گاهنامهٔ هنر و مبارزه

انتشار دوم 19 فوریه 2015
انتشار اول ژوئیه 2011

فلسفهٔ هنر

ترجمه توسط حمید محوی

Yve Michaud
Critères esthétiques
Et jugement de goût
Edition Jacquelinde Chambon, 1999

ایو میشو

سنجه های زیبائی شناسی و داوری سلیقه

فهرست	صفحهٔ
پیشگفتار مترجم	2
پیش گفتار	3
فصل 1	13
تجربهٔ زیبائی شناختی	
در عبور از منشور پسامدرنیته	
فصل 2	38
سنجه های زیبائی شناسی	
فصل 3	65
سلیقه و هنجار	

پیشگفتار مترجم :

این کار ترجمه از جانب من که دانشجوی قدیمی رشتهٔ هنرهای نمایشی و فلسفهٔ هنر بودم به عنوان یک تجربه در زمینه گفتار زیبائی شناسی (بخوانید بازی زبانی) مطرح بود و هست. این کار ترجمه از سوی دیگر با ترجمهٔ «تأملاتی در باب زیبائی شناسی» نوشتهٔ هانری لوفبر (هانری لوفور) ادامه یافت. و به همین گونه متن های دیگری که به روانکاوی کاربردی مرتبط می شد نیز به این ترجمه ها افزوده شد، مانند : **تخیل ادبی : فصل چهارم .از ساحت تخیلی تا فن نوشتار نزد فاعل ناخود آگاه. بخش 1** و **تخیل ادبی : فصل چهارم. از ساحت تخیلی تا فن نوشتار نزد فاعل ناخود آگاه. بخش 2** نوشتهٔ کریستیان شلبورگ درگاهنامهٔ هنر و مبارزه 5 مارس **2015.** و یک قطعه از اوتو رانگ **اسطوره و استعاره. بخش چهاردهم از «هنر و هنرمند» نوشتهٔ اتو رانک**Otto Rank **2 فوریه 2015. و** تعدادی از مقاله های زیگموند فروید. به انضمام تمام نقدهائی که پیرامون موضوع میان فرهنگی ایران نوشته ام. تاریخ انتشار این متن ها در گاهنامه و تاریخ ترجمه و انتشار آنها در وبلاگ ها یدیگر کمی اختلاف نظر دارد و ممکن است که به هم ریخته بنظر رسد.

در کتاب حاضر، تمام پی نوشت ها و توضیحات و تصاویر متعلق به مترجم است. این کتاب از دیدگاه من می تواند به عنوان منبع بسیار غنی برای پژوهش های احتمالی برای دوستاران فلسفهٔ هنر و به طور کلی نقد هنری مطرح می باشد. بی گمان هر کار ترجمه می تواند بارها مورد بازخوانی قرار گیرد. در پروندهٔ حاضر، برای اینجا و اکنون، من تنها به تنوین گذاری که متن پیشین فاقد چنین امکانی بود اکتفا کردم. از خوانندگان تقاضا می کنم در صورتی که به اشکالی برخورد می کنند به اطلاع مترجم برسانند. mahvihamid@gmail.com

گاهنامهٔ هنر و مبارزه|حمید محوی| پاریس|19 فوریه 2015

پیش گفتار

1

این کتاب به بررسی سنجه ها(1) و داوری(2) در مبحث زیبائی شناسی(3) اختصاص دارد. علاوه بر این موضوع تعریف هنر (4) (به این معنا که بر چه اساسی برخی اشیاء را اثر هنری می نامیم و چرا) و تعریف ماهیت تجربهٔ زیبائی شناختی(5) یعنی موضوعی که بنیادهای زمینهٔ زیبائی شناسی را تشکیل می دهد، در این جا مورد بررسی قرار گرفته است.
کاملاً روشن است که این سه موضوع مستقل از یکدیگر نیستند، و حتی اگر یقینی وجود نداشته باشد که ارزش آثار هنری(6) اساسی ترین وجه آنها را تشکیل دهد.
به همان شکلی که هر بازدید کنندهٔ موزه و نمایشگاه هنری، و هر تماشاگر سینما، تآتر یا باله، و هر شنوندهٔ گروه موسیقی و یا هر خوانندهٔ رمان یا شعر می تواند گواه این امر باشد که بخش قابل توجهی از تولیدات هنری فاقد ارزش زیبائی شناختی بوده و در واقع هنر به حساب نمی آید.
از طرف دیگر، غالباً پیش می آید که از آثاری که ارزش زیبائی شناختی بارزی ندارند لذت می بریم و یا به استقبال فعالیت های هنری می رویم که از سطح نازلی برخوردارند. به طور کلی دربارهٔ هنر می توانیم به آنچه استنلی دانن(7) دربارهٔ سینما و عشق گفته است رجوع کنیم : « حتی وقتی خوب نیست، باز هم خوب است»

در نتیجه اگر موضوع سنجه های زیبائی شناسی و ارزش هنری تا این اندازه بی اهمیت بنظر می رسد، پس چرا این همه دربارهٔ آن می نویسیم؟
پاسخ این است که از وقتی که تعریف هنر در دوران مدرن و معاصر دچار تردید و تزلزل شد و نمونه های رایج هنری به بحث و مجادلاتی پیرامون سنجه های زیبائی شناسی دامن زد، سرانجام به ناپدید شدن و ناهمگونی آنها انجامید، و در نهایت امر، موضوع ارزش هنری نیز از دور خارج شد.
به این ترتیب مسائلی که پیرامون قابلیت تعریف پذیری و امکان به تعریف درآوردن هنر و آن چه که ساخت و ساز اثر هنری را تشکیل می دهد، به نوعی ارزیابی بد بینانه و شوم منتهی گردید که گواه بر از بین رفتن سنجه های زیبائی شناختی بود، و به طور خلاصه ارزش هنری را زیر علامت سؤال برد.

استدلالات در نهایت اختصار به این شکل مطرح گردید که : از این پس هنر تعریف ناپذیر است (هر چیزی می تواند هنر باشد)، و دیگر برای زیبائی شناسی سنجه ای وجود ندارد (هر سنجه ای می تواند ارزش خاص خودش را داشته باشد)، هنر دیگر فاقد ارزش است (هنر بیهوده و پوچ است).
بر اساس تعریف رایج تر و رسمی تری، نتیجه گرفتند که هنر خاتمه یافته، مرده و مفقودالاثر شده است.

چنین استدلالی به مالیخولیائی های هنرهای زیبا و طرفداران هگل که در حجره های بازار مرگ هنر زندگی می کنند، و به برخی پست- مدرن هائی(8) تعلق دارد که گرفتار شک و تردید سر گیجه آور و ابهامات زمانه ای هستند که خود بدان دامن زده اند.
آنها با مالیخولیا و اظهارات هیستریک و بعضاً روشنی چنین موضوعاتی را تعریف کردند که گوئی همه چیز بر وفق مراد بوده و از هیچ بحرانی خبری نیست و دیگر هیچ حرفی برای گفتن وجود ندارد.

با این وجود، همان طور که در کتاب «بحران هنر معاصر» نشان دادم، موقعیت خیلی متفاوتی در کار است و ضرورت ایجاب می کند که رویکرد دیگری را انتخاب کنیم.
از طرف دیگر، در واقع فرایند تعریف زدائی هنر را که انقلاب هنر مدرن از نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم آغاز کرده بود، در وضعیت پست-مدرن تکمیل شد. حتی اگر « مدرنیسم » و «فرمالیسم» طی مرحله ای در کتمان این روند توفیق یافتند، ولی سرانجام الزاماً به شکست خود معترف شدند.
مضافاً بر این که در وضعیت پست-مدرن، نه تنها هنر و زمینهٔ به اصطلاح ناب و مستقلی که برای آن قائل بودند زیر علامت سؤال رفت، بلکه به طور کلی تر تمام سیادت سلسله مراتب فرهنگی در کوران استعمار زدائی و زوال بلوک های جهانی، توریسم، انفجار بازار مصرفی و جهانی شدن (تحت تمام اشکال و با تمام نتایج مثبت و منفی آن) دچار همین سرنوشت شد.
بطور خلاصه ، هنرها دیگر هنرهای زیبا نیست و به این ترتیب یکی از ادوار فرهنگی خاتمه می یابد.
ولی با این وجود روشن است که چنین پایانی برای تمام یک دوران و الگوهای فرهنگی آن، نه پایان جهان است و نه پایان هنر.
به همان گونه که پایان عصر ماشین بخار و ترمودینامیک پایان عصر صنعت نیست.
برعکس، آنچه را که مشاهده می کنیم، تکثیر اشکال و تجارب هنری بوده که اگر چه از سطح برجسته و ظرافت خاصی برخوردار نیست و خصوصاً در ابعاد «تشکل یافتهٔ هنری» قابل درک و ساماندهی نمی باشد، با این وجود کاملاً به عرصهٔ زیبائی شناسی تعلق دارد.
خبرگان و منقدین هنر یونان عهد عتیق، مینیاتورهای ایرانی یا مجسمه های جانوران در قرن نوزدهم می توانند خیلی ظریف تر و نکته سنج تر از متخصصین رپ، کتاب های مصور، گاوبازی یا هنر باغ آرائی باشند (اگر چه باید بدانیم که نظریاتشان به کدام شاخص ها و یا حتی مقولات اجتماعی و عادات مصرفی تکیه داشته است). ولی از دیدگاه زیبائی شناسی (فلسفهٔ هنر)، این و یا آن به مقولهٔ تجربهٔ هنری تعلق داشته و به عنوان مقولهٔ تجربهٔ هنری نیز بی هیچ استثنائی قابل بررسی خواهد بود.
کوتاه سخن این است که ما با کثرت گرائی خاص عصر حاضر روبرو هستیم که مطمئناً دوام خواهد آورد، مضافاً بر اینکه درشبکه های رسانه ای و تجاری (مصرفی) و سرو صداهائی که پیرامون آن به پا شده به ابعادی گسترش یافته که به سادگی نمی توان آن را ندیده گرفت.
علاوه بر این در بطن زمینهٔ تجربیات متنوع که عرصهٔ تجربیات هنری ناهمگون و بی سر و سامانی را تشکیل می دهد، تفاوت ارزش ها و سلسله مراتب ارزش ها همچنان وجود دارد، ولی بی آن که بتوانیم آن را در سطح عام مطرح کنیم.
امروز مشکل این جاست که به راحتی نمی توانیم هنر اصیل و واقعی، و سلسله مراتب شاخص های زیبائی شناختی را بر اساس نظام یا ساخت و ساز هنری خاصی تعریف کنیم. ولی چنین موضوعی به هیچ عنوان مانع از این نیست که در بطن هر زمینهٔ مشخص و محدود از تجربیات هنری، سنجه های قابل تفکیک، و منقدین و شناسندگان خاصی برای آن وجود داشته باشند. همان طور که آنتونی گیدنز(9) گفته است، چنین وضعیتی وجه تمایز عصر ما می باشد، که مشکلات منقدین و نظریات کار شناسانه در پیوند با دانش متنوع و نسبیتی قرار می گیرد که به همان اندازه متنوع است.
تحت چنین شرایطی ضروری دانستم تا پیرامون موضوع کثرت گرائی پست-مدرن و به هدف روشن ساختن و باز بینی مفاهیم تجربهٔ زیبائی شناختی، سنجه های داوری دربارهٔ ارزش هنری و داوری سلیقه به بررسی هائی چند بپردازم.
به عبارت دیگر در این جا می خواهم در اشکال مفاهیم مشخص و سازمان یافته ای، به بررسی کثرت گرائی با توجه به نتایج نسبی آن بپردازم.
هیچ دلیلی وجود ندارد که کثرت گرائی مورد نظر ما حتماً به نسبیتی بیانجامد که بر اساس آن «هر چیزی داری ارزش» باشد و به عنوان اثر هنری تلقی شود.
همان طور که گاستون باشلار(10) دربارهٔ روحیهٔ جدید علمی گفته است، شاید، تنها باید برای مفاهیم کثرت قائل شویم.

2

شیوهٔ کار تحلیلی من به عبارت زیر است :
فصل اوّل، همان طور که از عنوان آن بر می آید، به بررسی تجربهٔ زیبائی شناختی با عبور از منشور پست-مدرنیته اختصاص دارد.
موضوع مورد بررسی، تنوع آثار و تجربیات زیبائی شناختی از دیدگاه تنوع کیفیت هنری و پاسخ های زیبائی شناختی (یا واکنش زیبائی شناختی)(11) است.
و باید دانست که پاسخ زیبائی شناختی در پیوند با کیفیت هنری بروز کرده و به عبارت دیگر عکس العمل خوانشگر اثر هنری را در بطن قراردادها تعریف می کند، یعنی در بطن بازی زبان هنری که در هر موردی به شکل موضعی و خاص مطرح می گردد.

همانند ریچارد وولهیم (12) در کتاب «هنر و موضوعات آن» (13) تلاش من در این جا بر آن است که هنر را به شیوهٔ کثرت گرا تعریف کنم، یعنی از یک سو بر اساس کیفیات هنری که ما با رجوع به آن، اثری را هنری تشخیص می دهیم، و از سوی دیگر بر اساس پاسخ ها یا واکنش هائی که ما در رابطه با چنین کیفیاتی ابراز می داریم.
من نیز مانند ولهیم بر این باور هستم که هنر و زیبائی شناسی را نمی توانیم تنها از طریق هنرمند و یا خوانشگر اثر هنری تعریف کنیم، بلکه از طریق بازی قرادادی بازیگران که جایگاهشان ثابت نیست و دارای قابلیت جا به جائی هستند. فیلسوفان غالباً فراموش می کنند که هنر چیزی نیست که تنها آن را تماشا کنند، بلکه چیز دیگری هست که آن را کار و فعالیت هنری می نامیم و دوستاران هنر نیز مثل حرفه ای ها و افراد با فرهنگ و هنر عملاً به آن می پردازند.
ولی بر خلاف ولهیم، من در مورد کیفیت های اثر هنری و پاسخی که بر می انگیزد (مترجم : محض احتیاط باید بگویم که در اینجا – پاسخی که بر می انگیزد – به معنای تأثیری است که اثر هنری روی خوانشگر می گذارد و موجب واکنش او می شود. در عین حال یعنی چگونگی دریافت اثر هنری نزد خوانشگر یا تماشاگر...این جمله بندی ها و واژگان مانند – پاسخ – دریافت – و غیره - در هر صورت به نوع بازی زبانی در زمینهٔ زیبائی شناسی و نقد هنری بستگی دارد، که در حال حاضر برای من به عنوان مترجم این متن چندان روشن نیست و از بازی زبانی در این زمینه در زبان فارسی بی اطلاع هستم ولی امیدوارم که برای خوانندهٔ فارسی پیشنهادات من برای بازی زبانی در زمینهٔ فلسفهٔ هنر قابل قبول باشد)، در پی ایجاد نظریهٔ عمومی نیستم. در نتیجه در این مورد می توانند به من ایراد بگیرند که تنها به این موضوع اشارات مختصری داشته ام. ولی برای انتخاب چنین رویکرد قابل انتقادی می توانم به سه دلیل مختلف اشاره کنم.
دلیل اوّل این است که به نظر من خود ولهیم، و متفکرین دیگر مثل گودمن(14) و سپس ژونت(15) در فرانسه تحلیل های بسیار دقیقی از «شیء هنری»(ولهیم)، «چه وقتی هنر وجود دارد»(گودمن) و «اثر هنری»(ژونت) به رشتهٔ تحریر درآورده اند و اگر می خواستم چیزی به تحلیل های وسیع و دقیق و عمیق آنها اضافه کنم کار بیهوده ای از آب در می آمد. دلیل دوم این است که، دلیل عمده ای برای چنین انتخابی داشتم، زیرا مطمئن نیستم که بتوانیم در رابطه با کیفیت هنری و پاسخ های زیبائی شناختی نظریهٔ کلی و عمومی مطرح کنیم، به این معنا که با توجه به بازی های موضعی و خاص، به شکلی که رایج است به نتایج غنی و در عین حال خاصی می انجامد که اگر چه حاکی از ساز و کار خاصی از رابطهٔ بین هنرمند و خوانشگر (یا شاهد) است ولی در آن حدی نیست که بتواند به ما اجازه دهد تا از آن ساز و کار، به نظریه ای انتزاعی دست بیابیم.
نمی توان، مثل من، از نظریات و روش تحلیل ژ.ل.اوستین(16) طرفداری کرد و سپس فوراً از او فاصله گرفت و به دنبال جهانشمولیت رفت.
سرانجام سومین دلیل، این است که به باور من هر گونه تلاش برای بر پا کردن «نظریهٔ کلی» مستقیما با بازشناسی اهمیت بازی های زبانی و هماهنگی های موضعی و محلی (خرده مکانی) در

خصوص هنر و تجربهٔ زیبائی شناختی در رابطهٔ تنگاتنگ قرار می گیرد. بر این اساس مفاهیم بازی و هماهنگی برای درک سنجه های زیبائی شناختی و عملکرد آن و قضاوت سلیقه ضروری است. به همین علت است که فروتنی در نتایج بخش اوّل بهائی است که باید برای رسیدن به نتایج مطلوب در فصل بعدی بپردازیم، تا چشم انداز قابل قبول و معتبری از آن چه واقعاً در عرصهٔ زیبائی شناسی می گذرد نشان دهیم.
این بود مختصری از آن چه می توانستم دربارهٔ طرح خودم برای این نوشته بگویم که به ترسیم خطوط کلی برای طرح نظریهٔ کیفیت هنری و پاسخ های مرتبط به آن محدود بوده و سپس به بررسی ساخت و ساز قضاوت هنری می پردازد.

دومین فصل در واقع مهمترین و مرکزی ترین بخش این نوشته را در بر می گیرد زیرا به موضوع سنجهٔ زیبائی شناسی اختصاص دارد.
تحلیل این موضوع در سه مرحله انجام می گیرد. پیش از همه برخی موارد عینی و در عین حال متنوع (مانند اسب اسپانیائی، مجسمه های تنی کراگ(17)، رپ آمریکائی) تلاش من بر این است تا شاخص های زیبائی شناسی و چگونگی عملکرد آن را در بطن بازی زبان در زمینهٔ زیبائی شناسی را نشان دهم، که کاملاً منطبق است بر نظریهٔ بازی زبان نزد ویتگنشتاین(18) و به ما اجازه می دهد تا کاملاً به روش و طرز بیانمان در ارزیابی آثار پی ببریم.
در این جا چگونگی و عینیت سنجه ها مطرح می شود، به این معنا که آیا کاملاً منطبق بر قراردادهائی است که در بازی زبان قابل تشخیص است و یا موضوع عمیق تری را در بر می گیرد؟
اگر در فصل اول به چگونگی کیفیت هنری پرداختیم، در این جا روابط انسانی و توافقاتی که بین آنها بر قرار می شود، موضوع بررسی ما را به خود اختصاص می دهد.
پاسخ به چنین پرسش هائی، بی آن که به موضوع اساسی یعنی تفکیکی که ویتگنشتاین بین سنجه و عارضه(19) قائل می شود، و بی آن که تکلیفمان را با موضوع تعبیر (یا برداشت) تعالی یابنده که استانلی کاول (20)در کتاب «صدای خرد» (21) در رابطه با مفهوم سنجه نزد ویتگنشتاین مطرح می کند، ممکن نیست.

من در بررسی های طولانی و پیچیده ام به این نتیجه رسیدم که سنجه های زیبائی شناختی موجود نه با تعریف ویگنشتاین و نه با تعریف کاول تطبیق نمی کند و از همان نوعی نیست که درک متقابل را در مراودات اجتماعی و یا گروهی مشروط می سازد.

شاخص های زیبائی شناختی به همین شکلی که در ترکیب چنین اصطلاحی می بینیم، مرتبط است به توافق یا هماهنگی احساسات و یا فقدان آن در همین عرصه...(مترجم : البته منظور نویسنده ترکیب اصطلاح در زبان لاتین است (یعنی استتیک) در حالی که ترکیب این اصطلاح در زبان فارسی به شکل دیگری است و با نتیجه گیری او درست از آب در نمی آید)
توافق یا نفی زیبائی شناختی مشروط به «توافقات بنیادی» است که ویتگنشتاین و کاول آن را تحلیل کرده اند.
به طوری که باید روی موضوع قراردادها با احتیاط و با میانه روی رفتار کنیم و برای چشم انداز داد و ستدهای زیبائی شناختی نیز محدودیت قائل شویم.

در مرحلهٔ سوم، تلاش من بر این بوده است که چگونگی گسترش یابندگی و یا محدودیت ارتباط در درون بازی زبان را مورد بررسی قرار دهم یعنی از شاخص های زیبائی شناختی به محیط دریافتی و ارتباطی و محدودیت های آن بپردازم. به عبارت دیگر در این جا نیز جمع گرائی را در روند گسترش یابنده در فراسوی مراودات متقابل ارتباطاتی مد نظر قرار دهم.

فصل سوم به قضاوت سلیقه و شیوه هائی که در بطن بازی زبان منطبق می گردد اختصاص دارد. فصل آخر همان طور که در عنوان دیده می شود، می تواند به عنوان فصلی درباب «هیوم» (22) معرفی شود زیرا در این جا نظریات او دربارۀ سلیقه(23) پایه و اساس بررسی ما را تشکیل می دهد که متعاقبا در چهارچوب مفاهیم ویتگنشتاین و اوستین مورد بررسی قرار داده ام که به پرسش کلی این نوشته مرتبط می باشد.

با کمال میل باید اعتراف کنم که تمام این نوشته می تواند به عنوان بزرگداشت دیوید هیوم تعبیر شود. در این جا بازگشت به او از طریق رویکردی تحلیلی انجام گرفته، که در واقع آغازگر چنین رویکردی، بی آن که بداند، نبوغ خود او بوده است.
علاوه بر این اگر کوشش من بر این بوده که کتاب کوچکی عرضه کنم، باز هم برای بزرگداشت این فیلسوف پر اهمیت بوده است، زیرا نوشتن کتابی سنگین و نوشتن چند صد صفحه آن هم به خاطر بزرگداشت فیلسوفی که با درایت کامل ولی فروتنانه طی چند صفحه به بررسی هنجارهای سلیقه پرداخته است، می توانست موجب تمسخر گردد.

3

در پایان می بایستی به روشن ساختن موضعی که در این نوشته اتخاد کردم بپردازم، تا از تعابیر عجولانه در رابطه با مباحثی که پیرامون سنجش نسبی یا مفاهیم تشکل یافته مطرح کردم، در صورتی که به اندازۀ کافی گویا نبوده باشد، اجتناب نمایم.
در زمینۀ داوری زیبائی شناختی دربارۀ ارزش اثر هنری، می توانیم چند موضع متفاوت را از یک دیگر تفکیک کنیم.

یکی از آنها را می توانیم «واقع گرا» بنامیم، به این معنا که قید سنجش زیبائی شناختی دارای ارزش هائی حقیقی است (یعنی عملکرد آن قابل مشاهده و بررسی عینی می باشد) و به خصوصیات موضوع یا شیء مورد نظر بستگی دارد. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم لب کلام را بگوئیم، در این نوع سنجش که آن را واقع گرایانه نامیدیم، ارزش هنری مستقل از ادراک هر فردی وجود دارد: مثال : یک تابلوی سزان یک سزان است حتی اگر به عنوان در مرغدانی مورد استفاده قرار گیرد. ارزش هنری یا ارزش زیبائی شناختی از این دیدگاه کیفیت اولیه است. البته من چنین موضعی را اتخاذ نمی کنم، زیرا تنوع داوری ها آن را کاملاً مردود می سازد.
موضع گیری دوم به داوری هائی بازمی گردد که دهنیت های فردی ارزش گذاری می کنند و البته این نوع داوری که پایه و اساس آن را ذهنیت فردی تشکیل می دهد می تواند با داوری های دیگران و یا در چهار چوب گروهی خاص همخوانی پیدا کرده و به این ترتیب سنجش زیبائی به اتفاق و احوال گروه انجام می گیرد. در این صورت ما با موضعی روبرو هستیم که ذهنی و در عین حال تابع قرارداد است، و البته من این موضع را نیز انتخاب نمی کنم.
موضع گیری سوم عبارت است از داوری ارزش زیبائی شناختی که عملکرد قابل مشاهده و بررسی داشته باشد، ولی ارزش از این دیدگاه مستقل از خصوصیات روانشناختی وجود آدمی نیست : به این معنا که تجربۀ ذهنی فرد شرط ضروری برای عینیت بخشیدن به سنجش ارزش هنری است، در نتیجه می توانیم بگوئیم که ارزش هنری در تجربۀ زیبائی شناختی تعریف می شود (یعنی در رابطه فرد با اثر هنری) (مترجم : یک استادی می گفت منظور *ملاقات با اثر هنری* است).
این موضع گیری کاملاً عینی گرا می باشد، زیرا از یک سو کیفیات خاص اثر هنری را مطرح می کند، و از سوی دیگر اعلام می کند که این کیفیات و خصوصیات موجب تجربۀ دریافتی (ادراکی)

خاصی نزد موجود آدمی می شود، که در رابطه ای مستقیم و ملموس و عینی عمل کرده و همه شمول است.
از این دیدگاه، ارزش زیبائی شناختی به عنوان کیفیت ثانوی به نظر می رسد که تجربهٔ ارزش گذاری مشابهی را در تمام افراد موجب می گردد. نکتهٔ مهم این است که در این جا باید ارزش را به طور مشخص به معنای علت بازشناسی کنیم. در غیر این صورت، تشابه تجربیات می تواند به رعایت احترام، از ما بهتران نمائی (اسنوبیسم)، رفتار سازشکارانه و یا حتی اتفاق تقلیل پیدا کند. دیوید هیوم در مقالهٔ «سلیقه به عنوان هنجار» چندان فاصله ای از این موضع واقع گرا ندارد.

موضع خود من نیز در طیف همین واقع گرائی می گنجد، با ذکر این نکته که با مرتبط ساختن سنجش به بازی های زبانی خاص و در محدوده ای که در آن تشکل پیدا می کند برای آن نسبیت قائل می شوم.

آن چه که عملکرد برخی گروه ها و جریان برخی تجربیات را مشروط می سازد، ارزش های خاصی است که در خود اثر ثبت شده است (یعنی موضعی که به واقع گرائی تکیه دارد) و موجب تجربیات زیبائی شناختی نزد تماشاگر یا شاهد (و یا خوانشگر) اثر می گردد که البته در چنین حالتی تماشاگر یا ناظر اثر باید با زبان گروه آشنا داشته و قادر به تشخیص بازی زبانی باشد (یعنی موضع گیری که پذیرش نسبیت ها را مطرح می کند).
همان طور که در صفحات آینده چندین بار مطرح شده است، ارزش زیبائی شناختی به عنوان کیفیت ثانوی تعریف می گردد، که خود آن حاصل کیفیات هنری بوده که به اثر تحمیل شده است. به طور کاملاً مشخص همانند کیفیت ثانوی(24) اشیاء نزد جان لاک(25) است که حاصل خصوصیات بخش های نامحسوسی هستند که اشیاء را تشکیل می دهد.
موضوع مهمی را که باید دانست این است که آیا پذیرش نسبیت منجر به ملغا ساختن واقع گرائی می گردد یا نه؟
در واقع باید پرسید که واقعیتی که تنها برای برخی و یا برای برخی دیدگاه ها واقعیت دارد، به چه معنائی است؟
ریچارد وولهیم(26) نسبیت گرائی را مورد انتقاد قرارداده و به دلیل دو نسخهٔ متفاوتی را که می توان از یک واقعیت عرضه کرد، غیر قابل قبول می داند.

در واقع نسبیت گرائی عبارت است از دفاع از این نظریه که این و یا آن اثر هنری تنها برای گروهی خاص و یا فردی خاص دارای ارزش است و تجربهٔ زیبائی شناختی خاصی را مطرح می کند.
چنین امری بدان معنا نیز هست که نقطهٔ اتکاء معتبری ایجاد می شود که تماشاگران و خوانشگران دیگر باید آن را بپذیرند.
در این صورت، ارزش، ارزشی است که در رابطهٔ نسبی با «...» می باشد. ولی چگونه است که چنین قدرت ارزشگذاری به وجود می آید؟
از سوی دیگر چگونه از تقلیل و یا تضعیف نظریه ای جلو گیری کنیم که اثر هنری را به عنوان چیزی که به تجربهٔ بی واسطه تعبیر می کند، در حالی که تجربهٔ زیبائی شناختی آنهائی که کارشناس نیستند باید منطبق بر تجربیات و نظریات کارشناسان (مترجم : محافل قدرت) باشد؟
در این صورت به زمینه های جامعه شناسی و انسان شناسی سقوط می کنیم.

تعبیر دوّم این است که، ارزیابی اثر برای فردی که درجهٔ کارشناسی و قوهٔ ادراکی به او امکان چنین کاری را داده، یعنی این که این ارزیابی برای او حقیقی است. و یا این که موضوع به کارشناسی و قابلیت و اعتبار او نیز بستگی ندارد، ولی نمی دانیم به چه علتی ارزیابی که برای یک نفر معتبر است، برای دیگری هم باید معتبر باشد.

من فکر می کنم که این دو انتقاد به نسبیت گرائی به این علت مطرح شده است که می خواهد سنجه ای را به آن تحمیل کند که ارتباطی به آن ندارد : یعنی سنجهٔ جهان شمولیت.
از یک سو کارشناسی درونی در بازی زبان برای صدور به خارج از بازی نبوده، مگر در روند گسترشی خاص یا هجو (به عنوان مثال، ژوکند به عنوان «ردی مید»(31) یا «ردی مید» به عنوان ژوکند).
از سوی دیگر، در رابطه با حقیقت یک سنجش، نیازی نیست که دست به طبقه بندی بزنیم و به عنوان مثال بگوئیم که ژوکند مثل «ردی مید» زیبا بوده یا مجسمه های «لاند آرت»(32) مثل ژوکند زیبا به نظر می رسد.
هر دو انتقاد وولهیم به این معنا است که نسبیت گرائی جهان شمول نیست، یعنی همان موضوعی که ما از آن امتناع می کنیم. و علاوه بر این نمی دانیم به چه علتی، شاید به خاطر احترام به کانت، که تجربهٔ زیبائی شناختی الزاماً باید به شکل مستقیم و بی واسطه انجام گیرد. اگر سرانجام همیشه در رابطهٔ مستقیم و بی واسطه با اثر هنری رابطه برقرار می کنیم و آن را ارزیابی می کنیم، باید دانست که این تجربهٔ بی واسطه همواره مسبوق به وساطت مجموعه شرایطی بستگی داشته که چنین رابطه ای را ممکن ساخته و به آن معنی بخشیده است.
به این ترتیب، فکر می کنم امکان پذیرش هر دو موضع، یعنی نسبیت گرا و واقعیت گرا کاملاً وجود دارد و تا حدود زیادی به نظریهٔ «نلسون گودمن» (33) شباهت دارد که آن را «نسبیت گرائی مشروط» می نامد یعنی نوعی نسبیت گرائی با قید الزامات خاص.
در بطن گروهی از ارزیابی ها که در رابطهٔ مفصلی با گروهی از تولیدات قرار می گیرد، ارزیابی اثر در عین حال به مشخصات واقعی اثر و به بازی زبانی مطرح شده مرتبط می باشد.
به طوری که ارزیابی در رابطهٔ با قواعد و سنجه هائی انجام می گیرد که امکان بیان آن را فراهم ساخته است. در نتیجه باید این سنجه ها و قواعد بازی مرتبط به آن را بیاموزیم. گذار از این زبان به آن زبان نیازمند کسب آموزش های مرتبط به هر یک از آنها است. از دیدگاه من کاملاً روشن است که اگر تجربهٔ زیبائی شناختی مشخصاً حسی می باشد، ولی با این وجود نیازمند دانش و آگاهی از نوع فکری نیز هست، و همان طور که دیوید هیوم نیز مطرح کرده است، در پرورش سلیقه و ظرافت های آن شرکت دارد.
در نتیجه بینش من کاملاً به معنای نظریهٔ « کارشناختی » بوده، با این حساب که نسبیت گرائی را به عنوان مجموعه ای از کار شناختی های متنوع ارزیابی می کنم، زیرا زمینه های سنجش متنوع است.
روشن است که همواره می توان از بیرون به اشیاء نگاه کرد و روی خصوصیت نسبی این نسبیت گرائی اصرار ورزید که تا چه اندازه فاقد جهان شمولیت است.
در همین جا نکتهٔ مهمی وجود دارد که باید به خاطر داشت، همانطور که من در تمام کتاب هائی که پیش از این نوشته ام، یادآوری کرده ام : که تمام مفهوم سازی های فلسفی ، حتی نسبیت گرائی مورد بحث ما، تابعی از شرایط اجتماعی، فرهنگی و معرفت شناختی(34) بوده که آن را ممکن ساخته است. برای فیلسوف دیدگاه ناکجا آباد و یا فرا تاریخی وجود ندارد، نظریهٔ نسبیت گرائی نیز حاصل دورانی نسبیت گرا بوده است، همانند نظریه ای که ارتباط با اثر هنری را برای هر فردی که متعلق به هر کجا و هر گروهی که باشد و علی رغم شاخص هایش ممکن می داند، چنین نظریه ای نیز متعلق به همین دوران نسبیت گرا است.
تحت چنین شرایطی، نسبیت گرائی تحت الزام، به محدودیت تاریخی خود آگاه است.
پاریس، 5 دسامبر 1998

پی نوشت
1- سنجه Critère

2- داوری. قضاوت Jugement
3- زیبائی شناسی. فلسفهٔ هنر Esthétique
4- تعریف هنر Définition de l’art
5- تجربهٔ زیبائی شناختی. Expérience esthétique
6- ارزش اثر هنری Valeur de l’œuvre d’art

7- استنلی دانن Stanley Donen
سینما گر آمریکائی تولد 13 آوریل 1924 در کارولین جنوبی. از سن ده سالگی به آموزش رقص پرداخت و در سال های 1942 و 1943 در هالیوود به عنوان طراح رقص مشغول به کار شد. در زمینهٔ سینما نیز کارهائی در نوع کمدی موزیکال انجام داد.

8-Post-moderne
پست مدرنیته مفهومی در عرصهٔ جامعه شناسی تاریخی است که بر اساس نظریات چندین نویسنده به معنای از بین رفتن خرد به مفهوم کلیتی تعالی یابنده می باشد که در اواخر قرن بیستم در جوامع غربی روی داد. از چنین پایانی برای خرد تعالی یابنده، تحولی در رابطه با زمان به وقوع می پیوندد که عبارت است از تمرکز زمان روی اکنون، شیوهٔ ساماندهی بی بدیل در عرصهٔ فعالیت های اجتماعی و متزلزل شدن هویت جمعی و فردی.

9 -Antoni Giddens

آنتونی گیدنز، روز 18 ژانویه 1938 در لندن به دنیا آمد، جامعه شناس بریتانیائی و استاد جامعه شناسی در دانشگاه کمبریج است. او به خاطر نظریه اش دربارهٔ ساختار مشهور شد. به اتفاق تنی بلر (نخست وزیر بریتانیا از 1997 تا 2007 او از بازبینی (رویزیونیسم) سوسیال دموکراسی دفاع کرد و نظریه ای را که به «سومین راه» شهرت یافت مطرح نمود. بلند پروازی گیدنز باز خوانی نظریهٔ اجتماعی دربارهٔ روند درک ما از گسترش و مسیر مدرنیته است. او یکی از منتقدین جریان پست مدرن نیز هست. او پست مدرنیته را به شکل «مدرنیتهٔ افراطی» (مدرنیته رادیکال) تعریف می کند. رویکرد او به جامعه شناسی ساختار اجتماعی را تحت دو وجه مضاعف در نظر می گیرد. خصوصیات ساختاری نظام اجتماعی در عین حال شرایط (محدودیت ها و الزامات) و نتایج (قابلیت) از فعالیت های افراد نتیجه گرفته می شود. به عنوان مثال، آموزش زبان مادری برای قابلیت بیان ما یک محدود به شمار می آید ولی در عین حال به ما قبلیت خاصی می بخشد که از طریق آن مجموعه ای از اعمال و ارتباطات را ممکن می سازد. برای درک واقعیت اجتماعی، باید به نتایج غیر عمدی در حرکت اجتماعی بیاندیشیم. نتایج غیر عمدی، یکی از محدودیت های حوزهٔ تخصصی فعالیت اجتماعی است.

10-Gaston Bachelard
گاستن بشلر در سال 27 ژوئن 1884 به دنیا آمد و در 16 اکتبر 1962 در پاریس چشم از جهان فرو بست، او فیلسوف فرانسوی در زمنیهٔ فلسفهٔ علوم و فن شاعرانه است.

11-Réponse esthétique
پاسخ زیبائی شناختی. عکس العمل خوانشگر اثر هنری را گویند که تنها به ابراز احساسات خلاصه نگردد بلکه عبارت است از مجموعه ای از حرکات و تأملات پیرامون احساس زیبا...

http://www.fabula.org/revue/document4454.php

Richard Wollheim –12
ریچارد وولهیم به تاریخ 5 می 1923 تولد یافت و در 4 نوامبر 2003 در گذشت، او فیلسوف بریتانیائی به دلیل تحقیقاتش دربارهٔ فلسفهٔ روح، روانکائی و به ویژه نظریاتش دربارهٔ هنر و نقاشی شهرت یافت و اصطلاح «مینی مالیسم» در عرصهٔ نقد هنری به او تعلق دارد.

Art and its Objects . Art et ses objets-13
1968, Cambridge, Cambridge Universsity Press, 1980, trad.franç. L'art et ses objets, Paris, Aubier, 1994

Nelson Goodman-14
7 اوت 1906 – 25 نوامبر 1998 فیلسوف و منطق دان آمریکائی

Gérard Genette-15
به سال 1930 در پاریس به دنیا آمد، او منقد تدبی و نظریه پرداز در زمینهٔ ادبیات است که رویکرد خاص او در بطن فن نوشتار متأثر از ساختارگرائی است.

John Langshaw Austin -16
28 مارس 1911-8 فوریه 1960 فیلسوف انگلیسی

Tony Cragg-17

Ludwig Josef Johann Wittgenstein-18
26 آوریل 1889 در وین، اتریش هنگری به دنیا آمد و به سال 29 آوریل 1951 در کمریج در انگلستان درگذشت. او فیلسوفی بود که در زمینهٔ منطق و سپس در نظریهٔ بنیادی ریاضیات و فلسفهٔ زبن آثار ارزشمندی بر جای گذاشت. او یکی از مهمترین فیلسوفان قرن بیستم است.

Symptôme -19

Stanley Cavell -20

Les voix de la raison -21

David Hume – 22
دیوید هیوم 26 آوریل یا 7 می 1711 – 25 اوت 1776 فلیسوف، اقتصاد دان و تاریخ شناس یکی از برجسته ترین متفکران عصر روشنائی در اسکاتلند.

« De la norme du goût » in Essais esthétiques – 23

-Qualité seconde-24
کیفیت ثانوی. در فیزیک کلاسیک آن چه را که فیزیکدان به عنوان تجربهٔ شخصی از شیء مورد بررسی مطرح می کند از آن چه که شیء واقعاً هست و از مشخصات عینی آن است تفکیک می کند. کیفیت ثانوی به بازنمائی شیء و یا شناخت شیء اتلاق می گردد که در آن شناسنده از آن حذف شده باشد زیرا شناسنده ممکن است که دچار توهمات شخصی باشد و یا ابهاماتی داشته باشد که از دیدگاه فیزیک کلاسیک و یا فلسفهٔ کلاسیک مردود است.

John Locke – 25

29 اوت 1632 – 28 اکتبر 1704 فیلسوف انگلیسی
Richard Wolheim -26
Readymade -27
Land art-28
Nelson Goodman- 29
Epistémique -30
معرفت شناسی

فصل 1

تجربهٔ زیبائی شناختی
در عبور از منشور پسامدرنیته

«افرادی که از سطح آموزشی مشخص و برابری برخوردار بوده و ذهنشان از همان آغاز پیشداوری های مشابهی را جذب کرده است ، می توانند در محیط اطراف خود مشاهده کنند که بین آنها تا چه اندا زه سلیقه های مختلف وجود دارد. ولی آنهائی که چشم انداز وسیعتری را در نظر می گیرند، در مشاهدهٔ ملت های مختلف و دور از یکدیگر و در قرون متفاوت، از ابعاد اختلاف سلیقه ها شگفت زده خواهند شد.»

(دیوید هیوم، نقدی بر هنجارهای سلیقه)

امروز نقطهٔ آغاز هر تأملی دربارهٔ داوری زیبائی شناختی، کسب آگاهی روشن از موقعیت پسا مدرن است.
موقعیت پسا مدرن با بی اعتبار شدن منطق مدرنیست مشخص می گردد که اشکال هنری را در سیر خطی تاریخ آن قابل بررسی می دانست که منتقدین، هنرمندان و بسیاری از تاریخ شناسان از آن برای سامان دهی تاریخ هنر قرن نوزده و بیستم استفاده کرده اند.
و به شکل کاملاً عمیقتری موقعیت پسا مدرن با منحل شدن نظریهٔ تاریخ به نفع گسترش خرده تاریخ که هیچ عاملی نمی تواند، در هر صورت تا مدت های مدید، نقطهٔ مفصلی آن را با کلان تاریخ یگانه ای تضمین کند.
وضعیت پسامدرن تکثر گرائی فعالیت های هنری و ارزش هائی را دربر می گیرد که به نام هنر و ارزش های معین هدایت شده و بر همین اساس نیز درک می گردد. از این پس روشن است که همه چیز و یا تقریباً همه چیز هم زمان و در هم زیستی وجود دارد، از جف کونز(31) تا آن هامیلتون(32)، از شری سامبا(33) تا هوآنگ یونگ پینگ (34)، از آندریوو ویس(35) تا ژرار ریچتر(36)، از دونالد جود (37) تا میک کلی (38)، از روبرتو ماتا(39) تا جولیو گالان(40)، از چن ذن(41) تا ایلیا کاباکوو(42)، از هنر به اصطلاح نخبگان تا هنر عوام.

چنین تنوعی در زمان حال و در درون فرهنگ «غربی» به کشف همین تنوع در گذشته و در مناطق دیگر انجامید.
چشمها به روی گذشته ای رنگارنگ تر باز شد و نظریات انحصاری نیز اعتبار گذشته شان را تا حدودی از دست دادند، یعنی گذشته ای که همواره عرصهٔ منازعات تصاویر و مکاتب، با تمام پدیده های موقتی آشکار و پنهان بود، چشم انداز نوینی را ایجاد کرد.
نگاه ها در عین حال متوجه تنوع جغرافیائی نیز شد، اگر چه پیش از این نیز شناخته شده بود ولی خیلی زود تحت تأثیر موزهٔ تخیلی آندره مالرو (43) و شتابزدگی مبارزه جویانهٔ چند هنرمند که می خواستند در همه جا مدرنیسم را گسترش دهند، حتی در کشورهائی که مدرن نبودند، سرانجام مدرنیسم آنها کمی شبیه به «کارگو کولت» (44) از راه رسید.

از این پس، هنر بومیان استرالیا، هنر کره ای، هنر مکزیکی های مهاجر در آمریکا به همان اندازه که هنر مکزیک در سرزمین اصلی اش هر یک جایگاه خود را به عنوان عضو قابل احترام و وفادار مدرنیسم مطالبه کردند.

امتیاز بزرگ هانس بلتینگ(45) در کتابی که تحت عنوان « آیا تاریخ هنر به پایان رسیده؟» ارائهٔ مندرجات همین پایان تاریخ هنر است، چنان که این تاریخ را در مفهوم الگوی گسترش و پیشرفتی بدانیم که سیر تحولی آن از وازاری(46) شروع می شود و با هگل به اوج می رسد و دوباره امپراتورانه و سپس امپریالیست معابانه و سپس با گرینبرگ (47) به شکل کاریکاتور تکرار می شود.
با حذف این الگوی تاریخی، در عین حال نظریهٔ هنری با خصوصیات مشخص و از پیش تعریف شده که تجربهٔ زیبائی شناختی مشخص و تعریف شده ای را در رابطه با اثر هنری ممکن می ساخت، از بین رفت.
به طوری که ناگهان ما در برابر رنگین کمانی از آثار متنوع قرار گرفتیم که اگر چه غنی به نظر می رسیدند ولی دسترسی به این حجم از اثار ناممکن بود. مجموعه اثار و تجربیاتی که تردید آمیز به نظر می رسید، تردید بین ملال و رویگردانی، و تماشای ناب بر اساس سنت زیبائی شناختی که موجب تمسخر ساده اندیشانه می شد، و احساس و ارضای فکری.
بین جذبه های فکری که ساخته های بورن (48) ایجاد می کند، و بازی حسی و عاطفی در رابطه با خاطره و طلسم که در آثار بولتانسکی(49) مشاهده می کنیم، چه نقطهٔ مشترکی وجود دارد؟

تناقض چنین وضعیتی در این نکته است که ما راهی را که به نام کثرت گرائی هموار کرده ایم تا پایان نمی رویم. موزه ها و مراکز هنر معاصر، نشریاتی که به هنر معاصر اختصاص دارد، دوسالانه های متعدد و گزارشات فصلی یعنی جائی که به بررسی آخرین تحولات خلاقیت اختصاص دارد، و خلاصه مجموعه ای که می توان آن را «جهان هنر» نامید، همچنان تحت عنوان هنر معاصر که وجه مشخصهٔ آن در تنوع تمایلات است مدعی متحد ساختن چنین مجموعه ای بوده، و مفهوم هنری بی تعریف در تعریف آن به موضوع مرکزی تبدیل شده است.
چه آنهائی که بازار هنر معاصر را افشا می کنند و چه آنهائی که در آن نمایشگاه برگزار کرده و در پی کسب درآمد مالی هستند، هر دو طیف در پی متحد ساختن این مجموعهٔ پراکنده هستند، که یکی آن را محکوم و دیگری از آن بهره برداری می کند.

جدی گرفتن چنین وضعیتی که حاکی از تنوع فزاینده بوده و مشروط دانستن آن به وحدت «زیبائی شناختی» نیازمند نقدی با خصوصیت مطلق و یک پارچه برای داوری زیبائی شناختی است که با این وجود نسبیت گرائی را نفی نکند. در نتیجه، تلاش ما بر این خواهد بود که در سطح نهادینه زمینه ای به وجود بیاورم که به مشخصات احساسات بپردازد و زیبائی شناسی نیز بتواند تحت اشکال ابهام آمیز مورد بررسی قرار گیرد.
به این ترتیب تحلیل و بررسی چنین احساسی ضرورت پیدا می کند و این مهم همان موضوع مرکزی فصل اوّل کتاب حاضر است.

1

برای انجام چنین کاری می توانیم از روانشناسی اجتماعی یا مردم شناسی مدد بجوئیم، و یا این که پژوهش هایمان را به سوی تاریخ هنر و تاریخ سلیقه هدایت کنیم.
تأملاتمان را از هر زمینه ای که آغاز کنیم، در هر صورت با مدار بسته ای روبرو می شویم.

روانشناسی اجتماعی با به کاربستن روش های رایج در این زمینه دربارۀ تجربیات زیبائی شناختی مطالب کما بیش روشن و ثابتی را در مورد آن چه که افراد معمولاً تجربۀ زیبائی شناختی می نامند به ما می آموزد.
به همین ترتیب، مردم شناسی، به این شرط که با برچیده شدن نظام استعمار که موجب پیدایش و اعتبار ابهام آمیز آن شده بود، از بین نرفته باشد، بر اساس تعاریفی که جوامع مختلف از فعالیت هنری دارند، حتی اگر از نیّت آنها درک روشنی نداشته باشیم، اطلاعاتی دربارۀ هنر در اختیار ما می گذارد.

تاریخ هنر نیز به سهم خود دربارۀ اشیائی که تاریخ شناسان به عنوان شیء هنری تشخیص داده و انتخاب کرده اند، و یا توسط گروه آکادامی حرفه ای برگزیده شده است، آرشیوهایش را سازماندهی می کند.
چنین وضعیتی که بیشتر به دایره ای بسته قابل تشبیه می باشد، تنها می تواند موجب نگرانی طرفداران عقب افتادۀ اصول گرا باشد، در حالی که اگر به وجه نسبی آن در تأملاتمان بیاندیشیم، کاملاً قابل تحمل خواهد بود.
تاریخ هنر که آغشته به مردم شناسی باشد یا نباشد، در هر صورت نه به شکل تاریخ مقدس آخر زمان شناسی بلکه به مثابه تاریخ طبیعی تولیدات در تنوع آنها می تواند نقاط قابل باز شناسی مهمی را عرضه کند.
تاریخ هنر در واقع نشان می دهد که هر اندازه کارآیندهای هنری متنوع باشد، با این وجود همواره فعالیت هائی را در بر می گیرد که از قواعد کمابیش مشخصی تبعیت کرده و دارای الگوهای معینی است که از طریق آنها، داوری در مهارت به کار رفته در آثار ممکن می گردد.
چنین اموری نهایتاً به بازشناسی آن چیزی می انجامد که کیفیت هنری می نامیم که بنا بر جامعه و یا دوران تاریخی، ارزش کمابیش بزرگ اثر هنری، مزیت متغییر هنرمند، و در عین حال شرایط دریافت زیبائی شناختی را تعیین می کند.
در این جا باید اندکی روی موضوع کیفیت هنری، هر چند مختصر، برای طرح چند نکتۀ مهم تأکید کنیم.

با این وجود مفهوم کیفیت هنری را نباید به شکل انحصاری به وجه جسمانی و مادی اثر هنری (یا شیئی که به عنوان اثر هنری بازشناسی می کنیم) تقلیل داده و تعبیر کنیم. در واقع آثار هنری می تواند خصوصیات جسمانی و مادی داشته باشد (مثل مجسمه که کیفیت آن تودۀ مادی و حجم، و یا نقاشی که شامل سطح آغشته به رنگ است)، ولی بخش دیگری از آثار هنری در دوران معاصر را که را تحت عنوان «هنر مفهوم پایه» (50) می شناسیم وجه جسمانی و مادی قابل توجهی نداشته و در برخی موارد اساسا فاقد آن است (به عنوان مثال در مورد آثار ادبی می بینیم که هیچ کیفیت جسمانی و مادی ندارد).
با این وجود، چنین موضوعی به این معنا نیست که ما تنها نتیجه بگیریم که کیفیات مرتبط به بازنمائی و نمایش و شیوۀ بیانی به وضعیت روحی تماشاگر بستگی داشته و امکانات نمادینه را به بازی می گیرد.
بر این اساس، نظریه ای که در این جا مد نظر ما قرار دارد، با آن چه ریچارد ولهلم در کتاب «هنر و موضوعات آن»(پانوشت 13) مطرح می کند متفاوت است، و به طور مشخص اختلاف نظر در آنجائی است که به بررسی کیفیاتی می پردازد که باز شناسی داوطلب هنری (51) را به عنوان اثر هنری قابل تشخیص می سازد.
با این وجود رویکرد ما در این جا، یک مورد خاص از نظریات ولهلم را تأئید می کنیم و آن هم این نظریه است که دریافت (یا درک) زیبائی شناختی نزد تماشاگر (یا شاهد و یا خوانشگر اثر هنری) رونوشت و یا معادل کیفیت شیء است که هنرمند به شکل کمابیش پیچیده و در حد کمابیش موفقیت

آمیزی در آن ثبت کرده است. در نتیجه این کیفیت اثر هنری می تواند به عنوان رونوشت و یا معادل عینی تعریف شود، ولی کیفیات ضروری برای کار هنری که اشیاء هنری را تولید می کند، بر اساس قرارداد تعیین می شود.
بر اساس سبک، نوع، خصوصیت اثر تولید شده، هر گروه هنری، یا مکتب، یا جریان، تعدادی از وجه مشخصاتی را تعریف می کند که در شیء هنری (به همین دلیل رونوشت یا معادل عینی را مطرح کردیم) مبین نحوهٔ رویکرد و کیفیتی است که آن را به عنوان هنر تأئید می کند.

چنین کیفیات هنری در نتیجه به همان اندازه دارای عینیت تجربی هستند که قراردادهائی که پیرامون آن فعالیت هنری تعریف می شود
در نتیجه، چنین کیفیات هنری، در همان حد و حدودی که قرادادها فعالیت هنری را تعریف می کند، دارای عینیت تجربی هستند. کیفیات همان هائی هستند که خصوصیت کار هنری از طریق آنها قابل باز شناسی می شود. چنین رابطه ای به معنای عینیت بی قید و شرط و اختیاری نیست، زیرا در رابطه با قراردادهای همکانی بوده و این قراردادهای مشترک است که تعیین کنندهٔ عینیت تجربی می باشد.
با این توضیحات دقیق، کاملاً روشن است که با وجود تمام قراردادهای مشترک، کیفیت هنری می تواند خیلی متنوع باشد.
به عنوان مثال، کیفیت می تواند دقت در تکرار باشد. تکرار دقیق و درستی عمل از کیفیات هنری می باشد که در هنرهای بومی و سنتی، سرامیک، هنرهای تزئینی وجود دارد، و حتی در برخی موارد که اصالت فردی حائز اهمیت می باشد. یک تابلوی «اکسپرسیونیست انتزاعی»(52) آمریکائی سال های 50 پیش از همه یک تابلوی نمونه و الگوئی است که شیوهٔ بیانی اکسپرسیونیسم را که فوراً به شکل مدون درآمد، به درستی تکرار کند.
وفاداری به الگو و تقلید صحیح و شبیه سازی به طور کلی از اعتبار خاصی برخوردار است، مضافاً بر این که نه تنها به مهارت فنی تکیه دارد بلکه به دلایل عمیقتر، به روابط بین هنر و جادو و جذبه ای که همذات برای نوع بشر دارد باز می گردد. این وجهه از کیفیت هنری از چهره پردازی های غیر حرفه ای و «توهم چشمی»(53) تا داوید و یا انگر را نیز در بر می گیرد.
قرادادهائی که به شبیه سازی و تقلید مرتبط می باشد، بی شک در فرهنگ های مختلف اشکال متنوعی را در بر می گیرد.
به همین ترتیب خصوصیت «یادمان» در اثر هنری و قابلیت عملکرد آن به عنوان «یادمان»، یعنی به عنوان بنا و قطعهٔ ساخته شده ای برای حافظهٔ عمومی، اخطار،طلسم، جایگاه مهمی را به خود اختصاص می دهد.
یک اثر موفق، از دیدگاه، اثری است که عملکرد «یادمان» را به خوبی عهده دار شود، مثل توپ در فیلم «سیتی زن کین»(54)، عکس های آتژه(55)، و یا مجسمه های مجسمه ساز آکادامیک که رسماً مجسمه های یادبود می سازد.
استعداد در کار هنری، مهارت و انجام کار خبره، یکی دیگر از کیفیات هنری است که گومبریچ(56) در وجوه مختلف در یکی از مقالاتش مورد بررسی قرار داده است (57).
ابتکار و بیعت گذاری در رابطه با اصول و قواعد رایج نیز – بی اعتنائی به اصول و قواعد – غالباً از ارزش خاصی برخوردار است، به طوری که می توانیم بپرسیم که آیا رعایت قواعد با قابلیت فاصله گیری از آن هم گام نمی باشد؟

در موارد دیگر، تکرار مصرّانه و عادات رانشی نیز مشمول ارزشگذاری خاصی است که نظایر آن را می توانیم در سپرهای کواکیوتل(58) تا پرده های کلود ویالا(59) مشاهده کنیم.

در باز شناسی کیفیات باید دید بازتری نسبت به آن چه تا کنون مطرح کردیم داشته باشیم، برخی ترفندها برای ایجاد ترس، یا به کار بستن شیوهٔ خاصی در طرح طنزآمیز، و غیره را نیز می توانیم اضافه کنیم.
هر کتابی دربارهٔ زندگی هنرمندان بزرگ و کوچک، به شیوهٔ روزنامه نگارانه و یا عالمانه، به کیفیات خاصی اشاره می کنند. در این کتاب ها انباشته اس از جملاتی نظیر، او شاگرد تمام عیاری بود که به الگوهای بزرگان وفادار می ماند، آن یکی دیگر آن چنان شبیه سازی می کرد که تماشگر را به اشتباه وامی داشت، آن یکی استعداد خارق العاده ای داشت و هیچکس را یارای برابری با او نبود، آن یکی دیگر شهامت زیر پا گذاشتن سنت دیرینه را یافت و قاعده و قانون جدیدی ابداع کرد...
پشت پردهٔ افسانه های دائمی دربارهٔ زندگی هنرمندان، حتی در مورد هنرمندان معاصرتر، بیشتر دربارهٔ خصوصیت هنر و کیفیات هنری گفته می شود تا دربارهٔ خصوصیات خود هنرمند.
حال پرسش این جاست که چرا این کیفیات هنری که به آنها اشاره کردیم برای ما لذت بخش است و ما را تحت تأثیر قرار می دهد، حتی آن دسته از تجربیاتی که در موقعیت دیگری در زندگی نامطلوب به نظر می رسد؟ بی شک خود بزرگ بینانه خواهد بود اگر مدعی شویم که پاسخ قاطعانه ای برای این پرسش در اختیار داریم.
بهتر این است که به پی روی از فیلسوفان قرن هجدهم بگوئیم که در این جا با واقعیات ریشه داری روبرو هستیم که در سرشت نوع آدمی نهفته، یعنی نوعی جهان شمولیت مردم شناختی که از دلایل آن بی اطلاع هستیم و تنها به سادگی می توانیم بگوئیم که طبیعت انسان چنین بوده است.
البته این کیفیات هنری در تمام آثار وجود ندارد، ولی به دور از آنها هم نیست. برخی از این کیفیات در آثار هنری با یک دیگر تلاقی می کنند، و در همزیستی و یا در کنار یک دیگر ردیف می شوند، و به عبارت دیگر برخی از آنها در یک اثر متراکم می شود، در حالی که برخی دیگر حضور ندارد زیرا با اثر در تضاد است. به همین علت، برای توضیح این مطلب، با پی روی از ویتگنشتاین از اصطلاح تشابه فامیلی استفاده می کنیم : به این معنا که برای آثار حاکی از استعداد خاصی بوده، برخی دیگر در گسترش تکرارهای رانشی وجه مشترک پیدا کنند، و برخی دیگر به دلیل شباهت خارق العادهٔ شان به الگوی اولیه و غیره.
بر این اساس، اگر کار «بورن» و «بولتانسکی » وجه مشترکی داشته باشند، وجه اشتراک آنها در شیوهٔ تکثیر و تکرار و به همین ترتیب در ابتکاراتی است که در نحوهٔ چیدمان(60) به کار می بندند. و شاید یک نقطهٔ مشترک دیگر هم داشته باشند، و آن هم مهارت آنها در جدی نگرفتن خودشان است.
تاریخ مدارس، آکادمی ها، مکاتب و هنر آموزی ها نشان می دهد که چنین کیفیات هنری، تحت اشکال کلی و کمابیش هماهنگ، همواره از مقولاتی بوده اند که به شکل دائمی از نسلی به نسل دیگر منتقل شده، و در عین حال، بی آن که متناقض باشد، به شکل دائمی در معرض گسترش و تحول و تکامل بوده و تا جائی پیش رفته که آنها را غیر قابل تشخیص ساخته و قاعدهٔ بازی را نیز متحول ساخته است. باید هنر را تحت تمام اشکالی که به خود می گیرد به عنوان فعالیتی مدون دانست که اصول و قواعد (و کدهای) آن دائما در حال تحول بوده و هست . به عبارت دیگر هنر شامل سیر تحولی و فرآیند است. هنرمند شدن، یعنی آموختن و عمل کردن بر اساس همین مجموعه قواعد و تکیه کردن بر آنها برای ایجاد اثر هنری.
الگوهای انتقال و آموزش خیلی متغییر است. طرفداران آکادمی مطلقا تکرار الگوها و تقلید از اساتید بزرگ را در نهایت دقت و احترام سر مشق خود قرار می دهند، در حالی که در متن هنرهای بومی غالباً برای تأویل تکرارها و تنوع در شبیه سازی اهمیت قائل می شوند. برخی دیگر تولیدات بی بدیل و خصوصیت های فردی را به عنوان قاعده به رسمیت می شناسند. در این مورد می توانیم به نمونه هنرمندانی نظیر استلا(61)، روزنبرگ(62)، لیشتنشتاین (63) یا اندی وارهول(64) اشاره کنیم که چگونه وقتی در سال های 50 به خاطر همین اصل بی بدیل بودن که اکسپرسیونیسم انتزاعی از آنها مطالبه می کرد، دچار ملال و خستگی شده بودند.

به این ترتیب در این جا ما با کیفیات هنری سر و کار داریم که اثر هنری باید برخی از آنها را داشته باشد تا در دوران مشخصی و یا برای گروه خاصی به عنوان اثر هنری قابل بازشناسی باشد.

2

حال اگر به موضوع تجربهٔ هنری بازگردیم، می توانیم آن را در رابطه با کیفیت هنری، به دو شکل مختلف مورد بررسی قرار دهیم.
از یک سو، می توانیم به شکل منطقی فرض کنیم که تجربهٔ زیبائی شناختی نزد خوانشگر اثر، معادل برخی کیفیات هنری بوده، و یا دست کم این فرض را می توانیم در مورد آثار هنری ای در نظر بگیریم که با نیّت خاص و یا خواست از پیش تعیین شده ای ساخته و پرداخته شده است. در این جا تنها روی وجود جهان شمولیت های مردم شناختی تکیه می شود که پیش از این مطرح کردیم : به این معنا که سلیقه های ما تحت تأثیر کیفیت اثر و به نوعی، رونوشت آن است.
در اینجا یک بار دیگر مسئلهٔ جهان شمولیت های مردم شناختی مطرح می گردد : به این معنا که سلیقهٔ ما تحت تأثیر کیفیت اشیاء است. مارسل دوشان عقیده داشت که تماشگران هستند که تابلو را می سازند، در واقع زوج هنرمند و تماشاگر هستند که به اثر تحقق می بخشند، حتی آثاری که ما آنها را به نام آثار «حاضر و آماده» می شناسیم.
از طرف دیگر به همان شکلی که آثار «حاضر و آماده» نشان می دهد، هیچ تضمینی برای انطباق بین این دو دسته از کیفیت ها وجود ندارد. ممکن است تأثیراتی که هنرمند برای اثرش در نظر گرفته، بی نتیجه بماند (پوچ در آمدن اثر برای تأثیر گذاری های از پیش تعیین شده)، و یا تأثیرگذاری عینی اثر از آن چه که هنرمند مدعی آن بوده است فاصله بگیرد (یعنی به عبارت دیگر بروز سوء تفاهم در تأثیرات)، و یا تأثیر دریافتی با نیّت هنرمند هم خوانی پیدا نکند (به دلیل فقدان توان دریافت حسی).
رابطه در اصل و اساس آن به هیچ عنوان نیازی به انطباق ندارد. تجربیات عینی دائما این رابطه را نشان می دهد، و ما به راستی می توانیم در برابر ابتکار عمل مصنوعی (در اثری که به عنوان اثر هنری عرضه شده) یا قطعه ای هیجان آمیز تو خالی و تقلبی مات و مبهوت و شیفته شویم، و یا چیزی را که کلیشه ای بیش نیست به عنوان کار خلاق ارزیابی کنیم و خصوصیات پر رنگ وسواسی را که طی کیلومترها به شکل سفارشی تکرار شده اند به عنوان اثر برجسته تصور کرده و عمیقا آن را زندگی کنیم. با این تفاوت که در این جا حتی اشتباه در پاسخ (یعنی شیء بی ارزش را به جای هنر پنداشتن) نیز معنی دار است : داوری زیبائی شناختی نازل و اشتباه، بازهم یک داوری به حساب می آید و ابراز سلیقهٔ سادهٔ خاصی نیست که هیچ تکیه گاهی نداشته باشد.
با چنین شیوه ای برای مرتبط ساختن کیفیت هنری و تجربهٔ زیبائی شناختی، در واقع، نسبیت تمام و کمال سلیقه را منتفی ساخته و در عین حال برای تنوعات آن جا باز می کند.
اگر تنها تماشاگران هستند که تابلو را به وجود می آوردند، اگر تجربیات زیبائی شناسی معادل هنری تعیین شده ای نمی داشت، هر چند که بازشناسی آن به درستی انجام نگرفته باشد، در واقع بحث و جدل دربارهٔ سلیقه و رنگ ها هیچ ضرورتی پیدا نمی کرد و هر تماشاگری می توانست نظر و دعاوی شخصی خودش را مطرح کند. ولی اگر بخواهیم تفاوت نظریات شخصی و هنجارهای آن را دریابیم با وضعیتی روبرو می شویم که مشابه آن چیزی است که در فلسفهٔ کلاسیک رجوع به کیفیت های ثانوی(65) می نامند ، یعنی کیفیت هائی که باید معادل آن را در شیء جستجو کرد، هر چند که تشخیص آن مشکل باشد.
به همین دلیل باید کیفیت هنری را به عنوان همین نوع کیفیت ثانوی در نظر بگیریم.
از طرف دیگر، دومین وجه رابطه، وقتی که این رابطه به عنوان قاعده بین تجربهٔ زیبائی شناسانه و کیفیت هنری در شیء مشخص شد، روند شکل گیری داوری زیبائی شناسانه عبارت خواهد بود از کسب [قابلیت واکنش متناسب] در رابطه با [کیفیت های متناسب].

به همان نسبتی که آموزش فعالیت های هنری برای ایجاد اثر هنری و تسلط بر قواعد و مبانی و قراردادها ضروری می باشد، برای جستجوی پاسخ مناسب نزد فرد در ملاقات با اشیاء هنری، و برای داوری زیبائی شناسانه نیز ضروری خواهد بود (یعنی تولید کنندهٔ اثر هنری و مصرف کنندهٔ آن هر دو به آموزش هنری نیازمند هستند). این درسی است که هر یک از ما از آموزش و سیر تحولی سلیقهٔ شخصی مان می توانیم تجربه کنیم. و در عین حال چنین درسی، همان درس تاریخ منقدین و دریافت آثار بوده، و نشان می دهد که تا چه اندازه شیوهٔ بیانی منقدان هنری برای نوع نگاه و تشریح آثار و به همین نسبت عامل تعیین کنندهٔ سلیقهٔ برای دورانی مشخص بوده است.
از سالهای 50 غالباً وراجی ها و زبان خاص منقدان را در رابطه با هنرهای معاصر زیر علامت سؤال برده اند، ولی هیچ اتفاق استثنائی و غیر عادی روی نداده بود، زیرا آثار هنری دیروز و امروز در همین زبان به بیان آمده و بر پایهٔ همین زبان بوده است که درک حسی آنها را آموخته ایم. شیوهٔ بیان در پیوند با بازی زبان است که تجربهٔ زیبائی شناختی را شکل می دهد. اگر ما امروز سلیقهٔ خاصی داریم، چنین موضوعی به هیچ عنوان مادر زاد نبوده بلکه خوب یا بد، نتیجهٔ مستقیم آموخته های ما و اشکال بازی زبان در ارزیابی آثار و در عین حال بازی زبان در درک و حس آنها بوده است.
با این وجود، همیشه می توانیم با ذهنیت فردی به ملاقات آثار هنری برویم، بی آن که به کیفیت هنری آنها توجهی داشته باشیم. ولی چنین گزینشی در رابطه با اثر هنری گواه بر رویکرد خاصی در هنرهای معاصر و در رابطه با آثاری مطرح می باشد که «هنر بی کیفیت» نامیده اند و شامل حال هنر در ابعاد کلی نمی شود.

3

آخرین موضوعی که در بالا به آن اشاره کردم، یکی از مسائل مهم دوران ما را در پیوند با وضعیت فعلی مطرح می سازد یعنی جمع گرائی که در حال حاضر در بطن آن هستیم : این مسئله عبارت است از مشکل برانگیز بودن رابطهٔ تجربهٔ زیبائی شناسانه از اثر هنری با معادل کیفیت هنری آن اثر.
در جائی که تجربیات زیبائی شناسی به شکل متعارف تعریف شده و کیفیات هنری نیز به همین گونه توسط عرف رایج مشخص شده است، این گونه به نظر می رسد که تنها می توانیم گروه متنوع را با گروه دیگری تلاقی دهیم. ابهام و نسبیت گرائی یا تردیدها نیز از این جا منشأ می گیرد.
با این وجود می توانیم این مشکل را با دو نگرش مورد بررسی قرار دهیم.

از یک سو، چرا نپذیریم که تجربهٔ زیبائی شناسانه در دعاوی یگانگی و انسجامش، در واقع از یک گروه تجربه تشکیل شده که بین آنها تشابه گروهی وجود داشته است؟ چرا باید تجربهٔ زیبائی شناسی که فضائی مانند فضائی که جیمز تورل (66) عرضه می کند با مجسمه های پر سر و صدای تینگلی(67) هم گون باشد؟
چرا حتماً باید تماشای نقاشی ماتیس(68) با نقاشی تک رنگ ریمن(69) یا تابلوی ماگریت (70) یکی باشد؟
چنین پرسشی ما را به تعریف برنامه ای برای بررسی دقیق پاسخ های متنوع به آثار متنوع هدایت می کند. روانکاوی، روانشناسی حیوانات، مقایسهٔ ادراکات متنوع انسان از جمله عناصری است که می تواند در این بررسی به ما یاری رساند. بی گمان مجسمه های هانری مور (71) و ژولیو گونزالز(72) احساس یگانه ای را در ما متبلور نمی سازد.
فراسوی چنین واکاوی هائی، می توانیم بپرسیم که با وجود تمام این تفاوت ها در تجربیات زیبائی شناسی، آیا هستهٔ مرکزی هم سوئی برای آنها وجود دارد؟ به همان معنائی که به عنوان مثال پدیدار

شناسی در تحلیل داده های اولیه (مواد خام اولیه) در رابطه با ادراکات انسان مطرح کرده است : یعنی آیا هستهٔ مرکزی اولیه و هم سوئی برای تجربیات زیبائی شناسی وجود دارد که بتواند تمام تجربیات زیبائی شناسی را در برگیرد؟
پژوهش های روانشناسی نزد میهالی سیکزنتمیهالی(73) در این زمینه می تواند تا حدودی به ما یاری رساند(74) _ ولی خواهیم دید که به طور مشخص کلیت ها مد نظر نبوده بلکه ظرافت ها و نکات موشکافانه است که به مرکز توجهات تبدیل می شود، و نتیجه گیری نیز ناچیز است _ اگر چه به این معنا نیست که آموزه های گردآوری شده دربارهٔ ویژگی تجربهٔ زیبائی شناسی الزاماً بی فایده است.
میهالی سیکزنتمیهالی در واقع به بررسی فعالیت هائی می پردازد که آن را «خود آماجی» یا «خود هدفمندی» (75) می نامد، و تجارب جذب شدگی مانند وقتی که بازیگران شطرنج جذب صفحهٔ شطرنج و وضعیت مهره ها می شوند، یا آهنگسازان، کوهنوردان، متخصصین هنر، و ورزش های ماجراجویانه و غیره. بر اساس آن چه که افراد از تجربیات خودشان ترسیم می کنند، میهالی به این نتیجه رسیده است که آنها را پیرامون مفهومی کلی زیر عنوان «جریان سیال تجربه»(76) دسته بندی کند، زیرا افرادی که او آنها را در فعالیت هایشان مورد بررسی و پرس و جو قرار داده است برای توضیح این حالت جذب شدگی که بی هیچ تلاش خاصی در روند کار آفرینش گری روی می دهد دائما واژهٔ «جریان سیال» را به کار می برده اند، که از سرچشمه به جریان افتاده و به گونه ای در زندگی آگاهانه فضای مستقلی را در بر می گیرد.
این موضوع برای خوانندهٔ آگاه فوراً نظریاتی مانند گروس (77) در پژوهش های قدیمی اش دربارهٔ بازی نزد حیوانات، و حتی بررسی های شیلر(78) دربارهٔ رابطهٔ بازی و هنر را تداعی می کند.
بررسی های عمیق میهالی سیکزنتمیهالی در مصاحباتی که انجام داده است، دست کم دو موضوع مختلف را نشان می دهد.
پیش از همه، در رابطه با یک اثر، افراد به جنبه های بسیار متنوعی توجه نشان می دهند. برخی انگیزهٔ هنرمند را ستایش می کنند، در حالی که افراد دیگری وجه تاریخی و یا موفقیت فنی آن را ارزیابی می کنند. از سوی دیگر، مرکز توجهات هر چه باشد، تجربهٔ زیبائی شناختی همواره به مانند تجربه ای سیال ترسیم می شود.
بومگارتن(79) که مخترع اصطلاح «زیبائی شناسی» به همان مفهومی است که همواره تا امروز در آن بازشناسی می کنیم، بر این باور بود که ارزش زیبائی شناسی یک اثر در توانائی آن در انتقال تجربیات پایدار و ماندگار است.
مونرو بردسلی(80) در تحلیل هایش فهرستی از پنج ویژگی تجربهٔ زیبائی شناسی عرضه می کند(81) : که عبارت است از تمرکز توجه روی شیء (اثر)، آزاد شدن از نگرانی های روزمره، رهائی، جا به جائی یا استعاره سازی حس، شرکت فعال در کشف شیء (اثر) و سرانجام حس یگانگی با تجربه.
در نتیجه رابطهٔ خاصی بین شیء (اثر) و قابلیت های فرد به وجود می آید که احتمالاً فرافکنی و برداشت او را تسهیل می سازد. این رابطه شرایط مادی مشخصی دارد : به عنوان مثال، سالن تاریک، موزه، شرایط مطلوب برای مطالعه، احساس جذب ناب اثر به شکل بی طرفانه و آری از هر گونه انتظاری به جز خود اثر، و غیره.
ولی اگر بخواهیم راه دورتری برویم، به هیچ روی نباید روی نتایج میهالی سیکنزنتمیهالی حساب کنیم، زیرا چنین نتایجی ما را به فراتر از ویژگی نظم خاص تجربهٔ زیبائی شناختی که او «جریان سیال» می نامد و در متارکه با زندگی عملی می باشد، هدایت نمی کند. در این صورت ما همواره به داده های اولیهٔ طبیعت انسان برخورد می کنیم.

حال باید بپرسیم که اگر بخواهیم این داده ها را گسترش دهیم و پا فراتر از آن بگذایم، تجربهٔ زیبائی شناختی به چه شکلی امکان پذیر خواهد بود. برای گسترش داده های اولیه در یک تجربهٔ زیبائی شناختی عینی، نه در حالت کلی، بلکه در رابطه با اثر مشخصی که دریافت کنندهٔ آن به شرایط آموزشی خاصی ملزم سازد، حتی اگر این تجربهٔ زیبائی شناختی ناچیز و بسیار ناچیز باشد، مانند جیر جیرک درخشنده، تیله ای که می غلتد، یک ساقهٔ علف در باد، سنگی که شکل عجیب و غریبی دارد و چیزهائی در این ردیف.
دراین جا و روی همین موضوع است که باید دوباره به ضرورت آموزش و جایگاه آن در غنی سازی و گسترش و ساخت و پرداخت داوری زیبائی شناسی بازگردیم که به شکل کمابیش پیچیده ای با تجربهٔ زیبائی شناسی حداقل گره می خورد.
علاوه بر این در همین جا نیز هست که شیوه ها و هم بائی های متنوع هنری به پیدایش هنجارها می انجامد : هنجارهای کار هنری در یک سو و هنجارهای داوری زیبائی شناسی در سوی دیگر.
آن چه در این جا به شکل کاملاً ویژه ای مطرح می باشد، آموزش و یادگیری تأثیرات حسی و پیچیدگی آن در بازی و ساخت و ساز زبان است. چنین آموزش هائی البته چیز خیلی شگرفی نیست : و کاملاً قابل مقایسه با احساسات و هیجاناتی است که ما در زندگی می آموزیم، مانند چگونگی احساس عشق، نفرت، تمایلات متنوع و غیره.
تأثیرات حسی، در تمام پیچیدگی شان، قابل آموختن بوده و می تواند و از طریق زبان به بیان آورده شود. رساله های عالمانه دربارهٔ عواطف در قرون هفدهم و هجدهم، کتاب های اخلاقی که با دقت و ظرافت به تعریف عشق، نفرت، حسادت، بلندپروازی، شجاعت، پارسائی می پرداختند پیش از آن که به عنوان کتاب های علمی مطرح باشد، به عبارتی دستور زبان برای آموزش و کاربرد هیجانات حسی و ظرافت های عملی در این زمینه ها به شمار می آمد.
با رمان و تراژدی در کنار این گونه رساله ها، به مردان و زنان احساسات را می آموختند و علاوه بر این به آنها می اموختند که چگونه این احساسات را بنامند و باز شناسی کنند و دربارهٔ آن حرف بزنند و چگونه آن را حس کنند. این مجموعه از آثار آموزش خودشناسی را به عهده داشت و هم بائی آنهائی را تشکیل می داد که چنین تجربیاتی را در زندگی مشترک حس می کردند، چیزی که فوکو آن را ذهنیت سازی افراد می نامید.
دقیقا به همان شکلی که کتاب و گفتمان هنری، رساله های زیبائی شناسی، و رساله های فنی، نمایشگاه ها و مجلات نقد عهده دار آموزش هنری نزد هنرمندان و و آنهائی که دریافت کنندهٔ آثار هنری هستند می باشد.
دیوید هیوم، فیلسوف قرن هجدهم، این فرآیند مضاعف آموزش و ساخت و پرداخت را بازشناسی کرده بود که باید هم زمان روی کیفیت هنری واحساس یا تجربهٔ زیبائی شناختی عمل نماید. سلیقه در فرایند پیچیدهٔ آموزش که مقایسات را نیز در بر می گیرد و تجربیات گسترده و مداخلات نظریات و دیدگاه های منتقدین به هنجار تبدیل می شود. به همین گونه مهارت هنری از طریق آموزش حرفه ای شکل می گیرد.
در نقدی که هیوم تحت عنوان ***هنجار در داوری سلیقه*** قطعه ای از دنکیشوت را به نقل می آورد، داستان چنین است که دو شراب شناس، از یک بشکه شراب می نوشند، یکی از آنها کمی طعم آهن و دیگری کمی طعم مس را حس می کند. وقتی تمام بشکه خالی می شود، در آن کلیدی پیدا می کنند با زنجیر مسی.
در اساس داوری متضاد شراب شناسان واقعیتی وجود دارد، یعنی چیزی مانند کیفیت و در این مورد خاص کیفیت مضاعف شیئ ارزیابی شده. ولی می توانیم تصور کنیم که آزمودن آن بی آن که آموزش خاصی در کار باشد، و بی آن که هنجاری برای سلیقه وجود داشته باشد، می توانست به همین نتیجهٔ حسی بیانجامد.

در این جا به موضوع وضعیت پسا مدرن باز می گردیم. پسا مدرن چه کرده ؟ و تأثیر آن کدام بوده است؟ پسامدرن موقعیت تحلیل آثار و داوری را متحول ساخت به این معنا که ما را در مقابل تنوع کیفیت های هنری، تنوع تجربیات هنری و تنوع ساخت و پرداخت آن قرار داد. موضوع چندان پیچیده ای نیست، ولی به همین اندازه برای پایان بخشیدن به بسیاری از توهمات کافی به نظر می رسد.

پی نوشت

Jeff Konns –3**1**

جف کنز هنرمند آمریکائی در 21 ژانویه 1955 در شهر یورک در پنسیلوانی به دنیا آمد. او مدتها در زمینهٔ مواد خام به حرفهٔ نمایندگی در وال استریت اشتغال داشت و سپس وارد بازار هنری می شود. آثار او در کارگاهی واقع در چلسی در نزدیکی نیویورک به همکاری 100 مشاور و کارگر و کارمند حرفه ای ساخته می شود. او سازندهٔ هیچ یک از آثار خود نیست و تنها نظریاتش را توسط همکاران حرفه ای اش به مرحلهٔ اجرا می گذارد.
(این قطعات از ویکیپدیای فرانسوی ترجه شده. من در این جا در مورد محتوای مطالب قضاوت نمی کنم، یعنی این که ایا ما اساسا فردی به نام جف کنز را به عنوان هنرمند می توانیم باز شناسی کنیم یا نه؟ این موضوعی است که بعداً باید مورد بررسی قرار دهیم.)

Ann Hamilton – 3**2**

Cheri Samba – 3**3**
Samba wa Mbimba N’zingo Nuni Masi Ndo Mbasi
سامبا وا مبیمبا نزیگو نونی ماسی ندو مباسا
ملقب به شری سامبا نقاش کنگوئی، متولد 30 دسامبر 1956 است. نقاشی های این نقاش متعهد در تقاطع هنر بومی آفریقا و جهان کتاب های مصور است که بیشتر به هجو نامه های سیاسی شباهت دارد.

Huang Yung Ping -3**4**

هوآنگ یونگ پینگ هنرمند معاصر فرانسوی چینی تبار، متولد 1954

Andrew Wyeth – 3**5**

Gerhard Richter -**36**

Donald Judd -**37**

Mike Kelley -**38**

Roberto Matta -**39**

روبرتو آنتونیو سباستین ماتا اشورن که او را ماتا می نامیدند، نقاش شیلیائی است که به تاریخ 11 نوامبر 1911 در سانتیاگو در شیلی به دنیا آمد و در 23 نوامبر 2002 در گذشت. او در رشتهٔ معماری در سانتیاگو تحصیل کرد. در سال 1933 کار حرفه ای اش را رها کرد و در پاریس مستقر شد. برای نخستین بار در کارگاه لوکوربوزیه شروع به کار کرد و بعد به اسپانیا مسافرت کرد و با شاعرانی نظیر رافائل آلبرتی و فدریکو گارسیا لورکا آشنا شد. سفر به اسکاندیناوی موجب آشنائی او با آلوار آلتو شد. در سفر به لندن با هانری مور، رولان پنروز و رنه ماگریت آشنا شد.
به توصیهٔ سالوادور دالی، به ملاقات آندره بروتون رفت و او نیز ماتا را فوراً پذیرفت. ماتا در این مورد می گوید : «به من می گفتند تو سورآلیست هستی! در آن وقت مفهوم این کلمه را نمی دانستم...»
در مجلهٔ سورآلیست «لو مینوتور» ماتا در بارهٔ معماری مقاله می نویسد و با خردگرائی لوکوربوزیه مخالفت می ورزد. در همان دوران او شیوهٔ فنی خاصی را تجربه می کرد که عبارت بود استفاده از تکه پارچه برای پهن کردن رنگ روی تابلو. و به روش نوشتار اتوماتیک نزدیک شد. او این بخش از کارهایش را «ریخت شناسی روانشناختی» نامید.
برای فرار از جنگ به توصیهٔ مارسل دوشان به نیویورک رفت. شش ماه بعد در گالری ژولین لوی که متخصص سورآلیست ها است نمایشگاه برگزار می کند. او در کارگاه خود آمریکائیان جوانی نظیر جاکسون پولوک را می پذیرفت.
در سال 1964 برای بزرگداشت رهبر جنبش کمونیستی ژولین گریمو که در سال 1963 در اسپانیا اعدام شده بود، او «قدرت اغتشاش» را نقاشی کردکه تابلوئی است به طول 993 سانتی متر و عرض298 سانتی متر.

پس از کودتای ژنرال پینوشه در شیلی به تاریخ 11 سپتامبر 1973 ، ماتا تمام ارتباطاتش را با کشور زادگاهش قطع کرد. «تبعید، زندگی بین دو فرهنگ، تمام زندگی مرا متحول کرد. کار من یک کار جداسازی است [...] از بعید رسیدم به موقعیتی که خودم را به مثابه تاریخ گذشته باز می یافتم، مکانی بین آشنا و غریب، بین واقعیت و تخیل، یعنی جائی که شعر برای من آغاز شد.»

Julio Galan -**40**

Chen Zen – 4**1**

شن ذن هنرمند چینی سال 1955 در شانگهای به دنیا آمد و در 13 دسامبر 2000 چشم از جهان فرو بست. او در فضای انقلاب فرهنگی رشد کرد. پدر او پزشک بود و در محلهٔ قدیمی فرانسوی ها زندگی می کردند و در محیط خانواده نیز به زبان انگلیسی و فرانسوی حرف می زدند. از اوان جوانی او به رابطهٔ بین فلسفهٔ قدیمی چین (که در دوران او ممنوع اعلام شده بود) و فرهنگ غربی کنجکاو و علاقمند بود. او در دانشکدهٔ تآتر شانگهای تحصیل کرد و موضوع مورد بررسی او نیز رابطهٔ فیزیکی بین اثر و تماشاگر بود. در سال 1983 به مدت سه ماه در تبت اقامت می کند و در آن جا به عملکرد دعا در مبارزهٔ هنرمند پی می برد (...)

رقص چشمه ای که بیرون می زند 1999-2008

گهواره 1995

Ilya Kabakov -4**2**

André Malraux. « Musée imaginaire » 1947-4**3**

Cargo-Cult-4**4**

کارگو کولت در جزیرهٔ ملانزی و فیج در اقیانوس آرام و سپس به مفهوم عمیق کلمه در جزیرهٔ «تانا» شکل گرفت. بومیان شاهد به کار انداختن رادیوی عملیاتی بودند که تنها با یک درخواست رادیوئی، موجب فرود آمدن هواپیما و رسیدن دارو و آذوقه از آسمان می شد. آنها نیز برای خودشان چیزی شبیه به رادیوی عملیاتی و حتی باند فرودگاه ساخته بودند و درخواست آذوقه و دارو می کردند.

Hans Belting – 4**5**

Das Ende der Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag, Munich, 1983. Traduction américaine 1987, traduction française. L’histoire de l’art est(elle fini ?, Nimes, Ed, Jacqueline Chambon, coll.Rayon Art, 1989.

Giorgio Vasari -**46**

جیورجیو وازاری 30 ژوئیه 1511 متولد شد و به تاریخ 27 ژوئن 1574در فلورانس فوت کرد. او نقاش، معمار و نویسندهٔ ایتالیائی بود که یکی از مهمترین نوشته های او «زندگی برترین نقاشان، مجسمه سازان و معماران» است.

LE VITE
DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,
SCVLTORI, E ARCHITETTORI
Scritte
DA M. GIORGIO VASARI PITTORE
ET ARCHITETTO ARETINO,
Di Nuouo dal Medesimo Riuiste
Et Ampliate
CON I RITRATTI LORO
Et con l'aggiunta delle Vite de'viui, & de'morti
Dall'anno 1550. infino al 1567.
Prima, e Seconda Parte.
In Fiorenza, Appresso i Giunti. 1568.

«زندگی برترین نقاشان، مجسمه سازان و معماران» به سال 1550 منتشر شد و یک بار دیگر به سال 1568 مورد بازنویسی قرار گرفت.
امروز یکی از بنیادی ترین آثار در تاریخ هنر به حساب می آید.

Greebberg -47

Daniel Buren – 48
نقاش و مجسمه ساز فرانسوی، متولد 1938

Christian Boltanski -49
نقاش، مجسمه ساز و سینماگر فرانسوی متولد 1944 در پاریس. پدرش از یهودیان مهاجر روس و مادرش مسیحی اهل جزیرهٔ کورس است. کریستیان بولتانسکی قویاً متأثر از حوادث جنگ دوم جهانی و خصوصاً «هلوکاست» یهودیان است. او پیش از همه به خاطر چیدمان هایش شهرت یافت.

Art conceptuel . Conceptual art(50
پیش از این به شکل«هنر مفهومی» ترجمه شده است، و من نیز «هنر مفهوم پایه» یا «هنر اندیشه محور» را پیشنهاد می کنم. هنر مفهوم پایه یکی از جریان های هنر معاصر است که در سال های 1960 شکل گرفت و منشأ آن به «هنر حاضر و آماده» (پیش ساخت پایه) که مارسل دوشان از پیشگامان آن بود باز می گردد. این نوع کارآیند هنری با خصوصیات زیبائی شناختی اشیاء و یا اثار هنری تعریف نمی شود، بلکه تنها به مفهوم یا نظریهٔ هنر تکیه دارد.

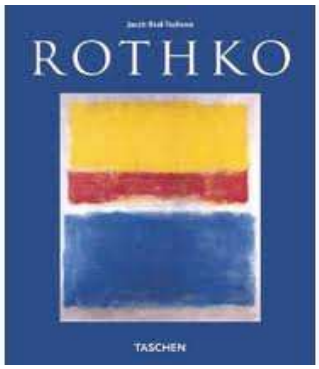
51) داوطلب اثر هنری در این جا به معنی شیئی است که هنوز تکلیفش روشن نیست، ولی به عنوان اثر هنری معرفی می شود. این قطعه شعر، یا آن داستان و رمان و یا این تابلو و....که امروز به ما به عنوان اثر هنری عرضه می شود، هنوز تکلیفش روشن نیست. در نتیجه ای تا بازشناسی آن به عنوان اثر فاصله ای ایجاد می شود که من در این فاصله آن را داوطلب اثر هنری می نامم.

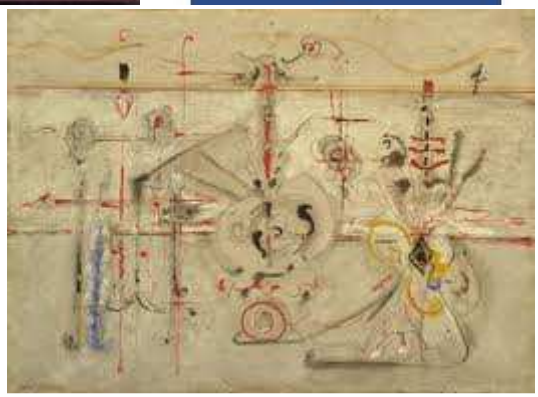
Expressionisme abstrait **(52**
اکسپرسیونیسم انتزاعی جریان هنری است که پس از جنگ دوّم جهانی گسترش یافت و عبارت است از بیان اندیشه و احساس از طریق اشکال انتزاعی و رنگ. این جریان به سال 1948 در نیویورک به وجئ آمد و تا سال 1970 نیز در آمریکا باقی ماند. این جریان به چند سبک گسترش یافت : نخستین نسل «ژستوآل آبستراکسیون» (نقاشی جنبشی)، و سپس انتزاع رنگی، انتزاع پسا تصویری و انتزاع هندسی.
در نقاشی جنبشی، بافت و ماده و به همین ترتیب حرکت بدنی هنرمند تعیین کنندهٔ شیوهٔ بیانی است. این جریان هنری در آمریکا در پیوند با هنر انتزاعی مطرح بوده و ارزش گذاری تازه ای را در رابطه با مناسبات رنگ، بافت، تابلو و خود هنرمند مطرح می کند. اکسپرسیونیسم انتزاعی در سال

های 1940 در نیویورک شکل گرفت. آرشیل گورکی، فرانس کلاین، جکسون پولاک و مارک روتکو از پیش کسوتان این جنبش هنری هستند.
اکسپرسیونیم آبستره برخاسته از مدرسهٔ خاصی نیست بلکه از هم بائی گروهی از هنرمندان علیه قواعد هنری که در ایالات متحده رایج بود، به وجود آمد. جکسون پولوک، ویلیم دو کونینگ، روبرت موترول و روتکو از بنیانگذاران آن بودند

Jackson Pollock

Mark Rothko





Arshile Gorky

Trompe l’œil(5**3**

توهم چشمی. فریب چشمی. فریب بصری.

Edward Collier

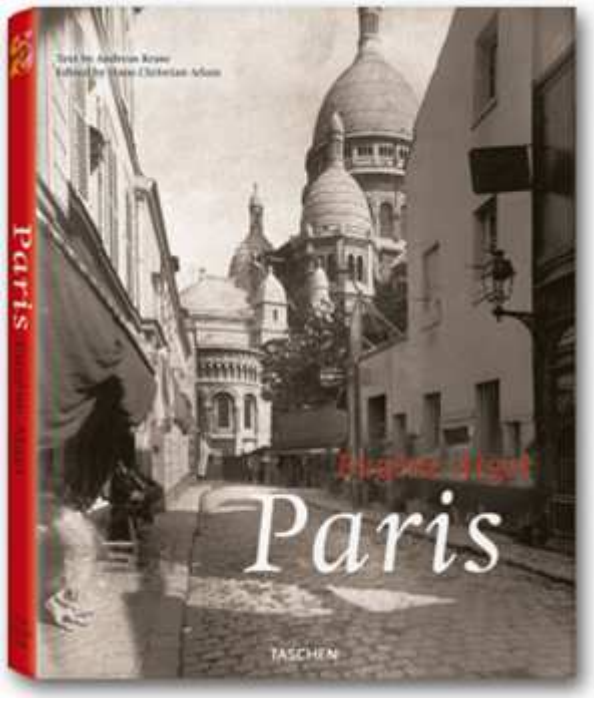
نوعی از نقاشی است که هدفش فریب درک بینائی تماشاگر است.

Citizen Kane-5**4**

فیلم آمریکائی به کارگردانی اورسون ولز به سال 1941 که از دیدگاه آمریکائی ها فیلم بنیادی مؤسس به حساب می آید.

Eugène Atget -5**5**

(1927-1857) از یک زوج هنرمند در حومهٔ پاریس به دنیا آمد. در پنج سالگی یتیم شد و تحت کفالت پدر بزرگ و مادر بزرگش قرار گرفت. آوژن اتگت به عنوان پدر عکاسی مدرن و یکی از هنرمندانبزرگ قرن بیستم باز شناسی شده است.



نوازندهٔ ارگ بربری 1898-1899

کاباره جهنم. بولوار کلیشی 1910

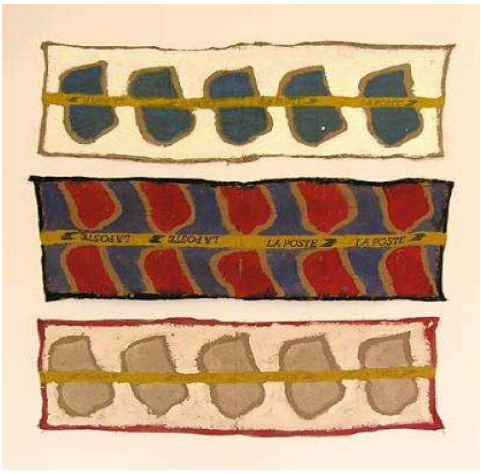
ویلت، خیابان اسولن. فاحشه جلوی در. 1921

E.H.Gombrich-**56**
2001-1909

30 مارس 1909 در اتریش به دنیا آمد، تحصیلاتش را در دانشگاه وین ادامه داد و در سال 1936 در لندن مستقر شد. او استاد تاریخ هنر کلاسیک در آکسفورد، کمریج و هاروارد بود. او به دلیل پژوهش های در زمینهٔ روانشناسی خلاقیت هنری مشهور شد.

Kwakiutl-**57**
قبیله ای از سرخپوستان کانادا

Claude Viallat -**58**
به سال 1936 در شهر نیم در فرانسه به دنیا آمد. نقاش معاصر فرانسوی

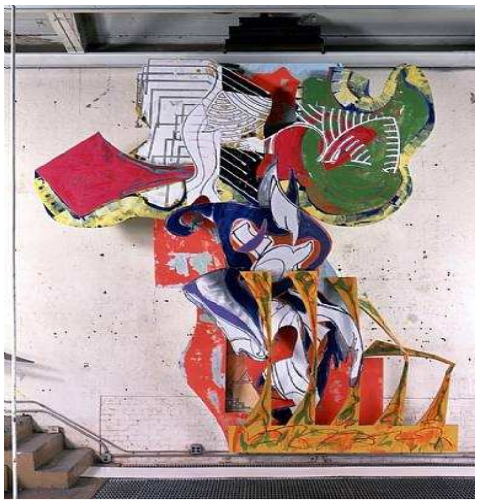


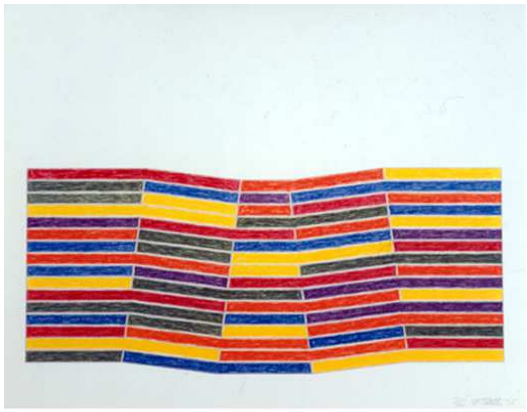
240X255

Installation-**59**

چیدمان

Frank Philip Stella –**60**
به تاریخ 2 می 1936 در ماساچوست به دنیا آمد، نقاش آمریکائی که یکی از پیشگامان مینی مالیست است و در عین حال یکی از نمایندگان اصلی اپ آرت (استفاده از توهمات چشمی) نیز هست.





(c) 2007 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York

Rauschenberg -**61**

Lichtenstein -**62**
Warhol-**63**
Marcel Duchamp -**64**

69- John Locke, an Essay concerning human understanding, livreII chap.XXI et livre IV chap.III.

65- Qualité seconde
کیفیت ثانوی. در فیزیک کلاسیک آن چه را که فیزیکدان به عنوان تجربهٔ شخصی از شیء مورد بررسی مطرح می کند از آن چه که شیء واقعاً هست و از مشخصات عینی آن است تفکیک می کند. کیفیت ثانوی به بازنمائی شیء و یا شناخت شیء اتلاق می گردد که در آن شناسنده از آن حذف شده باشد زیرا شناسنده ممکن است که دچار توهمات شخصی باشد و یا ابهاماتی داشته باشد که از دیدگاه فیزیک کلاسیک و یا فلسفهٔ کلاسیک مردود است.

66) James Turell

67) Tinguely
68) Matisse
69) Ryman
7**0**) Magritte
7**1**)Herri Moore
7**2**)Julio Gonzalez
7**3**) Mihaly Csikszentmihaly

میهالی سزیکسزنتمیهالی به تاریخ 29 سپتامبر 1934 در فیوم که پیش از این به ایتالیا تعلق داشت و اکنون جزء کروآسی می باشد به دنیا آمد، او یک روانشناس مجارستانی و از بینش بشر دوستانه (اومانیست) الهام می گیرد و خلاقیت هنری را نیز بر اساس همین بینش تعریف می کند. در سن 22 سالگی به ایالات متحدهٔ آمریکا مهاجرت می کند. او هم اکنون استاد دانشگاه کلارمونت در کالیفرنیا است، او رئیس بخش روانشناسی دانشگاه شیکاگو و بخش جامعه شناسی و مردم شناسی «لاک فورست کالج» نیز بوده است. موضوع مرکزی او «خوشبختی» و «آفرینشگری» و نیک زیستی فردی است، ولی او بیشتر به عنوان معمار مفهوم «جریان سیال» و سال ها پژوهشی که به این موضوع اختصاص داده است شهرت دارد. او چندین کتاب در این زمینه ها نوشته و بیش از 120 مقاله نوشته است.

مارتین سلیگمن، رئیس سابق انجمن روانشناسی آمریکا، میهالی سیکیزنتمیهالی را به عنوان بزرگترین پژوهشگر در زمینهٔ روانشناسی اثبات گرا (تحصل گرا) دانسته است.

7**4**)
Mihaly Csikszenmihaly& Rick E.Robinson, The Art of seeing, an Interprétation of the Aesthetic Encounter, Malibu, The John P.Getty Trust,1990. Une version de ces idées, destinée au grand public, a été donnée sous le titre Flow, the Psychology of Optimal Experience, New York, Harper and Row,1990 .

75)Autotélique
فعالیت «خود آماجی» آن است که هدفی به جز خود فعالیت نداشته باشد. فعالیت خودآماج و فرد خودآماج.
خودآماج در روانشناسی : فرد خودآماج نیازی به تصاحب کردن، تفریح، رفاه و یا شهرت ندارد، زیرا هر آن چه انجام می دهد او را از دیدگاه درونی بارور می سازد. تمایل فرد خود آماج نه انفعالی و نه

تماشگرانه است بلکه آرزومندی او در دانستن و حل مسئله است. در مورد فرد خود آماج می توانیم بگوئیم که تمایل او بی طرف و بی غرض است.

(**76** Flow experiences
(**77** E.Gross
(**78** Schiller
(**79** Baumgarten
(**80** Monroe Beardsley
Monroe C.Beardsley, « Some Persistent Issues in Aesthetics » in Aesthetic Point of View, Ithaca,Cornell University press, 1982

فصل 2

سنجه های زیبائی شناسی

1

گفتگو و رویاروئی باورها و داوری های گوناگون پیرامون باز شناسی ارزش هنر معاصر، همواره روی موضوع ناپدید شدن سنجه های زیبائی شناسی تمرکز یافته است. بد نیست بدانیم که این مورد نیز مضمون اصلی ماهنامهٔ فرانسوی «اسپیری»(81) طی سال های 1990 بوده است. همین موضوع را روزنبرگ (82) در سال 1972 به شکل خاص خودش تحت عنوان «زیبائی شناسی زدائی» مطرح کرد : چگونه می توانیم به داوری هنر معاصر بپردازیم در حالی که دیگر سنجهٔ زیبائی شناسی معتبری وجود ندارد؟(83)

در نخستین گام، ببینیم که وقتی به شکل عادی مفهوم سنجه یا معیار را به کار می بندیم، مشخصاً چه کار می کنیم و از چه چیزی حرف می زنیم. سنجه در مفهوم عمومی و کلی آن است که تفکیک اشیاء، اشخاص و مفاهیم را ممکن می سازد. به کار بستن سنجه، کار تفکیک را انجام داده و در عین حال به ما اجازه می دهد که انتخاب کنیم. بر این پایه است که از سنجهٔ ملّیت حرف می زنیم (به دنیا آمدن در خاک کشور خاصی یا خانوده ای که تابعیت کشور خاصی را دارد، بر پایهٔ به دنیا آمدن روی خاک کشوری و یا نسبت خونی حرف می زنیم)، از سنجهٔ مهارت (به عنوان مثال در مورد پژوهشگر می گوئیم که او شمار قابل توجهی مقاله در نشریات معتبر منتشر کرده است و یا ایکس مرتبه از او نقل قول آورده شده...)، یا سنجه های دیگر مثل اندازهٔ قد (برای استخدام در پلیس، فرد متقاضی باید دست کم یک متر و هفتاد و دو سانتی متر داشته باشد) و غیره.

سنجه هم زمان با چنین کار کردی به ما اجازهٔ داوری و ارزش گذاری می دهد : بر پایهٔ سنجه است که ما انتخاب و یا رد می کنیم، می پذیریم و یا مردود اعلام می کنیم.

هدف ارزش یابی و داوری در این عملیات دیده می شود ولی از عمل انتخاب، و از پذیرفتن و یا مردود دانستن تفکیک ناپذیر است.

در نتیجه سنجهٔ زیبائی شناسانه آن است که به ما اجازه می دهد تا آثار هنری را تشخیص دهیم و بین آنها دست به انتخاب بزنیم. به عنوان مثال، آیا این و آن اثر برای موزه مناسب است یا نه؟ برای فروش خوب است یا نه (و در کدام یک از نمایشگاه ها)؟ آیا برای نمایش مناسب است یا نه؟ و غیره. این گونه پرسش و پاسخ ها و سنجش ها و تفکیکی که برای آثار هنری قائل می شویم، به معنای ارزیابی اثر هنری تلقی می شود.

وقتی مشاهده می کنیم که از این پس دیگر سنجهٔ زیبائی شناختی وجود ندارد، چنین رویدادی به این معنا خواهد بود که دیگر امکان سنجش و تفکیک وجود ندارد. به همین علت بود که اصطلاح «پرت و پلا» برای هنر معاصر متداول شد – بازار بی در و بی پیکر – سوپر مارشه – که هر چیزی را می توان در آن به فروش رساند و به عنوان اثر هنری معرفی کرد.

بازیافتن سنجه ها به این معنا خواهد بود که، دوباره می توانیم قدرت سنجش و تفکیکمان را به دست آوریم و تفاوت ها را ببینیم.

اهمیت چنین پرسشی دربارهٔ سنجه ها کاملاً روشن نیست. البته از دیدگاه بینش هنری ای که می خواهد اثر هنری را بر پایهٔ کیفیت آن مورد ارزیابی و داوری قرار دهد، روشن بوده و قابل درک است، و زمینهٔ خاص داوری و ارزش گذاری را نیز برای چنین ضرورتی فراهم می آورد. ولی از

دیدگاهی که به تنوعات در تولید هنری از دیرباز می پردازد چندان روشن نیست، و دیدگاه های بی شمار دیگر، مانند نلسون گودمن(84) که مسئلهٔ ارزش زیبائی شناسی را مطمئناً مهمترین ندانسته و تنها به تعریف عملکرد نمادینه توجه داشته و بر این باور است که اثر هنری برای این که واقعاً به عنوان اثر هنری باز شناسی شود، نیازی ندارد که حتماً کیفیت خاصی داشته باشد.
در واقع، این طور به نظر می رسد که ما در مقابل شکاف بین دو بینش خیلی متفاوت از هنر هستیم.
بی گمان امروز در رابطه با تنوع آثار هنری، می بینیم که شاخص های زیبائی شناسی دچار به هم ریختگی شده است. در موزهٔ هنرهای معاصر شهر پاریس در ماه می سال 1998 آثار کریستیان بولتانسکی(پانوشت 49 در بخش 1) و سیمون هانتای(85) را می بینیم که کنار یکدیگر به نمایش گذاشته اند. از یک سو عکس ها و آرشیوهائی که به شکل چیدمان در فضای نمایشگاه دیده می شود که گواه بر تجربهٔ خاطرهٔ تاریخی بشریت دارد که به شکل طبیعی و یا به دلیل اختناق ناپدید شده و یا از بین رفته است. از سوی دیگر، نقاشی های انتزاعی که در اشکال ساده، و گزینشی که در رنگ و مواد بیشتر متمایل به سیر قهقرائی بوده و به معنای تأملی روشنفکرانه دربارهٔ تاریخ نقاشی است.
پرسش این است که چه چیز مشترکی بین این دو وجود دارد؟ و چه چیز هنرمندانه ای در آن ها می بینیم؟ به جز این که هر دو هم زمان در موزه حضور پیدا کرده اند، و صرفا به این دلیل که سنجه هائی چند آنها را برای موزهٔ هنرهای معاصر پاریس قابل پذیرش تشخیص داده است.
در حقیقت، آشفتگی سنجه شناسی به اندازه ای وسعت یافته که در مرکز گفتمان آن به ثبت رسیده است : همان طور که در بخش اوّل دیدیم، تنوع آثار و تجربیاتی را که امکان پذیر می سازد، به همان شکلی که روزنبرگ می گوید، به تعریف متناقضی از هنر انجامیده که آن را از معنا تهی ساخته است. اگر ما دیگر با تجربهٔ زیبائی شناختی یک پارچه ای سر و کار نداشته و در نتیجه از این پس با جمعی از تجربیات روبرو باشیم، پرسشی که باید مطرح کنیم، این است که در این صورت شرایط داوری زیبائی شناسی کدام خواهد بود؟ چگونه می توانیم به داوری اثر هنری بپردازیم، در حالی که در مورد تعریف آن مطمئن نیستیم؟
ولی در صورتی که به شکل نسبی به آن نگاه کنیم و یا به وسعت تجربیات زیبائی شناسی بیاندیشیم که اساسا همیشه به همین اندازه متنوع بوده، چنین موضوعی کمتر اسفناک به نظر خواهد رسید.
تنوع تجربیات زیبائی شناختی از تجارب حسی و هیجانی والاگرایانه که در رابطه با برخی از آثار بزرگ در موزه ها برای ما روی می دهد شروع می شود و در درجات گوناکون تا هیجانات موقتی و سطحی در رابطه با تصاویر ی که به شکل روزمره می بینیم گسترش می یابد(86).
حتی زیبائی شناسان برجسته، در کنار سلیقهٔ والاگرایانه شان از آهنگ های مردمی و تاب خوردن یک شاخه درخت در آسمان نیز می توانند لذت ببرند. چیزی عمیقا زیباشناسانه در این تنوع تجربیات به مفهوم سادهٔ کلمهٔ وجود دارد. ولی اگر به طور مشخص بپرسیم ، کدام؟ بحث دیگری را می طلبد.
از سوی دیگر کاملاً روشن است که بی ثباتی و شکنندگی در داوری زیبائی شناسانه به همان اندازه مطرح می باشد که داعیه آن در مورد خدشه ناپذیر بودن ارزیابی هایش.
وضعیت عادی این است که، با آگاهی به تنوع داوری ها و تجربیات و افرادی که در مقام داور عمل می کنند، هر یک مدعی می شود که داوری قاطعانه ای در مورد اعتبار و یا بی اعتباری اثری مطرح کرده است. اصطلاح عامیانه « سلیقه و انتخاب رنگ جای حرف ندارد» از جمله دلیل و برهان هائی است که تمام حق مطلب را به جا می آورد و ما آن را معمولاً به کار می بندیم، ولی بی آن که واقعاً در معنای آن تأمل کرده باشیم. زیرا بر خلاف تمام تصورات رایج، اتفاقا دربارهٔ سلیقه و رنگ گفته ها بسیار است (87).
که به آن اعتراف داشته باشند یا نه، ولی هر کسی به خوبی می داند که چنین گفتگوهائی غالباً به اختلافات غیر قابل حل و یا توافقاتی می انجامد که از صراحت کافی برخوردار نیست، و چه بسا که در توافقات چندان هم توافقی صورت نگرفته باشد و ارزیابی ها آن چنان که باید و شاید با یکدیگر تطبیق نکند. به طوری که از دیدگاه انسان شناسی، چیزی عمیق و حساس در این گفتگوها که «می دانم چه را دوست دارم و چه را دوست ندارم» وجود دارد. هر یک مدعی می شود که داور خوبی

بوده و به سلیقهٔ خود مطمئن است. تمام داوری ها همه قاطعانه مطرح می شوند، در حالی که متعدد هستند – و آنهائی که داوری می کنند این موضوع را به خوبی می دانند.
روزی باید به اشتباهاتی که در داوری های خدشه ناپذیرمان مرتکب می شویم بیاندیشیم، مضافاً بر این که این نوع اشتباهات تنها به زیبائی شناسی منحصر نبوده و به شکل گسترش یابنده در رابطه با مهمترین مسائل در تمام زمینه ها روی می دهد.
در ادامهٔ بحث پیرامون وضعیت هنر معاصر، می توانیم سه جلوه از موضع گیری را بازشناسی کنیم که هم زمان سه شکل از اشکال ممکن در واکنش، دفاع یا فرار است.
بنداشت موضع گیری اوّل بر این پایه است که اگر چه تنوع گستردهٔ آثار هنری و داوری ها را باز شناسی می کند، ولی هم زمان آن را به نام زمینه ای راستین یعنی به نام زیبائی شناسی به مفهوم راستین آن مردود دانسته و گوئی بر آن است که از این راه خود را از آشفتگی نجات دهد. این جریان تلاش می کند تا با تکیه به برخی آثاری که به عنوان آثار رایج و و آنهائی که به عنوان ارزش های معتبر ارزیابی شده اند، به شکل ضمنی و یا غیر ضمنی برای هنر و زیبائی شناسی تعریف مشخصی عرضه کند. با تکیه به آثار بورن (پانوشت 52)، نیومن (88)، بالتوس(89)، اسمیت (90)، جف وال (91) و یا هر هنرمند دیگری، ولی تنها به این شرط که به جایگاه مرجع در جهان هنر ارتقاء یافته باشد. چنین راهبرد ساده اندیشانه ای را می توانیم نئو-دگماتیک و نئو-فرمالیست بنامیم که بنیاد آن بر این پایه است که از گوناگونی و پیچیدگی و آشفتگی تجربیات زیبائی شناسی اجتناب کرده و به تکیه گاه های ثابت و مطمئن باز می گردد. تکیه گاه های ثابت و مطمئن نیز جستجوی ارزش های هنری به عنوان مرجع در تاریخ هنر است (که در حال حاضر بررسی های جاری و ساری پیش فرض های بی شماری را نشان می دهد)، و یا ترجیحاتی که به سلیقه مرتبط می شود (یعنی شیوه ای که الزاماً مایل نیستیم آن را به عنوان دلیل و برهان مطرح کنیم)، و در نهایت امر، به انتخاب قدرت مدارانه ای تکیه دارد که محصول هم بائی با محافلی است که خود را به عنوان شناسنده معرفی می کنند.
چگونگی بنداشت موضع گیری دوّم به این صورت است که پذیرش تعدد تجربیات و گسترهٔ آن هم راه است با ناپدید شدن هر گونه پرسش در مورد زیبائی شناسی، و بیهوده انگاشتن آن.
چنین بینش ظاهرا هوشمندانه ای که در بازشناسی گسترهٔ بی شمار آزمون هنری، گفتمان زیبائی شناسی را بیهوده می پندارد، در عین حال تمایلات نا متعارفی بروز می دهد، به این معنا که با بیهوده پنداشتن هنر، به سوی تجربه های دیگری تغییر مسیر می دهد، و به عنوان مثال به تجربه در رابطه با طبیعت و سیاحی و فرهنگ تجاری و یا هر گونه تفریح و سرگرمی دیگری روی می آورد.
این نگرش در عین حال می تواند به نوعی [ابر ذهنیت](92) باورداشته باشد و بر این پایه از گزینش قاطعانه بین داوری های زیبای شناسانهٔ شخصی دوری می گزیند. با این وجود چنین باورداشتی به سادگی با پذیرش داوری زیبائی شناسانهٔ برخی گروه های کارشناس، که معمولاً کارشناسی شان خود ساخته و پرداخته است، می تواند تغییر کند. چنین دگرگونی هائی در بنداشت این نوع موضع گیری، به این شکل جلوه می کند که گاهی نظریات ژرار ریشتر(93) و گاهی دیگر نظریات میک کلی(94) را مطرح می کنند. جامعه شناس یا انسان شناس به کارشناس هنری تبدیل می شود و البته چنین موضوعی برای بررسی های زیبائی شناسی مشکلی ایجاد نمی کند و نیست.
امروز بسیاری از منتقدین جوان که با روزنامه های هنری هم کاری می کنند همین نگرش را در انواع نیچه ای و دیونیزوسی (خدای رقص و شادمانی و سرمستی) و غیره به کار می بندند، و در بسیاری موارد می بینیم که عمل کرد آنها تا حدود زیادی با مد روز نیز هم خوانی هائی پیدا می کند.
بنداشت موضع گیری سوّم بر این اساس است که بین تجربیات زیبائی شناختی متنوع و کاملاً متفاوت تشابهات و پیوندهائی را می بیند و چنین مجموعه ای را به عنوان موضوع رویکردی منطقی قرار می دهد، با آگاهی به این امر که تمام آن را حل نخواهد کرد. در فصل پیشین کوشش کردم تا نمونه ای از جمع گرائی در این نوع موضع گیری را با انواع هم گون که کیفیات هنری و پاسخ های (یا واکنش های) زیبائی شناختی را در پیوند با یکدیگر قرار می دهد نشان دهم، البته با تکیه روی

قرارداد خاصی که عبارت است از ضرورت بازتعریف نمودن هنر و تجربیات زیبائی شناختی در هر یک از مواردی که مطرح می گردد.
نخستین موضع گیری که داوری تمام آثار هنری بر اساس پیش زمینهٔ مشخص و یا شکل مشخصی از تجربهٔ زیبائی شناسی ممکن می داند، ما را هم چنان به جزم اندیشی زیبائی شناسی کلاسیک باز می گرداند : به این معنا که سنجه های از پیش آماده و صورت بندی شده را در اشیاء (شی ء در این جا به معنای آثاری است که به عنوان هنر عرضه شده) به کار می بندند، چنان که پاسخ مثبت بود نتیجه می گیرند که این شیء هنری است.
موضع گیری دوم نظریه پردازانه نیست و چنین رویکردی را نیز به عهده می گیرد. هر یک مدعی سلیقهٔ خود خواهد بود و چنین رویکردی برای «سلیقه» چندان هم بد نیست البته به این شرط که مانعی برای تأملات و نقد زیبائی شناسی ایجاد نکند.
برای سومین موضع گیری، هدف من این است که با تعیین محتوا برای مفهوم سنجه (یا شاخص) آن را گسترش دهم. اگر آزمون (یا تجربهٔ) زیبائی شناختی در گوناگونی بوده، این گوناگونی با این که گوناگون و کمابیش بی مرز است، با این وجود، هر بار و در هر موردی، در پیوند با سنجه هائی است که آن را ساخت و سامان داده اند. این سنجه ها کدام هستند و چگونه عمل می کنند؟

2

پیش از هر مطلبی، باید به روشن ساختن شرایط و موازینی بپردازیم که این موضع گیری (یعنی موضع گیری نوع سوم) باید پاسخ گوی آن باشد.
_ بناداشت این نگرش زیبائی شناختی باید با ویژگی های جهان شمول تجربهٔ زیبائی شناسانه هماهنگ باشد، و باید روی این نکته تأکید کنم که چنین نگرشی با جهان شمول پنداشتن داوری زیبائی شناسانه هیچ رابطه ای ندارد و نباید این دو مورد را مترادف یکدیگر دانست.
به شکل ساده تر می توانیم بگوئیم که، این نظریه بر این پایه است که از دیدگاه انسان شناسی، هر فردی با هر درجه از ظرافت طبع و فرهنگ، که فرد عادی باشد و یا زبده، دارای قابلیت تجربهٔ زیبائی شناسانه است. اگر ما به این اصل توجه نداشته باشیم، بر عکس، باید بپذیریم که تنها برخی افراد و احتمالاً فرهیختگان، دارای توان تجربهٔ زیبائی شناختی هستند.
به سختی بتوانیم ببینیم که به چه علتی کیفیت درون بودی تجربهٔ زیبائی شناسانه از روی اصلی خاص تنها به برگزیدگان اختصاص داشته باشد، حتی اگر واقعیت زندگی نشان می دهد که همه تجربهٔ یکسانی ندارند. ولی نظریه ای که در این جا مطرح کردیم، باید قابلیت دریافت و بازشناسی تجربه های زیبائی شناسانهٔ تمام افراد را در تنوعاتشان و با قطع نظر از درجهٔ ظرافت و پیچیدگی و چگونگی والاگرایانه نزد هر یک و یا حتی تجربه های نامتعارف نزد برخی را داشته باشد.
روشن است که با توجه به اصلی که مطرح شد، نسبت دادن تجربهٔ زیبائی شناسی به شهودات اسرارآمیز و راز و رمز مدارانه و منحصر دانستن آن به برگزیدگان روشن روان نیز مردود خواهد بود.
با این وجود، این نگرش زیبائی شناسانه می تواند برای تجربهٔ زیبائی شناسانه تمرکز و یا آموزش ویژه ای را ضروری بداند که هرآنگاه فردی بخواهد و یا فرصت آن را داشته باشد می تواند به آن بپردازد.
_ نکتهٔ دیگری که در پیوست به چنین اصلی باید بدانیم این است که تجربهٔ زیبائی شناسانه (به عبارت دیگر رابطه با اثر هنری، یا ملاقات با اثر هنری) می تواند دارای درجات گوناکون داوری و ظرافت باشد. این موضوع با ضرورت کسب آموزش نیز تطبیق می کند که به سهم خود می تواند درجات گوناگونی داشته باشد.
_ ارزیابی هائی که در مورد تجربه های زیبائی شناسانه انجام می گیرد، نسبی است: نسبی، در رابطه با موضوع و زمینهٔ مورد بررسی، و سلیقهٔ گروهی یا گروه های اجتماعی کمابیش مشخص. چنین نسبیت هائی غالباً با یکدیگر در رابطهٔ مفصلی هماهنگ هستند : به این معنا که در هم بائی های

سلیقه در زمینهٔ مشخص، فرد در رابطه با آن یعنی در تجربهٔ زیبائی شناسی، شیوهٔ دریافت حسی اش را شکل می دهد.
_ و آخرین نکته این است که در این نظریه، داوری زیبائی شناسانه باید زبان فنی و رایج در زمینهٔ زیبائی شناسی را رعایت کند.
چند مثال در زمینه های گوناگون این موضوع را روشن خواهد ساخت.

3

نخستین مثال مربوط است به یک برنامهٔ تلویزیونی دربارهٔ اسب اسپانیائی در شبکهٔ فرانس 2 به تاریخ 9 ژانویه 1998 در ساعت 20.50 .
اجرا کننده برنامه با این توضیحات شروع می کند :
«یک اسب آندالوزی، زیبا، نیرومند و متین است، چنین صفاتی از خصوصیات کیفی بارزی است که می توانیم دربارهٔ اسب اسپانیائی بگوئیم.»
مخاطب او در پاسخ می گوید :
«اسب نژاد اصیل اسپانیائی، از قرنها پیش وجود داشته است و دو رگ گیری نشده و بکر باقی مانده است. تمام پادشاهان فرانسه بر اسب اسپانیائی سوار می شدند. این اسب در اصل یک اسب جنگی است، قابلیت های سواری : یورتمه درجا، ...اسب اسپانیائی را از استخوان بندی آن بازشناسی می کنیم، سرش کمی عربی شده است، با چهره ای زیبا، شانه های پهن به طرف جلو، کفل های نیرومند...»(95)

روشن است که موضوع به ارزیابی زیبائی اسب اسپانیائی مربوط می شود، که با ویژگی ها و بکر بودن نژاد و ستایش عمل کردهای مرتبط به استخوان بندی و کارائی حیوان در میدان جنگ و غیره می توان آن را باز شناسی کرد. سنجه ها برای بازشناسی و تشریح اسب اسپانیائی به کار بسته می شود و در عین حال مورد ستایش قرار می گیرد. در نتیجه می بینیم که اصطلاحات به کار برده شده، مستلزم حداقل آگاهی از فرهنگ زبان فنی در زمینهٔ اسب سواری می باشد، که دوستاران اسب به آن آگاهی دارند و تماشاگران نیز به محض این که به بازی زبانی در این زمینه پی می برند، برای آشنائی به این اصطلاحات فراخوانده می شوند.
دومین مثال را از زبان منتقد هنری در روزنامهٔ لوموند 26 فوریه 1998 به عاریت می گیریم که مطالبی به مناسبت نمایشگاه مجسمه یک هنرمند انگلیسی به نام تونی کراگ(96) نوشته است :
«کراگ ساختارهای مارپیچ، نیمه ماشین نیمه صدف را به نمایش می گذارد. مجسمه های او در اندازه های بزرگ و از جنس برنز ، برنز زیبای سیقلی به رنگ زنگار سیاه بوده و روی ستون گذاشته شده است. او دو تا از این مجسمه ها را در پاریس به نمایش می گذارد. دو بنای یادمان(97) با شکوه که شایستهٔ جای گرفتن در موزه است. این مجسمه ها در عین حال بزرگداشت یکی از اساتید هنر مدرن انگلیسی یعنی هانری مور (98) نیز هست. در مجسمه های تونی کراگ همان دلسبتگی به اشکال قوسی و در هم پیچیده را می بینیم که در آثار هانری مور با همان دقت عمل مشاهده می کنیم. شیفتگی ما وقتی به کمال می رسد که ببینیم که این دگر گونی از بازگشت شیوهٔ بیانی قدیمی به مدرنیسم قابل اطمینان و بینشی کاملاً صوری در مجسمه سازی خبر می دهد.
علاوه بر مجسمه های برنزی، طراحی های کراگ نیز به نمایش گذاشته شده که گواه بر مهارت فنی هنرمند است، اشکال قوسی شکل برآمده و تو رفته (محدب) که با دقت بالائی اجرا شده اند. تونی کراگ اشیاء روزمره را نیز به کار می بندد، مانند لیوان و یا بطری، با افزودن بر خطوط آنها، اشکال مارپیچ، پروانه ای، دوایر همبا-مرکز ایجاد می کند که در سطح به حالت مواج دیده می شوند. پویائی حرکات و نیروی آنها گواه بر شایستگی طرح های هنرمندانه است. موفق ترین آنها در سادگی ناب شان است که با پیچیدگی های سنگین برنز در تقابل قرار می گیرد.»

حتی اگر از ستایش بی قید و شرط دوست داران اسب اسپانیائی به دور باشیم، در این جا متن به دقت همان شیوه ارزش گذاری شیء را از راه تشریح آن، و در هماهنگی و کار بست برخی سنجه ها، درجه بندی و تعریف کیفیت آثار را امکان پذیر می سازد.
در نخستین پاراگراف می بینیم که نویسنده رایج ترین فرهنگ واژگان در زمینهٔ داوری زیبائی شناسی آکادمیک را به کار می بندد : برنز، زنگار، بنای یادمان با شکوه که شایستهٔ جای گرفتن در موزه است، نزدیکی هنرمند به هانری مور، دلبستگی به اشکال قوسی و در هم پیچیده، دقت عمل در اجرا. و مطالبی که دربارهٔ طراحی های تونی کراگ می گوید، مهارت و فرمالیسم، اگر چه کاملاً برای هنر مجسمه ارزشی به حساب نمی آید، ولی برعکس برای طراحی به کار برده می شود که بر پایهٔ همین کیفیات سنجیده می شود : مهارت فنی در بازنمائی پیچ و خم ها، تکثیر خطوط...
به همان شکلی که در متن پیشین دیدیم، سنجه ها از طریق شیوهٔ بیانی خاصی برای تشریح و دسته بندی و تجلیل به عمل آوردن از شیء به کار بسته می شود که اهل هنر معمولاً باید با آن اشنا باشند.
سومین مثال : زیبائی شناسی موسیقی رپ است. در مقالهٔ 29.10.1997 در ستون صحنه و تفریحات در هرالد تریبون انترناسیونال، جان پارلس، روزنامه نگار، نه دربارهٔ هنر می نویسد و نه دربارهٔ زیبائی شناسی، بلکه به موضوع شیوهٔ راهبردی در ادامهٔ زندگی نزد هنرمندان پیر موسیقی رپ می پردازد که با بالاترین شتاب بین هنرمندان موسیقی پاپ تحت تأثیر روند سالمندی قرار گرفته اند. با این وجود طی مطالبی که مطرح می کند، جان پارلس به ارزیابی زیبائی شناسی خاص این زمینه می پردازد و می نویسد :
«جریان سریع، تداعی معانی آزاد، کابرد اصوات تحریک آمیز، برخلاف داستان خیلی لطیف، آماده برای صحنه، در ساحل غربی». کمی دورتر دربارهٔ شایستگی رپ کارهائی مانند ال.ال.کول جی، و سالت-ان-پیپا می گوید : » آنها چربی های ترانه هایشان را آب کردند و سادگی را ترجیح دادند، با یک موضوع یگانه برای هر ترانه، ولی باستا ریمس و گراودیگیز تراکم و تعدد را انتخاب کردند، یا صداهای پراکنده، و اصوات عجیب و غریب و خارج از صحنه».
در مورد باستا ریمس می گوید : ویژگی موسیقی او «در آغاز شتاب زدهٔ گفتار است، با صدای حجیم و منقطع. »
در مقاله ای که نوول ابسرواتور به تاریخ 13 مارس 1997 تحت عنوان «نبرد رپ» به قلم برنارد لوپیاس منتشر کرد نمونهٔ دیگری از این نوع ساخت و پرداخت های منتقدانه است :
«هنر پرتاب افعال از آسمان نازل نمی شود، بلکه پیش از همه از مردان رادیوی سیاه پوستان در سال های 1950 مانند ددی-او (98) که از چهره های اسطوره ای آن زمان بود، و سنت های قدیمی جهان سیاه پوستان الهام می گیرد : هنر بالیتسک فعل در «درتری دوزن»(99) بر پایهٔ ناسزاگوئی و مضامین جنسی اجرا می شود و همیشه برنده، فردی است که حرف آخر را می زند، یا «توستینگ» زندان (100) داستان های نشناخته و نشنیده ای که هر زندانی با آرزوی ماندگار شدنش در حافظهٔ تاریخ سعی می کند با وزن و قافیه تعریف کند. داستان های پسران بد و بدجنس تر از مرگ، افراد ضعیفی که سر قدرتمندان را زیر آب می کنند، و خلاصه می توان گفت که رپ، در اشکال گوناگون، جلوه گاه هنر به چالش طلبیدن نظم حاکم است.»
واقعاً جای آن دارد که تمام این مقاله را در این جا ضمیمه کنیم، زیرا نمونهٔ بسیار بارزی از نقد هنری را در اختیار ما می گذارد که واژگان و اصطلاحات مرتبط به زمینه ای تازه تأسیس را به کار می بندد که به زبان فرهنگ حاکم و جامعهٔ فرهنگی سطح بالا تعلق ندارد.
در این جا نیز می بینیم که چگونه وجه مشخصه های آثار دسته بندی و با یک دیگر مقایسه می شوند و یا اینکه در ادامهٔ یکدیگر قرار می گیرند. علاوه بر این می بینیم که در هر موردی سنجهٔ ویژه ای مطرح می گردد که باید توجهات را به خود جلب کند.
این سه نمونه از نقد را که کمی دورتر برای بررسی برخی مطالب دوباره به آن باز می گردیم، به شکل کاملاً عینی اصول اولیه را نشان می دهد، به این معنا که : 1) ویژگی جهان شمول تجزیهٔ زیبائی شناسانه : که می تواند همان گونه به دوستدار اسب یا رپ و یا هنر به مفهوم کاملاً عادی و

سنتی آن تعلق داشته باشد. 2) تفاوت درجه در تجربه ها 3) ویژگی نسبی داوری ها 4) کاربرد جملات پیچیده و حتی خیلی فنی که افراد باید به آن اشنا باشند تا به عنوان داور بتوانند وارد بازی ارزش یابی شوند.
حتی اگر دست آخر، بیانیه ها فراتر از یک ارزش یابی مثبت نیست که در انطباق با درخواست توجه و توافق تماشاچی یا خواننده ای می باشد که مخاطب آن است، «داوری زیبائی شناسانه» خارج از مسائلی که مطرح می کند هیچ فایده ای ندارد. داوری زیبائی شناسانه به همین جملات خلاصه می شود. می توانیم بگوئیم که اسب اسپانیائی، مجسمه های تونی کراگ یا ترانه های رپ نزد باستا ریمز زیبا هستند، در این جا مهم این است که واژگانی برای گفتن و برای وارد شدن به بازی بیانیه هائی پیدا کنیم که چنین موضوعاتی را مطرح می کند.
این موضوعی است که ما را مستقیما به بررسی ذات داوری زیبائی شناسانه هدایت می کند.

4

غالباً به سادگی فراموش می کنیم که بیان داوری زیبائی شناسانه، شخصی بوده و در عین حال به بازی زبان جاری و ساری تعلق دارد : بیان داوری نزد این و یا آن منتقد هنری، نزد این و یا آن روزنامه نگار متخصص رپ، ولی بیانیه های آنها، تا جائی که به آنها تعلق دارد، در پیکرهٔ زبان تخصصی و مشترکی نیز ثبت شده است، یعنی به درون و پیکرهٔ بازی زبانی کاملاً مشخص و تعریف شده ای تعلق دارد.
دراین جا، البته، «بازی زبان» به مفهومی به کار برده شده که پیش از این توسط ویتگنشتاین تعریف شده است(101).
نیازی نیست که در جزئیات تفسیرهای بی شماری که به چنین مفهومی اختصاص پیدا کرده به جستجو بپردازیم، بلکه بهتر است مستقیما به نوشته های کلیدی خود ویتگنشتاین مراجعه کنیم.
ویتگنشتاین وقتی مفهوم بازی زبان را در «پژوهش های فلسفی» مطرح می کند، در آغاز مثالی عینی از زبانی را مطرح می کند که مربوط است به گفتگوی بین فردی که سازندهٔ چیزی است و دستیارش : آن فردی که سازندهٔ اصلی است مصالحی را درخواست می کند، «بلوک»، «ستون»، «تخته سنگ»، «تیرک». و سپس مفهوم «بازی زبان» را توضیح می دهد و می گوید :
«در کارآیند زبان، یک نفر کلماتی را بیان می کند، و دیگری مبنی بر آن واکنش نشان می دهد. فرآیند یادگیری زبان بر این پایه است که : فردی که یاد می گیرد اشیاء را می نامد، به این معنا که وقتی آموزگار سنگ را نشان می دهد، شاگرد کلمهٔ مناسب را بیان می کند – تمرین ساده ای هست که این موضوع را روشن می سازد، و آن هم به این ترتیب است که : شاگرد کلمه را پس از آموزگار تکرار می کند. این دو روند به زبان شباهت دارد.
به همین ترتیب می توانیم به مجموع فرآیندهای کار بست کلمات فکر کنیم، مثل این بازی هائی که به کودکان زبان می آموزد. من این بازی ها را «بازی زبان» می نامم و در برخی موارد دیگر از زبان اولیه به مثابه بازی زبان حرف می زنم.»
نکتهٔ قابل اهمیت از دیدگاه موضوعی که به بحث ما مربوط می شود، مفهوم بازی ارتباطاتی و آموزش و یادگیری آن در وجه آشکار و مقدماتی آن است یعنی جائی که زبان، عمل و شرایط پیرامون در رابطهٔ مفصلی با یکدیگر قرار می گیرد.
ویتگنشتاین در همان پاراگراف ادامه می دهد :
«فرآیند های نامیدن سنگ و تکرار کلمات پس از فرد دیگر را می توانیم بازی زبان بنامیم. اگر به برخی از بازی هائی فکر کنیم که در آن کلمات عنصر اصلی آن را تشکیل می دهد و برای کودکان در نظر گرفته شده، این موضوع روشنتر می شود. من این مجموعه ای را که زبان و عمل از عناصر تشکیل دهندهٔ آن هستند نیز «بازی زبان» می نامم.»

در طول تمام «پژوهش فلسفی»، ویتگنشتاین در پی نشان دادن ویژگی گسترش یابندهٔ بازی زبان است. بازی های بی شماری وجود دارند که قواعد آن می تواند در طول بازی دگرگون شود و به ایجاد قوانین تازه ای بیانجامد.
«ولی چند نوع جمله وجود دارد؟ چند نوع نظریه، پرسش و قاعده وجود دارد؟ بی گمان انواع بی شماری وجود دارد : انواع بی شمار و گوناگون در کاربرد آن چیزی که «نماد»، «واژه» ، «جمله» می نامیم وجود دارد. چنین کثرتی البته ثابت نیست و داده های آن نیز یک بار برای همیشه نخواهد بود، ولی می توانیم بگوئیم که زبان جدید و بازی زبانی جدید به وجود می آید در حالی که زبان قدیمی از کار افتاده و فراموش می شود. (برای نزدیکی ذهنی، می توانیم آن را با تحولاتی که در زمینهٔ ریاضیات به وجود آمد قابل مقایسه بدانیم.)
ویتگنشتاین در مورد «بازی زبان» مطابق بر نظریات فلسفی اش، «نظریه» مطرح نمی کند. مطالبی که دربارهٔ «بازی زبان» مطرح می کند غالباً آن را به عنوان «سامانهٔ ارتباطی» تعریف می کند که به چگونگی یادگیری که در هر موردی متفاوت بوده و بر پایهٔ موضوع و متن آن است – یعنی آن چیزی که به مفهوم «شکل زندگی» و به مفهوم مجموعه کارآیندهای یک جامعه می باشد:
«فکر کردن به یک زبان، یعنی فکر کردن به شکلی از زندگی».
ویتگنشتاین در جای دیگری باز هم در این مورد می گوید :
«اصطلاح «بازی زبان» روشنگر این امر است که حرف زدن به یک زبان به پیکرهٔ یک فعالیت یا یک شکل از زندگی تعلق دارد.»
با استناد به این نظریات، می توانیم بگوئیم که داوری زیبائی شناسانه به پیکرهٔ بازی زبان در زمینهٔ ارزیابی و ارتباطات یا به بازی زبان زیبائی شناسی تعلق دارد. این بازی زبان، یکی از بازی های زبان است و علاوه بر این، بر اساس آثار و گروهی که به آن می پردازد، تعداد بی شماری بازی زبان زیبائی شناسانه وجود دارد، برخی از آنها از دور خارج شده اند و برخی دیگر در حال از دور خارج شدن هستند، برخی در حال رایج شدن و برخی دیگر در آینده ابداع خواهند شد. برخی به شکل گسترده پذیرفته شده اند و برخی دیگر تنها به گروهی اندک محدود می باشد. نوآوری و ساخت و پرداخت های نوین از راه تأثیرات متقابل در جریان نقد و بررسی، پذیرفته و یا مردود می گردد. وقتی که سنجه ها به حالت تثبیت در آمدند، به سادگی به کار برده می شوند.
سه مثالی که در بالا به عنوان الگوهای نوشتاری در زمینهٔ ارزیابی زیبائی شناسانه مطرح کردیم، می بینیم که نوع بازی زبانی هر یک با واژگان کمابیش فنی خاص خود مشخص شده است. در هر یک از این بازی های زبانی شیوهٔ خاص ستایش مستقیم و غیر مستقیم، و رابطهٔ کمابیش نزدیک و دور آن با زبان رایج و عادی را مشاهده می کنیم، برخی از آنها ویژگی آکادمیک و قدیمی دارند(نقدی که در روزنامهٔ لو موند منتشر شده بود از این نوع است)، و برخی دیگر خیلی تازه به نظر می رسد، مثل نوشتهٔ روزنامه نگاری که دربارهٔ رپ نوشته بود و مخاطب آن بیشتر افرادی هستند که به بازی زبانی این زمینه آشنائی قبلی دارند، و یا مقاله ای که مربوط به اسب دوانی می شد و برای عموم نوشته شده بود.
شرایط آموزشی در رابطهٔ متقابل با عموم مردم نقش بنیادی دارد – در زمینه ای که اصل بنیادی به مفهوم بنیادگرایانهٔ آن وجود ندارد، ولی تنها نوعی از اشکال خود ساختهٔ بیانی است که در کوران داد و ستدها، داوری ها و ارزیابی ها شکل می گیرد.
در آغاز، فردی که در رابطه با شیئی (شیء هنری) به دلایل شخصی که به سختی بتوانیم چیزی دربارهٔ آن بدانیم و تحت شرایطی که می تواند به اتفاق، آموزش، پژوهش اختیاری و یا به هر موضوع دیگری مرتبط باشد، داوری خاص خود را مطرح می کند که می تواند گواه بر لذت، انزجار، نفی و یا هیجان حسی باشد. این داوری در نخستین گام به شکلی خیلی مقدماتی مطرح می شود : «دوست دارم، دوست ندارم»، یا به شیوهٔ بیانی کلیشه ای که در هر نسلی اصطلاحات خاص خود را دارد (عالیه، خوراکه، جالبه، و غیره). سپس، این داوری مقدماتی می تواند در بازی زبانی

گسترش بیابد، که این بازی زبانی نیز از داده ها و یا یافته های کمابیش اتفاقی است که بستگی به منابعی دارد که فرد داور به آن دسترسی داشته است.
همان گونه که در آغاز این فصل قطعه ای از ویتگنشتاین آورده شده است، «در آن چیزی که هنر می نامیم، فردی وجود دارد که داوری می کند آن را بسط می دهد»(102)
به همین علت افرادی که به بازی زبانی آشنائی ندارند در مقابل برخی آثار حرفی برای گفتن پیدا نمی کنند، در حالی که نوآموزان و شناسندگان با شور و شعف در کشف بازی زبانی می توانند احساسات و نظریات خودشان را بیان کنند.
بر این پایه است که داوری گسترش یافته و پیچیدگی های خاصی پیدا می کند که در عین حال در بطن بازی زبان خاص و محدود هنجارهائی را مشخص می سازد : به عنوان مثال، در زیبائی شناسی اسب اسپانیائی، زیبائی شناسی رپ، و زیبائی شناسی آکادمیک و ناب و سنجه های مهارت در مثال های برگزیده. آن کسانی که می آموزند در نتیجه به شکل احتمالی می توانند بازی زبان را گسترش دهند، و یا اگر در بین راه قواعد بازی تغییر کند، می توانند به آن تحول ببخشند. وارد شدن به بازی زبان چیزی بیشتر از یک تقلید ساده، و به کار گیری زبان کاملاً ساخته و پرداخته شده نیست. این همان مرحله ای است که ویتگنشتاین در مورد آموزش و تمرین زبان برای وارد شدن به بازی زبان مطرح می کند :
«کودک در مرحلهٔ زبان آموزی، چنین شکل مقدماتی زبان را به کار می بندد. در این جا آموزش زبان، توضیح آن نیست بلکه وجهۀ تربیتی دارد»(در متن پژوهش فلسفی فصل 1 متن شمارۀ 5).

5

سنجه ها به همین شکل ایجاد می شود. همین که بتوانیم در بازی زبان زیبائی شناسانه سنجه ها را به کار ببریم، و به چگونگی کار کرد و کار آمدی آن آگاه باشیم، از اهمیت ویژه ای برخوردار خواهد بود.
از این پس و بر این پایه می توانیم برای آنهائی که از نبود سنجه ها متأثر هستند پاسخ تسکین بخشی داشته باشیم. آنهائی که از نبود و یا ناپدید شدن سنجه ها شکوه می کنند، باید بدانند که نه تنها سنجه ها همواره وجود دارد بلکه، همان طور که برخی می گویند، اتفاقا سنجه ها خیلی زیاد هم هستند.
بی گمان، وفور سنجه ها نشان از میان رفتن تفاوت ها و به مفهوم سیطرۀ « پرت و پلا» نیست، بلکه کاملاً بر عکس گواه بر وفور بی مرز بازی های زبانی در داوری زیبائی شناسانه است – و در عین حال نشان از وفور تفاوت های اجتماعی نیز هست. به این ترتیب می توانیم ببینیم که آنهائی که از نبود سنجه ها حرف می زنند تا چه اندازه در اشتباه هستند : زیرا آنها تنوع سنجه ها را در بطن بازی زبانی یگانه ای در نظر می گیرند، و همان طور که پیش از این نیز به این موضوع اشاره کردیم، تنوع و اختلاف سنجه ها را به مفهوم تناقض آمیزی تعبیر کرده و سپس نتیجه می گیرند که از این پس هنر فاقد تعریف است.
البته چنین پاسخی آنها را قانع نخواهد کرد، و به دو دلیل.
یکی از دلایل این است که می پرسند چگونه ما خودمان را میان این مجموعه پیدا کنیم، چگونه با این خانوادۀ نامتجانس رابطه بگیریم و وارد این بازی پیچیدۀ زبانی شویم، و چگونه هم زمان و یا به شکل تناوبی در این بازی ابهام انگیز شرکت کنیم و غیره.
دلیل دیگری که مطرح می کنند، این است که می گویند ما به سنجه هائی نیازمند هستیم که در کاربرد آنها روی آثار هنری واقعاً و به دقت به ما اجازه دهد که بدانیم کیفیات زیبائی شناسی کدام است. به عبارت دیگر این افراد در پی سنجه های هستند که به شکل کتاب راهنما نشان دهد که این و آن شیء است یا حساسیت تماشاگر .
در این جا ما دو پرسش شگرف و سخت روبرو هستیم. پرسش نخست به سنجه هائی مربوط می شود که ارتباط را ممکن می سازد، و دیگری به برد واقعی آن مربوط می شود.

پرسش مربوط به ارتباطات را کمی دورتر مورد بررسی قرار خواهیم داد، ولی نخست به موضوع بار و برد سنجه های می پردازیم.

6

ویتگنشتاین طی پژوهش هایش مفهوم سنجه را جایگزین «شیوهٔ بررسی» می کند، در نخستین پژوهش فلسفی اش در آن جائی که به شیوهٔ بررسی معانی پرداخته بود، از این پس در دومین پژوهش فلسفی از «سنجه ها» حرف می زند.
ویتگنشتاین این مفهوم را در تقابل با مفهوم عارضه مطرح می کند. تفکیک بین سنجه و عارضه دقیقا مرتبط است به موضوع بار و برد سنجه. او این دو مفهوم را به شکل زیر از یکدیگر تفکیک می کند :
«برای دوری جستن از برخی ابهامات باید دو واژهٔ متضاد را وارد گفتنمان کنیم. در پاسخ به این پرسش که از کجا می دانید کدام یک مورد پیدا می کند؟ باید بگوئیم که در برخی موارد واژهٔ سنجه را به کار می بریم و در برخی موارد دیگر واژهٔ عارضه را به کار می بریم. اگر علم پزشکی نوعی باسیل را مسئول آنژین تورم نزد فردی می داند که به این باکتری مبتلا شده است، و اگر در چنین موردی بپرسیم : «چرا شما می گوئید که این فرد به آنژین مبتلا شده؟»، اگر پاسخ بگویند که : «در خون او این نوع باسیل را پیدا کردیم»، در این صورت ما را از سنجه و یا سنجه ای که معرف آنژین است مطلع ساخته اند. ولی اگر به ما بگویند که : « به این علت که گلویش ورم کرده است»، در این صورت از عارضهٔ آنژین ما را مطلع ساخته اند. بر این پایه، پدیده ای را که به عنوان عارضه معرفی می کنیم بر اساس داده های تجربی مان به نحوی از انحاء با پدیدهٔ دیگری که سنجه می نامیم تلاقی پیدا می کند»(103).
برای روشن تر ساختن چنین تفکیکی، نمونهٔ دیگری را مطرح می کنیم. پائین آمدن جیوه در دما سنج عارضهٔ هوای بد است. باد و باران، طوفان سنجه های هوای بد است : از روی مشاهدهٔ این عوامل ما می توانیم هوای بد را بازشناسی کنیم.
یا به عبارت دیگر، به فردی که می پرسد سنجهٔ هوای بارانی کدام است، می توانیم به او بگوئیم ریزش باران و خیابان خیس نیز عارضه خواهد بود.
ویتگنشتاین فوراً در اضافه می کند که مشکل بتوانیم پدیده ای را که به عنوان سنجه به کار رفته و عارضه ای که به هم راه داشته از یکدیگر تفکیک کنیم : غالباً سنجه را به شکل اختیاری انتخاب می کنیم. در برخی موارد سنجه با پیشرفت های علمی تغییر می کند (به عنوان مثال پیشرفت در زمینهٔ سبب شناسی آنژین).
علاوه بر این می توانیم با تکیه به تجربیات فکری سنجه های نوینی را تصور کنیم: به عنوان مثال حشره شناسی که هیچ توجه خاصی به وضعیت هوا ندارد، می تواند جنب و جوش در لانهٔ موریانه ها را به مثابه سنجه ای برای هوای بد و توفانی تلقی کند، ولی چنین موضوعی حقیقتا به او اجازه نمی دهد که در زندگی روزمره با افراد عادی از چنین سنجه ای حرف بزند و این بازی زبانی را به کار ببرد.
همان گونه که استانلی کاول در «سخن خرد» اشاره می کند، در مورد ویتگنشتاین می گوید که او مفهوم سنجه را پیش از همه در کار برد روزمرهٔ آن مورد بررسی قرار داده است (104): سنجه ها وجه مشخصه هائی هستند که افراد یا گروه ها برای داوری دربارهٔ تعیین جایگاه یا ارزش خاص چیزی به کار می برند، به عنوان مثال که این و آن مورد باران، آنژین، نوروز(بیماری روانی نوروز)، فئودالیته یا قبول شدن در کنکور است. سنجه ها، به همان شکلی که در کاربرد و معنای پذیرفته شدهٔ آن در روزمره، که در آغاز تفکیک کردیم، به ما اجازه می دهد که چیزی را به عنوان « یک مورد...» باز شناسی کنیم _ سنجه های انتخاب شده به ما اجازه می دهد که به درک هویت چیزها نائل شویم.

از این دیدگاه، هر یک از مثال های زیبائی شناسانه ای که مطرح کردیم سنجه هائی را در بر می گرفت که بازشناسی هر موردی را امکان پذیر می ساخت، یعنی اسب اسپانیائی با ویژگی های اصیل، و دیگری اثری که به پس از هانری اسپنسر مور (یا پسا-مورین)، و باز هم مثال دیگری بود که به رپ ساحل غربی نیویورک در سال های 1985 مربوط می شد. سنجه ها اصولی نیستند که منطق خاصی داشته باشد : سنجه ها شیوهٔ توافق خاصی در جریان ارتباطاتی هستند که به دقت برپایهٔ سنجهٔ کاملاً مشخصی به تفکیک می پردازد (105). یعنی به شکل دایره مانند.
به این معنا که ارزش زیبائی شناختی مطلق نیست و ارزش آن در حد و حدود همان سنجه ها است.
در نتیجه، ارزش زیبائی شناختی به سنجه ها بستگی دارد و ارتباط بین افرادی را که به چنین بازی زبانی آگاهی دارند – به عبارت دیگر با چنین بازی زبانی ای موافقت دارند – امکان پذیر می سازد.
برخی برای اسب اسپانیائی با یک دیگر به توافق می رسند که بهترین اسب است و برخی دیگر موسیقی رپ با ریتم منقطع را دوست دارند (یعنی موضوعی که به طبیعت انسان باز می گردد). به سادگی می توانیم مثال های دیگری را مطرح کنیم که به همان اندازه بی شمار هستند که بازی زبانی و گروه هائی که آن را به کار می برند : بازی زبانی زیبائی شناختی فرانسه در زمینهٔ جاز در سال های 1960 و 1970، بازی زبانی زیبائی شناختی در «دفترهای سینما» (106) در دوران موج نو، بازی زبانی زیبائی شناسی رمان پلیسی و غیره...
یکی از مزیت های چنین برداشتی، این است که در عین حال می تواند با نظریهٔ جامعه شناسی جهان هنر هم بائی داشته باشد : مفاهیم بازی زبان و سنجه عمل کرد گفتمان زیبائی شناسانه را آشکار می سازد، در حالی که عوامل اجتماعی مبین گوناگونی گفتمان و کثرت آن است.
از راه تحلیل شیوه ای که این فرایندها با یکدیگر هماهنگ شده و احساسات را هنجار پذیر می سازند، می توانیم این مطالب را گسترش دهیم. در این نوع آموزش متقابل، شیوهٔ گفتار و احساس در رابطهٔ مفصلی با یکدیگر تنظیم می شود.
بازی زبانی که سنجه ها آن را ساخت و سامان می دهد ، نه تنها ما را به ویژگی هائی که سنجه ها روشنگر آن هستند متوجه می سازد بلکه احساسات ما را نیز به همین ترتیب در رابطه با شیء تنظیم می کند (به این معنا که حس مشخصی را ابراز می کنیم). دانستن چنین زبانی و حرف زدن با آن احساسات فرد را نیز مشروط می سازد و یا این که در هر دو صورت نتیجه یکی خواهد بود. همان طور که در فصل آیندهٔ این نوشته خواهیم دید، هیوم که هنوز به ابزار فلسفهٔ تحلیلی آگاهی نداشت، در مقاله ای که تحت عنوان «هنجارهای سلیقه» می نویسد، کمابیش همین موضوع را مطرح می کند، و می گوید : آموزش و تمرین احساسات ما را ظرافت و دقت خاصی می بخشد(در مورد بحث حاضر این بازی زبانی است که احساسات را پرورش می دهد).
از دیدگاه چنین برداشتی از مفهوم سنجه که در بنیادهایش مشخصاً قراردادی است برای تفکیک بین سنجه و عارضه، اهمیت کاملاً نسبی قائل می گردد: در برخی قراردادها عارضه را به جای سنجه به کار می برند. قرارداد ممکن است گسترده و یا محدود به چند نفر و یا گروهی آموخته باشد. قرارداد می تواند در زبان رایج و یا فنی ثبت شده باشد ولی دارای برد واقعی نیست.
از این دیدگاه، اتفاقی نیست که نلسون گودمن در مقالهٔ «شیوهٔ آفرینش دنیاها»(107) ترجیح می دهد به جای سنجهٔ زیبائی شناختی از عارضه حرف بزند و مختصرا چند کلمه دربارهٔ خصوصیت زیبائی شناسی و ارزیابی آن می نویسد.
استانلی کاول تمام بخش اول کتابش را (سخن خرد) به مفهوم سنجه نزد ویتگنشتاین اختصاص می دهد، و می پرسد که آیا چنین مفهومی که به مفهوم رایج قرارداد و ارزیابی مطرح شده است، می تواند دارای عمل کردی باشد که ما از آن انتظار داریم ؟
«این طور به نظر می رسد که به مفهوم رایجی که ویتگنشتاین از سنجه ها انتظار داشت و روی آن تأکید می ورزید، نمی توانیم امیدوار باشیم

«این طور به نظر می رسد که نمی توانیم به مفاهیم رایج و عادی و به شکلی که ویتگنشتاین از کاربرد سنجه انتظار داشته امیدوار باشیم که کارکرد لازم را داشته باشد. با این وجود برد مفهوم رایج و عادی به این واقعیت بستگی دارد که در عین سادگی، با دوام است.
به همین علت، خود ویتگنشتاین نیز به مفهوم رایج و عادی بسنده نمی کند. همان طور که دیدیم، او برای مفهوم سنجه و عارضه تفکیک قائل می شود، و اگر هم زمان همین تفکیک را زیر علامت سؤال می برد و می گوید که ممکن است تفاوتی بین این دو وجود نداشته باشد، به این علت بوده که نشان دهد که سنجه ها دارای بردی فراتر از قرادادها می باشد. ویتگنشتاین در این مورد می گوید، تجربه به ما نشان می دهد که وقتی باران می بارد دماسنج کاهش پیدا می کند (عارضه)، به همین گونه واقعیت ساده این است که وقتی باران می بارد ما رطوبت و سرما را احساس می کنیم و با چشم می بینیم که قطره های آب از آسمان می افتد، ولی چنین احساساتی ممکن است اشتباه باشد. دلایلی که احتمال اشتباهات حسی را مطرح می کند، سنجه ها را به عارضه تغییر می دهد. ویتگنشتاین در کتاب پژوهش فلسفی اش در این مورد می گوید : «ظاهر گول زننده مشخصاً به دلیل تعریفی که ارائه می دهد ظاهر گول زننده باران است.»
در نتیجه می بینیم که در این جا تمایلی هست که به سوی وجه قراردادی تکیه دارد، به این معنا که، بر حسب تعریف، ما زبان را بر اساس شیوه ای که مفهوم واژه ها را درک می کنیم به کار می بندیم. اگر بارانی که می بارد و آبی که ما را خیس می کند سنجه های باران است، به این دلیل نیست که ما آن را حس می کنیم بلکه به این علت است که ما این را باران می نامیم و نه چیز دیگری را در این جا قراردادی هست که در ژرفا ترین نقطهٔ زبان و هم فکری ما با دیگران در این زبان ثبت شده است.
برداشتی که استانلی کاول در کتاب «سخن خرد» از نظریات ویتگنشتاین عرضه می دارد در بسیاری موارد با همین دیدگاه هم سو شده و پیوسته می خواهد نشان دهد که سنجه هائی که ویتگنشتاین به کار می برد برای باز شناسی حضور اشیاء یا مفاهیم است. همان ها هستند که به کار بستن مفاهیم و در نتیجه شناخت هر چیزی را ممکن می سازند. یعنی موضوعی که هم زمان مفهوم داوری را در بنیاد شناخت ما قرار می دهد، شناختی که عبارت است از به کار بستن مفاهیم موجود در زبان به چیزهای موجود در جهان. استانلی کاول در فاصلهٔ نه چندان دوری از چشم انداز کانت، در سنجه ها شرایط و امکانات شناخت را می بیند: یعنی همان نقشی که در مقولات و مفاهیم فلسفهٔ کانت بازی می کند.
علاوه بر این، سنجه ها در نظام فکری ویتگنشتاین بیان گروهی را در بر می گیرد که فرد با آن هم بائی داشته و در وجودش با آن همذات پنداری دارد: به این معنا که به کار بستن سنجه ها در پیوند با دعاوی گروهی بوده، حتی وقتی که نزد اعضای گروه مخالفتی بروز می کند و یا تردیدی در کار بست سنجه ها پیش می آید.
در واقع این از موارد تکراری نزد استانلی کاول است _ کار بست سنجه ها در هر موردی جلوه گاه توافق افراد در داوری بوده و چنین توافقی احتمال مخالفت را نیز در بر می گیرد.
چنین برداشتی را می توانیم به عنوان نظریهٔ حداکثر ویتگنشتاین نزد استانلی کاول بدانیم. در نوشته ای که ویتگنشتاین به زیبائی شناسی اختصاص می دهد چندین بار به این موضوع می پردازد که داوری زیبائی شناسانه در درون بازی زبان نیازمند تشریح تمامی فرهنگ در تمامی پیچیدگی های آن است :
«واژگانی که در شیوهٔ بیانی داوری زیبائی شناسی به کار برده می شود، در متن فرهنگ دورانی خاص، نقش خیلی پیچیده ولی کاملاً مشخصی به عهده دارد. برای توضیح کاربرد واژه ای شما سلیقه می نامید، می بایستی به تشریح فرهنگ بپردازید. چیزی را که ما امروز سلیقه می نامیم، شاید در قرون وسطی وجود نداشته باشد. قاعدهٔ بازی در دوران های تاریخی گوناگون کاملاً متفاوت است(108)».
و یا در یاد داشتی در همان کتاب می گوید :

«تشریح مجموعه قواعد زیبائی شناسی به شکل کامل به این معنا است که فرهنگ تمامی یک برهۀ تاریخی را توضیح دهیم» (109).
پیوندهای بازی زبان زیبائی شناسی در فرهنگ و در مجموع خطوط اشکال زندگی خیلی عمیق است، به این علت که به عنوان مثال، برای تشریح سلیقۀ موسیقی در دوران خاصی، باید «دانست که آیا کودکان کنسرت برگزار می کرده اند یا زنان و یا این که تنها مردان مجاز به چنین کاری بوده اند، و غیره...(110)
در نتیجه قراردادی که از آن حرف می زنیم، شامل قراردادهای جزئی و محلی بوده و شامل بافتی از شبکه های در هم پیچیدۀ قراردادها و توافقاتی است که که ویژگی های طبیعی آن را تشکیل می دهد. بررسی ها و تحلیل های میکائیل باکساندل (111) دربارۀ بافت قراردادهای فرهنگی که در اساس داوری های زیبائی شناسی در دوران مشخصی می باشد، یکی از نمونه های بارز و روشن ترین و عینی ترین کاربرد بینش ویتگنشتاین است.
به همین علت هست که احتمالاً برخی اوقات، وقتی دربارۀ ارزیابی های زیبائی شناسی مان گفتگو می کنیم، اختلاف نظرها تا مرز خشونت پیش می رود زیرا به شکل شگرفی با ریشه های اشکال زندگی و فرهنگ ما در پیوند می باشد، و به این ترتیب مشاهده می کنیم که این و یا آن جزء زیبائی شناسی تا چه اندازه گواه بر ناسازگاری بین اشکال گوناگون شیوۀ زندگی می باشد.
موفقیت نمایشنامۀ یاسمینا رضا (112) به نام «هنر» همین نکته یعنی پیچیدگی داوری زیبائی شناسی و اشکال گوناگون زندگی و حساسیت ها را به نمایش می گذارد، محفل دوستانه به دلیل بحث جدل دربارۀ یک تابلوی «تک رنگ» که یکی از آنها خریداری کرده به هم می ریزد و به متارکه می انجامد.
چنین رویدادی به این معنا است که اگر بازشناسی روابط بین داوری های زیبائی شناختی، اشکال متنوع شیوۀ زندگی و فرهنگ در هماهنگی سنجه های زیبائی شناختی به آن ابعاد گسترده تری از یک قرارداد ساده می بخشد که به موافقت و مخالفت محدود می شود، در عین حال دلایل زیادی وجود دارد که در برد مؤثر آن اغراق نکنیم.
نخستین موضوعی که باید به آن توجه داشته باشیم، این است که سنجه هائی که ویتگنشتاین در تحلیل هایش مطرح می کند، به هیچ روی سنجه های زیبائی شناسی نیستند، بلکه سنجه هائی که او مطرح می کند بازشناسی اشخاص دیگر و احساسات آنها، و مواردی که اشیاء جهان پیرامون و خود جهان، و سنجه هائی که بازی متقابل اخلاق و قضاوت را ممکن می سازد، ولی به هیچ روی سنجه های زیبائی شناسانه ای نیستند که در داوری هائی از این دست کاربرد داشته باشند. به عبارت دیگر، سنجه های مورد نظر به توافق داوری ها (توافقی که در بنیاد جهان و چیزها است) مرتبط می باشد، توافقی که در زبان قرن هجدهم می توانیم آن را «تمایل» بنامیم (که اساس اخلاق را تشکیل می دهد)، و سرانجام توافق قول و قرار ها(که گواه بر بازشناسی غیر است) – و چنین توافق هائی به هیچ روی داروی زیبائی شناختی را مطرح نمی کند.
با این وجود، مطابق بر آن زمینه ای که زیبائی شناسی می نامیم، چنان چه داوری های زیبائی شناسی بخواهد شکلی از اشکال توافق عمومی باشد، باید به نوعی تفاهم احساسات را در بر گیرد. پرسشی که در این جا قویاً مطرح خواهد بود این است آیا واقعاً چنین توافقی در پیوند با احساسات را باید در ردیف توافقات بنیادی به مفهوم کاملاً مشخص آن بدانیم، یعنی توافقی که بدون آن نه جهانی وجود خواهد داشت و نه جهان انسانی، و به عبارت دیگر بدون آن جهان ویرانه ای بیش نخواهد بود.
همان طور که در جای دیگری توضیح داده ام (113)، نظریه پردازان رمانتیک در زمینۀ زیبائی شناسی، و پیش از همه کانت، به دلایل سیاسی فکر کرده بودند که چنین توافقی می تواند بنیادی باشد. ولی با این وجود تجزبۀ عینی تنوع ارزیابی ها، کثرت نظریات زیبائی شناختی و تفاوت های آشکار آنها نشان می دهد که می توانیم (و باید) در بیشتر موارد از این نوع توافقات چشم پوشی کنیم.
تحلیل استانلی کاول در «سخن خرد» اگر چه در سطح گسترده ای توافق های انسانی را مورد بررسی قرار می دهد، ولی هیچ وقت وارد زمینۀ زیبائی شناسی نمی شود، با این وجود پایه و اساس

توافق هائی را نشان می دهد که می تواند هم سان توافق های زیبائی شناختی گسترش یابد – البته نه خود توافق های زیبائی شناسی. عادی ترین و استوار ترین موافقت های ما با دیگری با چشم پوشی از دخالت دادن سلیقه های زیبائی شناختی انجام می گیرد.
داوری های زیبائی شناسانهٔ ما، بی گمان ما را وارد سامانه های ارتباطاتی می سازد ولی چنین روابطی به دلیل توافق های عمیق تر ممکن می گردد و نه بر عکس (یعنی نه به دلیل توافق های زیبائی شناختی).
ویتگنشتاین نیز در راستای همین کثرت زیبائی شناختی اشارات متعددی داشته و روی انشعاباتی که در داوری های ما روی می دهد و از اشکال گوناگون شیوهٔ زندگی و فرهنگ منشأ می گیرد تأکید می کند. از یک سو، بازی های زبانی زیبائی شناسی و سنجه هائی را که مطرح می کند در ژرف ترین هم بائی های انسانی که فرهنگ را تشکیل می دهند ثبت شده است، ولی از سوی دیگر تفاوت فرهنگ ها،به شکلی است که از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، بین سلیقه ها فاصلهٔ بسیار زیادی وجود دارد.
کافی است که به تأملات او دربارهٔ «هنر زنگی»(114) فکر کنیم، و یا به توضیحات قاطعانهٔ او دربارهٔ سلیقه نزد افراد تحصیل کردهٔ امروزی بیاندیشم که به طور کاملاً مشخص آن را از سلیقهٔ افرادی که در قرن پانزدهم می زیسته اند کاملاً قابل تفکیک می داند.
در واقع، تفاوت ها هستند که مطرح می باشند :
«توجه شما را به تفاوت ها جلب می کنم : ببینید که این تفاوت ها تا چه اندازه متفاوت هستند!، و ببینید که در این تفاوت ها چه هم سانی هائی وجود دارد! و باز هم ببینید که در داوری های زیبائی شناسی چه وجه اشتراکاتی دیده می شود! آن چه باقی می ماند، گروهی از موارد بی شمار با پیوندهای درونی بسیار پیچیده که با یک نقطهٔ عطف برجسته که عبارت است از بیان ستایش آمیز، یک لبخند یا حرکت و غیره»(115).
به عبارت دیگر، دربارهٔ بازی هائی که در زبان داوری وجود دارد، می توانیم بگوئیم که تنها تفاوت ها مطرح هستند، یعنی موضوعی که با گستره و گوناگونی بازی زبان زیبائی شناسی هم آهنگی و هم خوانی دارد. با این وجود بازی های زبانی در زمینهٔ زیبائی شناسی تشابه گروهی دارند (گروهی از موارد بی شمار و پیچیده) و به ویژه جملگی وجه مشخصهٔ یگانه ای را نشان می دهند : به این معنا که در این بازی های زبانی با بیان ستایش یا نفی روبرو هستیم(116).
در این جا به سختی بتوانیم پایه و اساس محکم و به ویژهٔ وسیعی برای توافق های بنیادی مفروض شویم. بازی های زبانی در زمینهٔ زیبائی شناسی متنوع و ساخت و پرداخت شیوهٔ بیانی موافق و یا مخالف است. در نتیجه برد مؤثر سنجه های زیبائی شناسی نمی تواند سنجه هائی بنیادی باشد. بازی زبان در زمینهٔ زیبائی شناسی گواه بر توافق بنیادی احساسات نیست بلکه گواه بر تلاشی دائمی برای هماهنگ ساختن با یکدیگر است. حال می پردازیم به دومین مسئله ای که سنجه های زیبائی شناسی مطرح می کند، یعنی مسئلهٔ ارتباطات.

7

اگر بخواهیم به مجموعه مسائلی که در رابطه با بازی زبان در زمینهٔ زیبائی شناسی مطرح است بپرداریم ، بی گمان باید نحوهٔ خاص تشکل گروهی را مورد بررسی قرار دهیم، به عبارت دیگر شکل خاصی که کثرت آنها (در تداوم تشکل و یا نابودی آنها) را در هم بائی ممکن می سازد و یا به تشکیل گروه های گوناگون و هسته های کوچکتر می انجامد.
در این جا پرسش های مشخص و بی شماری وجود دارد که باید به شکل محدود مطرح کنیم، زیرا به دلیل بررسی های تجربی و تاریخی از صلاحیت تحلیل مفاهیم پا فراتر نهاده هر چند که در پیوند با آن قابل بررسی می باشد : چگونه زبان زیبائی شناسی شکل می گیرد؟ چگونه پخش می شود و یا نمی شود؟ چگونه به حالت انجماد در می آید و طرفدارانش را از دست می دهد؟ دربارهٔ تمام این نکات تاریخ شناسان هنر اطلاعات خیلی زیادی در اختیار ما گذاشته اند. برای نمونه می توانیم از موازین بازی زبانی اکسپرسیونیسم آبستره در اواخر سال های 40 یاد کنیم که با نوشته های کلمان

گرینبرگ(119) و انتشار آن و با گفتگوهای بین هنرمندان آغاز شد. کتاب تازهٔ کارولین جونز(120) «ماشین در استودیو» همین شیوهٔ زبانی را به کار می برد. میکائیل باکساندل در نوشته های تازه اش نشان داده است که چگونه در قرن هجدهم روانشناسی درک حسی و درک زیبائی شناختی در رابطهٔ مفصلی با یکدیگر بازی زبانی خاصی را تشکیل داده بود. بر خلاف چنین جریان تاریخی، خیلی جالب خواهد بود که ببینیم چگونه و به چه شکلی بازی زبانی در نقاشی آبسترهٔ مدرسهٔ پاریس در سال های پس از جنگ دوّم جهانی با شکست مواجه شد. خود من نیز در همین زمینه سعی کردم خطوط اصلی بازی زبانی در داوری زیبائی شناسی را در دوران اخیر، در بحث و جدل های محافل فرانسوی که پیرامون هنر معاصر جریان داشت نشان دهم.
در این جا پرسش هائی هست که می تواند با آزمون های تجربی نتایج پر باری داشته باشد.
در سطح کلی تر و نظریه پردازانه تر، پرسش اصلی این است که، به چه علتی برخی ارزیابی ها یا داوری ها و اشکال زبان طرفداران بیشتر ی داشته و جهان شمول تر و با دوام تر است، در حالی که برخی دیگر در محیط بسته ای باقی مانده و با شتاب بیشتری به فراموشی سپرده می شود؟
ما به خوبی سنگینی این بازی های زبانی در زمینهٔ داوری زیبائی شناختی را احساس می کنیم، در حالی که زبان حاکم بیش از پیش به محافل تخصصی بین تاریخ شناسان هنر و زبان نمادینه به کارشناسان زیبائی شناسی اختصاص پیدا می کند.
در این جا نیز یک بار دیگر می بینیم که در پشت چنین پرسش هائی، همان موضوع ارزش های جهان شمول در رابطه با برخی آثار سایه افکنده و بی گمان چنین موردی بهترین فرصت برای طرح چنین مسئله ای به نظر می رسد.
پاسخ هائی که در این جا مطرح می باشد، تنها در اشکال مقدماتی و از دیدگاه های متنوع و بسیار متفاوت خواهد بود.

1) پشت این هم گرائی در بازی زبان و بازی ارزش یابی، می توانیم خیلی به راحتی اثرات فرهنگ حاکم و هنجارهای تحمیلی را ببینیم. نظریات کلاسیک، رمانتیک ها، اکسپرسیونیست ها هر یک به سهم خود از دیدگاه فرهنگی در رابطه با حاکمیت اشکال زندگی و بازنمائی بوده است که تسلط یافته اند. امپریالیست های زیبائی شناسی، هر چند که از امپریالیسم به مفهوم سیاسی آن خیلی ملایم تر به نظر می رسد، ولی مانع از این نیست که به مقولهٔ حاکمیت و تسلط تعلق نداشته باشد. اگر فرهنگ در قرن بیستم آمریکائی بوده، و اگر سنجه های ما در داوری هایمان و حساسیت هایمان تا این اندازه تحت تأثیر اکسپرسیونیسم انتزاعی ، «پاپ آرت»، فیلم های هالیوودی و والت دیسنی بوده، شاید به خاطر موضوع هستی شناسی اثر هنری نبوده بلکه به دلیل حاکمیت چنین محصولاتی در زمینهٔ فرهنگی بوده است...
در همین زمینه، گسترش جمع گرائی (پلورالیسم) جغرافیائی (میان فرهنگی) و در عین حال اجتماعی (در درون فرهنگ ها) است که امروز آنهائی را که از «بحران سنجه ها» حرف می زنند آزرده خاطر می سازد که سفت و سخت به باورهایشان پایند مانده اند. پسامدرنیسم، همان طور که توماس مک اویلی (119) می گوید، پیش از همه دوران پسااستعماری است.

2) برخی هم گرائی ها و هم زبانی های قوی و پایدار احتمالاً به دلیل توافق بین فعالیت های هنری و برخی امکانات عمومی امکان پذیر گشته است. از همین روی، باید بپذیریم که دریافت پذیری برخی اشکال هنری در ابعاد جهان شمول، استعداد بیشتری دارد. در این مورد به ویژه به هنرهائی فکر می کنم که به داستان گوئی و بازنمائی بصری بستگی دارد و رفتارها را به نمایش می گذارد. در این گونه موارد، در واقع دریافت اثر هنری فوراً با زمینهٔ توافق های بنیادی انسان در رابطهٔ مفصلی قرار

می گیرد. اگر ما زبان خارجی ها را نمی فهمیم، ولی حرکات آنها را بیشتر درک می کنیم، موفقیت سینما نیز به عنوان هنر جهانی و احتمالاً هنر رقص به همین دلیل بوده است.

3) با این وجود هم گرائی ها و هم زبانی ها را نباید کاملاً یک دست پنداشت و در ارزیابی انسجام آن زیاده روی کرد، زیرا بر خلاف ظاهر، هم گرائی های فرهنگی می تواند تفاوت ها و سوء تفاهم های بسیار زیادی در زمینهٔ ارزیابی آثار در بر داشته باشد. این همان چیزی است که من آن را «معمای ژوکوند» می نامم : به این معنا که همه این اثر را به عنوان شاهکار باز شناسی می کنند، ولی به دلایل کاملاً متفاوت...در بازی های زبانی تفاوت ها بیش از آن چیزی است که بازی زبانی ما نشان می دهد.

4) سرانجام باید به فرآیندهای گفتگو و گسترش بازی ارزیابی در فراسوی نقد، نمایشگاه، انتشارات، گردهم آئی های حرفه ای، بحث و جدل، رسانه ها و بازار بپردازیم. این فرآیندهای دائمی از گفتگوهای محافل آکادامیک دوران رنسانس شروع می شود تا نمایشگاه های قرن هجدهم، و تا منتقدین قرن نوزدهم و سپس سیل رسانه های معاصر. چنین مواردی، بی گمان عناصری هستند که در مجموع فضای پر تحرک و مساعدی برای بازی زبان بین افراد و گروه های مختلف فراهم می سازد.
در این جا ما وارد زمینهٔ روابط متقابل و گفتگوهائی می شویم که در عین حال جلوه گاه جذابیت ها، تأثیرات قدرت، رعایت احترام...بی آن که تأثیرات حسی و عاطفی را که بر حسب اتفاق روی می دهد فراموش کنیم.

چنین مواردی می تواند موضوع بررسی تاریخ شناسان، انسان شناسان و یا فیلسوفان قرار گیرد.

8

اگر چه نتیجه گیری از این راه طولانی کوتاه و صریح خواهد بود، ولی بی گمان سنجه ها وجود دارند و اصولاً نسبی و موضعی (بومی) هستند. سنجه ها شرط ارتباطات بین افراد پیرامون اثر هنری هستند. این شرط همواره در هر موردی وجود دارد، که تابلوی نقاشی جکسون پولاک باشد یا رپ نیویورکی یا اسب اسپانیائی و یا هنر آشپزی فرانسوی.
حال اگر در پس سنجه های مطلق و جهان شمول بگردیم، باید بدانیم که پیدا نخواهیم کرد، و اتلاف وقت است.
ولی بر عکس، همیشه می توانیم در جستجوی گسترش همآهنگ سازی ها و توافقات باشیم. ولی نمی توانیم آنها را تحمیل کنیم، مگر این که بازی زبانی را عوض کنیم، زیرا فرمان صادر کردن و تبعیت کردن از آن نیز خود به تنهائی یکی از زبان ها به حساب می آید. به طوری که جزم اندیشان روزهای شکوفائی در پیش دارند.

پی نوشت

Esprit(81
Harol Rosenberg(82
به تاریخ 2 فوریه 1906 در نیویورک به دنیا آمد، و در 11 ژوئیه 1978 در همان شهر فوت کرد. هارول روزنبرگ نویسنده، فیلسوف، استاد و منتقد هنری بود. شهرت او به این دلیل بود که با ایجاد اصطلاح «اکتینگ پنتینگ» موجب شد که اکسپرسیونیم آبستره قابل تعریف گردد.

(8**3**

Harold Rosenberg, The DE-Definition of Art, New York, Horizon Press,1972, trad,franc, La dédéfinition de l’art, Nimes, Ed Jacqueline Chambon, coll.Rayon Art, 1992.

Nelson Goodman (8**4**

Simon Hantaï(**85**

سیمون هانتای، تولد به تاریخ دسامبر 1922 در «بی»ا در مجارستان، فوت او در 12 سپتامبر 2008 در پاریس به وقوع پیوست. او یک نقاش فرانسوی مجارستانی تبار بود.

پس از تحصیل در مدرسهٔ هنرهای زیبای بوداپست، ایتالیا را با پای پیاده در هم نوردید و در سال 1948 در پاریس مستقر شد. آندره بروتون دربارهٔ نمایشگاه نقاشی او « ستارهٔ مهر و موم شده» در پاریس پیشگفتاری نوشت که در کتاب او دربارهٔ سورآلیسم منتشر شد (1965). ولی سیمون هانتای از سورآلیست ها جدا شد زیرا آندره بروتون گوش شنوائی در مورد رابطهٔ «اکتینگ پنتینگ» جکسون پولوک و نظریهٔ «نوشتار خود به خودی» (نوشتاری که تحت تأثیر تداعی معانی آزاد انجام می گیرد) نداشت.

500 x 333 pixels - 142k – JPG

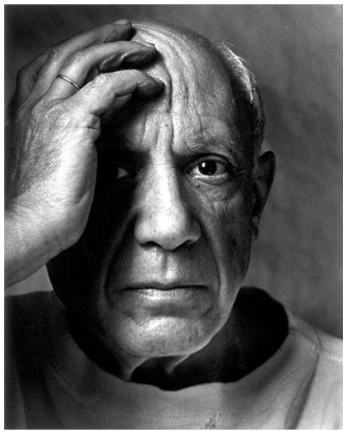
1955

عکس از جزئیات تابلوی پیشین

420 x 878 pixels - 95k - JPG

409 x 480 pixels - 211k – JPG
1969
50000-70000 Euros

400 x 480 pixels - 161k – JPG
1969 Etude
20000-30000 Euros
Julien Green(86
ژولین گرین در روزنامه اش به تاریخ 15 اکتبر 1931 می نویسد: «هیچ چیزی واقعی تر از تاب خوردن یک شاخهٔ درخت در آسمان نیست.»
87) موفقیت نمایشنامهٔ یاسمینا رضا به نام «هنر» گواه بسیار بارزی از گفتگو دربارهٔ هنر است.
Arnold Newman (88
آرنولد نیومن، 3 مارس 1918 – 6 ژوئن 2006 در نیویورک به دنیا آمد و چشم از جهان فرو بست، او به عنوان پیشگام چهره پردازی زیست محیطی مردان سیاسی و هنرمندان شهرت داشت و مدل و اثر او را در یک تصویر نشان می داد.به دو نمونهٔ زیر از عکس های او توجه کنید



Pablo Picasso

Henri Cartier-Bresson

Balthus (89
نام اصلی او
Balthasar Kłossowski (de Rola)
29 فوریه 1908 در پاریس به دنیا آمد و به تاریخ 18 فوریه 2001 در روسینیر در سوئیس فوت کرد. او نقاش فرانسوی لهستانی تبار است.

Edward Lucie-Smith (90
ادوارد لوسی-اسمیت یک منتقد هنری در هنر معاصر است که در 27 فوریه 1933 در جامائیک به دنیا آمد و به انگلستان مهاجرت کرد.

Jeff Wall (91

در سال 1946 در وانکور در کانادا و در یک خانوادهٔ طبقهٔ متوسط مرفه و تحصیل کرده به دنیا آمد. او به هنر عکاسی پرداخت و تلاش او در این زمینه بر این است که به تماشاگر نشان دهد که عکاسی یک ابزار تولید مدارک مستند است که کندو کاو واقعیت را ممکن می سازد.

92) Hypersubjectivité

ابر ذهنیت به مصداق «ابر متن» در ادبیات الکترونیک

93) Gerhard Richter

94) Mike Kelley

95) برای خوانندگان ایرانی، من یک قطعه برای معرفی اسب اصیل ترکمن، به نام آخال تکه را انتخاب کردم، که نمونه ای از توضیحات یک متخصص اسب به زبان فنی در زبان فارسی است :

«یکی از تیره‌های اسب نژاد اصیل ترکمن تیره آخال تکه[۱] می‌باشد. تا چند سال اخیر این اسب بسیار زیبا و جذاب و چند منظوره شناخته شده نبود. خواستگاه این اسب نواحی جنوبی ترکمنستان می‌باشد. در سال‌های اخیر اسب آخال تکه به‌خاطر استقامت، راه رفتن نرم، هوش زیاد و تربیت‌پذیری خوب آن در خارج از مرزهای ترکمنستان و روسیه بسیار مورد توجه قرار گرفته است. به احتمال زیاد اسب آخال تکه یکی از قدیمی‌ترین گونه‌های اسب می‌باشد که توسط انسان پرورش یافته است. همچنین اسب آخال تکه در بوجود آمدن چندین نژاد اسب نقش داشته است.

اسب آخال تکه تنها سویه از نژاد ترکمن است که از نظر ژنتیکی خالص باقی‌مانده است. در کاوش‌های باستان شناسی انجام شده در نواحی جنوبی ترکمنستان بقایای اسب‌های بلند قد با استخوان-های ظریف بدست آمده است که قدمت آن‌ها حدود ۴۴۰۰ سال می‌باشد. ولی قدمت نام کنونی آن به

اواخر قرن نوزده می‌رسد. نام آخال تکه از ترکیب دو اسم بوجود آمده است: آخال نام منطقه وسیعی در کوهپایه‌های کوپت داگ[۲] (بخشی از امپراطوری ایران باستان که در حال حاضر در کشور ترکمنستان می‌باشد) و نیز تکه نام قومی از اقوام ترکمن که بزرگترین بیابان گرد منطقه بوده و قرن-های متمادی اسب‌های ترکمن را پرورش می‌دادند.

خصوصیات ظاهری اسب آخال تکه :
اسب آخال تکه جزو اسب‌های سبک وزن می‌باشد. وزن آن حدود ۴۰۰ تا ۵۰۰ کیلوگرم و ارتفاع آن ۱۵ تا ۱۶ دست (۱۵۰ تا ۱۶۰ سانتی‌متر) است و شکل شکل ظاهری آن زیبا و خوش‌ترکیب می‌باشد. سر طویل و خوش‌تراش بوده که به‌طرف پوزه باریک می‌شود. دارای گوش‌های دراز و منخرین باز و چشم‌های درشت می‌باشد. گردن باریک و طویل و جدوگاه برآمده و مشخص بوده و استخوان شانه آن دارای شیب بسیار مناسب می‌باشد. بدن طویل و نسبتا لاغر بوده و پاهای آن بلند و ظریف می‌باشد و سم‌ها کوچک و بسیار مقاوم است. یال و دم آن کم پشت بوده و اغلب بی کاکل است. پوست آن بسیار ظریف بوده و با موهای ظریف پوشیده شده که نور را منعکس نموده و سبب درخشندگی پوست می‌شود. این ویژگی ژنتیکی بوده و از خصوصیات ویژه این گونه می‌باشد. پوست آن به رنگ‌های سیاه، کهر، کرند، سمند، ابرش و خاکستری دیده می‌شود.»

منبع :

http://horsebreeding.blogfa.com/8607.aspx

Tony Cragg (96

512X443

Sandbad 640X480 سندباد

300X243

Monument (**97**

نمی دانم منتقدین هنری در ایران این نوع کارهای هنری را چگونه ترجمه می کنند. ولی من آن را موقتا «بنای یادمان» می نامم : بنائی است که رویداد تاریخی و یا شخصیتی را بازنمائی کند و هدف آن زنده نگهداشتن ارزش های تاریخی و فرهنگی در اذهان نسل های آینده است.

Henry Spencer Moore (98

هانری اسپنسر مور، به تاریخ 30 ژوئیه 1898 در کاستلفورد به دنیا آمد و در 31 اوت 1986 درگذشت، او مجسمه ساز بریتانیائی بود.

Daddy-O (99
Dirty douzens (100
(101
Wittgenstein
(102

Ludwig wittgenstein. Eçon et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance relugieuse.1/17 . Folio essais.

(10**3**

Ludwig Wittgenstein, The Blue Book, Oxford, Blackwell, p.24-25.

Stanley Cavell (104

The claim of reason, Wittgestein, Skepticism, Morality and tragedy, Oxford, Oxford university press, 1976, trad. Franç, Les voix de la raison, Wittgenstein, le scpticisme, la moralité et la tragédie, Paris, seuil, 1996,p.35-36

105) به صفحات 35 تا 36 کتاب استانلی کاول – سخن خرد – در پانوشت 109 مزاجعه کنید.

106) Cahier du cinéma

107)

Nelson Goodman. Ways of Worldmaking (1978). En français « Manières faire des mondes.

108) Ludwig Wittgenstein, Leçon et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse, Chapitre 1-N°25 et N°26

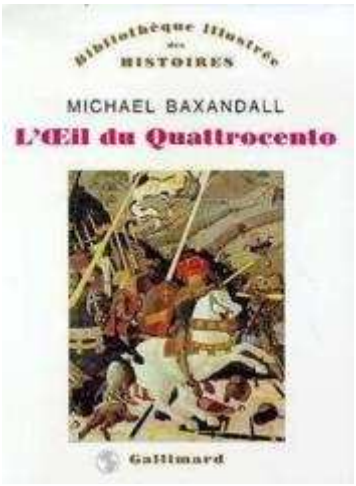
109) همان کتاب

110) همان کتاب

11**1**) Michael Baxandell

چشم دوران رنسانس(قرن پانزدهم) و کاربرد نقاشی در ایتالیای دوران رنسانس.

Notamment L'œil du Quattrocento, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance.



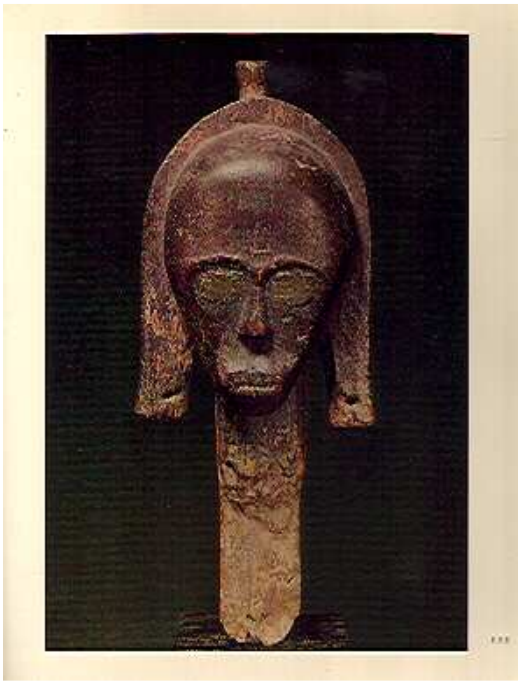
میکائیل باکساندل در سال 1933 در کاردیف (بریتانیا) به دنیا آمد و به تاریخ 12 اوت 2008 درگذشت، او تاریخ شناس هنر بود و در انستیتو «واربورگ و کورتولد در لندن و در دانشگاه آکسفورد تدریس می کرد. سپس در دانشگاه کورنل و برکلی در ایالات متحده به تدریس اشتغال داشت. آثار نقادانه و نوآور میکائل باکسل در سنت پژوهش های تصویر شناسی و اجتماعی-فرهنگی ارزیابی شده است.

112) Yasmina Reza

نمایشنامهٔ «هنر». براساس بازی زبانی محافل اسنوب پاریسی نوشته شده. موضوع تابلوی کاملاً سفید رنگی است که یکی از پرسوناژها خریداری کرده و در یک گردهم ائی دوستانه، بحث دربارهٔ همین تابلو است. یکی از حاضرین روی تابلو خط می اندازد...

113) Yves Michaud, La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie, Paris, PUF, coll, Intervention philosophique, 1997, chapitre VI, p.231-241

L’art nègre (114
هنر زنگی. هنر سیاه پوستان آفریقا



Ludwig Wittgenstein, Leçon et conversations sur l’esthétique, la (115
psychologie et la croyance religieuse, Chapitre 1-N°32
همانجا، بخش 2 شمارهٔ 10 (116
«شاید مهمترین مسئله در رابطه با زیبائی شناسی، آن چیزی است که می توانیم آن را واکنش های زیبائی شناسی بنامیم، عدم رضایت، انزجار، آزار دهنده...»
Clement Greenberg (117
Caroline A.Jonse, Machine in the Studio (118
(119
Thomas McEvilley, Art and otherness, New York, Doucumentext Mc – Pherson&Company, 1992,trad.franç,L’identité culturelle encrise, art et différences à l’époque postmoderne et postcoloniale,Nîme, Ed. Jacqueline Chambon. Coll. Rayon Art, 1999.

فصل 3

سلیقه و هنجار

«بین احساس و داوری فاصلهٔ خیلی زیادی وجود دارد. هر احساسی کاملاً درست است، زیرا احساس هیچ مرجعی در بیرون از خودش ندارد. در نتیجه هر بار که فردی احساس خاصی داشته باشد و به آن آگاه باشد، احساس او واقعی است. ولی تعیین کننده های ادراک صحیح نیستند زیرا به چیزی در بیرون از خود رجوع دارد، یعنی به چیزی واقعی، و همیشه مطابق بر چنین هنجاری نیستند.»
(دیوید هیوم، نقدی بر هنجارهای سلیقه)

1

وقتی قاعده و قانون مشخصی برای داوری زیبائی شناسی وجود نداشته باشد – هر قاعده و قانون و جریانی که باشد – با موضوع سلیقه در رابطهٔ مفصلی قرار می گیرد. سلیقه می تواند اشکال گوناگونی داشته باشد : روانشناسی، انسان شناسی در زمینهٔ رفتار زیبائی شناسانه و یا جامعه شناسی جهان هنر . و در عین حال البته سلیقه می تواند به شکل فلسفهٔ سلیقه مطرح باشد. جای شگفتی نیست که در دوران جمع گرائی و چند فرهنگی، و در دوران ما، دوران پسامدرن موضوع سلیقه دوباره مطرح گردد.
بازگشت موضوع سلیقه، به نحوی جلوه گاه طرح مشکلات جدید ما و به هم ریختگی های نسبی زیبائی شناسی، به هم ریختگی که مرتبط به داوری و تنوع بی شمار ارزیابی های تولیدات هنری بوده، و در بخش تولید آثار هنری نیز شامل هم زیستی آثار بسیار متفاوتی در بطن آن چیزی که جهان هنر می نامیم می باشد.
بازگشت موضوع سلیقه را باید به مثابه طرح مشکلات تازه ای نسبت دهیم، که از یک سو در پیوند با درهم پاشیدگی های نسبی در زمینهٔ زیبائی شناسی و تنوع داوری ها و ارزیابی ها بوده، و از سوی دیگر در پیوند با هم زیستی آثار بسیار متفاوت در بطن آن چیزی که «جهان هنر» می نامیم قابل بررسی می باشد.
کشف دوبارهٔ سلیقهٔ به عبارتی بازشناسی عمیق شخصی ترین مسائل انسانی و ذهنیت و سرانجام زیبائی شناسی _ بر پایهٔ احساسات و قابلیت دریافت است، یعنی موضوعی که بیش از پیش ما را به ریشه یابی کلمه نزدیک می سازد _ در انتخابی که معمولاً زیبائی شناسی می نامند.
زیبائی شناسی که به دلیل و برهان، و اصول یا اشکال خاصی نکیه دارد، با دلیل و برهان و از راه منطق عقلی می خواهد به نتیجه برسد. با این وجود، اگر با منطق عقلی و دلیلی و برهان بخواهند به ما توضیح دهند که این و یا آن اثر هنری را می توانیم و باید ستایش کنیم، ولی چنین رویکردی برای این که ما واقعاً این و یا آن اثر را ستایش کنیم کافی نخواهد بود، و هیچ ضمانتی نیز وجود نخواهد داشت که از آن لذت ببریم و یا احساس خاصی را در رابطه با اثر ابراز کنیم.
در این جا ما با یکی از اندیشه هائی که در سر تا سر قرن هجدهم مطرح گردیده روبرو هستیم. چنین بینشی در عین حال این مشکل را مطرح می سازد که آیا می توانیم تنها بر پایهٔ منطق عقلی دربارهٔ آثار هنری تصمیم بگیریم و داوری کنیم؟ چنین سنجه ای که تنها بر پایهٔ اندیشه مطرح می گردد، همواره فاقد محرک و انگیزه هائی خواهد بود که آن را به حرکت وادارد، یعنی فاقد هیجان حسی، یا احساسی خواهد بود که تماشا یا ملاقات با اثر را نزد فرد به حرکت یا واکنش عاطفی و حسی تبدیل

سازد. به عبارت دیگر منطق عقلی، یا خرد و اندیشه همواره به هیجان حسی نیازمند خواهد بود، و یا باز هم اگر بخواهیم به شکل مناسبتری بگوئیم، فردی که می اندیشد همواره در این اندیشه ورزی نیازمند نفع خاصی است، در زبان فلسفی این رابطه را «علم نافع» می نامند. از دیوید هیوم، که در اندیشه ورزی و خرد هیجان حسی ضعیفی می بیند، تا هگل که می گوید «هیچ اندیشهٔ بزرگی بدون هیجان حسی به وجود نخواهد آمد»، و کانت که «خرد نافع» را به هیئت نظریه درآورد، در نتیجه می توانیم بگوئیم که پیش از آن که نیچه این موضوع را قاطعانه مطرح کند، تمام سنت های بزرگ فلسفی هر یک به شیوهٔ خاص خود رابطهٔ اندیشه و احساس را باز شناسی کرده بودند.
برخی با این نظریه مخالفت می کنند و بر این باورند که ظرافت آزمون علمی به درستی و مستقیما موجب خوشایندی و لذّت می شود، و برای اثبات این باور نیز ما را به شیوه های بازنمائی در تاریخ ریاضیات یا منطق و به تجربیات شخصی ریاضی دانی که با شور و شوق خاصی به موضوع مورد علاقه اش پرداخته رجوع می دهند.
ولی این استدلال را می توانیم به طرفدارانش باز گردانیم، زیرا آنهائی که از شیوهٔ ژیرار دزارگ(120) یا ریمن (121) را می پسندند، شیوهٔ بازنمائی آنها را مطابق سلیقه انتخاب می کنند، یعنی اصولی که هیچ ارتباطی با ریاضیات ندارد، و تنها می تواند سلیقهٔ این و آن باشد. می توانیم نظریه ای را در شکل باروک به شکل خیلی سادهٔ آن ترجیح دهیم، و بازنمائی پیچیده را به یک بازنمائی قاطع و برنده برتر بدانیم، در هر صورت می رسیم به موضوع سلیقه.
در فصلی که در پیش داریم، به همین موضوع خواهیم پرداخت، و علاوه بر این باید نشان دهیم که چگونه سلیقه به هنجار تبدیل می شود.

2

مسئله ای که زیبائی شناسی سلیقه مطرح می سازد، در واقع به این شکل است که اگر تنوع داوری ها و ارزیابی ها و به همین گونه ویژگی عمیقا حسی و شخصی (احساسی که هیوم از آن حرف می زند) را به حساب می آورد، با این وجود از وقتی که نقطهٔ اتکاء داوری زیبائی شناختی در ذهنیت فردی باز شناسی شد، باید راه را به شکل بر عکس پیمود، یعنی از ذهنیت فردی باید حرکت کرد و باید ببینیم که چگونه در فرآیند ارتباطاتی با هنجارها و قوانین انطباق پیدا کرده و گسترش می یابد.
اگر زیبائی شناسی های [مفهوم پایه] نتوانند به بازشناسی لذت و احساس نائل نشوند، ولی زیبائی شناسی سلیقه نیز ممکن است عینیت نداشته باشد، که مطمئناً نسبی خواهد بود ولی در رابطه با توافقات زیبائی شناسی رایج تر از آن است که بتوانیم آن را ندیده بگیریم.
در واقع خیلی روی نسبی بودن داوری ها، و تنوع و تفاوت های آنها پا فشاری می کنند ولی نمی خواهند هماهنگ سازی (یا روند هم آهنگ سازی) زیبائی شناختی ها را به رسمیت بشناسند که پدیدهٔ کم یابی نیز نمی باشد. تضاد واقعی داوری های زیبائی شناختی، در واقع، پیچیده تر از آلترناتیو فردیت و جهان شمولیت است : به این معنا که تضاد خاص آنها در این نکته است که در عین متنوع بودنشان، چندان هم متنوع نیستند. درست است که می گویند هر کس به سلیقهٔ خود ولی هیچ کس تابلوهای مانه و کورمون، گوستاو مورو و ژروم را با یکدیگر اشتباه نمی گیرد. بهتر بگویم، هیچ کس تابلوی کورمون و مانه، مورو و ژروم را، در درون برخی گروه های ارزیابی که قابل باز شناسی بوده و هنجارها و سنجه های آن کاملاً مشخص شده است، با یکدیگر اشتباه نمی گیرد.
در مورد تنوع ارزیابی ها، باید با دقت بیشتری بگوئیم، که در عین حال خیلی واقعی ولی کاملاً نسبی نیز هست : زیبائی شناسی بومی و سلیقهٔ بومی(از این دیدگاه، حتی زیبائی شناسی های التقاطی و جمع پذیر نیز ویژگی نسبی و محلی دارند) ولی در درون هر یک از زیبائی شناسی ها، هماهنگی ها و توافقات تقریباً ثابت و محکمی وجود دارد.
بنابراین، همان گونه که دیوید هیوم فیلسوف قرن هجدهم اسکاتلندی می بیند، مسئلهٔ اصلی روی موضوع هنجارهای سلیقه تمرکز یافته. در نتیجه مسئله به این شکل مطرح می شود که چگونه است که احساسات (یا واکنش های حسی) با یکدیگر هماهنگ شده و سلیقه ها نیز در رابطه با یکدیگر

تنظیم می گردد؟ چگونه است که ارزش یابی های زیبائی شناسی (ها)، در تنوعشان پیرامون برخی هنجارها، ارزش ها و استانداردها با یکدیگر به توافق می رسند؟
نخستین موضوعی که در این جا باید مطرح کنیم، این است که چنین پرسشی تنها به زمینهٔ زیبائی شناسی منحصر نیست.
تمام احساسات ما، تا صمیمانه ترین و نادرترین، بر حسب قاعده دائما در حال ادغام با یکدیگر هستند. هر احساسی که کاملاً به ذهنیت فردی تعلق داشته باشد، بی هیچ هنجاری که بتواند با احساس دیگری رابطه برقرار کند و بی هیچ امکانی برای ارتباط با دیگری، احساسی کاملاً شخصی خواهد بود که در مورد آن هیچ حرفی برای گفتن نخواهیم داشت، و حتی می توانیم بگوئیم که چنین احساسی اساسا احساس نیست. تحلیل های بی شمار ویتگنشتاین در کتاب «پژوهش های فلسفی» دربارهٔ وجود زبان شخصی و بیهوده بودن آن، قاطعانه به این پرسش پاسخ گفته است. بررسی های استانلی کاول در ادامهٔ همین موضوع در کتاب «سخن خرد»(105) با موشکافی تمام محدوده های هماهنگی و هم بائی های میان فردی را روشن ساخته که نه تنها برای امر ارتباط بلکه به شکل کاملاً بنیادی تری برای تشخیص مواردی که در آن رابطه مخدوش و یا قطع شده است یا مواردی که به روابط بیمارناک مزتبط می باشد ضروری خواهد بود.
اگر بتوانیم تصور دوری از کودک در خودمانده (اوتیست)(122) داشته باشیم و اگر حدس بزنیم که او اوتیست است، مشخصاً به این علت است که تمام هم بائی هایمان با شکست مواجه شده و ما را در ملالت رویاروئی با جهان خصوصی و غیر قابل تصوری تنها می گذارد، و آن هم به دو دلیل فکری و عاطفی. در نتیجه در رویاروئی با چنین مشکلی چندان هم درمانده نیستیم، و نیازی به شکست دری که به روی ما گشوده است نداریم.

3

در مورد حس زیبائی شناختی، بیشتر فیلسوفان قرن هجدهم، از شافتسبوری(123) و هاتچسون(124) تا هیوم (25) و برک(125)، بی آن که کشیش بوس(126) را فراموش کرده باشیم، همه به این مسئله پرداخته اند، ولی این دیوید هیوم است که شگرف ترین برداشت را عرضه کرده، و نشان داده است که چگونه سلیقه های متنوع در منشأ خود با یکدیگر هماهنگی و هم بائی داشته و دارای نوعی عینیت است.
دیوید هیوم در نقدی که به سال 1757 در بارهٔ هنجار سلیقه می نویسد از همان نقطه ای آغاز می کند که ما در این کتاب آغاز کردیم : یعنی تنوع بسیار زیاد سلیقه. و این تنوعی است که در عین حال که در درون جهان محدودی که ما در آن هستیم قابل مشاهده می باشد (جهانی اجتماعی هر یک از ما) که در سطح تمدن ها، دوران ها و قاره ها قابل بررسی است. در مورد سلیقه، هر فردی همواره بر این باور است که حق با اوست، و سپس به این نتیجه می رسد که محق تر از دیگران نیست و این واقعیت را باید بپذیرد.
هر یک از ما در داوری و ارزیابی مان خدشه ناپذیر هستیم ولی به محض این که می بینیم فرد دیگری هست که او نیز از داوری اش قاطعانه دفاع می کند، در این صورت دچار تردید می شویم.
تنوع به حالت پیچیده و یا به عبارت دیگر به شکل مضاعف در می آید، به این علت که واژگان یگانه احساسات مختلفی را پوشش می دهد. واژگانی که در واکنش فوری در داوری زیبائی شناسی به کار می بریم (وقتی واکنش فوری را گسترش می دهیم موضوع دیگری است، در این جا منظور واکنش فوری و مقدماتی می باشد) (127) واژگانی هستند که ما آنها را ارزیابی کننده می نامیم و به طور مشخص، در این جا، ارزیابی کننده های خیلی ساده و حتی ساده اندیشانه مد نظر ما هستند که معنای آن نیز در حد خوشایند و ناخوشایند باقی می ماند. تمام مشکل در کاربرد آنها بروز می کند.

در این جا، هیوم می گوید که در این جا وضعیتی وجود دارد که جهت مخالف عقاید عمومی و علم است. در این زمینه ها واژگان کلی هستند که متفاوتند، و بررسی در موارد خاص معمولاً مشکل را حل می کند. هر کسی که قاطعانه بگوید که لیبرالیسم و سوسیالیسم با یکدیگر ناسازگار هستند، دیر یا زود می بیند که نظام بیمه های اجتماعی در فرانسه، با انتخاب آزاد پزشک و بازپرداخت بخشی از هزینهٔ درمانی، موردی از همزیستی آنها بوده و باید چنین موردی را نیز بپذیرد.
ولی آنهائی که فکر می کنند و با یک دیگر موافق هستند که شنابل(128) و ریمن(74) نقاشان برجسته ای بوده، و تمام آفرینش گران جادوگر و یا نیمه خدا هستند، و یا این که هانتای(90) و بولتانسکی(53) هنرمندان بزرگی هستند، احتمال خیلی زیادی وجود دارد که سرانجام، با وجود تمام توافقات اولیه، کارشان به مخالفت بیانجامد.
همان گونه که فیلسوفان نئوپوزیتیویست علمی(تحصل گرای منطقی یا اثبات گرای منطقی) (129) نشان داده اند، روشن ساختن واژگان علمی اختلافات را حل می کند. روشن ساختن داوری زیبائی شناختی یا اخلاقی، بر عکس، تفاوت ها را مشخص کرده و به طور کلی آشکار می سازد. همه طرفدار عدالت، برابری، احتیاط، بزرگواری و زیبائی هستند. ولی هیچ کس با دیگری در موارد مختلف عدالت، برابری، احتیاط، بزرگواری و زیبائی وفاق نظر ندارد.
کوتاه سخن این است که، در زمینهٔ هنر همانند اخلاق، گزارهٔ اصول حقیقی نافع نیست : به این معنا که تنها تکرار می کنیم که زیبا، زیبا است، خاصیت معتبر ارزشمند و ستایش انگیز است.
پس چگونه می توانیم به هنجاری برای سلیقه دست پیدا کنیم، قاعده ای که بتواند احساسات مختلف انسان را هم آهنگ ساخته به حالت استاندارد در آورد و هم زمان تفاوت ها را از یکدیگر تفکیک نماید؟
هیوم بر این باور بود که در وضعیتی که داوری زیبائی شناختی، با قطع نظر از واقعیت، تنها به گزارهٔ احساس تعبیر می گردد، هر گونه هنجاری از این نوع را حذف می کند. سرانجام ما مجبور خواهیم بود که وضعیت شکاکانه ای را برای داوری بپذیریم که کاملاً نسبی به نظر می رسد، به این معنا که همان گونه که می دانیم، براساس ضرب المثل رایج، سلیقه و انتخاب رنگ جای بحثی ندارد.
از این دیدگاه، ارزش یابی های زیبائی شناختی تنها به حالات فرد و احساسات او بستگی خواهد داشت.
با تدوین چنین وضعیتی، هیوم وضعیتی را در نظر دارد که بیشتر از جان لاک(130) الهام گرفته (موضوعی که جای بحث دارد) به طوری که کیفیت زیبائی و زشتی را به شکلی تعریف می کند که بنیاد آن در شیء کاملاً برای ما ناشناخته باقی می ماند.
از دیدگاه او، بر عکس، در واقعیت رفتار انسان، اصل برابری مطلق سلیقه ها هرگز وجود نداشته است : به این معنا که می پذیریم که تمام سلیقه ها باید سزاوار احترام باشند به این علت که به ذهنیت فردی تعلق دارند و به این علت که هر فردی حق بیان و داوری داشته، ولی نه در حدی که بگوئیم تمام آنها ارزشمند هستند.
در این جا نیز، باید تجربهٔ خودمان را در نظر بگیریم. این تجربه مضاعف است.
پیش از همه تجربهٔ تفاوت بین برخی سلیقه هائی که با اعتبار و برخی دیگر که بی اعتبار به نظر می رسند.
با آگاهی به این امر که اعتبار و کارشناسی نیز مفاهیمی نسبی هستند، در نتیجه بین کارشناسی ها و اعتبار نظریات نیز تفاوت هائی وجود دارد. البته ما حاضر نیستیم تسلیم آرای کارشناسان شویم زیرا بر حسب قاعده، هر یک از ما دارای سلیقهٔ خاص خود می باشد، ولی می دانیم که چنین کارشناسانی وجود دارند و ما در مواردی که خیلی مطمئن نیستیم، و وقتی که احساس می کنیم که به کمک آنها نیازمند هستیم، می توانیم به آنها مراجعه کنیم.
در دومین بخش از تجربه، می دانیم که فعالیت هنری هر بار بر اساس ویژگی خاص خود قواعد مشخصی را در بر می گیرد، البته نه قواعد از پیش تعیین شده، بلکه قواعدی که بر اساس مشاهده افراد آن را خوشایند دانسته اند. به این ترتیب قواعد شیوائی و ترکیب شکل می گیرد. در ادامهٔ هیوم

می توانیم قواعد اکسپرسیونیسم انتزاعی، چیدمان مفهوم پایه، هنر آذین و آرایش کتاب ایرلندی (131) و موسیقی رپ مارسی(132) را به عنوان نمونه نام ببریم.
یک هنرمند فردی است که این قواعد را می داند، حتی اگر از آن دست بکشد یا اقتباس کند. به همان گونه که تاریخ شناسان هنر و تاریخ شناسان فرهنگ نشان داده اند، همیشه در سلیقه تنوع وجود داشته است، و همیشه راه کار هدایت کننده ای نیز در تولید و ارزیابی آثار وجود داشته و دارد.
این مرجع مضاعف در رابطه با تجربه، مسئلهٔ ویژگی خاص داوری سلیقه را در جای حقیقی آن قرار می دهد.
از این پس، تمام مسئله در این پرسش خلاصه می شود که چگونه سلیقهٔ فردی می تواند با شرایط مناسب سازگاری پیدا کند. البته قواعدی وجود دارد، ولی هیچ تضمینی وجود ندارد که بتوانیم همیشه از آن پی روی کنیم، چرا که همیشه به همهٔ آنها آگاه نیستیم. رابطه ای بین شکلی که در روند فعالیت هنری به وجود آمده و احساسی که منتقل می سازد وجود دارد که باید باز شناسی کنیم. این رابطه به شرایط حساس و امکانات شکننده ای بستگی دارد.
برای بیان جان کلام، هیوم به ضرورت تنظیم بین دو نوع قاعده اشاره می کند : قواعدی که برای هدایت اجرای اشکال و اشیاء به کار برده می شود، و قواعدی که احساس تماشاگر (خوانندهٔ اثر) را در مجموعه ای از پاسخ های کما بیش مناسب بر اساس قاعده ثبت می کند. هیوم به شکل روشن این موضوع را مطرح نمی کند، بلکه در نهایت به این معنا است که به همان ترتیبی که بر اساس قاعده می توانیم هنر را بیاموزیم و بیافرینیم، به همین ترتیب می توانیم واکنش زیبائی شناختی مناسب را نیز در رابطه با آثار بیاموزیم. نه تنها هنر در تمام زوایا و خبایای آن آموختنی است، بلکه به همان شکلی که می توانیم آفرینش اثر هنری را بیاموزیم، می توانیم رابطهٔ با آن را نیز بیاموزیم و حس کنیم.
هیوم این تنظیم نهائی را به کیفیتی مبتنی می داند که آخرین شرط و خاصیت ضروری در شیء است و شامل هماهنگی های از پیش تعیین شده با طبیعت انسان می باشد. بر این اساس، برخی اشکال یا کیفیت ها خوشایند و برخی دیگر ناخوشایند هستند. در این جا نظریهٔ او «واقع گرا» به نظر می رسد، که محض احتیاط و رعایت برخی اصول مطرح شده است. به باور او هیچ راه حل دیگری وجود ندارد مگر این که چند اصل مسلم اولیه را، مفروض شویم، هر چند که شکننده و ابهام آمیز باشد.
در زمینهٔ انسان شناسی معاصر با اندکی فاصله از این تعبیر واقعیت گرایانه در مورد «کیفیت»، آن را بی هیچ توضیح بیشتری، به این شکل تعریف می کند که در اشیاء برخی کیفیت ها موجب واکنش زیبائی شناختی می شود. انسان حیوانی است که بین سطوح مختلف رفتارهایش، در شرایط خاصی، دارای رفتار خاصی است که آن را زیبائی شناختی می نامند. حال این که بگوئیم کدام یک زیبائی شناختی می باشد، موضوع دیگری است، ولی تاریخ شناسان هنر، روانشناسان و انسان شناسان از این موضوع بی اطلاع نیستند. در نتیجه اگر هنر در تمام زوایا و خبایای آن آموختنی است، و اگر تجربهٔ سلیقهٔ انطباق یافته عبارت است از تلاقی دادن شکلی تولید شده بر اساس اصول، و احساس سازگار شده با قواعد و اصول بر اساس استفادهٔ رایج یا عادت، در این صورت جائی برای آموزش تربیت سلیقه باز خواهد شد، که آموزش ظرافت و نکته سنجی خواهد بود.

4

هیوم می گوید، هر فردی دراین تصور است که نکته سنجی و ظرافت خاصی دارد، ولی، باید دانست که بر اساس تجربه و آموزش است که نکته سنجی و ظرافت به فرد منتقل می گردد. نکته سنجی در حساسیت عبارت است قابلیت دریافت و درک تمام ترکیبات شیء. به این ترتیب، هیوم معادل زیبائی شناختی یکی از کیفیت هائی را مطرح می کند که دکارت برای هدایت روح ضروری شناخته است (دکارت، قاعدهٔ 9). سپس، این موضوع او را به سوی تعریف شرایط آموزش نکته سنجی و ظرافت هدایت می کند.
چنین امری به شکل بنیادی به کاربرد بستگی خواهد داشت: «همان مهارتی که در اجرای اثر به کار می رود، در داوری آن به کار بسته می شود».

هیوم در مورد اهمیت شرایط دریافت اثر نظریاتش را خیلی گسترش می دهد، تا جائی که می کوید هر منتقدی که بخواهد گفتمان دوران باستان را ارزیابی کند، باید به شرایط تولید اثر و نیّت نویسنده و یا آفرینشگر آن اثر آگاه باشد، و او باید خود را در شرایطی قرار دهد که تعیین کنندۀ چگونگی و مهارت اثر هنری بوده است.
هیوم از این موضوع نتیجه می گیرد که سرانجام تعداد افرادی که واقعاً با سلیقه بتوانند به داوری اثر هنری بپردازند، بسیار اندک هستند. داوری و دریافت زیبائی شناختی نه تنها به سادگی و به فوریت امکان پذیر نیست بلکه به کار شناسی نیازمنداست.
آن کسی که نکته سنجی و ظرافت ندارد نمی تواند مهارت های به کار رفته در آثار هنری را درک کند، و آن کسی که تجربه ندارد نیز در انتخاب و ارزیابی هایش انباشته از تردید و اغتشاش است. آن کسی که توان مقایسه ندارد، شیفتۀ ویژگی های فردی اثر می شود یعنی ویژگی هائی که بیشتر گواه بر نقصان است تا کیفیت. آن کسی که تحت تأثیر پیش داوری می باشد توان دریافت حسی اش را در اختیار ندارد. سر انجام به این نتیجه می رسیم که کارشناسی به اندازه ای مشکل است که باید بپرسیم که آیا اساسا کارشناسی وجود دارد یا نه؟
این طور به نظر می رسد که چنین پرسشی فوراً تمام تلاش های پیشین را بی اعتبار ساخته و ما را به نقطۀ آغاز باز می گرداند: برای این که هنجاری برای سلیقه وجود داشته باشد، باید بتوانیم ظرافت حسی و ظرافت حسی کارشناسان را به عنوان الگو تعریف کنیم، ولی اگر کارشناسی وجود نداشته باشد، نه ظرافت حسی وجود دارد و نه هنجار سلیقه.
در این مورد، هیوم همان راه کاری را به کار می بندد که در تمام فلسفه اش(133) : مشکل دور باطل را می پذیرد، ولی با ایجاد تغییر در سطح پرسش به آن پاسخ می گوید.
مسئلۀ کارشناس با چنین تغییری در رابطه با موضوع سلیقه به «فرا-مسئله» (فرا موضوع) تبدیل می شود : به این معنا که به سلیقۀ کارشناس تبدیل می شود. در این جا ما دوباره با مسئلۀ واقعیت سرو کار پیدا می کنیم، و چنین واقعیتی به این معنا است که ما افرادی را به عنوان کارشناس باز شناسی می کنیم که دارای ظرافت تشخیص هستند. اگر ما همیشه ارزش آثار را در نمی یابیم، می توانیم خطوطی را که کارشناسان به ما نشان می دهند ببینیم .

5

با این وجود آن چه کاربست سلیقۀ [هنجار پایه] (یعنی سلیقه ای که به هنجار تبدیل شده) را مشکل می سازد، به دو عامل متغییر باز می گردد: که عبارتند از تنوع خلق و خوی و تنوع نظریات – یعنی مواردی که فیلسوفان قرن هجدهم عوامل نسبی در تاریخ و فرهنگ می دانستند. این موارد در عین حال دو شکل از اشکال پیش داوری را تشکیل می دهد.
هیوم می گوید : در سن بیست سالگی اووید(134) را ترجیح می دهیم و در سن چهل سالگی هوراس (135) را بیشتر می خوانیم. در بیشتر مواقع ما آثار هنری را به همان شکلی بر می گزینیم که دوستانمان را انتخاب می کنیم، به عبارت دیگر گزینش هایمان را بر اساس خلق و خوی و ویژگی های شخصی مان انجام می دهیم. یکی آثار والاگرا را ترجیح می هد و دیگری آثار انباشته از عواطف انسانی، و یک نفر دیگر ممکن است آثار انباشته از طنز را ترجیح دهد. برای یکی تزئینات و برای دیگری سادگی خوشایندتر است. و اینها مواردی است که به خلق و خوی افراد بستگی دارد.
به همین ترتیب، گزینش ما بر اساس نزدیکی به کشور و تاریخ معاصر خودمان انجام می گیرد، و این ها نیز مواردی است که به تنوع رسوم و کاربرد تاریخی بستگی دارد.
به این ترتیب هیوم دو شرط برای هنجار سلیقه در نظر می گیرد، که در عین حال تعیین کننده نیز هست.
یکی از آنها مرتبط است به شخصی ترین ابعاد زندگی ما، یعنی خلق و خو و پیچیدگی های شخصیتی مان، و دیگری در رابطۀ نسبی با وضعیت فرهنگی، تفاوت های حوزۀ تمدن است.

نکتهٔ شگفت آور و در عین حال جالبی که در مورد این دو شرط دیده می شود این است که هر دو از آغاز در مرکز مسئله بودند. آن چه که هنجار سلیقه می بایستی روشن سازد، در واقع موضع گیری خلق و خوی ها و سنت ها است، ولی همواره با این دو مورد روبرو بوده و در عین حال حاصل آن است. یعنی موردی که پیوسته گواه بر نبود تعادل است : بین ظرافت درک زیبائی شناختی، - یعنی موضوعی که معمولاً باید آن را تأویل کند - ، و چیزی که ذهنیت شخصی در آن ریشه دارد : یعنی پیچیدگی های هیجانی و حسی و موقعیت فرهنگی.
به این ترتیب، هیوم برای داوری زیبائی شناسانه دو عنصری را بازشناسی می کند که در عین نامشخص بودن، ضروری نیز هستند. در بسیاری موارد داوری زیبائی شناختی وجود دارد زیرا که ما دارای خلق و خوی هستیم – این قانون و قاعدهٔ حساسیت و احساس است. از سوی دیگر معنا و اهمیت این خلق و خوی به این علت است که ما در جهان فرهنگی خودمان غوطه ور هستیم. کوتاه سخن، ما احساس می کنیم به این علت که به این شکل هستیم و در این جا و اکنون زندگی می کنیم.
بی آن که بدانیم، و به همین علت، هیوم به ترکیبات روانکاوانه و فرهنگی که در انتخاب زیبائی شناختی ما دخالت دارد اشاره می کند.
آن چه احساس زیبائی شناختی را تحریک کرده و بر می انگیزد، آن چه که منشأ زندهٔ آنها است، همان هائی است که باید تنظیم و به حالت استاندارد در آمده و سپس به تأسیس هنجار بیانجامد. در این جا محدودیتی در سیر دورانی وجود ندارد، بلکه به طریق اولی سیر دورانی جزء لاینفک مسئله است.
تجربهٔ ارزش یابی ما در زمینهٔ زیبائی شناختی که در واقع هستهٔ مرکزی ارزش یابی آن عمیقا ذهنی بوده در روندی که شامل تجربه، مقایسه، روشنگری های متعدد است، ظرافت خاصی یافته و هنجار پذیر می گردد. سلیقه شکل می گیرد و پرورش می یابد. به همین علت است که ما در کتاب ها به جستجو و بررسی مسائل می پردازیم، و از این نمایشگاه به آن موزه سفر می کنیم و پیوسته در پی گسترش تجربیاتمان از چیز های هنری هستیم.
ولی نکته ای را که هیوم نمی گوید، این است که در پایان فرآیند، همیشه این امکان وجود دارد که از آن تنها یک هنجار باقی بماند – هنجار به مثابه قاعده، هنجار بدون احساس، بدون لذت، و بی آن که نشانی از ذهنیت فردی بر خود داشته باشد، و بدون منشأ. گواه چنین موردی، تجربهٔ ما از سنگینی سازشکاری هائی است که در درون جهان هنر روی می دهد. تجربهٔ وزن هنجارهای تهی که در پیرامونمان می بینیم. زیرا خیلی زود سلیقه به استاندارد و سلیقهٔ هنجار شده تبدیل می شود و سپس به هنجار (تهی) که ما به دلایل سازشکارانه (کنفورمیسم) از آن تبعیت می کنیم.
تا زمانی که، خوشبختانه، هنجار مد، تفاوت ها، اسنوبیسم، هنجار تهی که در درون گروه تجویز می کنند که چه چیزی را باید ستایش کرد، برایمان به اندازه ای سنگین و بی تفاوت می شود که سلیقه باید عقب نشینی کند، تحت اشکال دیگری و کاملاً ذهنی، احساسی که باید دوباره به هنجار تبدیل کرد. یعنی چیزی که زمان و مکان را به روی بازی تازه ای در زمینهٔ هنجارها باز می کند. بازی زبانی از دور خارج شده، به بازی دیگری می انجامد. نه این که بهتر یا بدتر باشد، بلکه تنها یک یک بازی زبانی دیگر.

پی نوشت :

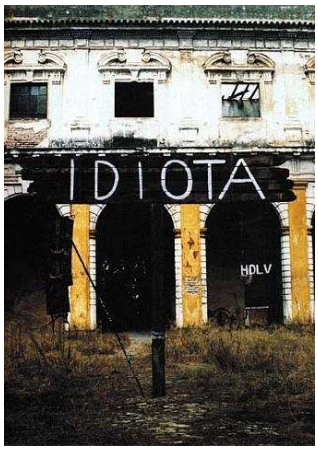
(120 Girard Desargues
هندسی شناس و آرشیتکت فرانسوی که به تاریخ 21 فوریه 1591 در شهر لیون به دنیا آمد و به تاریخ اکتبر 1661 در همین شهر چشم از جهان فروبست. او را بنیانگذار هندسهٔ عینی (هندسهٔ ابژکتیو) می دانند.

(12**1**)Georg Friedrich Bernhard Riemann
17 سپتامبر 1826 – 20 ژوئیهٔ 1866 ریاضی دان آلمانی.

(12**2**)Autiste

Shaftesbury (12**3**
Hutcheson (12**4**
Burke (12**5**
L’abbé du Bos (12**6**
127) به فصل پیشین در بخش 5 و 6 مراجعه کنید و به ویژه وقتی به موضوعی می پردازیم که ویتگنشتاین در کتاب « درس ها و گفتگوها دربارۀ زیبائی شناسی، روانشناسی و باورهای مذهبی» دربارۀ واکنش مقدماتی و گسترش آگاهانۀ مطرح می کند در فصل 1 در شمارۀ **17**
Julien Schnabek (128
نقاش نئو اکسپرسیونیست و سینما گر آمریکائی متولد سال 1951 در نیویورک

عنوان : ژولین شنابل. 633-720 سانتی متر



129) Néopositivisme (Empirisme logique –empirisme rationnel)
مراجعه شود به آدرس زیر. اگر چه تفاوت پوزیتیویسم قرن نوزدهم و قرن بیستم چندان روشن نیست.
http://www.pajoohe.com/fa/index.php?Page=definition&UID=17996

130) John Locke
1704-1633 فیلسوف انگلیسی، یکی از اندیشمندان دوران روشنائی است. در نظریهٔ علمی او تجربه منشأ آگاهی و دانش می باشد. نظریهٔ سیاسی جان لاک یکی از نظریات بنیانگذار لیبرالیسم و حاکمیت قانون است.

131) Enluminure Irlandaise
هنر آذین و آرایش کتاب ایرلندی. این هنر را «تذهیب» می نامند(مراجعه شود به ویکیپدیای فارسی).

132) Marseille
شهری در جنوب شرقی فرانسه

133) خوانندگان را به موضوع کلی کتابم تحت عنوان «هیوم و پایان فلسفه» مراجعه می دهم
Hume et la fin de la philosophie, Paris,PUF, coll.Philosophie d’aujourd’hui, 1983, en particulier dans le chapitre 1.

134) Ovide

135) Horace