می توان به تجربه زیباشناختی دست یافت. و مهم تر از آن این موضوع را طرح می کند که وقتی به چنین دانش و درکی دست یافتیم، امکان تجربه زیباشناختی به طریقی از بین می رود و آنگاه ما مانند تواین "چیزی را از دست می دهیم که دیگر نمی توان باز پس گرفت."

عباس کیارستمی، فیلمساز بزرگ ایرانی نیز از تجربه ای نزدیک به تجربه تواین سخن می گوید. او در مصاحبه ای با خبرنگار روزنامه دیلی تلگراف می گوید: "اخیراً... از من خواسته شد تا فیلمی را که مایلم برای بار دوم ببینم نام ببرم. من فیلم "سفر به ایتالیا" ساخته ی "روسلینی" را انتخاب کردم. هنگامی که مجدداً این فیلم را دیدم تصور کردم که این فیلمی که من بیست سال پیش دیدم نیست. این فیلم اکنون نیز دارای لحظات عالی است، اما اشکالات فراوانی دارد." در سفر به ایتالیای روسلینی (۱۹۵۳) یک زوج (اینگرید برگمن و جرج سندرز) در حالی که از هم جدا شده اند در سراسر ایتالیا سفر می کنند.

سفر به ایتالیا، همانند کارهای کیارستمی در ظاهر بسیار ساده است. بیشتر صحنه های فیلم (مانند فیلم "ده" ساخته کیارستمی) در درون یک خودرو گرفته شده است و جریان فیلم حسی حقیقی و گیرا در فروپاشی یک رابطه راستین را دنبال می کند. کیارستمی می گوید: "وقتی بیست سال پیش این فیلم را دیدم. صحنه ها واقعی به نظر می رسید. مثل این که دوربینی وجود ندارد، من اصلاً وجود صحنه آرایبی را احساس نکردم و هرچه دیدم سیری طبیعی داشت. من حتی احساس نکردم که ماشین روی ریل کشیده می شود."

سپس خبرنگار دیلی تلگراف از او می پرسد: "اما وقتی شما دوباره این فیلم را دیدید چه احساسی داشتید؟" کیارستمی در پاسخ می گوید: "من به ترفندهای بسیاری که در فیلم به کار برده شده بود، پی بردم. تمام چیزهای غیر واقعی از دیدی دیگر به عنوان کارگردان برای من قابل رؤیت بود."

در واقع کیارستمی پس از کسب دانش و مهارت های یک کارگردان سینما، دیگر قادر به لذت بردن از فیلم نیست. او همچون ناخدای کارآزموده قایق بخار تواین، دیگر تمام توجه خود را معطوف به محل قرارگیری و زاویه دوربین، نوع صحنه پردازی، نور و بسیاری جزئیات فنی دیگر می کند. به نحوی که دیگر قادر نیست خود را در فیلم غرقه کند و از لحظات ساخته شده، لذتی شگرف ببرد. او به عنوان یک کارگردان کارآزموده، توجهش بر مهارت فنی و سینمایی فیلم متمرکز است و نمی تواند چون یک سینمادوست آماتور خود را به تمامی به روایت استادانه روسلینی بسپارد و فارغ از دنیا و مافیها، در تجربه زیباشناختی غوطه خورد. دانش سینمایی کیارستمی، یا به عبارت دیگر تجربه شناختی او، سد راه تجربه زیباشناختی او شده است.

چنین نظر می دادم: خورشید بدان معناست که فردا باد خواهیم داشت، تنه درخت شناور به معنی آن است که رود در حال بالا آمدن است. متشکریم، رود. آن نشانه مورب بر آب به آبسنگی خشن اشاره دارد که اگر همچنان جلو بیاید، در یکی از این شبها قایق بخار کسی را خواهد کُشت. آن حلقه های جوشان، میله ای ناپیدا و آبراهه ای در حال تغییر مسیر را نشان می دهند. آن باریکه نقره ای در سایه جنگل، شکستی است که از تنه درختی در زیر آب حکایت دارد که خود را در بهترین جای ممکن مستقر کرده تا قایق های بخار را طعمه خود کند. آن درخت بلند خشکیده با تنها تک شاخه ای زنده، مدت زیادی دوام نخواهد آورد، و آنگاه چگونه می توان بدون آن نشانه قدیمی و دوستانه از این مکان کور در شب گذر کرد؟ نه، تغزل و زیبایی همه از رود رفته اند (تواین ۱۳۵۴، ص ۷۸).

در این قسمت، تواین دو تجربه متفاوت از رود را توصیف می کند. نخست، وقتی راندن قایق بخار برای او تازگی داشت و او رود را همان طور می دید که یک "مسافر ناآزموده" می بیند. تجربه مزبور "تماماً سرشار از تصاویر زیبایی بود که با خورشید رنگ آمیزی شده و ابرها به آن سایه زده بودند." تجربه دوم مربوط است به وقتی که او "در زبان آب مهارت یافته بود" و به رود "با چشمانی تعلیم یافته" نگاه می کرد. در این تجربه ادراک معنای رود، جایگزین تصاویر زیبا می شود. تواین می گوید که این دو تجربه مانع الجمع و نفی کننده یکدیگر هستند، یا حداقل هر کدام دیگری را اگر نه غیر ممکن، حداقل دشوار می کند. از طرفی مسافر ناآزموده چیزی جز تصاویر زیبا نمی بیند. چون او نمی تواند زبان رود را بخواند. از طرف دیگر تواین، وقتی شروع به درک این زبان می کند، چیزی را از دست می دهد که هرگز نمی توان آن را باز پس گرفت، "تمام موزونی، زیبایی، شاعرانگی از رود پرشکوه رخت بر بسته بود!" (تواین ۱۳۵۴، ص ۷۸).

اولین تجربه ای که تواین توصیف می کند، آن که موزونی، زیبایی و شاعرانگی رود را توصیف می کند، از نوعی است که نوعاً تجربه زیباشناختی نامیده می شود. تجربه دوم نوعی است که ویژگی شناختی دارد و دربردارنده درکی از معانی است که با فضیلت دانش (دانشی حاصل از آموزش)، کسب شده است. بدین ترتیب سئوالی که تواین پیش می کشد، آن است که آیا تجربه زیباشناختی و تجربه شناختی در تناقض باهم هستند؟ این سئوال که به نظر می رسد پاسخ تواین به آن مثبت است، تأییدی است بر نظرات اسپارشات و وارناک در مخالفت با نظرات تلفیق گرایانی که حضور دانش را در درک زیبایی الزامی می دانستند. در واقع تواین از نظرات دو متفکر اخیر فراتر رفته و معتقد است که تنها بدون دانش و درکی که تجربه

می‌بایست مرزی که میان فرم و محتوا قائل می‌شویم آشکار، صریح و رسوخ ناپذیر باشد. تنها در صورتی که این مرز چنین باشد می‌تواند بر دانشی که حاصل درک معنی است فرمان براند و چنین دانشی را در تقابل اساسی با تجربه خالص زیباشناختی قرار دهد. پس ضروری است که برای دانستن این که این مرز به اندازه کافی قوی و قابل اتکا برای بحث تناقضی تواین هست یا نه، آن را مورد بررسی دقیق قرار دهیم.

برای بررسی مرز میان فرم و محتوا، آلن کارلسون (۲۰۰۰: ۲۲) مثالی می‌آورد که علیرغم محتوای باز نمایانه آن، بسیار فرمال است و می‌تواند این مرز را به بهترین وجه نشان دهد. یکی از کارهای اوبری بیردزلی با نام دامن طاووس، که یکی از تصاویر معروف او برای کتاب سالومه اثر اسکار وایلد است (چاپ شده به سال ۱۸۹۴) را در نظر بگیرید. کار، یک طراحی خطی سیاه و سفید است که دو نفر را رو به یکدیگر نشان می‌دهد که یکی از آنها یک دامن بلند و موج به تن دارد که پره‌های دم طاووس را به یاد می‌آورد. اگر ما مختصراً هرکدام از فرم و محتوای این کار را در سه سطح متفاوت توصیف کنیم؛ سطح عناصر پایه، سطح ارتباط میان این عناصر، و سطح کیفیت کلی و عمومی کار، شرح زیر مرز میان فرم / محتوا در دامن طاووس خواهد بود.

محتوای بازنمایانه تصویر، شامل توصیف این موارد می‌شود: نخست، بازنمایی دو انسان (عناصر پایه)، که یکی از آنها دامنی که یادآور دم طاووس است، پوشیده است. دوم دو انسان به نحوی تصویر شده‌اند که رو به یکدیگر، باهم در حال



فرمالیسم و مرز میان فرم و محتوا

در تأیید نظرات تواین و کیارستمی، نظر کلایو بل منتقد هنری انگلیسی و از سردمداران نظریه فرمالیسم مطرح می‌شود. او که به همراه راجر فرای در زمینه هنرهای بصری به بحث در مورد فرمالیسم می‌نشیند؛ هنر را توسط کیفیتی اساسی تعریف می‌کند. این کیفیت اساسی را او "فرم معنادار" می‌نامد و ویژگی آن را تحرک زیباشناختی "ارتباطات و ترکیبات خطوط و رنگ‌ها" می‌داند. از آن گذشته، او بر آن است که چنان تحرکی از ترکیبات خطوط و رنگ‌ها، در "هرکسی که قادر به احساس آن باشد" نوع خاصی از عواطف را بر می‌انگیزد که او آن را "عاطفه زیبا شناختی" می‌نامد. بدین ترتیب نظر بل در مورد تجربه زیباشناختی اساساً شبیه به نظر تواین است و عبارت است از این که تجربه شامل وضعیت عاطفی تشدید یافته‌ای می‌شود که توسط جنبه‌های فرمال اشیاء برانگیخته شده است. درست همان طور که تواین از تجربه خود با "خلسه گنگی" یاد می‌کند که از فرم‌ها و رنگ‌های رود حاصل شده، بل از "خلسه‌های پرشوری" سخن می‌گوید: "در آن لحظات من خود را در وضع بی‌نهایت والای ذهن گم می‌کنم و فرم خالص مرا با خود می‌برد." (بل، ۱۹۹۷، ص ۱۷۸).

او می‌نویسد: "... کسی که در مورد یک کار هنری تفکر می‌کند، در دنیایی سیر می‌کند که معنای بخصوص و شدیدی برایش دارد؛ این معنا به معنای زندگی روزمره ربطی ندارد. در این دنیا عواطف معمول زندگی جایی ندارند." (بل، ۱۹۹۷، ص ۱۷۸) و در جایی دیگر می‌نویسد: "برای ستایش یک کار هنری نیازی نیست که چیزی از زندگی بیاوریم، نه دانشی از اندیشه‌ها و امور آن، نه آشنایی با عواطف آن. هنر ما را از دنیای فعالیت انسان به دنیای شور زیباشناختی می‌برد. برای لحظه‌ای خود را از تمام علائق انسانی رها می‌بینیم، پیش بینی‌ها و خاطرات ما محبوس می‌شوند، ما از جریان زندگی بالاتر کشیده شده‌ایم."^{۱۱}

پس در فرمالیسم نظریه‌ای هنری داریم که از تناقضی که تواین بین تجربه زیباشناختی و ادراک یافت، این بحث را بیرون می‌کشد: تجربه زیباشناختی تنها در بردارنده ستایش از فرم است و هر نوع توجهی به محتوا را کنار می‌گذارد.^{۱۲} تجربه زیباشناختی به هیچ دانشی (که نتیجه درک معنا باشد) نیاز ندارد، اما توجه به محتوا به چنین دانشی نیازمند است. و چون فرم و محتوا از یکدیگر جدا شده‌اند، هر دانشی که برای درک معنای محتوا بدان نیاز باشد، به حال تجربه زیباشناختی در بهترین حالت نامربوط و در بدترین حالت، مضر خواهد بود. در این وضعیت ستایش زیبا شناختی یک تجربه خالص است که از هر نوع محتوا و معنایی عاری می‌باشد. به هر حال برای رسیدن به این درک باریک از تجربه زیباشناختی،

گفتگو یا شاید پیچ پیچ هستند (ارتباط میان عناصر)؛ و سوم یک کیفیت کلی ظرافت و برازندگی، که شاید چیزی گناه آلود یا حتی شیطانی دربر دارد (کیفیت کلی کار). در توصیف فرم تصویر این موارد را می توان ذکر کرد: نخست دو شکل اصلی به عنوان عناصر پایه تصویر، که یکی بزرگتر و تقریباً گلابی شکل است و دیگری تقریباً مستطیل شکل، اولی اساساً با خط مرزی و دومی با یک نقش خطی سراسری تصویر شده اند و هر دو به رنگ سیاه و سفید بوده، خطوط بیشماری دارند. دوم به عنوان ارتباط این عناصر، شکل نخست غالب و در سمت چپ ترکیب بندی است و شکل دوم پذیرنده و در سمت راست آن قرار دارد. رنگ سفید در پس زمینه قرار داشته و رنگ سیاه در پایین ترکیب بندی متمرکز است و به میزان کمتری در بالا و در امتداد سمت راست وجود دارد. سوم، یک کیفیت کلی از ترکیب بندی وجود دارد که نامتراکم و در عین حال باوقار، دارای وحدت و تعادل است.

با این تمایز فرم/محتوا نظریه فرمالیست بر آن است که ستایش زیباشناختی دامن طاووس تنها شامل آنچه می شود که در جنبه فرم کار قرار دارد و آنچه در جنبه محتوای آن است نامربوط و حتی شاید به حال چنین ستایشی زیان بخش است. تجربه زیباشناختی دامن طاووس به ستایش دو شکل اصلی به همراه خطوط و رنگ های سیاه و سفید، محدود است. به ارتباطات بغرنج میان این اشکال، خطوط و رنگ ها، و نیز به وقار، وحدت و تعادلی محدود است که این عناصر و ارتباطات ایجاد می کنند. اما می بایست پرسید که آیا چنین ستایش خالص زیباشناختی ممکن است و آیا حتی اندیشه چنین ستایشی قابل فهم است؟ بخشی از مسئله آن است که این نوع ستایش، حداقل به لحاظ روانشناختی، اگر غیر ممکن نباشد، بسیار مشکل به نظر می رسد.

دقیقاً چگونه می خواهیم به چنین ستایشی برسیم؟ به لحاظ روانشناختی، چگونه می توان این مرز آشکار، صریح و رسوخ ناپذیر را ترسیم کرد؟ چگونه می توان شکل یک انسان را دید، بدون آن که حتی تشخیص دهیم که این شکل نشان دهنده یک انسان است و بدین ترتیب معنی آن را درک کنیم؟ چنان ستایشی از فرم بدون محتوا با تمهیداتی میسر می شود: کار را وارونه کنیم، از آن قدر دور شویم که تصویر صرفاً به صورت فرم های انتزاعی دیده شود، پلک ها را آن قدر نزدیک کنیم که تصویر تار شود یا اگر ناظر عینکی است، عینکش را بردارد تا چنین دیدی حاصل شود. اما آیا در موقعیتی که باید یا خودمان و یا کار هنری را در وضعیتی متفاوت قرار دهیم تا به ستایش زیباشناختی دست بیابیم، چیز غلطی وجود ندارد؟ به نظر می رسد آن اندیشه ای که تجربه زیباشناختی را در چنین وضعیتی جای می دهد، به نوعی غیر قابل درک بودن و عدم انسجام را مرز بندی می کند. با این حال اگر بل و تواین در کنار ما بودند، می گفتند که هیچ کس نگفته ستایش زیباشناختی

آسان است و گذشته از آن، مشکل بودن ستایش فرم بدون محتوا، حتی موضع آن ها را حمایت می کند. چون دقیقاً روشن می کند که چگونه محتوا می تواند زیانبخش باشد و چگونه درک معانی می تواند امکان تجربه زیباشناختی را نابود کند.

اما، مشکلات دیگری در مرز بندی میان فرم/محتوای فرمالیستی وجود دارد که به این آسانی رفع نمی شوند. دوباره به دامن طاووس نگاه کنید و کیفیات فرمال آن مانند ترکیب بندی متحد و متعادل آن را در نظر بگیرید. حال در تلاش برای ستایش زیباشناختی آن، به صورتی که نظریه فرمالیستی هنر می طلبد، به وسیله برداشتن عینکتان یا نزدیک کردن پلک ها به هم تصویر را بنگرید. هرچه شما به ستایش زیباشناختی فرمالیستی بیشتر دست بیابید، کار کمتر متحد و متعادل جلوه می کند. به نظر میرسد که بخشی از وحدت کار بخار می شود. زیرا همچنان که به ستایش زیباشناختی دست یافته می شود، مرکز سفید شکل بزرگتر به عوض بخشی از شکل به بخشی از زمینه تبدیل می شود و این امر تکه های سیاه بالای کار و تمرکز بزرگ سیاه در پایین را رها می کند. خود این موضوع، تعادل کار را، با ناپایدار کردن ارتباطات میان دو شکل اصلی و میان نواحی متفاوت سیاه، به ثمن خس می فروشد و تمام کل ترکیب بندی را در پایین سنگین می کند. اما تا وقتی ستایش زیباشناختی در بردارنده ادراک محتواست، وحدت و تعادل ترکیب بندی باقی می ماند. به نظر می رسد این امر به دلیل آن است که دو انسانی که نشان داده می شوند، دو شکل اصلی را تثبیت کرده و از آن گذشته یک نقطه کانونی قوی در صورت های انسانی بالای کار به وجود می آورند که این نقطه کانونی برآیجاد تعادل در توجه به سنگینی رنگ سیاه دامن طاووس در پایین کار، کافی است. کوتاه آن که، در کارهای نظیر دامن طاووس کیفیت فرمال کل کار هنری نه تنها به عناصر و ارتباطات فرمال بستگی دارد، بلکه بر عناصر و ارتباطات محتوایی نیز متکی است. ظاهراً مرز فرضی فرمالیستی آشکار، صریح و رسوخ ناپذیر میان فرم و محتوا، ترک هایی دارد!

گذشته از آن، بدون تشخیص دو شکل اصلی کار به عنوان بازنمایی دو انسان، به نظر می رسد که اصولاً نمی توان گفت که کار به جای چهار یا پنج یا هفت یا هفتصد شکل، تنها دو شکل اصلی دارد. تصور کنید که می خواهید اشکال را در دامن طاووس یا هر کار هنری بازنمایانه دیگر بدون رجوع به محتوای آن بشمرید. این شبیه به تلاش برای شمردن چیزها در کتابخانه تان خواهد بود، بدون آن که وسیله ای برای تشخیص آن داشته باشید که هر چیز شامل چه می شود. از قرار شناسایی عناصر فرمال یک کار هنری مثل دامن طاووس اساساً بر پایه محتوای کار قرار دارد. اولی بدون ارجاع به دومی، حتی نمی تواند شناسایی شود؛ چه برسد به این که به لحاظ زیباشناختی ستایش شود. بدین ترتیب مرز فرمالیستی آشکار، صریح و رسوخ ناپذیر میان فرم و محتوا نه تنها ترک برمی دارد، بلکه

بی‌غرضی

از سوی دیگر برخی از متفکران زیبایی‌شناسی در نظرات خود در مورد بی‌غرضی به طور ضمنی نظر تواین را تأیید می‌کنند. جروم استولنیتز (۱۴۳-۱۳۱: ۱۹۶۱) در مقاله خود "ریشه‌های بی‌غرضی در زیبایی‌شناسی" دیدگاه‌های برخی از متفکرین قرن هجدهمی انگلیسی را که نظرات مشابهی در مورد بی‌غرضی دارند، مطرح کرده است. مثلاً فرانسیس هاجسن (۱۷۲۵) معتقد است که در تجربه زیباشناختی، فرد نه تنها باید علاقه کاربردی شخصی، بلکه حتی علاقه شناختی را نیز کنار بگذارد. و یا آرچی بالد آلیسون (۱۷۹۰)، متفکر دیگر قرن هجدهمی بریتانیایی، از بی‌غرضی به عنوان یک "وضعیت ذهنی خاص" نام می‌برد که "خالی و بدون مشغله بودن فکر" وجه بارز آن است. اما ذهن یک ناخدای قایق بخار به توصیف تواین، به توجه و تمرکز دائمی برای درک معنای رود، نیاز دارد. معنا در اینجا نشانه‌هایی است که به خطرات گوناگون مسیر اشاره دارد. اضطراب ناشی از این خطرات مانع از لذت بردن از زیبایی‌های رود می‌شود. ناخوانده ماندن این زبان پنهان، خسران به بار خواهد آورد. در واقع تنها مسافر ناآزموده که چیزی به جز تصاویر زیبا نمی‌بیند، می‌تواند یک ذهن خالی و بدون مشغله داشته باشد.

سراسر پر از خلل و فرج می‌شود. آن هم در صورتی که چنین مرزی اصلاً وجود داشته باشد. کوتاه آن که مرز فرم/محتوا نمی‌تواند به روشی که نظریه فرمالیسم سعی در رسم آن دارد، به طور موفقیت آمیزی باقی بماند و مفهوم نحیف فرمالیستی تجربه زیباشناختی مطلقاً خالصی که بر وجود این مرز تکیه دارد، در حقیقت نامنسجم جلوه می‌کند (کارلسون، ۲۲-۲۰: ۲۰۰۰). دریافتیم که روش فرمالیستی کشیدن مرز بین فرم و محتوا به عدم انسجام منتهی می‌شود. بنابراین تلاش برای طرد دانشی که به سهولت درک معنای تجربه زیباشناختی کمک می‌کند، ظاهراً به شکست منجر می‌شود. حتی با مفهوم فرمالیستی تجربه زیباشناختی که بل و تواین در آن هم نظرند، هیچ تناقض ضروری بین تجربه زیباشناختی و ادراک ایجاد نمی‌شود. برعکس، سطح معینی از نوعی دانش، درک معنایی را که به منظور ممکن کردن هر نوع تجربه زیباشناختی حتی نوع پراکنده و نامتراکم آن ضروری است، تسهیل می‌کند.

اما آغاز بحث را به یاد بیاوریم. تجارب متناقض تواین از رود می‌سی‌سی‌پی را چگونه می‌توان توجیه کرد و توضیح داد؟ چرا ناخدای قایق بخار پس از کسب تجربه شناختی و ادراک معنای رود دیگر قادر به لذت بردن از زیبایی آن نیست؟ در انتهای بحث پاسخ این سؤالات را خواهیم یافت.

نتیجه‌گیری

حتی اگر این توضیح کافی به نظر برسد، هنوز هم این سؤال که چرا تواین به عنوان ناخدای قایق بخار قادر به لذت بردن از رود نبود، برجای خود برقرار است. یافتن پاسخ این سؤال بدین دلیل ضروری است که در عدم وجود مرز فرمالیستی میان فرم و محتوا، کمترین تردیدی باقی نگذارد.

واقعیت این است که هر شخصیتی جنبه‌های گوناگونی دارد و نقش‌های گوناگونی بازی می‌کند. نقش انسان در زندگی خانوادگی با نقش او در زندگی شغلی متفاوت است. روابط دوستانه بین افراد نیز نقش دیگری طلب می‌کند. در همه این نقش‌ها انسان از خویشتن خویش آگاه است. عالمانه و عامدانه حرکت می‌کند و هر چند یک بار یکی از نیروهای گاه متضاد درونی شخصیتش بر او غلبه دارند. اما در تجربه زیباشناختی چنان که بیردزلی می‌گوید، نوعی فقدان احساس خویشتن، آشتی دوباره گرایش‌های متضاد و متعادل نیروها وجود دارد. تجربه زیباشناختی تناقض‌های کوچک درونی را حل می‌کند و به خلق یکپارچگی و هماهنگی کمک می‌کند. نوعی غیاب درد و احساس لذت، لذتی شدید و غیر قابل مقایسه با لذات معمول وجود دارد (بیردزلی، ۱۹۸۱، ص ۱۱۷). در تجربه

مثال دامن طاووس ثابت کرد که علیرغم تأکید نظریه فرمالیستی هنرمندی بر وجود مرز میان فرم و محتوا، این مرز، مرز چندان روشنی نیست و برای ممکن شدن تجربه زیباشناختی، داشتن درک حداقلی از محتوا، ضروری است. این مفهوم را اگر بخواهیم در تناقضی که تواین با آن روبرو بود بررسی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که یک مسافر ناآزموده نیز در تجربه زیباشناختی خود از رود می‌سی‌سی‌پی، چیزی بیش از صرف دیدن تصاویر زیبا را تجربه می‌کند. او، هم شگفتی‌های رنگ آمیزی و هم شگفتی‌های فرم را تجربه می‌کند. این تجربه با ستایش رنگ، خط و شکل همراه است که در ترکیب اعجاب آور خود با یکدیگر، زیبایی مغلوب کننده‌ای را می‌سازند که ناظر را افسون می‌کند و به خلسه‌ای گنگ می‌کشاند.

بعد شناختی این تجربه ممکن است چندان آشکار نباشد؛ اما وجود دارد و نمی‌توان منکر آن شد. برای لذت بردن از ترکیبات غیر معمول رنگ و فرم، نخست باید شناخت اولیه‌ای از ترکیبات متداول و پیش‌پا افتاده داشت تا از بداعت و تازگی و غرابت در شگفتی‌های رنگ آمیزی و فرم در، فرضاً غروبی خاص از رود می‌سی‌سی‌پی لذت برد.

یا کارگردان خوب بودن، لازمه اش اشتغال کامل ذهن در آن نقش است. چنین اشتغال ذهنی تجربه زیباشناختی را عملاً حذف می‌کند. چون تجربه زیباشناختی نیز نوعی تمرکز شدید به دور از اراده و مقصود خاص و یا جستجوی سودمندی از مشاهده را می‌طلبد. ایفای نقش خاص (چون نقش ناخدا یا کارگردان) مانع می‌شود که انسان، خویشتن خویش را فراموش کند. فراموشی که برای رسیدن به تجربه زیباشناختی و یافتن فاصله روانشناسانه از ابژه زیباشناختی ضروری و حتمی است و لذت عمیق نهفته در زیبایی و در تجربه زیباشناختی از آن منبعث می‌شود.

اگر تو این واقعاً چیزی را از دست داده باشد که دیگر در تمام طول زندگی نتواند آن را دوباره به دست آورد، شاید تنها توانایی اوست که در برابر رود، نقشی به جز نقش یک ناخدای خوب قایق بخار ایفا کند.

زیباشناختی انسان نقش‌های گوناگونی را که اجتماع بر عهده او گذاشته فراموش می‌کند و تمام توجه خود را بر ابژه زیباشناختی متمرکز می‌کند.

اما گاهی انسان چنان در یکی از نقش‌های خود غرق می‌شود که این نقش همه زندگی انسان را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد. حواس انسان در جهت اهداف آن نقش به خصوص قرار می‌گیرد و اطلاعات وارده به ذهن در جهت برآوردن اهداف این نقش جهت می‌گیرند. در چنین وضعیتی انسان قادر نیست اطلاعاتی را که از محیط می‌گیرد در جهتی به جز در جهت اهداف این نقش به خصوص تحلیل و طبقه بندی کند. این همان وضعی است که مارک تواین پس از آشناسدن به زبان آب و تعهدی که به عنوان ناخدا در قبال قایق بخارش حس می‌کرد، و کیارستمی پس از یافتن دانش و مهارت لازمه یک کارگردان حرفه‌ای سینما، به آن دچار شدند. ناخدا

پی‌نوشت‌ها :

۱ Aesthetic experience

۲ Cognitive experience

۳ Mary Carmen Rose

۴ Duane Willard

۵ Integrationists

۶ Sparshott

۷ May Warnock

۸ فیلسوفانی که از آن‌ها نقل شده است عبارتند از: Puffer, Kant, Schopenhauer, Bulloch, Mauron

۹ در مورد عقاید بیردزلی و طبقه بندی سه گانه‌ی او که احکام زیبایی‌شناختی بخشی از آن است رجوع کنید به نمودارهای ۱-۲ و ۲-۲ که به نقل از دیکی در

کتاب آلن هولگیت آمده است. Allen Holgate, Aesthetics of built environment, pp.19&23

۱۰ مصاحبه عباس کیارستمی با خبرنگار روزنامه دیلی تلگراف، روزنامه شرق

۱۱ این مقاله کلایو بل برگرفته است از کتاب او به نام Art با این مشخصات: Clive Bell, 1913, Art, New York, G.P. Putnam's Sons, (1958), P. 17

۱۲ برای اطلاعات بیشتر در مورد فرمالیسم (مرور مفهومی و تاریخی، فرمالیسم در زیبایی‌شناسی تحلیلی، فرمالیسم در تاریخ هنر) رجوع کنید به:

Encyclopedia Of Aesthetics (1998) editor in chief: Michael Kelly, Oxford, Vol(2), entry of Formalism, pp. 213-225

فهرست منابع:

Beardsly, M.C., Aesthetics: Problem in the Philosophy of Criticism, Indianapolis Press, 1981.

Bell, Clive, The Aesthetic Hypothesis, in; Aesthetics: The Classic Readings, ed. David Cooper, Blackwell, 1997.

Bell, S., Landscape, Pattern, Perception, and Process, E&FN Spon, 1999.

Bell, S., Elements of Visual Design in the Landscape, E&FN Spon, 1993.

Carlson, A., Aesthetics and the Environment, Routledge, 2000.

Encyclopedia of aesthetics, editor in chief: M. Kelly, Vol.2 entry of Formalism, Oxford, 1998.

Foster, C.A., Aesthetics and the Natural Environment, in Landscape: Pattern... by Simon Bell.

Saito, Y., "Is There a Correct Appreciation of Nature?" in Journal of Aesthetic Education, 18(4), 1984.

Schopenhauer, A., The World as Will and Representation, In Aesthetics: The Classic Readings, David Cooper, Blackwell, 1997.

Sparshott, F.E., The Structure of Aesthetics, University of Toronto Press, 1963.

Stolnitz, J., "Of the Origins of Aesthetics Disinterestedness", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.20, 1961.

تواین مارک، زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات فرانکلین، تهران، ۱۳۵۴

مصاحبه عباس کیارستمی با خبرنگار روزنامه دیلی تلگراف، ترجمه آرمینه کریم مسیحی، چاپ شده در روزنامه شرق، آبان ۱۳۸۲.