تعریف و چیستی هنر

افلاطون تا مونرو بردزلی

محمد حامی

مقدمه:

اگر به عنوان دوستدار و خریدار عادی هنر، به یک گالری نقاشی، سالن سینما یا کنسرت بروید و از نتیجه‌ی کار خرسند نباشید، احتمالاً شکایت خواهید کرد که پول و وقتم به هدر رفته است و آن چه که بر من عرضه شده نه تنها هنر خوب نبوده است؛ بلکه اساساً نباید آن را هنر به حساب آورد.

ازمنظر اجتماعی نیز حتی اگر فواید اخلاقی را معیار هنر ندانیم، می‌خواهیم سرمایه و تلاش ما در راه چیزی به کار گرفته شود که واجد ارزش باشد. اما نکته این است که سرمایه باید صرف هنر شود نه جانشینی که ادعای هنر بودن دارد. به این ترتیب سؤال «تعریف هنر»، به سؤالی مهم در عرصه‌ی فردی و اجتماعی تبدیل می‌شود. «هنر» چیست؟

آن چه ذکر شد گرچه در چمبره‌ی روح پراگماتیسمی عصر حاضر بیان شده بود ولی امروزه مگر می‌توان در بیان هستی‌شناسانه‌ی یک موضوع داد سخن داد و به آثار عملی مترتب بر آن نظر نداشت. تلاش برای تعریف هنر به هر انگیزه یا غرضی که باشد تاریخی طولانی دارد. در ابتدا بازشناسی هنر از غیر هنر این همه مشکل نبود. برای مثل در اخبار می‌خوانیم که نقاش هنرمندی را به دلیل خوردن آخرین «آفرینش» هنرمند همکارش، رابرت گوبر[1] از گالری اخراج می‌کنند. این «آفرینش» بسته‌ای شیرینی دونات بود که روی پایه‌ای قرار داشت.[2] با توجه به این موضوع تعریف هنر درگذشته مسئله‌ای غامض و پیچیده نبود و به همین خاطر هم تعریفِ افلاطون ـ اگر بپذیریم که افلاطون درصدد تعریف هنر بوده است ـ زمانی در حدود دو هزار سال تنها تعریفی بود که در عرصه‌ی فلسفه‌ی هنر ارائه شده بود و در طول این مدت معارضی به خود ندیده بود.

بر طبق سنت کلاسیک برای تعریف یک شیء دو شرط لازم و کافی لازم است، به صورتی که این دو شرط تمامی افرادی را که مشمول تعریف هنر می‌شود، در خود جای دهد و در عین حال مانع از وارد شدن مواردی باشد که هنر به حساب نمی‌آیند.

* * *

تعریف افلاطون از هنر به عنوان Mimesis (تقلید) به رهیافت سنتی در مورد مسئله‌ی تعریف توجه چندانی ندارد. این تعریف به دلیل تعیین یک شرط به جای دو شرط (لازم و کافی) و در نتیجه ادعای «تقلید» بودن هنر به راحتی به دام مثال‌های نقض می‌افتد. از یک سو آثاری هنری در میان است که به هیچ وجه تقلید نیست و از سوی دیگر بسیاری از تقلیدها اثری هنری نیستند.

اما به نظر نمی‌رسد که افلاطون به این اشکالات توجه نداشته باشد. حداقل به سختی می‌توان ادعا کرد که او نمی‌دانسته برای تعریف باید دو شرط لازم و کافی وجود داشته باشد. پس علت تعریف هنر به محاکات را باید در امر دیگری جست‌وجو کرد. عده‌ای معتقدند که او در صدد بیان

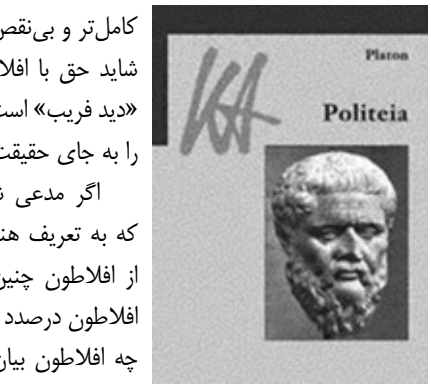
تحلیلی از مقام هنر بوده است و نه تعریف هنر.

از تعریف افلاطون در مورد هنر تحلیل‌های متفاوتی شده است. بیان تفصیلی دیدگاه افلاطون در باب هنر را باید در کتاب دهم «جمهور» جست‌وجو کرد. در این کتاب بیان می‌شود که کیفیات [در عالم معقولات] دارای صور مثالی هستند که مصداق‌های جهان تجربه‌ی حسی چیزی جز نسخه‌ی بدل یا تصویر آن‌ها نیست. او در این مورد، مثال عینی تخت خواب را می‌زند و در سه سطح، ساختن و نسخه‌برداری از آن را شرح می‌دهد. نخست، مثالِ تخت خواب است که خداوند آن را می‌سازد.

سپس تخت خوابی است که به وسیله‌ی نجار ساخته می‌شود، یعنی همان تخت خوابی که می‌توانیم روی آن بخوابیم و در نهایت تصویر تخت خواب است که به دست نقاش ترسیم می‌شود. تخت خواب ساخته‌ی نجار نه تنها مادون فرم ایده‌آل تخت خواب است که حتی به زعم افلاطون از فرم ایده‌آل آن حقیقت یا واقعیت کمتری دارد. بر همین قیاس تخت خواب نقاشی شده در سطح فروتری قرار داشته و به طریق اولی، کم‌تر حقیقی است.

این نگرش افلاطون نه تنها توصیفی از چیستی هنر پیش می‌نهد بلکه ارزشی برای هنر در وجه کلی آن تعیین می‌کند. هنر در سطحی نازل قرار دارد و با واقعیت راستین فرم‌های ایده‌آل افلاطونی دوگام فاصله دارد.

متفکران بعد از افلاطون، نظریه‌ی کتاب دهم جمهور را به شیوه‌های گوناگون به نفع هنر تعدیل کرده‌اند. برای مثال یکی از تحلیل‌ها به این صورت است که می‌توان به هنرمند ه گونه‌ای نگریست که به جای نسخه‌برداری از اشیاء موجود درجهان محسوسات، از جهانِ صورِ مثالی نسخه‌بردارد و در آن صورت تخت خواب نقاشی شده نسخه‌ی بدل تخت خواب نجار نبوده بلکه نسخه‌ی بدل ایده‌آل تخت خواب است. این گونه نسخه‌برداری از آن جهت می‌تواند صورت وقوع یابد که هنرمند صورت ایده‌آل را با چشم‌دل می‌نگرد و در واقع از ایده‌ی کلی تخت خوابی که در ذهن دارد، نسخه‌برداری می‌کند نه تخت خوابی که بالفعل توسط نجار ساخته شده است.



افلاطون از آن رو برای هنر شأن نازلی قائل است که ماهیت آن را صرفاً نسخه بردارانه می‌داند. براساس هر روایتی از نظریه‌ی نسخه‌برداری، هر چقدر نسخه‌برداری کامل‌تر و بی‌نقص‌تر باشد، هنر بهتری به دست می‌آید. شاید حق با افلاطون باشد که کامیاب‌ترین هنر، هنر «دید فریب» است که ضمن آن فریب می‌خوریم و وهم را به جای حقیقت می‌گیریم.

اگر مدعی شویم که افلاطون اولین کسی است که به تعریف هنر پرداخته یا حتی اگر بگوییم که بعد از افلاطون چنین برداشتی از سخنان او شده و خود افلاطون درصدد تعریف هنر نبوده است؛ در هر حال آن چه افلاطون بیان کرد به مدت ۲۰۰۰ سال در میدان فلسفه‌ی هنر بی‌رقیب ماند. البته شاید هم این مسئله به خاطر عدم رغبت فیلسوفان به وارد شدن در این مقوله بوده است. در هر حال هیچ یک از فلاسفه خود را برای محک زدنِ این دیدگاه به زحمت نیانداخت؛ اگرچه این رهیافت به طور صریح نقض رویکرد سنتی در باب تعریف هنر بود.

بعد از افلاطون نظریه‌ی ماهیت‌گرایانه‌ی دیگری در زمینه‌ی تعریف هنر خودنمایی می‌کند، که آن را در ذیل دو رویکردی که فرانمایی خوانده می‌شود و تولستوی و کروچه از سرآمدان نظریه‌پردازی آن به شمار می‌روند، توضیح خواهیم داد.

تولستوی در کتاب «هنر چیست»؟ هنر را بیان یا انتقال احساس می‌داند[۳] (Transmission of Feeling) هنرمند راستین، هم عاطفه را فرا می‌نماید (بیان می‌کند) و هم آن را برمی‌انگیزد. هنرمند از طریق هنر خود مخاطبان خویش را به احساسی مبتلا می‌کند که خود تجربه کرده است. تولستوی این نظریه را همچون معیاری برای سنجش هنر به کار می‌برد. کیفیت هنر باید با کیفیت احساس‌هایی سنجیده شود که می‌تواند به مخاطبان خود انتقال دهد. براین اساس او اخلاق را معیار هنر می‌داند.

از مشخصات دیگر نظریه او یکی این است که بر نقش هنر به عنوان ارتباط بین هنرمند و مخاطبان او تأکید می‌ورزد و بسیار اهمیت می‌دهد که درک هنر را از شناخت و فعالیت عقلی جدا کند. بنابراین توضیح می‌دهد که برای آنچه وی هنر خوب می‌داند هیچ آموزش و تعلیم ویژه‌ای ضرورت ندارد.

با به‌کارگیری معیار تولستوی، بسیار از آثاری که به طور معمول هنر نامیده می‌شوند از این گردونه خارج می‌گردند، او نه تنها اپراهای واگنر بلکه تقریباً تمامی آثار ادبی خود را از شمول هنر خوب خارج می‌داند. حتی ابایی ندارد که سمفونی نهم بتهوون

را نیز به عنوان هنر خوب انکار کند، زیرا با معیارهای او جور درنمی‌آید. در واقع چیز زیادی از صافی نظریه‌ی او نمی‌گذرد. داستان‌های کتاب «مقدس»، «ایلیاد» و «اودیسه» (اثر هومر)، برخی داستان‌های هندی، برگزیده‌ی به شدت محدودی از ادبیات، موسیقی و هنرهای بصری مدرن از این امتحان سرافراز بیرون می‌آیند.

یکی دیگر از ویژگی‌های هنر از نظر تولستوی، ابتلاء است. او نظریه‌ی خود را به این صورت بیان می‌کند که اگر هنرمند صمیمیت داشته باشد بیان روشن احساس‌های فردی نتیجه‌ی حتمی آن خواهد بود و این مسئله نیز به خودی خود ابتلای موفقیت‌آمیز مخاطبان را درپی خواهد داشت.

اما چرا دایره‌ی هنر از نظر تولستوی تا این حد محدود می‌شود؟ آیا معیار او برای این که اثری را هنر بنامیم دچار اشکال است؟ به نظر می‌رسد این اشکال تا حد زیادی از این واقعیت ناشی می‌شود که او، معیارهای اخلاقی و زیباشناختی را یکی می‌داند یا در واقع نمی‌خواهد بین اخلاق و زیبایی‌شناسی تمیزی قرار دهد.

در ادامه‌ی رویکرد فرانمایی به هنر به نظر کامل‌تری که *بندتوکروچه*[۴] (۱۸۶۶ـ۱۹۵۲) مطرح کرده است، می‌رسیم.

کروچه در کتاب «کلیات زیباشناسی» نظریه‌ی خود در باب تعریف هنر را به تفصیل بیان می‌کند. او در ابتدا با تعریف هنر به آن چه نیست و برشمردن صفات سلبی هنر ما را به تعریف هنر نزدیک می‌کند.

او می‌نویسد که هنر به معنای شهود طبیعیات نیست.[۵] یعنی مثلاً نمی‌توان گفت که هنر عبارت از رنگ‌ها یا تناسب بین رنگ‌های معینی است یا عبارت از اشکال بدنی مخصوص یا اصوات یا تناسب بین اصوات مشخصی است. به باور وی علت این مسئله پدیده‌های طبیعی برخلاف هنر، یعنی آن چیزی که بسیاری از مردمان، همه‌ی زندگی خود را وقف آن می‌کنند و از آن لذتی آسمانی می‌برند؛ وجود حقیقی ندارد.

صفت سلبی هنر به معنی شهود این است که اگر شهود را معادل معنی اصلی کلمه‌ی تئوری (به یونانی) یعنی مشاهده و تماشا تلقی کنیم، نمی‌توانیم بگوییم که خاصیت هنر سودمند بودن آن است. زیرا نتیجه‌ای که از یک چیز سودمند حاصل می‌شود جلب لذت و در نتیجه دورکردن رنج است و حال آن که هنر ذاتاً هیچ ارتباطی با مفید بودن یا با خوشی و رنج ندارد.

هنر به معنای شهود، یک عمل اخلاقی نیست،[۶] هنر زاییده‌ی اراده نیست و آن اراده‌ی نیکو که شرط حتمی یک مرد درست‌کار است، شرط هنرمندی نمی‌باشد. چون هنر مولود اراده نیست و مشمول هیچ‌گونه قضاوت اخلاقی نیز نمی‌تواند بود. هنر یک نوع وسیله‌ی ادراک مفاهیم هم نیست،[۷] ادراک به وسیله‌ی مفاهیم که ساده‌ترین شکل آن ادراک فلسفی است، همواره حقیقت‌جویی است. یعنی پیروان این نوع ادراک هدفشان پایدارنمودن حقیقت است در برابر خلاف آن یا تنزل دادن خلاف حقیقت است.

اما معنی درک شهودی فرق نگذاشتن بین حقیقت و خلاف حقیقت است، اصیل دانستن تصور است به اعتبار نفس تصور. در واقع غرض ما از این که درک شهودی را در مقابل درک مفهومی و عقلی می‌گذاریم اثبات استقلال این نوع علم ساده و بسیط است که آن را در عالم نظریات، تشبیه به خواب کرده و در مقابل آن فلسفه را بیداری دانسته‌اند.

از منظر کروچه تبیین مراحلی که در فعالیت ذهنی وجود دارد برای بیان آنچه او شهود می‌نامد، الزامی است.

در مرحله‌ی نخست، مرحله‌ی که در آن داده‌های خامِ احساس و ادراک دریافت می‌شوند، عواطف را احساس می‌کنیم ولی به طور کامل از آن‌ها آگاه نیستیم. زمانی که واکنش‌های جسمانی مثل رنگ‌پریدن که فرانمود ترس است، را از خود نشان می‌دهیم این واکنش‌ها، ارادی و تابع مهار آگاهانه‌ی ما نیستند. به این نوع فرانمود، فرانمود روانی می‌گوییم. اما فرانمود تخیلی، فرانمودی است که عواطفمان را در مرحله‌ی دوم که شهود است ابراز می‌کنیم. در این سطح است که هنر خود را نمایان می‌سازد. فرض کنید که من احساس شادی می‌کنم و ممکن است با لبخندی غیرارادی بر چهره‌ام فرانمودی روانی از این احساس خود ابراز کنم، اما اگر در مورد این احساس خود یک شعر بگویم یا آهنگ بسازم در واقع فرانمودی تخیلی و هنرمندانه از احساس خود ارائه کرده‌ام که البته این فرانمود تخیلی به شیوه‌ای انتقال می‌یابد که نیازمند توجه آگاهانه‌ی مستمع است.

از آنچه در بیان هنر از منظر کروچه گفتیم معلوم شد که نظریه‌ی او بیشتر بر فعالیت هنرمند و آن چه در ذهنش می‌گذرد تکیه دارد. اثر راستین هنری از منظر نظریه‌ی «فرانمودی» در ذهن هنرمند است و آن شیء مادی [ماندن تابلو نقاشی] را که ممکن است اثر هنری بدانیم صرفاً تجلی بیرونی آن است.

یکی از دلایل این رویکرد[۸] بنابر نظر آن شپرد[۹] پایبندی کروچه

به نوعی مابعدالطبیعه‌ی ایده‌آلیستی است که فرایندهای ذهنی را با ارزش‌تر از چیزهای مادی می‌داند. دلیل دیگر، اهمیتی است که برای هنر به عنوان راهی برای ابراز عواطف و ادراک شهودی ماهیت آن‌ها قایل است. و فرانمود یک فرد از طریق واسطه‌ای مادی برای او اهمیت ثانوی دارد.

ولی تحلیل آن شپرد از نظر کروچه دچار خدشه است چرا که به بیان صریح کروچه در کتاب «کلیات زیباشناسی»، ما شهودی نمی‌شناسیم جز شهودی که بیان شده باشد. تا این حالت روحی یعنی توانایی بیان حاصل نشود تصور موسیقی و اندیشه‌ی نقاشی اساساً به وجود نمی‌آید تا بتوان گفت که آیا وجود آن‌ها بدون بیان ممکن است یا خیر.

نظریه‌ی فرانمایی بنابر هر کدام از دو رویکرد که در نظر گرفته شود دچار اشکالاتی است که از جمله‌ی آنـها می‌توان به نکاتی چند اشاره کرد.

اول آن که این تعریف شامل همان اشکالاتی خواهد بود که در تعریف بازنمایی اشاره شد. زیرا این تعریف تنها یک شرط را مشخص می‌کند؛ بیان احساس. از طرف دیگر این تعریف به آسانی در دام مثال نقض می‌افتد. برای نمونه آثار هنری بسیاری را می‌توان نام برد که بیان احساس یا شهود نیستند و از سوی دیگر بسیاری از بیان‌های احساسی نیز مثل مهربانی پدر به پسر اثر هنری به شمار نمی‌روند.

از طرف دیگر اثبات این که خالق اثر هنری به هنگام خلق اثر درهمان حالت احساس بیان شده توسط اثر قرار داشته است، ممکن نیست.

این قبیل اشکالات درکنار مسائلی که هر کدام از این تعاریف به تنهایی دچار آن هستند راه را برای تعریف دیگری از هنر یا رویکرد ماهیت انگارانه باز کرد.

هنر به عنوان فرم معنی‌دار کلایوبل[10]

او در کتاب خود با نام «هنر» عبارت «فرم معنی‌دار»[11] را مطرح و مدعی شد که فقط فرم معنی‌دار ویژگی شاخص هنر بزرگ است که «عاطفه‌ی زیباشناسانه‌ی» خاصی را برمی‌انگیزد.

«بِل» علاقه‌ی خاصی به نقاشی پست امپرسیونیستی داشت و شاید نظریه‌ی خود را همچون بخشی از یک تلاش مطرح ساخت که هدفش ترغیب عموم به علاقه‌مندی بیش‌تر نسبت به این سبک نقاشی بود.

بنابر نظر او و همان‌طور که نقاشان پست امپرسیونیستی همچون سزان معتقدند هنر ما قبل کلاسیک یونان و هنر قرون وسطی درخور ستایشی والا هستند، در حالی که هنر کلاسیک یونان و هنر رنسانس با هنر جلال و جبروت‌دار خود توانایی‌شان در آفرینش فرم معنی‌دار سیر نزولی داشته است.

بل هرگز توضیح نمی‌دهد که فرم از چه نوعی معنی‌دار محسوب می‌شود و اگرچه از چیزی به نام «عاطفه‌ی زیباشناسانه» سخن به میان می‌آورد که بر اثر مشاهده و ادراک فرم معنی‌دار بر انگیخته می‌شود، ولی تعریف و تحلیل از آن به دست نمی‌دهد.

دو مسئله را باید در مورد دیدگاه بل مورد بررسی قرار دهیم، اول این که چگونه می‌توان عناصر فرمی را در یک اثر هنری از خود اثر هنری منتزع کرد و دوم این که وقتی از فرم معنی‌دار سخن می‌گوییم این سؤال پیش می‌آید که کدام معنی‌دار را منظور داریم؟

در تحلیل یک نقاشی حتی اگر سعی ما بر این قرار گیرد که به جز فرم در آن نبینیم، چیزی رخ خواهد داد و این نقاشی دیگر علاقه‌ای را در ما برنخواهد انگیخت زیرا اغلب در مواجهه با یک اثر نقاشی سعی ما در این است که هر جا بازنمودی وجود ندارد، آن را بجوییم. بنابراین برنگریستن فرم‌های بصری در انتزاع کامل از بازنمودها بسیار دشوار است.

اما شاید تعبیر «معنی‌دار» بودن نیز در اصطلاح بل به این خاطر بوده است که او می‌دانسته الگوهای فرمی به تنهایی توجه چندانی برنمی‌انگیزد.

هنرمند اشیاء را همچون فرم‌های محض می‌بیند که از هر مقصودی که بتوانند برآورند، آزادند. او در دیدن فرمِ معنی‌دار چیزها «حقیقت غایی» را می‌نگرد و می‌کوشد تا عاطفه‌ی زیباشناسانه‌ای را که در برابر چنین فرم‌هایی احساس می‌کند به وسیله‌ی بازآفرینی آن‌ها در هنر خود فرانماید. بل درباره‌ی این که به چه نحو هنرمند عاطفه‌ی هنری خود در برابر اشیاء را فرا می‌نماید، توضیحی نمی‌دهد و سخن او در باب حقیقت‌غایی، سخنی در حد اعلای ابهام است.

البته بل فیلسوفی حرفه‌ای نبوده و نظریه‌ی خود را به آن هدف پرورانده که آن را در نقد آثار هنری خاصی به کارگیرد. ولی اگر بخواهیم فرم معنی‌دار را به عنوان نظریه‌ای کلی در باب تعریف هنر مطرح کنیم باید توضیح مجاب کننده‌ای در آن‌باره داشته باشیم که بل از عهده‌ی

آن برنیامده است.

مفهوم معنی‌دار بودن را عده‌ای چون سوزان لنگر موضوع بحث قرار داده و سعی کرده‌اند تا آن را پرورش دهند. او در تعدیل نظریه‌ی بل تصور یک احساس یا عاطفه‌ی مشخصاً زیباشناسانه را رد می‌کند و بر آن است که فرم‌های هنری به ترتیبی با ویژگی‌های فرمی عواطف آدمی در وجه کلی آن مطابقت دارند. بنابر نظر او فرم‌ها مظهر نهاد و احساسند. زیرا به نظر وی فرم‌ها «حیات احساسی» را به شیوه‌ای بلیغ و مدون بیان می‌کنند، بدون آن که معنای دقیقی همانند معنای کلمات یک زبان داشته باشند. به نظر می‌رسد سوزان لنگر نیز در تبیین نظر بل برای فرار از بیان خصیصه‌ی معنی‌دار بودن به دام مشکلات بیشتری فروغلطیده باشد.

و بالاخره در بررسی آخرین رویکرد ماقبل ویتگنشتاینی به رویکردی در تعریف هنر برمی‌خوریم که بر اساس آن هنر به عنوان تجربه‌ای زیباشناختی مطرح می‌شود؛ مونرو بردزلی.[۱۲]

«زیبایی‌شناسی» معنای بسیار گوناگونی دارد. از منظر فلسفه‌ی هنر این اصطلاح اغلب در نسبت با تجربه‌ی هنریِ مخاطبان اثر هنری به کار برده می‌شود. بعضی فلاسفه‌ی هنر معتقدند که تجربه‌ی هنری ما از دیگر انواع تجارب ما متفاوت است. آن‌ها می‌گویند خواندن یک رمان از مطالعه در مورد ساختمان و عملکرد یک دستگاه پخش سی دی متفاوت است.

به همین خاطر،این فلاسفه از نظریات زیباشناختی در باب هنر، در جهت تعریف آثار هنری استفاده کرده‌اند. آن‌ها آثار هنری را به عنوان اشیایی تلقی می‌کنند که سعی در به وجود آوردن، برانگیختن یا حداقل پشتیبانی از تجارب زیباشناختی دارند.

تعاریف زیباشناختی هنر با توجه به مفهوم تجربه‌ی زیباشناختی به چندین صورت قابل عرضه است. این قبیل تعاریف احتمالاً یک گزارش مضمون محور یا با محوریت اثرگذاری را پیش‌فرض می‌گیرند. اما با این وجود هیچ‌کدام شروط کافی یا لازم برای هنر را تأمین نمی‌کنند. این نظریه‌ها معمولاً بسیار گسترده‌اند به طوری که شامل بسیاری از مصنوعات انسانی هستند که اثر هنری به شمار نمی‌آیند و از طرف دیگر بسیار محدود، چون هنری را که رویکردی ضدزیبایی شناسانه دارد از درجه‌ی هنری ساقط می‌دانند. بنابراین نظریه‌های زیباشناسی در تعریف هنر جامع و مانع نیستند.

به هر حال مفهوم تجربه‌ی زیباشناسی هم‌چنان مهم به شمار می‌رود. اگرچه این مفهوم نمی‌تواند همه‌ی انواع هنر را در تعریف خود بگنجاند ولی در عین حال اغلب از این واژه برای توصیف برخی واکنش‌هایی که معمولاً و به طور مکرر نسبت به هنر داریم، استفاده می‌کنیم. بنابراین معقول است که توصیفی از تجربه‌ی زیباشناسی ارائه کنیم.

پرطرفدارترین توصیف‌هایی که از تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه شده اثر محور و مبتنی بر مفهوم توجه بی‌طرفانه است. اما با بررسی دقیق، این مفهوم غیرقابل قبول به نظر می‌رسد زیرا این مفهوم انگیزه را با دقت و توجه درهم می‌آمیزد و به این صورت گزارش اثر محور از تجربه‌ی زیباشناختی را به بن بست می‌کشاند. در عوض رویکرد بهتر به توصیف تجربه‌ی زیباشناختی، توصیفی است که در چارچوب مضمون اثر قرار دارد. تجربه‌ی زیباشناختی، تجربه‌ای است که از کیفیات زیبایی‌شناختی و ارتباطات فرمی داریم. تجربه کردن کیفیات زیباشناختی نیز در واقع کشف و تمیز دادن آنهاست. برای مثال تشخیص این که این موسیقیمحزون است کشف و تمیز یک کیفیت زیباشناختی است.

در این جا سؤالی مطرح می‌شود که در هر حال، آیا این توصیف صحیحی از تجربه‌ی زیباشناختی است یا خیر؟ بعضی استدلال می‌کنند که ما صفات زیبایی‌شناسانه را به طور کلی درنمی‌یابیم، بلکه صرفاً متوجه آن‌ها می‌شویم یا آن‌ها را تحسین می‌کنیم. آن‌ها اختلافات بسیاری را که درباره‌ی ویژگی‌های صفات زیباشناسانه مطرح است، به عنوان بخش اصلی شاهد خود در این مورد ارائه می‌کنند. اما اعتبار این شاهد نیز مورد تردید است. چرا که شاید این اختلاف دلیل بهتری مبتنی بر این پیش‌فرض باشد که صفات زیبایی‌شناسانه بیشتر عینی هستند تا ذهنی ... نتیجه‌ی این پیش‌فرض این خواهد بود که تجربه‌ی زیبایی‌شناسی یک موضوع قابل درک است و نه تخمینی.

تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه، از درک طرح و شناسایی ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه تشکیل شده است. اگرچه این نظریه تنها جواب ممکن در سئوال از چیستی هنر نیست، ولی در هر حال یک بُعد مهم از تجربه‌ی هنری ما را تشکیل می‌دهد. تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه در میان دیگر تجربه‌های ما همچون تجربه‌ی اخلاقی و تجربه‌ی معرفت‌شناختی به طور مساوی از جایگاهی درخور برخوردار است، ولی همه‌ی تجارب ما به شمار نمی‌رود. پس برای این که فرض کنیم، این تجربه کل تجربه‌ی هنری ما را تشکیل می‌دهد، همان‌گونه که معتقدان به نظریات زیباشناسانه معتقدند، باید تصور خود را از هنر و تلقی‌مان را از انواع آن تنزل دهیم، همان‌گونه که در مورد تجربه‌ی خود نیز این کار را انجام می‌دهیم.

پانوشت‌ها:

1- Robert Gober

۲ـ اسوالدهنفلینگ. چیستی هنر، ترجمه علی رامین، تهران: هرس ۱۳۷۷، ص ۶.

۳ـ لئون تولستوی. هنر چیست؟، ترجمه‌ی کاوه رهگان، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴، ص ۲۱۳.

4- Benedtto Croce

۵ـ بندتو کروچه. کلیات زیباشناسی، ترجمه‌ی فواد رحمانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۸، ص ۵۴

۶ـ همان، ص ۶۰

۷ـ همان، ص ۶۴

۸ـ آن شپرد. مبانی فلسفه هنر، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵، ص ۴۴

9- Ann Sheppard

10- Clive Bell

11- Significant form

12- Monroe c. Beardsley