پدیدارشناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زیباشناسی در قرن بیستم

ماریو پرنیولا
محمود عبادیان

گذر از قرنی به قرن دیگر معمولاً فرصتی مهیا می‌سازد برای بازنگری به مسائل مورد توجه؛ و انسان در جریان ارزیابی ابتکارها و نتایجی قرار می‌گیرد که در این نوشته، در قلمرو زیباشناسی قرن بیستم حاصل شده است.

ارائه‌ی گزارشی از زیباشناسی قرن بیستم کاری است که حوصله‌ی بسیار می‌طلبد؛ زیرا این دانش نظری که تا آخر قرن نوزدهم فقط در چارچوب تفکر فلسفی توسعه‌پذیر بود، در قرن بیستم به رشته‌ای در دیگر علوم انسانی نزدیک شد. ماریو پرنیولا پروفسور زیباشناسی در دانشکده‌ی زیباشناسی تُرورگاتا در رم عهده‌دار این کار ناآسان شده است. اثر او با عنوان زیباشناسی قرن بیستم، در پایان قرن بیستم در بولونی انتشار یافت. پرنیولا یافته‌های خود را در پنج فصل کتاب رده‌بندی کرده است: زیباشناسی زندگی، زیباشناسی شکل، زیباشناسی شناخت، زیباشناسی و کنش، و زیباشناسی و احساس که هر فصل در زیرمجموعه‌های خود گسترش یافته است.

فصل اول که به «زیباشناسی زندگی» اختصاص یافته است، با این پرسش آغاز می‌شود که جست‌وجو در منظور (هدف) از زندگی چه مناسبتی با تجربه‌ی زیباشناختی دارد. پیش‌نیاز نظری این موضوع برگرفته از نقد قوه‌ی داوری کانت است. کارکرد قضاوت، بنابه نظر این فیلسوف، بر پایه‌ی مفهوم (صورت عقلی) شناختی ـ علمی نیست، بلکه مبتنی بر احساس خوشایندی است. به این پرسش که «زندگانی آدمی تا چه میزان بر گونه‌ای حکمت (مفهوم) استوار است؟» نمی‌توان پاسخ گفت؛ ولی به‌واسطه‌ی احساس خوشایندیِ ناشی از این یقین می‌توان به پدیده‌های ناممکن از منظر

وحدت‌شان نگریست.

در زیرفصل «زیسته»، پرنیولا به نظرات زیباشناختی ویلهلم دیلتای، و بیش از همه به درک وی از مفهوم «به سر بردن دگربار زیسته»، توجه دارد که مردمان را از گذرندگی جدا، و از نسیان و مرگ دور کرد و نوعی معنانگری به زندگی داد. البته در اصل این کار امر شاعران، تاریخ‌نویسان، هنرمندان و فیلسوفان است. تجربه‌ی زیباشناختی به‌عنوان جنگ بی‌پایان و لاینقطع علیه مرگ دانسته شده است. زیباشناسی جورج سانتایانا («زندگی ارزش‌گذاری است»)، از یک تضاد دیگر سرچشمه می‌گیرد: تضاد زندگی و مرگ مهم نیست، بلکه تقابل زندگی ـ اشیاء، زنده ـ غیرزنده، ارگانیک ـ ناارگانیک مهم است. تمام ارزش‌ها اساساً زیباشناختی‌اند، زیرا آنها را از منظر خوشایندی ارزش‌گذاری می‌کنیم. «زندگی پایداری است» شالوده‌ی آیین فلسفی آنری برگسون است. مفهوم زندگی تنها ناشی از توسعه‌ای است که در تمامیت آن درک شده است. تجربه‌ی زیباشناختی با شهود هم‌بسته است که با آن به مفهوم زندگی رسوخ می‌کنیم.

زیرفصل «خنده و زندگانی مقدس» به زیباشناسی برگسون هدیه شده است. البته این نوشته معطوف به جستار وی به نام بررسی اهمیت خنده است، و ضمن آن خنده به‌عنوان عامل حیات‌بخش زندگی آدمی تلقی شده است که به دائقه‌ی زیباشناختی نزدیک است. در آغاز قرن بیستم، لوییجی پیراندلو به موضوع «مزاح»، و هم‌زمان به موضوع «تئاتر» پرداخت. در بررسی مزاح نشان می‌دهد که خنده و کمدی ما را به تجربه‌ی «زندگانی مقدس» ـ به زندگی فارغ از توهم و ماسک ـ هدایت می‌کند؛ زندگی مقدس به مفهوم یونانی آن، یعنی زندگی گیجی‌آور که انسان فقط با خنده می‌تواند بر آن غلبه کند.

در فلسفه‌ی گئورگ زیمل ـ زیرفصل زندگی نیستشدن است ـ نفوذ شوپنهاور و نیچه دیده می‌شود که واکنشی است به حیات زنده‌ی کانت، که همچون نیروی حیات خودمختار، بی‌واسطه و ناپوشیده درک شده و موجب نابودی هر شکل می‌شود؛ زندگی به جلو روان است بی آن که برای عینیت‌پذیری آن در چیزی ضرورتی احساس شود. زیمل معتقد نیست که مرگ نقیض زندگی است؛ مرگ بخش طبیعی زندگانی است، بلکه «نامیرایی» است که با ناگذرایی ایستای خود مفهوم زندگی را می‌رباید. آنری برموند و میگوئل داونامونو زیباشناسی را با دین پیوند می‌دهند (زندگانی زیباشناختی و دین). برمون با بررسی «شعر محض و نیایش» معتقد است که بین وضعیت‌های رازورزانه (عرفانی) و الهام شاعرانه خویشاوندی وجود دارد. او براین باور است که تجربه‌ی زیباشناختی ـ دینی محض، فارغ از هدف، و خدامحور است. برعکس، میگوئل داونامونو که به وجود تشویش توجه دارد، معتقد است که عقل بر آن نیست تا در زندگی غایت واقعی بیابد، بلکه درگیر تضاد با بعد عاطفی ـ تأثری زندگی می‌شود که در آن احساس تراژیک زندگی، ناتوانی در حصول به آشتی، به پالایش (تزکیه) وجود دارد.

ماریو پرنیولا با زیرفصل «زندگانی بین زیباشناسی و اخلاق»، راهی پژواک کارل یاسپرس و خوزه ازتگا ای‌گازت می‌شود. این دو، مفهوم زندگی را مطرح کرده‌اند که عمدتاً بعد اخلاقی دارد.

یاسپرس در تعریف زندگی به مفاهیم وجود و وضعیت توجه دارد، از این رو هنر را یک شیفر اعتلا یافته، یعنی غیر عینی، و حضور نمادین اعتلاء را در وجود می‌بیند. برای ارتگا مفاهیم موقعیت و کنندگی مطرح است؛ او زندگانی را وظیفه‌ای برای وجود داشتن می‌داند ــ همچون تکلیفی که باید انجام گیرد. هنر نزد او ناواقعی کردن واقعیت است، که جایگزین احساس می‌شود. یاسپرس وضعیت قرن بیستم را منحط می‌داند، و ارتگا آن را غیر اومانیستی‌کردن هنر ارزیابی می‌کند.

در زیرفصل «زندگانی زیباشناختی بین بازی و سیاست»، نظرات زیباشناختی هربرت مارکوزه تحلیل شده است که در آن با تکیه بر نظریه‌های مارکس و فروید، سعی شده امکانات یک زندگی دیگر نشان داده شود ــ زندگی در جامعه‌ی سوداگر و سرکوب‌گر. همچنین در این زیرفصل بر اهمیت سیاسی تجربه‌ی زیباشناسی تأکید شده است که واریانسی (شق) است در مقابل احساس و اندیشه‌ی روزمرگی. زیرفصل پایانی این فصل به ارتباط زیباشناسی با زندگی اختصاص یافته است. زیباشناسی قدرت و زیست‌مان سیاسی (بیوپلیتیکا) به فلسفه‌ی میشل فوکو می‌پردازد و نظرات پیروان وی (مارتا نوسبلوم و جورجیا اگامبن) را تعقیب می‌کند که می‌توان آن را تحت عنوان احیای توجه به زندگی به مفهوم زیست‌مان ــ رفتار از حیث ارزش، اهمیت، غنا ــ برجسته کرد.

پرنیولا فصل دوم کتاب‌اش را «زیباشناسی شکل» نامیده است. مفهوم شکل که به یک شیء متعین اشاره دارد، در قرن بیستم و در تضاد با مفهوم زندگی ارائه شد که شاخصه‌اش روانی (گذرندگی) در زمان است. مفهوم شکل در زیباشناسی معاصر از لحاظ معنی‌شناسی نیز پیچیدگی‌هایی دارد. در همان روزگار باستان، یونانی‌ها بین «شکل» که با عقل شناختنی است و «ریخت» که شکل را از طریق حس به جای می‌آورد، تفاوت قائل می‌شدند. اینک ما با تضاد در خود مفهوم شکل برمی‌خوریم. بسیاری مفاهیم زیباشناسی قرن بیستم نشان از کوششی دارد که برای حل این تضاد در نظر گرفته شده است.

پرنیولا آغاز جست‌وجو در مفهوم شکل هنری را که به گذر از خودگرایش دارد، در آثار رنسانس و باروک هاینریش ولفلین پی می‌گیرد. در همان حال که رنسانس برای رعایت هنجار (نرم) و تقارن کوشش می‌کرد، باروک آگاهانه می‌کوشید از شکل فراتر رود، و آن را «بشکند». ولفلین بعدها این اندیشه‌ها را در اثر خود، مفاهیم اساسی تاریخ هنر، دقیق کرد و در ادامه از هم متمایز ساخت. مشابه این کشش، مبنی بر فرارفتن از شکل، نزد الوییس ریگل ــ تاریخ‌نویس هنر ــ نیز دیده می‌شود، به‌ویژه در مقاله‌اش با عنوان «مسائل سبک»، که در آن مبانی ارزیابی جدید تزیین را به‌عنوان بازتولید ظریف شکل موضوع پایه‌گذاری کرد. ریگل در مشهورترین اثر خویش با عنوان هنر متأخر رومی، نظریه‌ی «هنر خواستن» را صورت‌بندی کرد: پدیده‌ای مثبت و حدومرز یافته که از یک سو بر شکل پیشی جست و به‌معنایی شرط شکل است. در اینجا او بر حد و مرزی که کانت بر شکل گذاشت نزدیک می‌شود که پیش از هرچیز کارکرد لازم برای تکوین آثار هنری است.

آنگاه ویلهلم وزینگر در انتزاع و درون‌دمیدن احساس، به مقابله‌ی تصویر ارگانیک با تجربه‌ی شکل پرداخت و به آن عنوان «سبک» داد. او همچنین تضاد زندگی و زیباشناسی شکل را برجسته

کرد، و گرایش در مسیر زندگی را دلپذیرترین دمیدن احساس به درون (دمیدن احساس خودی به اعیان) نامید و به‌عکس، گریز از اتفاق سرکوب (قهر)های زندگی و فراروی از پندار را انتزاع (خودبیگانگی)، رفع اضطراب از ذهنیت و زمان یا سبک نامید. تردید ولفلین، ریگل و ورینگر نسبت به نظرات کلاسیک برای زیباشناسی قرن بیستم بسیار مغتنم بود؛ آنان آنچه را که «ممتاز» به شمار نمی‌آمد ــ مانند هنر ملت‌های مهجور، غیر اروپایی و نظیر آن ــ از قلمرو هنر زیبا کنار نهادند.

پرنیولا علاقه‌ی همانند در جست‌وجوی شکل که فراروی از کلاسیسیسم رنسانسی است را نزد پاولِ فلورانسی می‌جوید؛ او درک شمایل کهن-اسلاو را از لحاظ فلسفی تجدید ارزیابی کرد؛ وی با عزیمت از افلاتون، فلوتین و زیباشناسی بیزانس، اصل مبتنی بر این‌که تصویر بیان‌گر اصل است را نپذیرفت، بلکه آن را نقطه‌ی ورود خدا به عالم محسوس می‌دانست. هنر برای او یک شکل زنده است، و گالری خفه‌کننده‌ی آثار هنری را خیانت به اثر هنری می‌دانست. در تفاوت با او، اروین پانوفسکی مفهوم شکل زنده را به روح سنت غربی درک می‌کرد که در تک‌نویسی ایده آن را شکل قابل فهم تصویر هنری می‌داند.

زیباشناسی صورت‌گرا (فرمالیسم) به ملاحظات درباره‌ی مفاهیم «شکل» و «ریخت» (شکل حسی) بسنده نمی‌کند. آنری فوسیلون در شکل زنده از مفهوم سوم، یعنی از «طرح‌واره»ی یونان باستان، استفاده می‌کند. در اینجا به شکل خارجی توجه شده است که می‌تواند انتزاعی و عقلایی باشد؛ این شکل به واقعیت آیینی شده نزدیک است.

اشکال زندگی و تاریخِ خاصِ خود را دارند، و به تاریخ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی وابسته نیستند. هنرمندان در دوران‌های مختلف، فرهنگ‌های گوناگون را به هم ربط می‌دهند. تئوری شان را گئورگ کوبله در مقاله‌ی «گشتالت زمان» تحلیل کرده است. شکل به‌عنوان بیرونگی تنها با هنر مرتبط نیست، بلکه با رفتار ــ نحوه‌ی رفتار، سبک زندگی، قواعد رفتارهای اجتماعی، و اخلاق (عمدتاً در قرن‌های شانزدهم و هفدهم) ــ نیز در ارتباط است. برجسته‌ترین محقق در این زمینه نوربرت الیاس است که مفهوم طرح‌واره را در پهنه‌ی روابط تاریخی ـ اجتماعی به کار می‌برد. او در اثر خود، جامعه‌ی درباری، نشان می‌دهد که زیباشناسی و سیاست جداناشدنی‌اند، رفتار (سلوک) اجتماعی تزیین صرف نیست و نه‌تنها روساختار، بلکه ستون و منطق پرستیژ است که قشر حاکم به آن تکیه می‌کند.

مفهوم بعدی قرن بیستم که سعی دارد تضاد بین «شکل» و «ریخت» را از میان ببرد، گشتالت رودلف آرنهایم است که از دید روان‌شناختی به «شکل» می‌نگرد. او در اثر خود هنر و درکِ بصری، از مشاهده به‌عنوان فرایند شکل‌گیری مفاهیم ادراکی یاد می‌کند؛ هر مشاهده‌ی بیرونی در عین حال نگرش درونی است. این نکته پیکربندیی را ممکن می‌کند که در آن اطلاعات در باب مقوله‌ای ارائه می‌شود که موضوع به آن تعلق دارد. البته پیکربندی چیزی سوای لحظه‌های بی‌واسطه‌ی مشاهده نیست که پیدایش تصویر در کنار، و درعین‌حال در آن، به‌عنوان شکل با محتوای ویژه ریخت می‌گیرد. تنها این پیکربندی ما را به دایره‌ی واقعی هنری رهنمون می‌شود.

زیباشناسی صورت‌گرایانه‌ی قرن بیستم اغلب ریشه‌ی دینی داشت؛ این درباره‌ی هنسی اور ــ محقق زیباشناسی کاتولیکی‌اندیش (از بالتازار) ــ مصداق دارد. او در اثر خود، زیباشناسی کلامی، هردو صورت حسی و فراحسی را مرتبط می‌داند و نیز با استفاده از گشتالت آرنهایم، اشکالی را تحت آنها قرار می‌دهد که از این صورت‌ها فرا می‌روند، زیرا به امر زیبا همچون رویداد می‌نگرند. این تجربه‌های متضاد زیباشناختی در مفهوم «شکوه» به هم می‌پیوندند (به‌اصطلاح doxa)، که در عهد قدیم و جدید (تورات) به خدا نسبت داده شده است. بنابراین، مفهوم شکوه شامل امر زیبا و والا می‌شود و حتی وجد را دربر می‌گیرد.

آناندا ک. کوماراسوامی، از فلاسفه‌ی هند، به روشی دیگر با تجربه‌ی دینی ـ زیباشناختی کنار می‌آید. او نگرش باخترزمینی و خاورزمینی را مقابله می‌کند. به‌زعم او در حالی که غرب به «شکل» به‌عنوان تضاد می‌نگرد، مشرق‌زمین تجربه و واقعیت را در یک رویکرد به تصویر می‌گیرد، جنبه‌ی زیباشناختی و فایده‌مندی را هماهنگ با یکدیگر می‌نگرد. هنر مشرق‌زمین نمی‌کوشد شباهت با واقعیت را حفظ کند، و خدا را بیشتر در سنگ و رنگ می‌یابد تا در کالبد انسان.

پرنیولا در نظریه‌ی مارشال مک‌لوهان تلاشی برای گذر از زیباشناسی صورت‌گرایانه به زیباشناسی روابط همگانی را مشاهده می‌کند. او در اثر خود، رسانه‌ها را چگونه بفهمیم؟، می‌کوشد تا نظریه‌ی ولفلین را درباره‌ی تجسم اشکال کلاسیک و باروک به وضعیت ارتباطات کنونی انتقال دهد. او برای درک‌کردن دو شیوه‌ی اساسی تشخیص می‌دهد: اولی ممکن است ساده، خطی، بصری، سلسله‌مراتبی (به‌همراه حروف چاپی، عکس، تلویزیون، سینما و اتومبیل) باشد، دومی بر کثرت‌مرکزی توجه دارد: مشارکتی، شتاب‌زده، لحظه‌ای (متناسب با جریان برق، تلگراف، تلویزیون، آب و هوا).

مخاطبان فصل سوم کتاب پرنیولا ــ زیباشناسی و شناخت ــ زیباشناسان و فیلسوفان قرن بیستم‌اند که تفاوت‌های آنها را یک درخواست مرتبط می‌کند: تصدیق ارزش حقیقت برای هنر. دراین مورد نقش اندیشه‌های اصیل بندیتو کروچه مهم بوده است که زیباشناسی را به‌عنوان شناخت الهامی (شهودی) می‌داند که هیچ وجه مشترکی با استعداد روحی-نظری یا عملی ندارد. شهود بین حقیقی و ناحقیقی تفاوت قائل نمی‌شود، اما هم‌بسته با احساس است، لذا می‌تواند کلی را توسط فردی شناسایی کند.

وجود شناختن تجربه را که بی‌توجه به تفکیک حقیقی و ناحقیقی است، موضوع ادعای ادموند هوسرل نیز می‌بیند. طبق نظر او فلسفه به‌عنوان «علم دینی»، از طریق تعلیق پدیدارشناختی که توجه به وجود چیزها در جهان ندارد ــ حتی به وجود خود جهان ــ شکل می‌گیرد. به‌طور کلی ذات چیزهارا می‌توان تنها توسط «شهود ایدتیک» (بی‌کم‌وکاست) دریافت. رومن اینگاردن و نیکلای هارتمن از زیباشناسی هوسرل، پیروی می‌کنند. هانس‌گئورگ گادامر برای هنر و فلسفه ریشه‌ی یکسانی قائل است. او عزیمت از نقد کانت و فرمالیست‌های وین و تأکید بر خاستگاه زیباشناختی را رد می‌کند، و به‌عکس به نقش بازی توجه بسیار دارد و تجربه‌ی بازی را به‌مفهوم جدید کلام در نظر

دارد، بازی را عمده خصوصیت هستی‌شناسی اثر هنری به حساب می‌آورد که در طی «اجرا» مبدل به شکل می‌شود. او مشاهده‌ی هنر را با تفسیر آن یکسان می‌داند، و به‌همین دلیل معتقد است که هرمنوتیک جایگزین زیباشناسی شده است. ارنست کاسیرر ارزش نظری اثر هنری را انکار نمی‌کند. او هنر، علم، زبان و اسطوره را تحت مفهوم مشترک نماد (سمبل) تعریف می‌کند: شناخت بازتاب واقعیت نیست، بلکه مبتنی بر ساخت نمادین است؛ وظیفه‌ی فلسفه آن است که آنها را توضیح و تفسیر کند.

پرنیولا روان‌شناسی تحلیلی را «شناخت دیگر» می‌نامد و آن را بیش از همه با اثر گوستاو یونگ و کاستون مرتبط می‌کند و کلید شناخت را در علم می‌بیند. یونگ آکت آفرینندگی فرد را نادیده می‌گیرد و بر خود آثار تکیه می‌کند؛ او در آنها تصویر آرکه ــ تیپ، اسطوره، نماد (سمبل) ــ را می‌یابد که می‌توان به پروژه‌های فرافردی تفسیرشان کرد: «ناخودآگاه جمعی بشر». باشلار به اپیستمولوژی متمرکز شد و خیال‌آفرینی را بررسی کرد؛ وی با آن که توجه فراوان به «رویا» دارد، دانندگیِ راستین را در محصول عمل می‌نگرد.

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، شناخت زیباشناختی به شکاکیت گرایش یافت. شقّ نوهگلی شکاکیت را بیش از همه تئودور آدورنو ــ مؤلف برجسته‌ی تئوری زیباشناسی ــ رواج داد. او حقیقت و نیز فلسفه را یک پدیده‌ی بسیار بی‌ثبات به شمار می‌آورد، چیزی که پیوسته باید موضوع نقد باشد که نشان تغییر و تطور آنهاست. آدورنو هنر را شناخت می‌داند، اثر هنری شامل جنبه‌های گوناگون و متضاد است که نمی‌توان با مشاهده هماهنگ‌شان کرد. او یکی از بزرگ‌ترین این تضادها را در «چیزوارگی» و «توهم» مشاهده کرد.

مساعدترین مفهومی که هنر (از لحاظ شناخت) ارائه می‌کند، به «معما» (رازناکی) آن می‌نگرد. موریس مرلوپونتی، که این مفهوم را بررسی کرده است، هنر را تحت شناخت حسی جهان درک می‌کند. موضوع مداقه او شناخت قلمروِ کالبدمندی در احساس حسانی است، در پدیده‌ی اولیه‌ی بازنگری نشده که بر مفهوم مقدم است. در اینجا هنر با فلسفه مواجه می‌شود که البته بین آنها رقابت حاکم است ــ امری که موجب حذف زیباشناسی می‌شود.

پرنیولا زیباشناسی دریافتی هانس روبرت ژوس و جیانی واتیمو را در رده‌ی شکاکیت قرار می‌دهد. ژوس روش دریافت را بخش اساسی خود اثر هنری می‌داند. نظر واتیمو در این خصوص افراطی است، او آموزه‌ی هرمنوتیک را در یک رساله خلاصه می‌کند: به‌گفته‌ی او «حقیقت» وجود ندارد، و هرچه هست فقط تفسیر است. در پایان این فصل، پرنیولا نگاهی به زیباشناسی سوزان لانگر، نلسون گودمن و پاول فایر آبند دارد.

فصل چهارم تحت عنوان «زیباشناسی و کنش» از تحلیل زیباشناسی هگل آغاز می‌شود که در آن پیوند هنر با «کنش زیبا» به‌طور همه‌جانبه بررسی شده است. این که «کنش زیبا» را هنرمند متحقق می‌کند نه فیلسوف، موضوع مکرر زیباشناسی نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم (برای مثال، واگنر و نیچه) بود. اما نظر مخالف را تولستوی دارد که هنر را تابع اخلاق (تابع عقل عملی) می‌داند و «کنش

زیبا» را به‌عنوان امر غیراخلاقی ملامت می‌کند. این نظر که «باید تجربه‌ی زیباشناختی را به‌عنوان کنش نگریست» در رویکرد جان دیویی در کتاب هنر به‌عنوان تجربه آمده است. او با رد اختلاف میان تجربه‌ی همگانی و تجربه‌ی زیباشناختی اظهار می‌دارد که هر تجربه‌ای، هرآینه که دنبال (تکرار) شود و اتمام یابد، ممکن است زیباشناختی شود؛ به بیان دیگر، تجربه‌ی زیباشناختی را باکمال‌پذیری شاخص می‌کند، کنش ممکن است به‌میزانی زیبا شود وقتی که انسان در آن درگیر شود. وجه مقابل تجربه‌ی زیباشناختی همانا زندگی تهی (بی‌محتوا) است. برعکس، تفکر زیباشناختی ارنست بلوخ بر فرجام‌نیافتگی و نامتعینی متمرکز است. واقعیت تنها می‌تواند به برکت تنش اوتوپیستی، اشتیاق و خلاقیت تصویری تغییر کند. او در توضیح خصلت اوتوپیستی کنش هنری به نمایندگان ناآرامی و گذر (فراروی) از مرزها استناد می‌کند، که آنها را از ادبیات اروپایی می‌شناسیم: اودیسه، دون‌ژوان، دن‌کیشوت و بیش از همه فاوست. از میان هنرها نیز موسیقی را اوتوپیستی‌ترین هنر می‌داند که اساساً فاقد رویگردان‌کنندگی و گرایش به نامشروط در ذات خود است. این جنبه را به‌ویژه نزد باخ، موتزارت و بتهوون می‌بیند ــ البته نسبت به واگنر انتقادی است.

اندیشه‌ی انتونیو گرامشی از نقد اپرا آغاز می‌شود. او اپرای ایتالیا را، که به نظرش ذائقه‌ی ایتالیایی‌ها را نامتناسب فرمول‌بندی کرده، مد نظر دارد و اشاره می‌کند که اگرچه حساسیت و سطحی‌نگری بیش از اندازه بر آن سایه افکنده، نمی‌توان این ذائقه را در نظر نگرفت و فلسفه‌ی عملی ناگزیر است روی آن حساب کند. بهتر آن است که به چیزی معمولی‌تر ولی از لحاظ احساسی زنده‌تر تکیه کرد تا به موضوعی باشکوه که البته ساختاربندی ضعیف‌تری دارد. زیباشناس مارکسیسم‌گرای دیگر گئورگ لوکاچ است که به‌عکس، تکیه به هنر نازل را برنمی‌تابد. او معتقد است، ادبیات واقعیت‌گریز و سطح پایین کیچ و تولیدات فرهنگی ـ صنعتی به جرگه‌ی آثار هنری تعلق ندارند؛ کنش هنری اساساً با جهت‌گیری سیاسی ـ حزبی مرتبط است.

در زیرفصل چندصدایی (پلی‌فونی) و دیالوگ‌مندی پرنیولا نگاهی به موکاروفسکی (زیباشناس اهل چک) و باختین دارد. او به مفهوم «کارکرد» در زیباشناسی موکاروفسکی توجه می‌کند که موجب درآمیزی پویای تجربه‌ی روزمره و جهان هنری شده است. همچنین وی به تنش میان کارکردهای زیباشناختی و غیر زیباشناختی در درون اثر هنری می‌نگرد. از زیباشناختی باختین به بررسی رابطه‌ی دیالوگی و مونولوگی بودن اثر هنری می‌پردازد. در تخیل (*L'imagination*) ژان پل سارتر توجه‌اش معطوف به نیروی خیال و کنش زیباشناختی مندرج در تخیل هنری است و آن را از هرگونه عمل شناختاری جدا می‌کند و اثر را محصول کنش آزاد آگاهی می‌داند؛ اثر هنری زاده‌ی این کنش است و لذا ضرورتاً ناواقعی است. بین تجربه‌ی واقعی و تجربه‌ی زیباشناختی یک پرتگاه ترمیم‌ناشدنی وجود دارد؛ اثر هنری به سرمدیت «جای دیگر» تعلق دارد. از همین رو واقعیت هرگز زیبا نیست و زیبا هیچ‌گاه واقعی نیست. البته ژان پل سارتر دید خود را بعدها در کتاب ادبیات چیست؟ معتدل کرد، و هنر را فی‌نفسه رهایی‌آور و انقلابی به شمار آورد؛ زیرا شیء داده شده را برمی‌گرداند و ما را از وضعیت موجود که زندانی آنیم، می‌رهاند. هنر همواره نوعی فعالیت و مبارزه برای آزادی از واقعیت

است، زیرا چنان نیست که آزادی موجود یک‌بار برای همیشه داده شده باشد.

در پایان قرن بیستم، بر ارتباطات تأکید شد. کارل اتو اپان کسی بود که مسئله‌ی اخلاق ارتباطاتی را برقرار کرد. یورگن هابرماس در نظریه‌ی رفتار ارتباطاتی این مبحث را در ردیف چهارم ــ پس از رفتار ابزاری، رفتار اخلاقی، و رفتار زیباشناختی ــ جای داد. هر شیوه‌ای را استراتژی خاصی معین می‌کند که پاسخ‌گوی هدف است. رفتار زیباشناختی در آن با رفتار دراماتیک سنجیده شده است با کنش (تعامل) متقابل اجتماعی که شرکت‌کنندگان آن در معرض دید بینندگان هستند که چیزی را متقابلاً بازنمایی می‌کنند.

ریچارد رورتی در کتاب فلسفه‌پس از فلسفه، درخصوص اتفاق، طنز و همبستگی نه با اپل موافق است که درصدد است انجمن ارتباطات اعتلایی برپا کند، و نه با هابرماس که بر سر عقل شرط‌بندی می‌کند. او خواهان ضمانت امکان بحث آزاد است، بحث پیرامون ارزش‌ها که به برخورد عقاید و نظرات خودانگیخته شکل بدهند. کار فلسفه آن نیست که درستی یا نادرستی چیزها و نظرات را تعیین کند، بلکه در بهترین وضعیت تنها وظیفه‌اش آن است که درباره‌ی شرایط دموکراسی صوری اظهار نظر کند. نقش ادبیات بسیار مهم‌تر است: روزنامه‌نگاری و قوم‌شناسی ... سخن به دست قربانی‌ها می‌دهند و احساس ما را نسبت به رنج و اندوه دیگران برمی‌انگیزند.

هارولد بلوم مسئله‌ی کنش زیباشناختی به‌مثابه تأثیر (نفوذ) بر دیگران را بررسی می‌کند. هر مؤلف بزرگ باید با «بازنویسی» گذشته ذائقه‌ای ایجاد کند و براساس آن خود وی داوری شود.

پرنیولا فصل پنجم کتاب خود را «زیباشناسی و احساس» نامیده است. او به‌درستی نشان می‌دهد که نظریه‌ی احساس در قرن بیستم فراموش شده است. با آن که زیبایی به‌عنوان رشته‌ای مستقل در قرن هجدهم شکل گرفت و استقلال احساس از نظر عقل نظری و عملی بازشناسی شد، می‌توان تصور کرد که این راه حل در زمان ما پاسخ‌گوی هیچ چیز نیست. برای درک «دگرسانی» حساسیت روان‌رنجه‌ای‌ها، زهرانگیختگی‌ها، معلول‌ها، اقلیت‌ها و غیره هیچ نکته‌ای نه نزد کانت می‌یابیم و نه در آثار هگل. از این رو آنها که در این زمان نو به نقش احساس می‌پردازند، نمایندگانی از رشته‌های غیر زیباشناسی‌اند و در عین حال در این مسئله دخالت می‌کنند. جنبه‌ی اساسی زیباشناسی قرن بیستم همانا بی‌علاقگی و فاصله‌گیری روانی است؛ زیگموند فروید بنیان‌گذار تحلیل روانی (روان‌کاوی) بود که به این مسئله پی برد. برای زیباشناسی نظریه‌ی خنده‌ی فروید مهم است که به آن در رساله‌ی لطیفه و مناسبت‌اش با ناآگاهی پرداخته است. موضوع بررسی فروید شوخی و گزینه(لطیفه)گویی است. یک چیز بسیار عجیب این است که هم کمدی و هم مزاح در حوزه‌ی پیش‌آگاهی جریان دارند، حال آن که درگیری که اساس بذله (جوک) است، در بین پیش‌آگاهی و ناآگاهی تعریف شده است. بذله یا لطیفه را استعدادی تعریف می‌کند که درگیری با حوزه‌ی ناآگاهی از آن دور می‌شود، و با ایجاد فضای سازشی دور می‌زند. بنابه محتوای این درگیری می‌توان دو سنخ بذله یا لطیفه متمایز کرد: گرایشی ـ ارادی (که در آن اراده کمی ناشایست، یا خصمانه بیان می‌شود)، و معصوم (ظاهراً در آن اراده پوشیده احساس نمی‌شود) و بیش از بذله‌ی ارادی در ارتباط با اشکال

زبانی است.

گذشته از این، در تفاوت با زیباشناسی سنتی خنده، فروید تصور نمی‌کرد که لطیفه برانگیزنده‌ی احساس خوشایندی بدون هدف است؛ بی‌گمان شوخی گرایش اجتماعی خود را دارد و مستلزم شرکت دست‌کم سه نفر است: مؤلف شوخی، کسی که شوخی متوجه او است، و شنونده (کسی که می‌خندد). فروید همین ساختار سازشی را در آثار شاعرانه می‌بیند. پرنیولا امر مخوف را نیز مهم‌ترین بررسی زیباشناختی فروید به شمار می‌آورد که آن را می‌توان همچون پدیده‌ی دهشتناک ــ ولی نه ناآشنا بلکه معتمد و خودی ــ تعریف کرد، چیزی که می‌بایست پوشیده و محض مانده باشد، چیزی که البته می‌تواند آفتابی شود، دوپهلویی که یکسانی و نایکسانی را مرتبط و هم‌بسته می‌کند.

هنگامی که فروید از احساس (کردن) ذهن‌زدایی کرد، مارتین هایدگر از «تجربه‌ی سوبژه‌زدایی» صحبت کرد. او دو مفهوم مرکزی زیباشناسی ذهنیت‌گرایانه (سوبژکتیویستی) را رد کرد: «عبارت زیسته» و «وضع عاطفی». عبارت زبان خصلت زبان‌شناختی شعر و وجود انسانی را جایگزین «عبارت زیسته» کرد. ما نیستیم که دارای زبانیم، برعکس زبان ما را دارد! در مقابل «وضع عاطفی»، عبارت «کوک اصلی» را قرار داد که در تفاوت با احساس، فاقد محدودیت کاربردی صرفاً ملازمت است، بر غیبت آن نیز اشاره دارد. تعین (کوک) در عین حال هم غم است و هم شادی. غم و اندوه تنها از شادی گذشته مایه می‌گیرد؛ شادی دارای نوسان (تردید) است. زیبا بی‌قدرت و ضعیف نیست، بلکه در جادوی خودانگیخته و جاذبه‌ی خود نیرومند است. پرنیولا توجه خود را وقف نوشته‌ی هایدگر در فلسفه‌ی هنر: ژایش اثر هنری می‌کند که در آن بر مفهوم «شروع» و «اصل» تأکید می‌شود. هنر سرآغاز ندارد، بلکه اصلش در ذات آن است. زیباشناسی هنر به‌درستی این اصالت را نادیده می‌گیرد، اما هایدگر ما را به عرصه‌ای وارد می‌کند که پیش از همه با زبان خود از ذهنیت و عینیت و انفعال فرا می‌رود تا جایی که غرابت آن را نمی‌توان صرفاً به‌کمک مفهوم درک و تفسیر کرد. برای درک آن نه‌تنها توضیح مفهومی بلکه تفسیر فلسفی، شهود و جدی نیز لازم است.

سومین مفسر بزرگ لودویگ ویتگنشتاین است. او قضاوت زیباشناختی را به تحلیل دقیق کشید و نشان داد که از لحاظ منطقی قابل دفاع نیست، و از نظر عملی بی‌فایده است. او به زیباشناسی مشاهده پرداخت ــ به نوع خاص تجربه که مفهوم‌های یکسانی و نایکسانی را به چالش می‌گیرد. یک ذات نامتغیر را می‌توان گاه چنین و زمانی چنان دید؛ مثالِ کلاسیک آن تصویرهای وارون هستند. ویتگنشتاین این درک متمایز را با اصطلاح «چیز را به‌عنوان چیز دیدن» بیان کرد.

حساسیت نو را والتر بنیامین مورد توجه قرار داد، و بیش از همه به سه حوزه‌ای پرداخت که زیباشناسی آنها را تا آن زمان کنار نهاده بود ــ موضوع‌های جنسیتی، کالا و مرگ. ارتباط به‌ظاهر دور این پدیده‌ها را بیش از همه در فرهنگ باروک و در زمان بودلر آشکار کرد. پرنیولا در زیرفصل کوتاه «باوراندن و خاص کردن» به کارل میشل استدتر ــ به‌ویژه به بررسی فلسفی وی مبنی بر باوراندن و سخنوری ــ و نیز به نظریه‌ی نثر ویکتور اشکلوفسکی می‌پردازد.

ژورژ باتای، موریس بلانشو و پیر کلوسوفسکی به‌عنوان ماجراجویان پژوهش در احساسِ امر

متمایز شناخته شده‌اند که در داستان‌های کوتاه خود، در جستارنویسی و در زبان نثر خود سرزمین ناشناخته‌ی حساسیت را به‌ویژه در مفاهیم سلبی (همچون «بد» که هنر قادر است آن را بپالاید)، تألیف کردند. آنها سپس دستاوردهای خود را به زبان نظری برگرداندند. ضمناً لوییجی پیرسون زیباشناس توجه عمده‌ای به بررسی «بد» به‌عنوان اصل متافیریکی داشت و برای آن وقت گذاشت. آثار ژاک لاکان و لوس ایرینگاری به بررسی مسئله‌ی غرابت و جنسیت اختصاص یافته‌اند. ژاک دریدا به بررسی معضل تضاد بین دگرسانی و غرابت روی آورد و در روند کار خود بر شالوده‌شکنی فلسفه، قضاوت ذوقی کانت را به نقد گرفت. شالوده‌شکنی ذائقه پیش از همه به‌معنی چارچوب‌بندی (تعریف) مورد خلاف (نقیض) آن است. با توجه به آن که کانت مقوله‌ی بی‌ذوقی (بی‌مزگی) را از قلمرو پدیده‌ی زیباشناختی مستثنیٰ کرد، دریدا توجه خاص خود را به آن مبذول داشت.

پرنیولا در پایان به اظهار نظر مفصل در خصوص کاپیتالیسم و اسکیزوفرنی (شیزوفرنی) می‌پردازد که مؤلف آن ژیل دلوز و فلیکس گاتاری بودند. در ضمن برای جمع‌بندی درک زیباشناختی قرن بیستم و ارزش‌گذاری دگربار بر چهار جریان اصلی زیباشناسی: زندگی، شکل، شناخت و کنش کوشیدند. البته بیشترین توجه وقف «احساس‌کردن» شده است؛ این موضوع در کار بعدی آنان نیز دیده می‌شود ــ در فلسفه چیست؟ به رابطه‌ی احساس‌کردن و هنر توجه شده است. آثار هنری را همچون بلوک‌های احساس شاخص می‌کنند که فراخوان سپری‌شوندگی زندگانی است که به‌مثابه یادمانی برای نسل‌های آینده است.

اگر این اثر (پرنیولا) را با کتاب زیباشناسی معاصر، اثر مورپورگ تالیابو (۱۹۶۰) مقایسه کنیم، می‌توان گفت حاوی یک رشته اطلاعات و دانستنی‌های نو، به‌ویژه درباره‌ی زیباشناسی سه دهه‌ی اخیر قرن گذشته، است؛ دست‌نامه‌ای است مفید برای دانشجویان مدارس عالی، و نه تنها برای دانشجویان رشته‌ی زیباشناسی، است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* در تنظیم این مقاله علاوه بر منابع رایانه‌ای، به‌طور عمده از منبع زیر (به‌زبان چکی) که نقد و گزارش کتاب پرنیولا است استفاده شده است:

Mario Perniola. Estetika 20. stoleti(Recense) Estetika, academie Ved Ceske republiky. XXXVII, No 2-3, 2001. pp. 160-167.