سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۴/۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۶/۲۲

محمدرضا ابوالقاسمی[۱]

تحولات مفهوم «بی‌غرضی» در زیباشناسی مدرن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

چکیده

مفهوم «بی‌غرضی»[۱] یکی از مفاهیم کلیدی زیباشناسی مدرن است که نخست توسط فیلسوفان انگلیسی- اسکاتلندی مطرح شد و در زیباشناسی کانت وجوه گسترده‌تری یافت. این مقاله می‌کوشد نقش این مفهوم را در زیباشناسی متفکرانی چون شافتسبری، هیوم، کانت، هگل، شوپنهاور و نیچه بررسی کند و پیامدهای آن را در دوران جدید به بحث بگذارد. در قرن بیستم، جروم استولنیتز با اتکا به آرا و افکار فیلسوفان یاد شده مفهوم بی‌غرضی را مجدداً وارد مباحث زیباشناسی کرد و آن را در قالب نظریهٔ «رویکرد زیباشناختی» ارائه داد. بنیان این رویکرد بر نگرش بی‌غرضانه و همدلانه به جهان استوار است. بر اساس فرضیهٔ آغازین ما تأکید رویکرد بی‌غرضانه بر فرم به‌مثابهٔ موضوع اصلی هرگونه داوری و ارزش‌یابی زیباشناختی، یکی از مهمترین عوامل شکل‌گیری فرمالیسم بوده است. در واقع، انفصال زیباشناسی از لذات حسی و اخلاق، خودمختاری اثر هنری و شکل‌گیری فرمالیسم پیامد مهم مفهوم بی‌غرضی است. اما در نهایت خواهیم دید که ارزش‌یابی آثار هنری فارغ از هرگونه غرض غیرممکن و حتی به اعتقاد بعضی از نظریه‌پردازان خطاست. به باور اینان، شناخت تاریخ و زمینهٔ شکل‌گیری آثار هنری نه‌تنها مخل لذت و بهجت زیباشناختی نیست، بلکه بر غنای آن می‌افزاید و جنبهٔ شناختی هنر را پررنگ می‌کند.

کلیدواژه‌ها: بی‌غرضی، حکم ذوقی، رویکرد زیباشناختی، فرمالیسم.

۱. دکترای علوم هنر، گروه علوم هنر، دانشگاه اِکس، مارسی، فرانسه
E-mail: mra.ab79@yahoo.com

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مقدمه

نخستین صورت‌بندی فلسفی بی‌غرضی در آثار لرد آنتونی اشلی شافتسبری (۱۶۷۱-۱۷۱۲) پدیدار می‌شود و سپس کل اندیشهٔ زیباشناختی قرن هجدهم را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. لذا بحثمان را با مرور ویژگی‌های این مفهوم نزد شافتسبری آغاز می‌کنیم و تداوم آن را نزد هیوم و کانت و هگل و شوپنهاور بررسی خواهیم کرد. سپس به نقد فریدریش نیچه بر این مفهوم می‌پردازیم. علی‌رغم نقدهای آتشین نیچه، مفهوم بی‌غرضی همچنان به حیات خود در زیباشناسی ادامه داد و در قرن بیستم تحت لوای نظریهٔ «رویکرد زیباشناختی» قوت گرفت. جروم استولنیتز[۲] این نظریه را با اتکا به افکار شافتسبری و کانت و شوپنهاور مطرح کرد و به مجادلات و مباحثات متعددی دامن زد. جورج دیکی و نوئل کارول با نقد این نظریه نشان دادند که رویکرد زیباشناختی نمی‌تواند بی‌غرض باشد و چنین برداشتی اساساً بی‌محتواست. به بیان دیگر، رویکرد مجزایی به‌نام رویکرد زیباشناختی وجود ندارد، بلکه افراد بنابر نیات و انگیزه‌هایشان به آثار هنری می‌گروند و هر یک به فراخور خود جنبه‌ای از جنبه‌های این آثار را ادراک و ارزش‌یابی می‌کنند.

۱. خاستگاه‌ها

گو اینکه کانت را بنیان‌گذار زیباشناسی مدرن می‌دانند، باید شالودهٔ زیباشناسی مدرن را در آثار متفکران انگلیسی-اسکاتلندی بازجست (Morizot, 1998, 50). اثر اصلی شافتسبری تحت عنوان *ویژگی انسان‌ها، شیوه‌های رفتار، عقاید، زمان‌ها*[۳] (۱۷۱۱) در ۱۷۶۹ به فرانسوی و در ۱۷۷۶ به آلمانی ترجمه شد و کانت در فلسفهٔ اخلاق و پردازش ظرایف حکم ذوقی از آن الهام گرفت. شافتسبری یکی از مشهورترین و پرمخاطب‌ترین نویسندگان قرن هجدهم اروپا بود تا آنجا که جروم استولنیتز طرز تلقی شافتسبری از مفهوم «بی‌غرضی» را یک «موضوع بنیادی»[۴] (Stolnitz, 1961a, 134) در تفکر اندیشمندان انگلیسی آن عصر معرفی می‌کند و آن را مفهوم «راهبردی»‌ای می‌داند که نویسندگان بسیاری (برک،[۵] جرارد،[۶] هاچسن[۷] و الیسن[۸]) به‌نحوی از انحا بدان تمسک جستند. نخستین‌بار شافتسبری بود که در آغاز قرن هجدهم بحث بی‌غرضی را در ارزش‌یابی‌های اخلاقی و زیباشناختی مطرح کرد. همین‌جا باید یادآور شویم که اخلاق و زیباشناسی در نزد شافتسبری هنوز منفک و مجزا نیست، زیرا از دید او «هر آنچه زیباست، هماهنگ و متناسب است، هر آنچه هماهنگ و متناسب است حقیقی است، و هر آنچه هم زیباست و هم حقیقی نتیجتاً مطبوع و خیر است» (Shaftesbury, 2000, 415).

شافتسبری می‌گوید عمل اخلاقی، بر خلاف حب نفس مورد نظر تامس هابز، از هرگونه علاقه و غرض مبراست و غایتش همانا بازیافتن هماهنگی میان امور فردی و جمعی است. لذا یک عمل اخلاقی نه به دنبال «لذت و کسب سود» است و نه در جست‌وجوی «سزا و جزا» در فردوس و دوزخ: «اگر عشق به نیکوکاری فی‌نفسه رغبتی نیک و راستین نباشد، نمی‌دانم چگونه ممکن است چیزی همچون نیکی یا فضیلت وجود داشته باشد» (Shaftesbury, 2000, 46). از دید او انسان بافضیلت مانند کسی است که به هنر عشق می‌ورزد و تنها تفاوت بین آنها متعلق عشق ایشان است: انسان بافضیلت به نیکی عشق می‌ورزد و هنردوست به زیبایی. او تا آنجا پیش می‌رود که فضیلت و عشق به نظم و زیبایی را یکسان و این‌همان در نظر می‌گیرد. ضمناً می‌دانیم که شافتسبری به فلسفهٔ نوافلاطونی گرایش داشت و به زیبایی مادی اصالت نمی‌داد: «هرآنچه در طبیعت زیبا و جذاب به‌نظر می‌رسد، سایهٔ کمرنگی است از جمال اولی» (Shaftesbury, 2000, 318). لذا احساس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

رضایت از زیبایی‌های مادی در قیاس با رؤیت زیبایی و شکوه «جمال اولی» فاقد اعتبار است. جملهٔ مشهور شافتسبری نیز از همین نگرش سرچشمه می‌گیرد: «همهٔ زیبایی حقیقت است»[۹] (Shaftesbury, 2000, 65). ارنست کاسیرر می‌نویسد از دید شافتسبری «اگر فلسفه را نظریهٔ حکمت ناب بدانیم، تا زمانی که فلسفه در نظریه‌ای دربارهٔ زیبایی به کمال خود نرسد ناقص است و فقط در نظریهٔ زیباشناسی است که فلسفه به تحقق می‌پیوندد. زیرا حقیقت واقعی نمی‌تواند بدون زیبایی و زیبایی نمی‌تواند بدون حقیقت وجود داشته باشد» (کاسیرر، ۱۳۸۲، ۴۶۹ـ۴۷۰).

شافتسبری مفهوم نوینی از بهجت[۱۰]زیباشناختی را مطرح کرد و نشان داد که بهجت محصول یک رویکرد بی‌غرض است، به‌نحوی که شخص باید وسوسهٔ مالکیت و در اختیار گرفتن متعلق بهجت را کنار بگذارد و فاصلهٔ خود و موضوع مولد بهجت را همواره حفظ کند. در واقع او می‌کوشید «میل به مالکیت و دارایی را از تحسین (عقلانی) چیزهای زیبای منفک کند» (Mortensen, 1994, 637). همان‌گونه که پیش‌تر هم گفتیم، شافتسبری امر زیبا و امر خیر را پیوسته بلکه این‌همان در نظر می‌گرفت «زیبایی... و نیکی همچنان یک چیز واحدند» (Shaftesbury, 2000, 320). یا در جای دیگر «هرچه باشد، طبیعی‌ترین زیبایی عالم صداقت و حقیقت اخلاقی است» (Shaftesbury, 2000, 65). شافتسبری معتقد بود زشتی وجود ندارد، اما چون انسان‌ها با نگاهی مغرضانه و غرض‌ورزانه به جهان می‌نگرند، قابلیت دیدن زیبایی‌ها را از کف می‌دهند و چیزها زشت به‌نظر می‌رسند. بنابراین، رؤیت[۱۱] بی‌غرض تنها راهی است که ما را به زیبایی می‌رساند. لذا چیزهایی که با «امیال و آمال و آرزوهای حریصانه» ادراک می‌شوند درست به‌همین دلیل نمی‌توانند موضوع «رؤیت مهذب زیبایی» قرار گیرند (Shaftesbury, 2000, 319). رؤیت یا نگاه ناب تحت تأثیر خواهش‌های نفسانی نیست و صرفاً نگریستن است و تحسین کردن. حتی چیزهای «بی‌وجه و کریه‌المنظر» طبیعی نیز «فی‌نفسه زیبایند و افکار ما را به تمجید و تحسین حکمت الهی وامی‌دارند» (Shaftesbury, 2000, 315). شافتسبری می‌گوید فقط هنگامی که بی‌غرضانه می‌بینیم یا می‌شنویم زیبایی ادراک می‌شود و لذت می‌بخشد. در نهایت، آنچه از نگرش شافتسبری نتیجه می‌شود این است که «بیننده‌ای که به‌نحو زیباشناختی می‌نگرد، شیء را به هدف‌هایی پیوند نمی‌دهد که از خود عمل ادراک فراتر می‌روند» (Stolnitz, 1961a, 134).

یکی دیگر از فیلسوفان تأثیرگذار سنت فلسفی انگلیسی–اسکاتلندی دیوید هیوم (۱۷۱۱–۱۷۷۶) است. او رسالات متعددی در بحث زیباشناسی نوشت که مهمترین آنها در *باب معیار ذوق*[۱۲] (۱۷۵۷) نام دارد. هیوم نیز برای داوری ذوقی بی‌غرضانه نقش مهمی قائل است، گو اینکه این نقش در نقد سوم کانت بسیار پررنگ‌تر پدیدار می‌شود. در باب معیار ذوق، همان‌گونه که از نامش پیداست، تحقیقی است در جهت یافتن معیاری برای ذوق و در نتیجه داوری و ارزش‌یابی آثار هنری. هیوم تجربه‌گرا (آمپیریست)[۱۳] بود و لذا به‌جای یافتن بنیاد کلی عقلی داوری ذوقی، به تجربهٔ بشر در مواجهه با آثار هنری بها می‌داد و معیار صحیح ذوق و زیبایی را «حکم مشترک» منتقدان می‌دانست و عقیده داشت «تنها داشتن حس قوی، همراه با احساس لطیف که با ممارست پخته‌تر شده، با قدرت تحلیل و قیاس کمال یافته و از همهٔ پیش‌داوری‌ها عاری شده است» (هیوم، ۱۳۸۵، ۳۳) می‌تواند منتقدان را در داوری صحیح ذوقی متبحر کند. همان‌گونه که می‌بینیم، یکی از ویژگی‌های این افراد دوری جستن از پیش‌داوری یا به بیان دیگر اتخاذ رویکردی بی‌غرض و بی‌طرف است. هیوم خاطرنشان می‌کند که پیش‌داوری هم برای قوهٔ فاهمه مضر است هم برای ذوق. «تعصب و پیش‌داوری، مخل قوهٔ فاهمه و قضاوت صحیح است و قوای عقلانی را از

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

حرکت بازمی‌دارد. در مورد ذوق سلیم نیز چنین است پیش‌داوری‌ها، حس زیبایی را هم مخدوش می‌سازد» (هیوم، ۱۳۸۵، ۳۰). در نهایت، رویکرد بی‌طرفانه مهمترین ویژگی کسانی است که کار داوری آثار هنری را بر عهده خواهند گرفت. بنابراین، منتقد «باید ذهنش را از تمام پیش‌داوری‌ها آزاد کند و اجازه ندهد که چیزی جز اثری که بررسی آن به او واگذار شده، به اندیشه‌اش راه یابد» (هیوم، ۱۳۸۵، ۲۹).

به‌جاست یادآوری کنیم که هیوم مطالعه و مواجهه با زیبایی را عاملی برای رهایی ذهن از اغراض و علایق می‌دانست. به بیان دیگر، از دید او منتقد و اثر هنری بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، منتقد برای داوری صحیح آثار هنری باید ذهن خود را از پیش‌داوری و اغراض شخصی برهاند و این رهایش تا حد زیادی میسر نمی‌شود مگر در صورتی که منتقد آثار هنری زیبا را مکرر در مکرر ببیند و بخواند و بشنود. رسالهٔ در *باب لطافت ذوق و شوق*[۱۴] (۱۷۲۴) این تعامل را چنین توضیح می‌دهد «هیچ‌چیز بیشتر از تعمق و تفکر در زیبایی‌هایی مثل شعر و خطابه و موسیقی و نقاشی، خلق‌وخو را بهبود نمی‌بخشد. این زیبایی‌ها نوعی لطافت احساس به شخص می‌بخشند که از دسترس سایر ابنای بشر بیرون است. عواطفی که این زیبایی‌ها برمی‌انگیزند لطیف و ملایم است. این زیبایی‌ها ذهن را از تلاطمات کسب‌وکار و اغراض و علایق بیرون می‌کشند و تأمل را تسهیل و ترغیب می‌کنند» (Hume, 1854, 4, vol. 3).

۲. جایگاه مفهوم بی‌غرضی در زیباشناسی کانت

کانت در *نقد قوهٔ حکم* نشان داد که برای دست یافتن به خلوص حکم ذوقی می‌باید امر زیبا از امر مطبوع و امر خیر منفک شود. ویژگی امر مطبوع این است که صرفاً ادراک حسی را درگیر می‌کند و با تأمل نسبتی ندارد: «مطبوع[۱۵] چیزی است که در دریافت حسی خوشایند حواس واقع می‌شود (§۳)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۲). امر مطبوع از دید کانت همواره با علاقه همراه است، زیرا «داوری من دربارهٔ یک عین که توسط آن عین را مطبوع وصف می‌کنم نشانهٔ علاقه‌ای به آن است (§۳)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۴) و لذا وجود مستمر عین برای ایجاد مطبوعیت ضروری است. وقتی نوشیدنی یا خوراکی را مطبوع می‌یابیم، مادامی که دریافت حسی ما با وجود آنها پیوند دارد این مطبوعیت را احساس می‌کنیم. به بیان دیگر، بین احساس مطبوع و متعلق آن رابطهٔ علی برقرار است و بالضروره علاقه را ایجاب می‌کند. از سوی دیگر، ویژگی امر خیر این است که همواره غایت‌مند و در نتیجه مشتمل بر نوعی علاقه است. کانت می‌نویسد «برای اینکه چیزی را خیر بیابم باید همیشه بدانم عین مزبور چگونه چیزی باید باشد یعنی باید مفهومی از آن داشته باشم. اما اگر چیزی را زیبا بیابم نیازی به آن ندارم. گل‌ها، تصاویر آزاد،[۱۶] نقش‌هایی که بدون هیچ قصد و غرضی در هم پیچیده و اسلیمی نامیده می‌شوند هیچ معنایی ندارند و به هیچ مفهوم معینی وابسته نیستند، با این حال خوشایندند (§۴)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۵). البته باید توجه داشت که از دید کانت شخص نمی‌تواند آزادانه تصمیم بگیرد که فلان شیء به‌خصوص زیباست، بلکه منظور او این است که زیبا، بر خلاف مطبوع و خیر، به هیچ عامل بیرونی وابسته نیست و صرفاً طی یک رؤیت بی‌علاقه و آزاد از هرگونه تعین خارجی ادراک می‌شود.

کانت برای دست یافتن به خلوص حکم ذوقی کوشید آن را از هرگونه علاقه «تخلیه» کند. این علاقه می‌تواند حسی، اخلاقی، عقلانی، یا هر چیزی «خارج» از خود شیء زیبا باشد. او علاقه را چنین تعریف می‌کند «رضایتی که به تصور وجود یک عین پیوند می‌زنیم علاقه[۱۷] نامیده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

می‌شود (§۲)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۰). او مشخصهٔ بنیادین حکم ذوقی را «بی‌علاقگی» می‌داند، به این معنا که مواجهه با یک شیء زیبا منحصراً باید معطوف به تصور آن شیء در ذهن باشد و وجود بالفعل شیء نباید هیچ‌گونه دخالتی در حکم ذوقی داشته باشد «هر علاقه‌ای حکم ذوقی را ضایع و بی‌طرفی‌اش را سلب می‌کند (§۱۳)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۲۶). لذا حکم ذوقی فقط و فقط باید معطوف به تجربهٔ ما از خود شیء زیبا باشد:

«وقتی سؤال این است که آیا چیزی زیباست نمی‌خواهیم بدانیم آیا من یا هر کس دیگری علاقه‌ای به وجود آن داریم یا می‌توانیم داشته باشیم بلکه [می‌خواهیم بدانیم] چگونه دربارهٔ آن به‌کمک مشاهدهٔ صرف (شهود یا تأمل) داوری می‌کنیم... به سهولت ملاحظه می‌کنیم که با گفتن اینکه فلان چیز زیباست و با نشان دادن اینکه من ذوق دارم نه به چیزی که مرا به وجود این عین وابسته می‌کند، بلکه به چیزی که از این تصور در خودم می‌سازم توجه دارم (§۲)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۱).

می‌بینیم که کانت مؤکداً وجود شیء را مخلّ حکم ذوقی می‌داند. لذا اینکه شیء مورد نظر چیست و از آن کیست و چه محتوایی دارد، نقشی در پردازش حکم ذوقی ایفا نمی‌کند. سوای فرم و نمود شیء، هر مؤلفهٔ دیگری می‌تواند به‌مثابهٔ پیش‌داوری یا جانبداری باشد و خلوص حکم ذوقی را مخدوش و مکدر کند. از دید کانت ما زمانی می‌توانیم شیء را به‌نحو زیباشناختی بنگریم که به وجود بالفعل مادی شیء هیچ‌گونه علاقه‌ای نداشته باشیم. به بیان دیگر، باید چنان بدان بنگریم که گویی هیچ توجهی به وجود مادی شیء نداریم و باید تمام توجه خود را به نمود و ظاهر شیء معطوف کنیم. اما دیوید برگر معتقد است «باور کلی به این‌که در لذات مشاهدتی خود نسبت به وجود واقعی اشیا «بی‌تفاوت» هستیم یا باید باشیم به نظر من مغلق و به‌شدت مبالغه‌آمیز است. روی هم رفته، ما بی‌وجود این اشیا چنین لذاتی را کسب نخواهیم کرد» (Berger, 2009, 63). فی‌الواقع پرسش این است که شخصی که از رؤیت زیبایی متمتع و متلذذ می‌شود، چگونه می‌تواند نسبت به وجود شیئی که منبع و منشأ این لذت است بی‌تفاوت باشد؟ می‌توان چنین پاسخ گفت که از نظر کانت تعین ارزش زیباشناختی است که باید از علاقه مبرا باشد، زیرا هرگونه علاقه می‌تواند این تعین را به ارزش‌های دیگری سوای ارزش زیباشناختی مقید سازد و در نتیجه خودمختاری و خلوص حکم ذوقی را متزلزل کند. کانت در *مابعدالطبیعهٔ اخلاق* (۱۷۹۷) نیز دو نوع لذت را از یکدیگر تفکیک کرده بود و آنها را به ترتیب «لذت عملی»[۱۸] و «بهجت غیرفعال»[۱۹] نامیده بود. وجه ممیز این دو نوع لذت مشخصاً در این است که وجود متعلق بهجت نقشی در کیفیت آن ندارد و این بهجت صرفاً از تصور آن ایجاد می‌شود: «لذتی که بالضروره با میل به یک عین پیوندی ندارد و لذا از اساس لذتی منبعث از وجود عین یک تصور نیست بلکه صرفاً با خود تصور پیوند دارد، لذت ناب مشاهدتی یا بهجت غیرفعال نامیده می‌شود. ما احساس این نوع دوم لذت را ذوق می‌نامیم» (Kant, 1991, 41). با این همه می‌توان انسان باذوقی را متصور شد که بدون آسیب‌رساندن به ماهیت بی‌علاقه و در نتیجه خلوص حکم ذوقی از اینکه اشیای زیبا وجود دارند متلذذ شود و از اینکه جاهایی مثل موزه‌ها و نگارخانه‌ها اشیای زیبا را نگهداری می‌کنند و به معرض دید می‌گذارند احساس رضایت کند. واقعیت این است که برای ادراک زیباشناختی وجود شیء هنری ضروری است و این‌دو لازم و ملزوم یکدیگرند. ادراک زیباشناختی به‌واقع چیزی فراتر از تصور ذهنی است و همان‌گونه که موریس مرلوپونتی[۲۰] نشان می‌دهد، بدن و محیط و خصوصیاتشان نقش محوری در آن ایفا می‌کند.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

پس می‌بینیم که دیدگاه کانت مبنی بر بی‌تفاوتی نسبت به وجود شیء زیبا به‌وضوح مناقشه برمی‌انگیزد، زیرا برخی معتقدند وجود عین در فرآیند ادراک اهمیت تام دارد و بی‌وجود آن هیچ‌گونه تجربهٔ زیباشناختی ممکن نخواهد شد. هرچه باشد نقاشی، تندیس، عکس یا طرح‌های معماری وجود دارند و بر اساس آنهاست که هرگونه داوری زیباشناختی ممکن می‌شود. اما شاید برای درک منظور کانت لازم باشد دو نوع «وجود داشتن» را از یکدیگر مجزا کنیم. در حالت نخست، شیء مورد نظر مجرا یا مبنای تجربهٔ زیباشناختی است، به این معنا که شیء باید وجود داشته باشد، اما وجود مادی و فیزیکی‌اش علت تجربهٔ زیباشناختی نیست. از نظر کانت رؤیت چنین شیئی می‌تواند به بیننده لذت ببخشد و مبنای حکم ذوقی قرار گیرد اگر و فقط اگر شخص علاقه‌ای به وجود خود شیء نداشته باشد و صرفاً به تصور آن در ذهن اکتفا کند. به بیان دیگر، زیبایی مکتفی به ذات و خودکفاست و کمیات و کیفیات شیء در زمان و مکان دخالتی در آن ندارد؛ این همان «بی‌تفاوتی نسبت به وجود یک عین» (§۵) است که پیش‌تر بدان اشاره کردیم. اما در حالت دوم، شیء مورد نظر علت بلافصل تجربه است و بین شیء و لذت حاصل از آن رابطه‌ای علّی برقرار است. تمایز بین زیبا و مطبوع و خیر در اینجا اهمیت خود را نشان می‌دهد، به این معنا که لذت حاصل از مطبوع و خیر تماماً منوط به وجود متعلق این لذت است. در حقیقت نکتهٔ ظریف بحث کانت این است که ما باید زیبایی را به‌خاطر خود زیبایی تحسین کنیم. چنانچه زیبایی برای ما واسطه یا وسیلهٔ رسیدن به چیز دیگری باشد، آنگاه داوری ذوقی با علاقه آمیخته می‌شود و بی‌طرفی و خلوصش را از دست می‌دهد. علی‌رغم همهٔ این توضیحات، پرسش بزرگی باقی است: آیا بی‌غرضی، به معنای فراغت از اغراض و علایق و منافع شخصی، اساساً ممکن است؟

بی‌غرضی از دید کانت «رویکردی ضروری برای یک ارزش‌یابی صحیح است که آیا چیزی زیباست یا خیر» (Fenner, 2003, 17). در اینجا هرگونه علاقه و تمایلی که از بیرون بر زیبایی تحمیل شود، نمی‌گذارد زیبایی خودش را به‌تمامی بر ما هویدا کند. لذا «اگر چیزی را زیبا بیابیم، آن چیز طبیعی یا اثر هنری باید به من لذت ببخشد، اما نه بدان‌سبب که من به آن علاقه‌مندم» (Burnham, 2000, 50). شکل ظریف و لطیف گل‌ها و پیچ و خم باشکوه رود در دره‌های سرسبز نمی‌تواند زیبا باشد مگر آنکه بیننده صرفاً دربارهٔ صورت این زیبایی‌ها داوری کند. اگر شخص گل‌ها را برای تشخیص گونهٔ زیست‌شناختی آنها بررسی کند (علاقهٔ نظری) یا آنها را برای تهیهٔ عصارهٔ معطرشان مورد توجه قرار دهد (علاقهٔ عملی) یا زیبایی آنها را نشانهٔ تجلی ذات باری در نظر بگیرد (علاقهٔ دینی) و هکذا، در همه حال از راهی که به ارائهٔ یک حکم زیباشناختی صحیح منتهی می‌شود دور می‌افتد. لذا آنچه که برای کانت اهمیت دارد توجه صرف به فرم شیء فارغ از هرگونه علاقه و منفعت عملی است. لذا همان‌طور که بورنام می‌گوید «کانت نیای تمامی نظریه‌های فرمالیست هنری است» (Burnham, 2000, 52).

حال ببینیم مفهوم بی‌غرض و جوانب آن چه پیامدهایی برای مواجهه با آثار هنری در پی خواهد داشت. ای‌بسا کانت نکتهٔ غامضی را مطرح نمی‌کند و هنردوستان هر بار اصول مورد نظر او را، شاید بی‌آنکه خود بدانند، در مواجهه با آثار هنری به‌کار می‌برند. برای مثال بینندهٔ یک تابلوی فیگوراتیو علی‌القاعده وجود بالفعل الگو در عالم واقع را در مشاهدهٔ خود دخالت نمی‌دهد و توجه خود را صرفاً به تصویر و به شیوهٔ بازنمایی معطوف می‌کند. همچنان‌که کانت می‌گوید «زیبایی طبیعی، چیزی زیباست؛ زیبایی هنری بازنمایی[۲۱] زیبا از چیزی است (§۴۸)» (کانت، ۱۳۸۳، ۲۴۸). پس چه اهمیتی دارد که بدانیم *مارکیز سولانا*[۲۲] اثر فرانسیسکو گویا، یا *مونالیزا*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

اثر داوینچی، چگونه بانویی بوده و چه خصوصیات اخلاقی و رفتاری‌ای داشته است؟ (مسلماً این نکات در پژوهش‌های تاریخ هنر مورد توجه قرار می‌گیرد، اما کانت صرفاً از داوری ذوقی یا زیباشناختی بحث می‌کند). مثالی دیگر: وقتی منظره‌ای از جوزف ویلیام ترنر را مشاهده می‌کنیم، توجه‌مان را به منظرهٔ بازنمایی‌شده و خصوصیات زیباشناختی اثر ترنر معطوف می‌کنیم و قاعدتاً به دنبال آن نیستیم که بدانیم آیا چنین منظره‌ای در عالم واقع وجود دارد و اگر دارد کجاست و ابعادش چیست و قس علی‌هذا. در نهایت، ما این منظره را می‌نگریم چندان که گویی به وجود بالفعل این منظره در نقطه‌ای از زمین علاقه‌ای نداریم. نکتهٔ دیگر آنکه اساساً بسیاری از آثار هنری در جهان خارج مطلقاً مابه‌ازای عینی ندارند. بسیاری از طرح‌های معماری هیچ‌گاه ساخته نمی‌شوند و در حد طرح باقی می‌مانند. در چنین مواردی منطقاً نمی‌توانیم بگوییم چون چنین بنایی در عالم واقعی وجود ندارد، پس نمی‌توان دربارهٔ طرح آن به داوری زیباشناختی پرداخت. حد اعلای این استدلال در مورد هنرهای انتزاعی مصداق پیدا می‌کند. ترکیب‌بندی‌ها انتزاعی پل کله یا خوان میرو من‌حیث هو در جهان وجود خارجی ندارند. اما این سبب نمی‌شود بیننده دربارهٔ زیبایی آنها داوری نکند و کیفیت فرمی آنها را محک نزند. لذا وجود عین (ابژهٔ) زیباشناختی، چنانکه که کانت نشان می‌دهد، در حکم ذوقی محلی از اعراب ندارد.

کانت به‌وضوح می‌گوید برای آنکه بتوانیم «نقش داور را در امور ذوقی ایفا کنیم» باید رویکردی بی‌علاقه داشته باشیم زیرا «هرکس باید بپذیرد که داوری دربارهٔ زیبایی اگر با کمترین علاقه‌ای آمیخته باشد، بسیار جانبدار[۲۳] است و یک حکم ذوقی محض نیست. ما نباید کمترین پیش‌داوری به نفع وجود اشیا داشته باشیم، بلکه باید در این مورد کاملاً بی‌تفاوت باشیم تا نقش داور را در امور ذوقی ایفا کنیم (§۲)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۱-۱۰۲). کانت اعتقاد دارد زیبا به چیزی گفته می‌شود که صرفاً «خوش‌آیند» است و خیر چیزی است که شخص آن را «ارج می‌نهد» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۸) و نتیجه می‌گیرد «فقط رضایت حاصل از ذوق به زیبایی رضایتی بی‌علاقه و آزاد است» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۸). اینجاست که رؤیت زیباشناختی مشخصاً بی‌علاقه در نظر گرفته می‌شود، چرا که حکم زیباشناختی مشاهدتی[۲۴] است، «یعنی حکمی است که با بی‌تفاوتی نسبت به وجود یک عین[۲۵] سرشت آن را با احساس لذت و الم می‌سنجد (§۵)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۷). لذا داوری ذوقی قبلاً و مقدمتاً باید بی‌علاقه باشد تا آزادی مورد نظر کانت امکان تحقق بیابد «هر علاقه‌ای، یا نیازی را پیش‌فرض دارد یا موجد آن است و به‌مثابهٔ مبنای ایجابی موافقت، داوری دربارهٔ عین را دیگر آزاد باقی نمی‌گذارد (§۵)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۰۸-۱۰۹). می‌بینیم که رضایت[۲۶] از زیبایی باید از هرگونه نیاز، خواه اخلاقی و خواه حسی، مستقل باشد تا بی‌علاقگی و در نتیجه خودمختاری حکم ذوقی ناب را تضمین کند. نکتهٔ حائز اهمیت این است که کانت کمیت حکم ذوقی را به‌نوعی از کیفیت آن یعنی از بی‌غرضی استنتاج می‌کند. می‌دانیم که کمیت مورد نظر کانت یعنی اینکه زیبا «سوای مفاهیم به‌مثابه متعلق رضایتی همگانی تصور شود (§۶)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۱۰). منظور کانت این است که وقتی چیزی را زیبا می‌یابیم، محقیم که از دیگران انتظار داشته باشیم آن را زیبا بیابند. اما این کلیت امکان تحقق ندارد مگر در صورتی که حکم ما بی‌غرض و بی‌طرف و بی‌علاقه باشد. در واقع، با تخلیهٔ حکم ذوقی از عناصر فردی و شخصی، می‌توان آن را به دیگران هم تعمیم داد «هرکس بداند رضایت حاصل از یک عین برای او فاقد هر علاقه‌ای است، جز این نمی‌تواند داوری کند که عین مزبور حاوی رضایتی برای همگان است. زیرا بر هیچ تمایلی از شخص (یا بر هیچ علاقهٔ از پیش‌اندیشیده‌ای) مبتنی نیست (§۶)» (کانت، ۱۳۸۳، ۱۱۰).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

حال پرسش اینجاست که چگونه می‌توان نسبت به چیزی بی‌علاقه بود، ولی با این‌حال دربارهٔ آن به داوری ذوقی پرداخت؟ می‌توان چنین پاسخ گفت که «کیفیت» توجه ما به شیء مزبور باید عاری از علاقه باشد. لذا «بی‌علاقگی» هیچ نسبتی با «بی‌تفاوتی» یا «بی‌توجهی» ندارد: «کیفیت التفات ما به عین است که بی‌علاقه قلمداد می‌شود و نه فقدان علاقهٔ ما به آن» (Hughes, 2010, 31). چه‌بسا بتوان مفهوم کانتی بی‌غرضی را مفهومی سلبی در نظر گرفت. در واقع، کانت نمی‌گوید چگونه باید بنگریم و راه و روش رؤیت ناب زیباشناختی را در اختیار ما نمی‌گذارد، بلکه بحث کانت بیشتر معطوف است به اینکه چگونه نباید بنگریم. یعنی اگر از منظری غیرزیباشناختی به اشیا ننگریم، خواه ناخواه به رؤیت بی‌غرض زیباشناختی نزدیک می‌شویم. افزون بر این، رویکرد بی‌غرضانه به هنر و لذت زیباشناختی را نمی‌توان مانعه‌الجمع دانست: «بی‌غرضی به این معنا نیست که بهجت حاصل از مشاهدهٔ یک اثر هنری را نفی کنیم یا نادیده‌اش بگیریم، بلکه بی‌غرضی صرفاً به این معناست که لذت زیباشناختی را نمی‌توان به علایق حسی و عملی و نظری فروکاست» (Kieran, 2005, 65). در مجموع، نکتهٔ مهم این است که زیباشناسی با کانت «تبدیل شد به بحث دربارهٔ شیوهٔ نگریستن به چیزها» (Townsend, 1987, 302) و خواهیم دید که نیچه به‌همین دلیل به کانت می‌تاخت.

اما لذت بی‌غرض مورد نظر کانت حتی برای اذهان وقاد و نقاد نیز دشواری‌هایی به‌همراه دارد و مفهومی مناقشه‌برانگیز است. ژاک دریدا در *حقیقت در نقاشی* (۱۹۷۸) پیچیدگی‌های مفهوم بی‌غرضی را به بحث می‌گذارد و نشان می‌دهد حصول لذت زیباشناختی مستلزم نفی هم‌زمان سوژه و ابژه است، زیرا در روند رؤیت بی‌غرض «تقریباً چیزی برای من باقی نمی‌ماند: نه خود شیء، نه وجودش، نه وجود خود من، نه ابژهٔ ناب، نه سوژهٔ ناب، نه علاقه‌ای از چیزی و به چیزی... من علاقه ندارم، اما از چیزی که بدان علاقه ندارم لذت می‌برم، از چیزی [لذت می‌برم] که برایم علی‌السویه است که بدان علاقه دارم یا ندارم. من از لذتی که می‌برم لذت نمی‌برم، گویی این لذت را پس می‌زنم، آنچه را کسب می‌کنم بازمی‌گردانم، آنچه را بازمی‌گردانم دریافت می‌کنم، آنچه را دریافت می‌کنم کسب نمی‌کنم... تجربه‌کردن این لذت ناممکن است، هرگز کسبش نمی‌کنم، هرگز دریافتش نمی‌کنم، هرگز بازش نمی‌گردانم، نمی‌بخشمش، به خودم نمی‌بخشمش زیرا من (وجودم) به زیبایی فی حد ذاته دسترسی ندارد. از آنجا که وجود دارم، هرگز به لذت ناب دسترسی نخواهم داشت» (Derrida, 1978, 58).

همان‌گونه که دیدیم، دریدا تلویحاً از امتناع و امکان‌ناپذیری لذت بی‌غرض سخن می‌گوید. در واقع، آموزهٔ کانت نوعی «لذت زیباشناختی برای لذت زیباشناختی» است، به این معنا که لذت نه از چیزی است و نه به خاطر چیزی، بلکه لذت بردن از خود لذت است، با صرف نظر از وجود آنچه لذت می‌بخشد. در زیباشناسی کانت اثر هنری فی حد ذاته اهمیتی ثانویه پیدا می‌کند، زیرا در این حالت «دیگر نه اثر هنری، بلکه لذت مدرک است که به موضوع زیباشناسی مبدل می‌شود» (Townsend, 1987, 301). دریدا این آموزه را چنین صورت‌بندی کرده است «لذت می‌برم از اینکه لذت ببرم[۲۷] از چیزی که زیباست اما از آن حیث که وجود ندارد» (Derrida, 1978, 57). دریدا معتقد است طبق نظر کانت ما از رؤیت زیبایی متلذذ می‌شویم، اما نباید از این لذت و به‌خصوص از وجود موضوع لذت، لذت ببریم. قاعدتاً می‌گوییم «من از... لذت می‌برم»؛ اما کانت از ما می‌خواهد به یک معنا این «از» را از فرآیند لذت بردن خود کنار بگذاریم، یعنی رؤیت زیباشناختی لذت می‌بخشد، اما نه از چیزی و نه توسط چیزی. تئودور آدورنو (۱۹۰۳-۱۹۶۹) از این هم فراتر می‌رود و

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

می‌گوید لذت زیباشناختی مورد نظر کانت اساساً لذت به‌شمار نمی‌آید «زیباشناسی برای کانت مبدل می‌شود به یک لذت‌جویی عقیم[۲۸] یک لذت بی‌لذت» (Adorno, 2002, 11).

۳. نقدها و پیامدها

پرداختن به زیباشناسی حجیم هگل مجالی دیگر می‌طلبد، لذا ما در اینجا فقط به نقل چند بخش کوتاه بسنده خواهیم کرد که طی آنها هگل به مفهوم بی‌غرضی اشاره می‌کند. گرچه هگل *نقد قوهٔ حکم کانت* را اثری «آموزنده و شایان توجه» (Hegel, 1975, 57) و «نقطهٔ شروع درک راستین زیبایی هنر» (Hegel, 1975, 60) می‌دانست، در پردازش مفاهیم زیباشناسی بیشتر به تفکر رمانتیک‌ها نزدیک بود. اولاً او معتقد بود اثر هنری به ما رضایت می‌بخشد، اما این رضایت باید کاملاً معنوی باشد تا حسی. فرمالیسم کانتی در نزد هگل جای خود را به محتوای اثر می‌دهد: «رابطهٔ میل و خواهش آن رابطه‌ای نیست که انسان در آن با اثر هنری قرار می‌گیرد. انسان اثر هنری را به‌مثابهٔ یک شیء به حال خود می‌گذارد تا آزاد و مستقل وجود داشته باشد و با اثر، به‌مثابهٔ شیئی که صرفاً برای جنبهٔ نظری و مشاهدتی روح است، بدون علاقه رابطه برقرار می‌کند. نتیجتاً گرچه اثر هنری ماهیتی حسی دارد، از این منظر به وجود حسی انضمامی و حیات طبیعی محتاج نیست. در واقع، اثر هنری اصلاً نباید در چنین سطحی باقی بماند چرا که منحصراً باید علایق معنوی را ارضا کند و تمامی امیال و خواهش‌ها را از خود کنار بگذارد» (Hegel, 1975, 36-37). او همین نگرش را از منظری دیگر تکرار می‌کند «علاقه به هنر به‌واسطهٔ این واقعیت از علاقهٔ عملی میل متمایز می‌شود که مجال می‌دهد موضوعش آزادانه و مستقل بماند، در حالی که میل آن را به خدمت خود درمی‌آورد و نابودش می‌کند. از سوی دیگر، رؤیت هنری نقطهٔ مقابل بررسی نظری توسط فراست علمی است، زیرا به شیء به‌مثابهٔ یک هستی منفرد علاقه نشان می‌دهد و برای تبدیل آن به اندیشه و مفهوم کلی تلاش نمی‌کند» (Hegel, 1975, 38).

در واقع، از نظر هگل وجه ممیز تجربه و رؤیت زیباشناختی آزاد ماندن ابژه از هرگونه علاقهٔ عملی و نظری است، به‌قسمی که شخص در این تجربه ابژهٔ مورد نظرش را به‌مثابهٔ غایتی فی‌نفسه مورد تأمل قرار می‌دهد. هگل می‌گوید «رؤیت زیبایی از نوعی آزادمنشانه است و چیزها را آنگونه که به‌ذات آزاد و نامحدودند به حال خود می‌گذارد؛ آرزویی برای تملک یا بهره‌برداری از آنها، به‌مثابهٔ چیزی سودمند برای برآوردن نیازهای و نیات محدود وجود ندارد» (Hegel, 1975, 114)؛ و نیز «اشتغال انسان با اشیای هنری منحصراً نظری و مشاهدتی باقی می‌ماند» (Hegel, 1975, 49). دیدیم که بی‌غرضی از دید کانت دو بعد داشت: یکی توجه بی‌غرض و بی‌طرف به شیء (برای تفکیک زیبا از مطبوع و خیر) و تحسین زیبایی فی‌حد ذاته و دیگری انتزاع کامل وجود شیء مورد تأمل از تصور آن. به‌نظر می‌رسد هگل بیشتر به نخستین بعد توجه دارد، زیرا او در همه حال رؤیت زیباشناختی را مستلزم وجود شیء زیبا می‌داند، وجودی که البته باید آزاد و به حال خود باقی بماند. به بیان دیگر، هگل «آزادی زیباشناختی» را جانشین «لذت زیباشناختی» می‌کند.

آرتور شوپنهاور (۱۷۸۸ـ۱۸۶۰) از جمله فیلسوفانی است که تحت تأثیر کانت مفهوم بی‌غرضی را به‌کار گرفت و گسترهٔ وسیع‌تری بدان بخشید. می‌دانیم که متافیزیک شوپنهاور حول محور «اراده» قوام پیدا می‌کند. به بیان ساده، اراده نیرویی است جهان‌گستر که از طریق میل و خواهش متجلی می‌شود. شوپنهاور در *جهان همچون اراده و تصور* (۱۸۱۸) سه راه برای رهایی از این نیروی خرد کننده پیشنهاد می‌کند که عبارتند از زهد، فلسفه و رؤیت زیباشناختی: «آنچه را که

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

می‌توان خوشایندترین بخش و ناب‌ترین لذت زندگی نامید، بدان سبب که ما را از سطح وجود واقعی بالاتر می‌برد و ما را به نظاره‌گران بی‌غرض آن مبدل می‌کند، شناخت ناب است که نسبتی با هیچ‌گونه اراده ندارد و لذت از زیبایی و بهجت واقعی از هنر است» (Schopenhauer, 1958, Vol. I, 314). شوپنهاور تحت تأثیر افلاطون بود و عقیده داشت به‌واسطهٔ رؤیت زیباشناختی می‌توان به ذوات مثالی دست یافت، به این معنا که زیبایی و هنر می‌توانند ما را از جهان مادی به جهان معنوی ارتقا و اعتلا دهند. اما شرط این ارتقا رؤیت بی‌غرض است، لذا با چشم‌فروبستن بر هرآنچه غیرهنری است، یعنی با نادیده گرفتن عناصری که در خدمت خواهش و اراده قرار دارند، می‌توان از نیروی درهم‌کوبندهٔ اراده گریخت.

البته از دید شوپنهاور رؤیت بافاصله و بی‌غرض می‌تواند چیزهای معمول و مألوف را به ابژه‌های زیباشناختی مبدل کند (استولنیتز بعدها برای تدوین «رویکرد زیباشناختی» همین دیدگاه را به‌کار گرفت). در این حالت، بین ناظر و منظور نوعی تعامل برقرار می‌شود، به این معنا که ناظر طی رؤیت بی‌غرض شیء را به ابژهٔ زیباشناختی مبدل می‌کند و این ابژه، در مقابل ناظر را از جهان معمول مادی برمی‌کشد و به عالم معنوی فرا می‌برد. پس می‌بینیم که رؤیت بی‌غرض و چشم‌پوشیدن بر روابط و جنبه‌های نازل چیزها سه دستاورد به‌همراه خواهد داشت «۱. دسترسی ناظر به رؤیت زیباشناختی را فراهم می‌آورد؛ ۲. اشیای معمول و مألوف را به ابژه‌های زیباشناختی مبدل می‌کند؛ ۳. به ناظر مجال می‌دهد که با اتکا به قدرت خودش از عالم چیزهای منفرد و مجزا فراتر رود و به نظارهٔ عالم واقعی ذوات مثالی رها از قدرت اراده بنشیند» (Fenner, 2003, 19). شوپنهاور می‌نویسد «هر چیزی زیباست به شرط آنکه مورد علاقهٔ ما نباشد... زندگی هرگز زیبا نیست مگر تصاویرش در آینهٔ دگرگون‌کنندهٔ هنر و شعر» (Schopenhauer, 1958, 374, vol. II). به‌جاست یادآوری کنیم که از دیدهایدگر، شوپنهاور مفهوم بی‌غرضی مورد نظر کانت را بد فهمیده و این سوءفهم بعدها بر نیچه هم مؤثر افتاده است (نک: کوکلمانس، ۱۳۸۲، ۴۶ـ۴۷).

فریدریش نیچه نخستین فیلسوفی است که مفهوم بی‌غرضی موردنظر کانت را به باد انتقاد گرفت. او زیباشناسی را یک «فیزیولوژی کاربردی» می‌دانست، لذا از دید وی سردی و صعوبت زیباشناسی کانت و به‌خصوص رویکرد بی‌علاقهٔ آن نافی هرگونه لذت اصیل زیباشناختی است. اولاً به باور او کانت هنر را از منظر مخاطب تحلیل کرده است، در حالی که یک زیباشناسی راستین باید هنر را از منظر هنرمند به بحث بگذارد: «کانت، همچون همهٔ فیلسوفان، به‌جای آنکه به مسئلهٔ استتیک از دیدگاه تجربهٔ هنرمند (آفریننده) بنگرد، هنر و زیبایی را تنها از چشم «تماشاگر» می‌اندیشد و در نتیجه ندانسته «تماشاگر» را وارد مفهوم «زیبا» می‌کند» (نیچه، ۱۳۷۷، ۱۳۵). زیباشناسی نیچه مشاهده‌گری فعال و توانمند را می‌طلبد که مشخصاً از رویکرد بی‌غرضانه دوری کند و با شور و شوق و اشتیاق به هنر بنگرد. ثانیاً او به‌کلی با رویکرد بافاصله و بی‌غرض زیباشناسی کانت و شوپنهاور مخالف است و می‌نویسد در تعریف کانت از زیبایی «خالی بودن آن از هرگونه تجربهٔ ناب دست اول به‌صورت کرم فربه یک خطای اساسی» در آن لانه کرده «کانت گفته است «زیبا آن چیزی است که به ما لذت بی‌کشش[۲۹] دهد». بی‌کشش!» (نیچه، ۱۳۷۷، ۱۳۵). نیچه با همان لحن گزنده‌اش کانت را به سخریه می‌گیرد زیرا معتقد است زیبایی و دلبستگی (کشش) لازم و ملزوم یکدیگرند و لذت بی‌کشش به زیبایی باور خامی بیش نیست (برای اطلاع بیشتر نک: Zangwil, 2013). او بر اخلاق بی‌غرضانه نیز سخت می‌تازد و، برای مثال، در *فراسوی نیک و بد* (۱۸۸۶) از بازجویی بی‌رحمانهٔ اخلاق مبتنی بر انکار نفس سخن می‌گوید و «زیباشناسی متکی بر «نگرش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بی‌غرضانه»[۳۰] را که اختگی هنری با وسوسهٔ تمام امروزه می‌کوشد در زیر لوای آن برای خود وجدانی آسوده بیافریند (§۳۳)» (نیچه، ۱۳۷۳، ۷۳) به باد انتقاد می‌گیرد. گرچه زیباشناسی هنرمندمحور نیچه رویکرد بی‌غرضانه به هنر را نفی می‌کند، هنر را وسیله‌ای برای فاصله گرفتن از جهان به‌شمار می‌آورد. هنر جای-گاهی است که آدمی می‌تواند در آن لحظه‌ای آرام بگیرد و خودش را از صیرورت عالم جدا کند. او در *دانش طربناک* (۱۸۸۲) می‌نویسد «باید هر از چندگاه از خودمان فراغت حاصل کنیم و به این منظور باید از بالا به خودمان بنگریم و از دوردست هنر[۳۱]به حال خود بخندیم و بگرییم (§۱۰۷)» (Nietzsche, 1887, 146). فاصله‌گرفتن از خود و از جهان بهره‌ای است که هنر به انسان می‌رساند و زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا هنرمند پیوسته به «تفخیم»[۳۲] جهان اطرافش بپردازد (*دانش طربناک*، §۸۵).

مفهوم بی‌غرضی در قرن بیستم همچنان بحث‌برانگیز بود و هواداران و مخالفان خود را داشت. اصلی‌ترین مدافع این مفهوم فیلسوفی آمریکایی است به‌نام جروم استولنیتز. او که مقالهٔ پرباری دربارهٔ تاریخچهٔ مفهوم بی‌غرضی نوشته است (Stolnitz, 1961a) با مطرح کردن «رویکرد زیباشناختی» کمابیش مسیر کانت را در پیش گرفت، زیرا از دید او اصلی‌ترین و اساسی‌ترین رکن این رویکرد توجه بی‌غرضانه به چیزها و انفصال از اهداف و اغراض عملی است. استولنیتز می‌گوید گرچه کانت نخستین کسی نبود که مفهوم بی‌غرضی را مطرح کرد، «حقیقتاً بیشتر از هر کس دیگری انقلاب [زیباشناختی] را علنی کرد و به جریان انداخت» (Stolnitz, 1961b, 69). افزون بر این، استولنیتز از مفهوم «فاصله‌گیری روانی»[۳۳] نیز الهام گرفته است که نخستین‌بار توسط ادوارد بولو مطرح شد. بولو معتقد بود در رویکرد زیباشناختی آنچه اتفاق می‌افتد این است که شخص خودش را از حاجات و غایات عملی «خلاص می‌کند» و از آنها فاصله می‌گیرد. او مثال می‌زند که دریای مه‌آلود برای دریانوردان مایهٔ خطر است اما اگر ناظری با فاصلهٔ کافی و از جایی امن بدان بنگرد از زیبایی آن متمتع و متلذذ خواهد شد. فرضاً اگر تابلوی نقاشی را برای پوشاندن لکهٔ روی دیوار به‌کار ببریم یا بخواهیم با هدیه دادن یک اثر هنری فرهیختگی خود را به رخ دیگران بکشیم، رویکرد ما به تابلو یا اثر مزبور زیباشناختی نخواهد بود. وقتی به تماشای تئاتر می‌رویم و درام چنان پیش می‌رود که قهرمان داستان باید با نوشیدن جام زهر کشته شود، فاصلهٔ روان‌شناختی اجازه نمی‌دهد دلاورانه روی صحنه بپریم و نمایش را به هم بریزیم و قاتل را ضرب و جرح کنیم (برای اطلاع بیشتر نک: Bullough, 1912).

استولنیتز نیز عقیده دارد ادراک هر فرد از جهان اطرافش منوط به رویکرد ویژهٔ اوست و پاسخ وی به مدرکات بر اساس همین رویکرد متعین می‌شود: «رویکرد، آگاهی ما از جهان را سازماندهی و جهت‌دهی می‌کند» (Stolnitz, 1960, 18). نکتهٔ اصلی بحث استولنیتز این است که انسان به‌طور معمول رویکرد زیباشناختی ندارد، بلکه نگاهش به جهان بر اساس ادراک عملی صورت می‌پذیرد، یعنی آن چیزی را ادراک می‌کند که با اهداف و غایات مورد نظرش همخوان و همسو است. وقتی برای نوشتن قلم لازم داریم، پیش از هر چیز به کارآیی آن توجه می‌کنیم نه به رنگ و طرح و شکلش. به یک معنا ما برچسب روی چیزها را می‌بینیم و نه به‌واقع خود آنها را. اما گاه پیش می‌آید که چیزها را صرفاً برای لذت بردن از صوت و صدا و صورت خوشایندشان مد نظر قرار می‌دهیم. این همان «رویکرد زیباشناختی» به جهان است که در گرایش ما به موسیقی و شعر و نمایش و نقاشی و غیرذلک متجلی می‌شود. به این ترتیب، استولنیتز رویکرد زیباشناختی را چنین تعریف می‌کند «توجه و تأمل بی‌غرضانه و همدلانه به موضوع شناسایی تنها به‌خاطر خود آن» (Stolnitz,

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

1960, 19). در این رویکرد، تجربهٔ زیباشناختی صرفاً مشاهدتی است، یعنی ما موضوع شناسایی را «نه به‌مثابهٔ نماد یا نشانهٔ چیزی دیگر، بلکه به‌مثابهٔ پدیدار ناب رؤیت می‌کنیم» (Schweppen-häuser, 2007, 22).

انسان در رویکرد عملی به‌دنبال مبادی و منابع و منافع چیزهاست، اما در رویکرد زیباشناختی چیزها را از زمینه‌شان مجزا می‌کند و بر خود آنها متمرکز می‌شود و از رؤیت‌شان لذت می‌برد. استولنیتز نتیجه می‌گیرد که «هیچ ابژه‌ای به‌ذاته غیرزیباشناختی نیست» (Stolnitz, 1960, 24). به بیان دیگر رویکرد ماست که مشخص می‌کند چه چیزی واجد کیفیات زیباشناختی است و نه خود شیء. از این منظر، استولنیتز نیز به زیباشناسی سوبژکتیو هیوم و کانت پایبند می‌ماند. هیوم گفته بود «زیبایی کیفیتی در خود اشیا نیست، بلکه صرفاً در ذهنی وجود دارد که در مورد اعیان تأمل می‌کند؛ به همین دلیل هر ذهنی زیبایی متفاوتی را درک می‌کند» (هیوم، ۱۳۸۵، ۱۷).

استولنیتز می‌گوید توجه بی‌غرضانه به هنر البته به‌معنای توجه بی‌علاقه نیست، زیرا «بی‌غرضی با علاقه‌مندی در اثر هنری جمع می‌شود و با آن سازگار است... بی‌غرضی در اینجا به‌معنای «علاقه‌ای بدون داشتن اغراض نهان است»» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۶۷). برای مثال، قضات علی‌القاعده به دعاوی حقوقی و کیفری علاقه‌مندند، اما آنها را بی‌غرضانه داوری می‌کنند. در مورد هنر، وقتی برای دیدن فلان فیلم به سینما می‌رویم، علاقه‌مندی خود را به تماشای فیلم نشان می‌دهیم؛ اما اگر قصد و غرضمان از تماشای فیلم نوشتن نقدی آتشین علیه فیلم مزبور و «تسویه حساب» با عوامل سازندهٔ آن باشد، رویکردمان به‌هیچ‌وجه زیباشناختی قلمداد نخواهد شد. بنابراین، «بی‌غرضی به‌معنای فقدان علاقه نیست، بلکه به معنای کنار گذاشتن دغدغه‌های زندگی روزمره به‌هدف تجربهٔ اثر هنری فی‌حد ذاته است» (Bolt, 2011, 134). لذا اگر در ارزش‌یابی آثار هنری سؤالاتی طرح کنیم نظیر «آیا این اثر برای جامعه سودمند است یا زیان‌بار؟»، «آیا اثری پول‌ساز است؟» یا «آیا از نظر جنسی تحریک‌کننده است؟» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۶۸) رویکرد ما مغرضانه خواهد بود. پس تجربهٔ زیباشناختی ما زمانی بی‌غرض است که صرفاً به اثر هنری بر مبنای خود اثر توجه کنیم و منافع شخصی و گروهی و سیاسی و حرفه‌ای و غیرذلک را از رویکرد خود کنار بگذاریم. پس چه‌بسا «علاقه‌ام به مسائل نظامی مرا به خواندن *ایلیاد*، و علاقه‌ام به باغ و راغ مرا به خواندن *بهشت گمشده* ترغیب کند. اما لذت حاصل از زیبایی شعر ثمرهٔ علاقهٔ من به خود شعر است و لاغیر» (Scruton, 2009, 30).

لفظ «همدلانه» در تعریف رویکرد زیباشناختی دلالت دارد بر استقبال و استمتاع از آنچه که چیزها به ادراک ما ارزانی می‌کنند. به بیان دیگر، باید با اثر هنری همراه شویم و نگذاریم باورها و پیش‌داوری‌هایمان میان ما و اثر فاصله بیندازد: «برای حفظ رویکرد زیباشناختی، باید از ابژه متابعت کنیم و هماهنگ با آن واکنش نشان دهیم... «همدلی» در تجربهٔ زیباشناختی یعنی اینکه به ابژه «فرصت» دهیم تا نشان دهد چگونه می‌تواند برای ادراک ما جذابیت داشته باشد» (Stolnitz, 1960, 21). در مواجهه با اثر هنری، به بازی‌ای وارد می‌شویم که اثر برای ما طرح می‌افکند و ما را با خود همراه می‌کند. هر کودکی می‌داند که عروسک‌ها حرف نمی‌زنند و بی‌جانند؛ اما به تماشای نمایش عروسکی می‌نشیند و با کنش نمایشی عروسک‌ها همدل می‌شود، چندان‌که گویی آنها موجوداتی زنده و ذی‌شعورند. در واقع، رؤیت زیباشناختی نوعی بازی است که برنده و بازنده ندارد و صرفاً به‌جهت کسب لذت و بهجت صورت می‌پذیرد. با این همه، این بازی نیز مثل سایر بازی‌ها قواعدی دارد که تخطی از آن همه چیز را به‌هم می‌ریزد (تماشاگر نباید وقایع روی صحنه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

را با واقعیت خلط کند و غیره).

جورج دیکی در مقالهٔ «اسطورهٔ رویکرد زیباشناختی» (۱۹۶۴) و نوئل کارول در کتاب *درآمدی معاصر بر فلسفهٔ هنر*[۳۴] (۱۹۹۹) به نقد دیدگاه استولنیتز و «رویکرد زیباشناختی» مورد نظر او می‌پردازند. دیکی اساساً رویکرد زیباشناختی را مفهومی بی‌محتوا می‌داند و می‌گوید فقط میزان و کانون توجه است که تغییر می‌کند و نه رویکرد انسان. برای مثال، فقط یک راه برای شنیدن موسیقی وجود دارد، اما استماع موسیقی می‌تواند بنابر انگیزه‌ها و نیات و دلایل مختلف صورت پذیرد. بنابراین، نمی‌توان مشخص کرد که شنونده در چه لحظه‌ای رویکرد زیباشناختی اتخاذ می‌کند و در چه لحظه‌ای آن را کنار می‌گذارد. مثلاً شخص می‌تواند رمان *صحرای تاتارها* (۱۹۴۰) را برای تهیهٔ مقاله‌ای در نقد ادبی بخواند و هنگام خوانش بر شیوهٔ روایت و فرم و لحن و مضمون و ساختار و غیره متمرکز شود و همزمان از این اثر ادبی لذت زیباشناختی نیز ببرد. لذا دیکی می‌گوید برای خواندن رمان یک راه بیشتر وجود ندارد، اما ممکن است خواننده حین خوانش اهداف و اغراض مختلفی داشته باشد و اجزا و عناصر مختلف اثر را همزمان مورد توجه قرار دهد. از دید او خوانش آثار ادبی به‌مثابهٔ روایت رویدادهای تاریخی یا نقد اجتماعی منافاتی با کسب لذت زیباشناختی ندارد، بلکه در این حالت «فقط یکی از جنبه‌های اثر مورد توجه قرار می‌گیرد و سایر جنبه‌های آن نادیده گرفته می‌شود یا مغفول می‌ماند. مضامین تاریخی یا انتقادات اجتماعی در یک اثر ادبی بخشی (ولو فقط یک بخش) از کل اثر است و هر تلاشی برای بیان اینکه این مضامین به‌نحوی از انحا جزئی از ابژهٔ زیباشناختی به‌شمار نمی‌آید... غیرقابل باور به‌نظر می‌رسد» (Dickie, 1997, 34). دیکی می‌گوید در رویکرد ما به چیزها تمایز ادراکی وجود ندارد بلکه هرچه هست صرفاً تمایز انگیزشی است، لذا «او این اندیشه را رد می‌کند که تجربهٔ زیباشناختی را می‌توان به بهره‌مندی از ادراک بی‌طرفانه یا به هر چیز دیگری به همین اندازه مشخص و معین تقلیل داد» (گایر، ۱۳۸۷، ۵۷). لب کلام دیکی این است که مرز ممیزی بین رویکرد بی‌غرضانه و مغرضانه وجود ندارد، به‌نحوی که شخص گاهی این را برگزیند و گاه دیگری را. تفاوت رویکردها صرفاً در اهداف و اغراض اشخاص است، نه در رویکرد آنها.

نقد نوئل کارول نخست متوجه مفهوم بی‌غرضی در تعریف رویکرد زیباشناختی است. او می‌گوید بسیاری از آثار هنری در طول تاریخ با اغراض دینی و سیاسی و به‌هدف تمجید و تعظیم شاهان و خدایان خلق می‌شوند، نه برای آنکه بی‌غرضانه مورد تأمل قرار گیرند. همچنین دشوار بتوان تصور کرد آثاری که در ملامت و مذمت تبعیض نژادی و نژادپرستی و جنگ و جنایت و قساوت و شقاوت و استبداد و استعمار و هکذا آفریده می‌شوند باید با رویکردی بی‌غرضانه مورد توجه قرار گیرند. چگونه می‌توان فیلم *پیانیست* (۲۰۰۲) اثر رومن پولانسکی را دید و جنایات رژیم نازی را با بی‌غرضی و بی‌طرفی نگریست؟ تابلوی *سوم ماه مه* (۱۸۱۴) اثر فرانسیسکو گویا با نمایش صحنهٔ تیرباران زندانیان اسپانیایی به‌دست سربازان ناپلئون چنان چهرهٔ موحش و وحشتناکی از جنگ و جنایت نشان می‌دهد که بینندهٔ رقیق‌الاحساس را عمیقاً محزون و مهموم می‌کند. آیا بیننده، آنچنان که کانت و استولنیتز مطالبه می‌کنند، باید تمامی جزئیات تاریخی ماوقع را کنار بگذارد و هیچ‌گونه پیش‌داوری نسبت جنگ و آدم‌کشی نداشته باشد و صرفاً به فرم و ساختار و ترکیب‌بندی اثر توجه کند؟ چه‌بسا چنین رویکردی به این تابلو اساساً نقض غرض باشد.

به این ترتیب، از دید کارول «لازم نیست که همهٔ آثار هنری به قصد برانگیزش و برقراری تأمل بی‌غرضانه و اعطای پاداش حاصل از آن به مخاطب پدید آمده باشد. برخی از آثار هنری تأمل

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی- پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

غرض‌مند و جهت‌دار مخاطبان و اعمال آن در خصوص امور عملی و غرض‌مندانه را می‌طلبد» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۷۷). کارول سپس نشان می‌دهد که همدلی و بی‌غرضی اساساً در تعارض‌اند: «اگر کسی به‌راستی به آثاری هنری... سر و دل بسپارد، دشوار بتوان تصور کرد که چگونه ممکن است که توجه و تأمل وی نسبت به اثر هنری، در عین حال، عاری از هر گرایش و غرض باشد» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۷۸). بنابراین، رویکرد زیباشناختی غالباً با اغراض و علایق عملی درآمیخته است. به‌خصوص اگر از منظر آفرینش هنری بنگریم، درمی‌یابیم که رویکرد هنرمند به اثر خودش مشخصاً با این قصد و غرض صورت می‌پذیرد که کاستی‌های آن را بر طرف کند و به غایت مورد نظرش دست یابد «هنرمند در خلال آفرینش پیوسته اثرش را داوری و ارزش‌یابی می‌کند. قدر مسلم این ارزش‌یابی‌ها به‌قصد ایجاد تغییر و بهبود اثر صورت می‌پذیرد» (Gaut, 2007, 123).

۴. مفهوم بی‌غرضی و فرمالیسم

فرمالیست‌ها اساساً فرم را بر سایر مؤلفه‌های دخیل در آفرینش و دریافت آثار هنری ترجیح می‌دهند، زیرا معتقدند «توجه به مفهوم و محتوای ممثل در اثر هنری مدخلی برای ورود «غرض» به ارزش‌یابی ماست، در حالی که ادراک زیباشناختی ویژگی‌های فرمی اثر بدون توجه به مسائل مربوط به مفهوم و تکنیک مولد لذتی بالمره «بی‌غرض» است» (Crowther, 1985, 318). از دید اینان، مثلاً شناخت الهیات مسیحی نه‌تنها به کسب لذت بیشتر زیباشناختی از نقاشی‌های بیزانس یا موسیقی باخ کمکی نمی‌کند، بلکه چنین شناختی عملاً مخل حکم ذوقی یا رویکرد زیباشناختی است و بی‌غرضی آن را مخدوش می‌کند.

کانت با وسعت بخشیدن به مفهوم بی‌غرضی در واقع منادی فرمالیسم بود. لذا یکی از منابع مهم فرمالیسم «برداشت کانت از داوری زیبایی در چهارچوب غایت‌مندی فرمی و بی‌غرضی است که تقدم فرم ناب در مقام طلایه‌دار زیباشناسی مهمترین بخش آن را تشکیل می‌دهد» (Guter, 2010, 80). مدافعان فرمالیسم هنری، کسانی چون کلایو بل (۱۸۸۱-۱۹۶۴)، راجر فرای (۱۸۶۶-۱۹۳۴) و کلمنت گرین‌برگ (۱۹۰۹-۱۹۹۴)، «نیت هنرمند را در خلق اثر بی‌اهمیت می‌دانستند و کارکردهای آرمانی یا اجتماعی اثر هنری را نادیده می‌گرفتند» (برت، ۱۳۹۲، ۹۲). در عوض، تأکید آنان بر «فرم معنادار»[۳۵] (بل و فرای) و «ارزش زیباشناختی»[۳۶] (گرین‌برگ) بود. کلایو بل می‌پرسید کدامین ویژگی مشترک همهٔ اشیای هنری است که در ما احساس زیباشناختی بر می‌انگیزد؟ «ویژگی مشترک ایاصوفیه، پنجره‌های [کاتدرال] شارتر، مجسمهٔ مکزیکی، جام ایرانی، قالی‌های چینی، فرسکوهای جتو در پادوا، و شاهکارهای پوسن، پیرو دلا فرانچسکا و سزان چیست؟ به‌نظر فقط یک پاسخ ممکن است: فرم معنادار. در هر یک از آنها خطوط و رنگ‌ها به‌شیوه‌ای خاص با یکدیگر ترکیب شده‌اند... من این روابط و ترکیبات خطوط و رنگ‌ها، این فرم‌های زیباشناختی مهیج را «فرم معنادار» می‌نامم. فرم معنادار یگانه ویژگی مشترک تمامی آثار هنرهای بصری است» (Bell, 1913, 8). او هرگونه ارجاع به زمینهٔ تاریخی آفرینش اثر را بی‌فایده می‌دانست «چه فرقی می‌کند فرمی که ما را به هیجان می‌آورد پریروز در پاریس خلق شده است یا پنجاه قرن پیش در بابل؟» (Bell, 1913, 37).

به این ترتیب، فرم بر سایر جنبه‌های آفرینش هنری- همچون محتوا، مضمون، ارجاعات تاریخی و فرهنگی و اجتماعی و دینی و هکذا- ارجحیت می‌یابد. از دید فرمالیست‌ها هر اثر هنری موفق صرفاً از طریق فرم با ما ارتباط برقرار می‌کند و لذت زیباشناختی صرفاً لذت از فرم

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

اثر است. در حقیقت، فرمالیست‌ها معتقدند توسل به مؤلفه‌های بیرون از اثر هنری مانع و رادع بی‌غرضی است و داوری ذوقی و رویکرد زیباشناختی را از درجهٔ اعتبار ساقط می‌کند. در همین رابطه نوئل کارول می‌نویسد از دیدگاه فرمالیسم «ارزیابی هنری همان ارزیابی فرم اثر هنری است. به‌بیان دقیق‌تر، از منظر فرمالیست‌ها هر واکنشی به‌جز تأمل در فرم اثر هنری نابه‌جاست. یگانه موضوع مناسب ارزیابی هنر فرم اثر هنری است. فرم چیزی است که اثر هنری را می‌سازد، بنابراین به‌منظور واکنش در برابر هنر در مقام هنر، باید فرم آن را ارزیابی کرد و بس» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۳۲).

اگرچه کارول این افراط در توجه به فرم را «تنگ‌نظرانه» و نوعی «تندروی» قلمداد می‌کند، عقیده دارد «ارزیابی هنری، تا حد زیادی، ارزش‌یابی طراحی[۳۷] است» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۳۴). فی‌الواقع، در اینجا «طراحی» نام دیگری است برای «فرم». برت می‌گوید «امانوئل کانت در ۱۷۷۰ بنیاد نظری مدرنیسم هنری را بنا نهاد. فرمالیسم دههٔ ۱۹۳۰ هم وامدار همین اندیشهٔ کانت است» (برت، ۱۳۹۲، ۹۱). کارول نیز چنین نتیجه می‌گیرد «موضوع طبیعی ارزش‌یابی هنری فرم هنری است... دغدغهٔ اصلی ارزش‌یابی هنری بررسی فرم هنری است. ارزش‌یابی هنر، تا اندازهٔ زیادی، همان ارزش‌یابی طراحی اثر، یعنی مسئلهٔ فهم چگونگی تحقق گزینه‌های صوری[۳۸] به‌منظور تبیین اغراض و غایات اثر هنری است» (کارول، ۱۳۸۷، ۲۳۴-۲۳۵). به این‌ترتیب، حد اعلای بی‌طرفی و بی‌غرضی و بی‌علاقگی در مواجهه با هر شیء زیباشناختی، اعم از هنری و طبیعی، در توجه تام و تمام به فرم و چشم پوشیدن بر هرگونه مؤلفهٔ بیرونی به‌دست می‌آید: «محتوای بازنمودی هیچ‌گاه در تعیین اینکه آیا اثری در شمار آثار هنری است یا خیر، کمترین نقشی ندارد. بدین‌ترتیب، مثلاً گرنیکای پیکاسو به دلیل آنکه بمبارانی هوایی را بازمی‌نماید، هنر نیست، بلکه از آن‌رو هنر است که نحوهٔ همجواری شکل‌ها در این نقاشی گیرا و جذاب است» (کارول، ۱۳۸۷، ۱۸۳). در حقیقت، هنر انتزاعی با فروشکستن قواعد کلاسیک بازنمایی مجال بهتری برای تحقق رؤیت بی‌غرض فراهم می‌آورد، زیرا عناصر بصری اثر با آنچه بیننده در واقعیت می‌بیند و ادراک می‌کند نسبت مستقیمی ندارد و لذا مشاهدهٔ اثر برای کسب بهرهٔ عملی و نظری (در مقام دو عامل اضمحلال بی‌غرضی) معنایش را از دست می‌دهد. برای مثال، گرنیکای پیکاسو نه تصویری واقع‌گرایانه از جنگ نشان می‌دهد و نه ارجاعات و اشارات مشخص تاریخی دارد. بنابراین، اغراض و علایق تاریخی یا سیاسی خودبه‌خود از مشاهدهٔ این اثر کنار گذاشته می‌شود. با این همه، توجه به ویژگی‌های فرمی و ترکیب‌بندی و ساختار بصری آثار هنری صرفاً یکی از راه‌های کسب تجربهٔ زیباشناختی است و این راه لزوماً ارزشمندتر یا لذت‌بخش‌تر از سایر رویکردهای محتوامحور نیست. به‌جاست یادآوری کنیم که در دهه‌های اخیر فرمالیسم افراطی مورد نظر بل و فرای کمرنگ شده و فرمالیسم معتدل یا گرایش‌ها ضدفرمالیستی جای آن را گرفته است. برای مثال، فرمالیسم معتدل از این ایده دفاع می‌کند که بسیاری از خصایص زیباشناختی در قالب فرم عرضه می‌شود، لکن هر اثر هنری مؤلفه‌های دیگری هم دارد که به همان نسبت مهم است و باید در ارزش‌یابی‌های زیباشناختی مورد توجه قرار گیرد (برای اطلاع بیشتر نک: Zangwil, 2000).

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نتیجه‌گیری

مفهوم مدرن هنر بر این اصل مبتنی است که ارزش‌های هنر درون‌ماندگار بوده و اثر هنری موجودیتی مستقل و خودمختار است و وسیله یا واسطه‌ای برای انتقال ارزش‌های آیینی و اخلاقی و سیاسی و اجتماعی به‌شمار نمی‌رود. از سوی دیگر، اصل تقریباً لابه‌شرط زیباشناسی مدرن چنین اقتضا می‌کند که توجه به هنر مستلزم و مستدعی یک رویکرد بی‌طرف و بی‌غرض باشد که طبق آن باید هر آنچه آیینی و اخلاقی و سیاسی و اجتماعی است، یعنی هر آنچه «فراهنری» تلقی می‌شود، به حال تعلیق درآید تا «رویکرد بی‌غرض» به هنر تماماً تحقق یابد. این روش شرح و وصف تجربهٔ زیباشناختی به‌مثابهٔ «رؤیت بی‌غرض» هنر در قرن هجدهم و به‌خصوص در نزد فیلسوفان انگلیسی-اسکاتلندی متولد شد و بعدها در زیباشناسی انتقادی کانت به حد اعلای خود رسید. پس از کانت شوپنهاور و در قرن بیستم، جروم استولنیتز به مفهوم بی‌غرضی بازگشتند و آن را توسعه دادند. با این همه، دست‌یافتن به بی‌غرضی مورد نظر اینان همواره محل مناقشه بوده است و بسیاری از فیلسوفان (نیچه، آدورنو، دریدا، دیکی، کارول و دیگران) معتقدند حکم ذوقی بی‌غرض (کانت) یا رویکرد زیباشناختی (استولنیتز) با مشکلات و محدودیت‌های عملی و نظری مختلفی روبه‌روست. اولاً، هنر وجوه اجتماعی و فرهنگی متعددی دارد و مواجههٔ فردی با هنر و حکم ذوقی بی‌غرضانه صرفاً یکی از این وجوه است. ثانیاً، هرگونه داوری و ارزش‌یابی زیباشناختی عملی است که طی آن هنرمند و مخاطب و منتقد به تشریک مساعی می‌پردازند و در این میان، زمینهٔ تاریخی و اجتماعی نقش غیرقابل انکاری ایفا می‌کند. معذلک، مفهوم بی‌غرضی به‌لحاظ نظری زمینهٔ ظهور فرمالیسم را مهیا کرد، زیرا صرف‌نظر کردن از محتوا و مضمون رکن اصلی رؤیت بی‌غرض و رویکرد بی‌طرف به آثار هنری است. اگر حکم ذوقی بی‌غرض منحصراً به نمود و نحوهٔ عرضه‌داشت شیء زیبا می‌پردازد، پس باید هرگونه تحلیل محتوایی (فرهنگی و تاریخی و تفسیری و هکذا) را از رؤیت زیباشناختی کنار گذاشت.

اما واقع امر این است که مواجهه با زیبایی در بستر و زمینهٔ به‌خصوصی صورت می‌پذیرد و مؤلفه‌های مختلف تاریخی، فرهنگی، سیاسی و حتی زبانی این مواجهه را متعین می‌کند. بنابراین ای‌بسا بتوان گفت دستیابی به یک رویکرد زیباشناختی مطلقاً بی‌علاقه و بی‌طرفانه و معطوف به فرم نیز مطلقاً ناممکن است[۳۹]. برای مثال، خوانش و کسب لذت زیباشناختی از یک قطعه شعر نیازمند مجموعه عواملی است که بیرون از خود اثر قرار دارند و خواهی‌نخواهی، خوانش و نتیجتاً داوری ذوقی شخص را متعین می‌کنند. خیلی‌ها هنگام بازدید از موزهای هنری، کتابچهٔ راهنمای موزه را نیز خریداری و مطالعه می‌کنند تا در مورد آثار و هنرمندان بیشتر بدانند. قدر مسلم نه این کتابچه و نه هیچ کتاب مصور دیگری، جای تجربهٔ بلاواسطهٔ زیباشناختی و رویارویی مستقیم با رویداد هنر را پر نمی‌کند، اما به هر حال می‌تواند به این تجربه غنا ببخشد. بی‌تردید لذت بی‌غرض زیباشناختی دستاورد مهمی بود و زمینهٔ استقلال زیباشناسی از متافیزیک و اخلاق را فراهم کرد. اما تجربهٔ روزمره به ما نشان می‌دهد که لذت، ولو لذت زیباشناختی، همواره و همیشه لذت از چیزی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

پی‌نوشت‌ها

۱. disinterestedness / désintéressement / interesselosen این اصطلاح کلیدی زیباشناسی در زبان فارسی به «بی‌غرضی»، «بی‌علاقگی»، «بی‌طرفی»، «بی‌کششی» و «بی‌نظری» ترجمه شده است.

۲. Jerome Stolnitz

۳. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times (1711)

۴. Staple

۵. Edmund Burke (1729-1797)

۶. Alexander Gerard (1728-1795)

۷. Francis Hutcheson (1694-1746)

۸. Archibald Alison (1757–1839)

۹. All beauty is truth

۱۰. delight

۱۱. contemplation

۱۲. Of the Standard of Taste (1757)

۱۳. empiriste

۱۴. Of the Delicacy of Taste and Passion (1742)

۱۵. Angenehm

۱۶. freie Zeichnungen

۱۷. Interesse

۱۸. practical pleasure

۱۹. inactive delight

۲۰. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)

۲۱. Vorstellung / representation

۲۲. La Marquise de la Solana

۲۳. Parteilisch

۲۴. kontemplative

۲۵. indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes

۲۶. Wohlgefallen

۲۷. Je-me-plais-à-me-plaire-à-ce qui est beau / I-please-myself-in pleasing-myself-in-that which is beautiful.

۲۸. castrated hedonism

۲۹. ohne Interesse

۳۰. interesselosen Anschauung

۳۱. aus einer künstlerischen Ferne

۳۲. verherrlichen

۳۳. psychic distancing

۳۴. Philosophy of Art, a Contemporary Introduction

۳۵. significant form

۳۶. aesthetic value

۳۷. design appreciation

۳۸. formal choices

۳۹. فریدریش شلگل می‌گفت دست یافتن به یک «فهم مطلق مطلقاً ناممکن است» (Escoubas, 2004, 105).

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

فهرست منابع

- برت، تری (۱۳۹۲) *نقد هنر، شناخت هنر معاصر*، ترجمهٔ کامران غبرایی، کتاب‌نشر نیک، تهران.
- کارول، نوئل (۱۳۸۷) *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۸۲) *فلسفهٔ روشنگری*، ترجمهٔ یدالله موقن، انتشارات نیلوفر، تهران.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۸۳) *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
- کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۲) *هیدگر و هنر*، ترجمهٔ محمدجواد صافیان، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- گایر، پل (۱۳۸۷) *تاریخ زیباشناسی جدید*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- نیچه، فریدریش (۱۳۷۷) *تبارشناسی اخلاق*، ترجمهٔ داریوش آشوری، انتشارات آگاه، تهران.

ـــــــــــ (۱۳۷۳) *فراسوی نیک و بد*، ترجمهٔ داریوش آشوری، انتشارات خوارزمی، تهران.

هیوم، دیوید (۱۳۸۵) *در باب معیار نوق*، ترجمهٔ علی سلمانی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

- Adorno, Theodor (1997) *Aesthetic Theory*, translated by Robert Hullot-Kentor, Continuum, London & New York.
- Berger, David (2009) *Kant's Aesthetic Theory: the Beautiful and Agreeable*, Continuum, London and New York.
- Bolt, Barbara (2011) *Heidegger Reframed Interpreting*, Key Thinkers for the Arts, I.B.Tauris, London & New York.
- Bullough, Edward (1912) "Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle," *British Journal of Psychology*, Vol. 5 (1912), pp. 87–117.
- Burnham, Douglas (2000) *Introduction to Kant's Critique of Judgment*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Crowther, Paul (1985) "Greenberg, Kant and the Problem of Modernist Painting," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, No. 4, Autumn 1985, pp. 317-325.
- Derrida, Jacques (1978) *La vérité en peinture*, GF Flammarion, Paris.

-Derrida, Jacques (1987) *The Truth in Painting*, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod, The University of Chicago Press, Chicago and London.

- Dickie, George (1964) "The Myth of the Aesthetic Attitude," *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1964), pp. 56-65.
- Dickie, George (1997) *Introduction to Aesthetics, an Analytic Approach*, Oxford University Press, Oxford.
- Escoubas, Éliane (2004) *L'esthétique*, Ellipses, coll. Philo, Paris.
- Fenner, David E. W. (2003) *Introducing Aesthetics*, Praeger, London & Connecticut.
- Gaut, Berys (2007) *Art, Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford.
- Guter, Eran (2010) Aesthetics A-Z, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Hegel, G. W. F. (1975) *Aesthetics, Lectures on Fine Art* (2vol), translated by T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford.
- Hughes, Fiona (2010) *Kant's Critique of Aesthetics Judgment*, Continuum, London & New York.
- Hume, David (1854) *The Philosophical Works* (4vol.), Brown and Company, Boston.
- Kant, Immanuel (1991) *The Metaphysics of Morals*, translated by Mary Gregor, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kieran, Matthew (2005) *Revealing Art*, Routledge, London & New York.
- Morizot, Jacques (1998) "Les sources anglaises de l'esthétique ", *Philosophie de l'art*, ed. Roland Quilliot, Ellipses, coll. Philo, Paris.
- Mortensen, Preben (1994) "Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 55, No. 4 (Oct., 1994), pp. 631-650.
- Nietzsche, Friedrich (1887) *Die fröhliche Wissenschaft*, Verlag von E. W. Fritzsch, Leipzig.
- Schopenhauer, Arthur (1958) *The World as Will and Representation*, translated by E. F. J. Payne,

پایگاه مجلات تخصصی دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

Dover Publications, New York.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2007) *Ästhetik, Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Campus Verlag, Frankfurt.
- Scruton, Roger (2009) *Beauty*, Oxford University Press, Oxford.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper (2000) *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stolnitz, Jerome (1960) *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, Boston.
- Stolnitz, Jerome (1961a) "On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2, (Winter, 1961), pp. 131- 143.
- Stolnitz, Jerome (1961b) "On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory", *The Philosophical Quarterly*, Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961), pp. 97-113.
- Townsend, Dabney (1987) "From Shaftesbury to Kant: The Development of the Concept of Aesthetic Experience," *Journal of the History of Ideas*, Vol. 48, No. 2 (Apr. - Jun., 1987), pp. 287-305.
- Zangwil, Nick (2000) "In Defence of Moderate Aesthetic Formalism," *The Philosophical Quarterly*, Vol. 50, No. 201, October 2000, 476-493.
- Zangwil, Nick (2013) "Nietzsche on Kant on Beauty and Disinterestedness," *History of Philosophy Quarterly*, Volume 30, Number 1, January 2013, pp. 75-90.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir