ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۲/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۳/۲۱

نادر شایگان‌فر[۱]

بی‌وجه بودن تمایز مفهوم ابزار و نتیجه / هنر کاربردی و هنر زیبا در فلسفه هنر جان دیویی

چکیده

جان دیویی، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی است که تحت تأثیر آموزش‌های هگلی دوران جوانی‌اش، بر فلسفهٔ «کل‌گرایانه» تأکید داشت؛ فلسفه‌ای که در آن جهان به یک کل یکپارچه به نام طبیعت (Nature) تحویل می‌شود. او سعی کرد که مفهوم کل‌باورانهٔ هگلی را با تفکر طبیعت‌باورانهٔ داروینی درهم بیامیزد. در نتیجه چنین فلسفه‌ای در ساحت هنر نیز هر گونه تمایزی از قبیل هنر فاخر / نازل، هنر کاربردی / زیبا، هنرمند / مخاطب و ... از میان برخاسته خواهد شد. مقاله حاضر بر آن است که با تأکید بر نحوهٔ نگاه دیویی به مفهوم وسیله- هدف بحث و نقطه نظر دیویی را در خصوص یگانگی هنر کاربردی و زیبا و در نتیجه وحدت و کلیت مفهوم هنر پیش برد. روش تحقیق در این مقاله، روش کتابخانه‌ای و شیوه کار به‌طور کلی بر درون مایه‌های منابع موجود در این زمینه استوار است. بنابراین نوشتار حاضر در نتیجه‌گیری سعی میکند از منظری خاص نتایج فلسفه زیباشناسانه جان دیویی را در کتاب هنر به مثابه تجربه در یکی از مسائل خاص زیبایی‌شناسی در اندیشه معاصر درباب تمایز میان هنر کاربردی و زیبا دنبال کند؛ چرا که با از میان رفتن تمایز هنر کاربردی و زیبا و ادغام آن در یک وحدت ارگانیک - که ریشه‌های فلسفی آن در فلسفه حیات یا زندگی جان دیویی به خوبی تبیین شده است - می‌توان زندگی، هنر و فرهنگ را در یک کلیت به‌هم پیوسته در نظر آورد.

واژه‌های کلیدی: تجربه، ابزار و نتیجه، هنرهای زیبا، هنرهای کاربردی، طبیعت.

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات تهران، شوش، استان خوزستان.
Email: nader_sh790@yahoo.com

http://Journal.art.ac.ir

مقدمه

یونانیان و خاصه ارسطو براساس مفهوم مرکزی که در اندیشهٔ آن‌ها وجود داشت جهان را می‌فهمیدند. مهم‌ترین آموزه در نزد یونانیان مفهوم دولت- شهر یونانی یا polis بود. این polis اساساً باید جایی باشد که مفهوم تقریباً غیرقابل‌ترجمه eudemonia در آن متحقق شود. چنان‌که اسوالد هنفلینگ در کتاب چیستی هنر می‌گوید:

«نزدیکترین مفهومی که [در زبان انگلیسی] برای این واژه وجود دارد happiness [=خوشبختی/ سعادت] است. و واژهٔ فوق معمولاً به این معادل برگردانده می‌شود. ولی [در ترجمه] از کلمات کمکی دیگری مانند flourishing [= شکوفایی] و prospering [=رونق] برای رساندن معنی کامل واژه [یونانی] قدیمی استفاده می‌گردد.» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۷).

او سپس توضیح می‌دهد که بر اساس همین مفهوم یودیمونیا یا سعادت است که: «ارسطو می‌توانسته بدون هیچ گونه قید و شرطی به خواننده‌اش بگوید که «خوبی و استادی»[۱] هنرمند در ایفای «نقش ویژه»[۲] اوست.» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۸).

ارسطو و افلاطون درست بر اساس همین مفهوم سعادت در دولت- شهر است که سعی می‌کنند هنر را بفهمند. بنابراین تا اینجا یگانگی خاصی برای فهم همه چیز اعم از هنر و علم و ... وجود دارد. آنها بر همین اساس می‌توانستند حدی از شیدایی[۳] را بپذیرند و آن را ستایش کنند (رسالهٔ فایدروس و ایون) و از آن بیشتر را مذمت کنند و علیه آن اقدام کنند (مثلاً در قوانین با سانسور مواجه می‌شویم و در جمهور با اخراج شاعران).

اما با ظهور فلسفه دکارت و اصل وضوح و تمایز و قاعدهٔ تجزیه و ترکیب، اندیشیدن دربارهٔ هنر و هنرمندی نیز رنگ دیگری به خود گرفت. از آن زمان مسئلهٔ تعریف تبدیل به یکی از مهمترین دغدغه‌های فلسفه شد. مسئلهٔ تعریف اساساً باید به صفت وضوح و تمایز مزین شده باشد. در سال ۱۷٤٦ میلادی شارل باتو براساس چنین اصلی کتابی را به نگارش در آورد و عنوان آن را هنرهای زیبا تحویل شده به اصلی واحد گذاشت. او در این کتاب، هنرهای زیبا[٤] را از هنرهای ماشینی[٥] تفکیک کرد و سعی کرد به تفکیک روشن هنرهای زیبا از سایر هنرها بپردازد. هنفلینگ به نقل از کریستلر می‌گوید:

«در کهن روزگار یونانی- رومی هیچ نظام یا مجموعهٔ دقیق و روشنی از مفاهیم زیبایی‌شناختی وجود نداشت، بلکه صرفاً شماری از عقاید و آرای پراکنده وجود داشت که تأثیرشان تا روزگاران جدید باقی است.» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۱۱)

و سپس می‌نویسد: تنها از زمان شارل باتو بود که کوشش‌هایی برای به نظم در آوردن هنر آغاز شد. باتو در کنار تفکیک هنر به زیبا و ماشینی به تقسیم‌بندی‌هایی چون «هنرهای محض»[٦] و «هنرهای مفید»[۷] نیز پرداخت. تقسیم‌بندی‌های باتو بعدها تا قرن نوزدهم و بیستم نیز ادامه یافت و شاخه‌های جدیدی چون «هنر سطح بالا» [۸] و «هنر سطح پایین»[۹] پیدا کرد.

در این مقاله در چهار بخش به بیان دیدگاه دیویی دربارهٔ هنر کاربردی و هنر زیبا می‌پردازیم.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، روش کتابخانه‌ای و شیوه کار به طور کلی بر درون مایه‌های منابع موجود در این زمینه استوار است.

پیشینه تحقیق

جان دیویی، یکی از پرتأثیرترین متفکران پراگماتیسم، در سال‌های آخر فعالیتش به مسئله هنر پرداخت. در سال ۱۹۳۱ میلادی هنگامی که ۷۲ ساله بود، دربارهٔ مسئله هنر از منظری پراگماتیستی در دانشگاه هاروارد سخنرانی‌هایی ایراد کرد. او در این سخنرانی‌ها بر ضرورت توجه و اهتمام به امور روزمره تأکید داشت. حاصل این سخنرانی‌ها کتاب هنر به مثابه تجربه است. او در این کتاب به تحلیل مسائل زیبایی‌شناسی از منظر هنرمند و مخاطب می‌پردازد. ریچارد شوسترمن در این خصوص می‌نویسد: «در زیبایی‌شناسی انگلیسی ـ آمریکایی هیچ اثری وجود ندارد که بتوان آن را از حیث گستردگی قلمرو، جامعیت، استدلال و قدرت نفوذ با کتاب هنر به مثابه تجربه، اثر جان دیویی مقایسه کرد».

در سال‌های اخیر نشانه‌های روشنی دال بر توجه مثبت به میراث جان دیویی دیده می‌شود. بسیاری از افراد از محدودیت‌های زیبایی‌شناسی تحلیلی خسته شده‌اند و به زیبایی‌شناسی اروپایی روی آورده‌اند تا پیگیر مباحث عمیق‌تر پیرامون ابعاد سیاسی ـ اجتماعی هنر و عملکردها و نتایج عملی، اخلاقی و عقیدتی آن باشند. این در حالی است که همه این مباحث در آثار دیویی به یک‌باره جمع آمده است.

الف: اتحاد ابزار و نتیجه / هنر کاربردی و هنر زیبا در فلسفهٔ طبیعت‌باورانه

جان دیویی در کتاب تجربه و طبیعت، در فصلی به‌نام «تجربه، طبیعت و هنر» به نقد هر گونه تقسیم‌بندی، خاصه تقسیم هنر به هنر زیبا و کاربردی می‌پردازد. پیش از پرداختن به این بحث مثل همیشه «دیویی میراث فلسفهٔ مدرن غربی دربارهٔ بحث ارزش را از دورهٔ کلاسیک فلسفه تا الهیات یهودی- مسیحی[۱۰] و همچنین تا فلسفه‌های سکولار و مدرن، مورد بررسی قرار می‌دهد. فلسفه‌هایی که دوالیسم ارزش‌های غایی/کاربردی[۱۱] را در نظر داشتند.» (Kelly, 1999, 22) و سپس به سراغ تمایزات دوگانه تفکر مدرن می‌رود و از مهم‌ترین این تمایزات، یعنی تمایز «ابزار و نتیجه» یا رابطهٔ ابزار و هدف آغاز می‌کند. او بر آن است که در یک نظام کل‌گرایانه هر چیزی با چیز دیگر مرتبط است. از همین رو هر چیز در عین حال هم ابزار است هم نتیجه. دیویی توضیح می‌دهد که میان امور جهان رابطه‌ای به نام ابزار و نتیجه وجود ندارد. اشیاء جهان و انسان‌ها هیچکدام نسبت به هم شأن ابزار و نتیجه را ندارند. امور جهان صرفاً و در نهایت می‌توانند با هم هماهنگ شوند و در یک وحدت ارگانیک به حیات خویش ادامه دهند:

«ناگفته پیداست که انسان‌ها نیز پاره‌هایی از طبیعت فیزیکی و حیوانی هستند ... انسان در وضعیتی طبیعی[۱۲] زندگی می‌کند... انسان به مثابهٔ یک حیوان ... چنان برنامه‌ریزی می‌کند تا پاره‌ای از اشیاء فیزیکی را با نیازهایش هماهنگ کند. و آن اشیاء را به گونه‌ای تغییر می‌دهد که به عنوان مصالحی مایهٔ رشد و استمرار زندگی او باشند.» (Dewey, 1971, 306).

اشیاء مصالح زندگی انسان هستند، اشیاء به همان اندازه حقیقی و واقعی هستند که انسان حقیقی و واقعی است، اما از آن دو حقیقی‌تر و واقعی‌تر «طبیعت» است. این احکام طبیعت است که انسان‌ها و اشیاء را با هم در یک تعامل[۱۳] و تبادل[۱۴] دو سویه وارد می‌کند. دیویی توضیح می‌دهد که رابطهٔ نتیجه و مقدمات اساساً رابطه‌ای بر مبنای اصل قبل و بعد نیست بلکه رابطه درهم‌آمیزی و بقای دوباره است:

«درست است که نتایج از مقدمات بر می‌آید، اما این بدان معنا نیست که نتایج به معنای دقیق و

ART University e-Journal Website

فرموله شده لفظ از مقدمات بر آمده باشد. براساس دلایل منطقی می‌توان نشان داد که چگونه مقدمات در دل نتایج جای دارند؛ زیرا تا زمانی که نتایج وجود نداشته باشند مقدماتی وجود ندارند.» (Dewey, 1971, 307)

دیویی توضیح می‌دهد که اساس همه چیز خواه مقدمه – نتیجه و خواه ابزار– هدف در طبیعت است، طبیعت است که فرا می‌آورد و به پیش می‌برد. سخنان دیویی را به هیچ وجه نباید به سخنان کسانی چون شوپنهاور در کتاب جهان همچون اراده و بازنمود بازگرداند، چرا که تفکر دیویی اساساً از آبشخور دیگری سیراب است و آن آمیزه‌ای است از دشمن شوپنهاور یعنی هگل از یک سو و در سوی دیگر داروین؛ بنابراین فلسفه او را باید هگلی– داروینی نامید. دیویی واژهٔ «ذهن ـ روح» (mind / geist) هگل را برداشته و به‌جای آن «هوش» (intelligence) و در ادامه به جای واژهٔ «دیالکتیک» هگلی واژهٔ «رشد» (growth) را برگزیده است. بدین ترتیب او آمیزه‌ای از فلسفهٔ کل‌باورانه و دیالکتیکی هگل و تفکر زیست‌باورانهٔ داروین را در کتاب تجربه و طبیعت و نیز هنر به مثابهٔ تجربه گرد می‌آورد. او تلقی هگلی از مفهوم جامعه و پیشرفت را با نظریهٔ تحول داروینی که بر اساس تئوری ارباب انواع است، تلفیق می‌کند. داروین بر آن است که سیر تکامل بشر را از نخستین صورت‌های حیاتی تا زمانی که به هیئت کنونی‌اش در آمده پیگیری کند. هگل نیز جریانات فکری، تاریخی و فرهنگی را از مراحل آغازین تمدن تا عصر حاضر مورد بازبینی و تأمل قرار می‌دهد. دیویی بر اساس آموزه‌های خود این دو جریان را بر مبنای اصل طبیعت و زندگی تبیین می‌کند. (Kelly, 1999, 22)

طبیعت فرا می‌آورد و به پیش می‌برد. برای طبیعت قبل و بعد وجود ندارد، طبیعت صرفاً همه چیز را در یک ترکیب جدید و با مصالح قدیم دوباره هماهنگ می‌کند تا حیات، جریان داشته باشد. از همین رو «در یک فرآورده نتایج و مقدمات در هم آمیخته‌اند. همچنان که در ساختن یک جعبه میان میخ‌ها و تخته‌ها تمایزی نیست، در یک تابلوی نقاشی نیز رنگ و بوم در هم آمیخته شده‌اند.» (Dewey, 1971)

چنان‌که از عنوان فصل مذکور از کتاب دیویی پیداست، میان طبیعت و هنر فاصله‌ای نیست، بنابراین همچنان‌که ریشه، ساقه و برگِ درخت به هم آمیخته‌اند، بوم، رنگ و هنرمند نیز به هم آمیخته‌اند. اگر لحظه‌ای دست دهد که بتوان آمیزش حقیقی را دید، آن لحظه و آن مکانی که چنین آمیزشی در آن اتفاق می‌افتد هر دو به یک اندازه هنرمندانه‌اند: «هر فعالیتی که به طور همزمان هر دو را [ابزار و نتیجه] با هم در خود گرد آورده باشد ... هنر نامیده می‌شود.» (Dewey, 1971, 293).

دیویی معتقد است که نتیجهٔ تفکر دوگانه‌انگار ابزار – نتیجه تا قلب هنر نیز نفوذ کرده و در نهایت منجر به تقسیم هنر به هنر کاربردی و زیبا شده است. این امر «منجر به تقسیم هنر به کاربردی (useful) و زیبا (fine) شده است، چنین صفاتی، هنگامی که قبل از واژهٔ «هنر» می‌آیند معنا و اهمیت ذاتی آن را ویران و آشفته می‌کنند.» (Dewey, 1971, 305).

دیویی می‌پذیرد که فعالیت‌های بسیاری وجود دارد که جز از سر اجبار و به دلایل قهری انجام نمی‌شود این فعالیت‌ها: «شامل بسیاری از امور منزل، کارخانه، آزمایشگاه و مطالعه می‌شود که به هیچ نحوی نمی‌توان آنها را هنرمندانه[۱۵] یا زیبایی‌شناسانه[۱۶] نامید. با این حال آنها وجود دارند، و وجودشان چنان قهری است که باید به شناخت آنها توجه و عنایت داشته باشیم.» (Dewey, 1971) .

او سپس توضیح می‌دهد که اولاً صرف قهری، اجباری، ضروری و غیرقابل‌اجتناب بودن کاری نمی‌تواند معنای فرودست بودن و صرفاً کاربردی بودن را افاده کند و ثانیاً او به پارادوکسی اشاره می‌کند که غالباً در خود کلمه هنر کاربردی یا مفید وجود دارد. می‌گوید اگر پاره‌ای از اعمال چنان

قهری و از سر اجبار باشند که جز ایجاد حالتی ناخوشایند در ما کاری نداشته باشند و از سوی دیگری اعمال و هنرهای لذت‌بخش و زیبایی (fine) وجود داشته باشد که همواره ما را شاد می‌کند، چرا باید اعمال دسته اول را مفید نامید، این اعمال را در واقع باید مضر و نامفید خواند. چراکه این اعمال دایماً احوال و لحظات ما را مکدر می‌کنند:

«اگر بپرسیم مفید برای چه؟[۱۷] به ناچار باید به نتایج این اعمال بیندیشیم، اگر صادقانه و با تمام وجود با آن نتایج مواجه شویم، احتمالاً دلایلی خواهیم یافت که آنها را به‌جای آنکه مفید بدانیم، مضر و زیان‌آور[۱۸] می‌نامیم.» (Dewey, 1971, 293).

دیویی می‌خواهد این نکته را ثابت کند که یک عمل قهری و از سر اجبار حقیقتاً هیچ‌گاه مفید نمی‌شود. وقتی که ما دایماً برای انجام ندادن عملی به دنبال فرصتی باشیم و از آن عمل بیزاری بجوییم، آن عمل چگونه می‌تواند عملی مفید باشد؟ چگونه می‌توان چنین عملی را کاربردی یا مفید بدانیم؟ چنین تلقی‌ای از هنرهای کاربردی هرگز قادر نخواهد بود که «کیفیت زندگی انسان و تجربهٔ» او را بهبود بخشد چرا که آنها اساساً به عنوان چیزی زائد و صرفاً ابزارگونه در نظر گرفته می‌شوند، دیویی با این توضیحات در واقع می‌خواهد برای هر چیزی در زندگی کیفیتی قائل شود تا از طریق آن زندگی گواراتر و تحمل‌پذیرتر شود.

او به مانند هایدگر بر هر گونه تفکر دوگانه‌انگار معترض است و بر این باور تأکید دارد که همه چیز را باید در نسبتش با زندگی سنجید. از نظر او ابزار و وسایل پاره‌های جدا از ما نیستند، ابزار و وسایل و نیز اعمالی که صرفاً به مثابهٔ ابزار و وسیله به آنها نگاه می‌شود جزء لاینفک زندگی ما هستند. آنها به زندگی و جهان ما قوام می‌بخشند. این ابزار با ما هستند و جزئی از زندگی ما هستند، آنها در جهان ما و با ما حضور می‌یابند و از طریق آنها است که در جهان شرکت می‌جوییم.

هایدگر در کتاب هستی و زمان برای موجودات غیربشری دو وجه قائل می‌شود و آنها را به دو دسته تقسیم می‌کند:

۱) اشیایی (Ding/ Thing) که همچون ابزاری در دست انسان یا «دازاین» [۱۹] هستند و انسان از طریق این ابزار در جهان حضور می‌یابد، و سرگرم کار جهان می‌شود. هایدگر این دسته از ابزار را تودستی (vorhanden) می‌نامد که معادل انگلیسی آن Present - at - hand است.

۲) اشیایی که به‌صورت ابزاری در دست «دازاین» یا انسان نیستند و فعلاً به کناری نهاده شده‌اند. هایدگر این دسته از ابزار را فرادستی (Zuhanden) می‌نامد که معادل انگلیسی آن Ready - to - hand است. (Inwood , 1999, 214-215)

از نظر هایدگر مفهوم ابزار را باید در نسبتش با مفهوم جهان یا عالم فهمید. او سعی دارد تا بر اساس تفسیری غیرذهن‌باورانه[۲۰] از جهان مفهوم ابزار را به ما نشان دهد. بر همین اساس او در کتاب سرآغاز اثر هنری همه تأویل‌های سنتی را از شأن ابزاری بودن مورد انتقاد قرار می‌دهد. از نظر او یک بیل در دستان یک مرد کشاورز دیگر صرف یک بیل نیست بلکه این بیل ادامه دست و پای آن کشاورز است. خودکار یا روان‌نویس در دست نویسنده ادامه ذهن اوست، حضور نیروی ذهنی و قدرت خلاقیت اوست در انگشتانش؛ همچنین است جامه‌ای که بر تن ماست، این جامه در حقیقت ادامه پوست و کالبد ماست که ما را از گزند سرمای زمستان و سوزندگی تابستان در امان می‌دارد. به زبان ساده‌تر ابزار آن‌گاه که با جهان آدمی ارتباط برقرار می‌کنند و به تعبیری تودستی می‌شوند، دیگر ابزاری صرف نیستند. بلکه از طریق آدمی با مجموعه بزرگتری از معناها و به همان نسبت با ابزارهای دیگر رابطه برقرار می‌کنند.

ART University e-Journal Website

«چکش چیزی است برای کوبیدن میخ، اما این را نباید چنین تصور کرد که گویی چکش هستومندی مستقل از میخ است [و بر عکس] ... چکش بودن چکش صرفاً از نسبتی که با میخ دارد استنباط می‌شود.» (خاتمی، ۱۳۸٤، ۳٦).

عبارتی را که در ابتدای این فصل از دیویی نقل کردیم، بار دیگر به یاد می‌آوریم که: «در یک فرآورده نتایج و مقدمات با هم و در هم آمیخته‌اند، همچنان که در ساختن یک جعبه میان میخ‌ها و تخته‌ها تمایزی نیست.»

هایدگر و دیویی از دیدگاهی غیرذهن‌گرایانه بر عدم‌جدایی ابزار و اهداف و نیز عدم جدایی هستی ابزارها از ما تأکید دارند. هایدگر ابزار و دازاین را به شبکه بزرگتری از معنا یعنی عالم متصل می‌گرداند، دیویی نیز ابزار را به شبکه بزرگتری بنام طبیعت متصل می‌گرداند. از نظر هایدگر ابزار از طریق انسان حضور می‌یابد و انسان از طریق همین ابزار اطمینان می‌یابد، دل گرم و آسوده خاطر می‌شود. دل گرم می‌شود از این که با داشتن فندکی می‌تواند سیگاری را روشن کند. با کبریتی شعله بخاری‌اش را روشن می‌کند و در کنار آن در روزهای سرد زمستان آسوده خاطر می‌نشیند. هایدگر این اطمینان و دلگرمی را »قابلیت اعتماد» (reliability) می‌نامد و می‌نویسد: «بر حسب این «قابلیت اعتماد» است که ابزار، زن کشاورز را مهیای شنیدن این ندای خاموش زمین کرده است. او بر حسب این قابل اعتماد بودن ابزار، از جهان خویش، مطمئن است.» (Heidegger, 1960, 34).

جان دیویی نیز در یکی از مهم‌ترین مقاله‌های خود به نام «ذهن انسان وحشی»[۲۱] سعی دارد تا پس از بررسی ساختار حیات زندگی یک انسان غیرمتمدن، عناصر و ریشه‌های زیبایی‌شناسانه را در تجربه او توضیح دهد. دیویی در مقاله مذکور میان دو دورهٔ زندگی تمایز قائل می‌شود. او دوره اول را دوره یا موقعیت شکاربانی[۲۲] و دوره دوم را موقعیت پساشکاربانی[۲۳] می‌نامد. در دوره اول یعنی دوره شکاربانی:

«خواستن، تلاش، مهارت و حس رضایت‌مندی از پیوندی وثیق و عمیق، برخوردار بوده‌اند. هدف غایی و نیاز فوری و مبرم کنونی یکی بوده‌اند و میان آنها فاصله‌ای نبود. خاطرهٔ گذشته و چشم انتظاری آینده در ضرورت و اضطرار مسائل کنونی گم می‌شدند. ابزار، وسایل و سلاح‌ها وسایلی ماشینی و ابژکتیو [۲٤] نیستند، بلکه آنها بخشی از فعالیت حال و حاضر آنها هستند، پاره‌هایی ارگانیکی هستند از کوشش و مهارت آنها. زمین وسیله و جایی نیست که غایتی در آن منظور باشد، بلکه بخشی نزدیک و در هم‌بسته‌شده‌ای است با زندگی.» (Dewey, 1968, 178).

دیویی در دورهٔ اول یا دورهٔ شکاربانی بر وحدت، جامعیت و همبستگی ارگانیک همه نیازهای موجود زنده تأکید دارد. در این مرحله میان لحظات و آنات زمان و مکان فاصله‌ای نیست، زمین جایی برای شکار یا زندگی نیست بلکه زمین مادر حیات و زیستگاه انسان است. دیویی در سال ۱۸۹٦ میلادی در مقاله مشهوری تحت عنوان «بازتاب مفهوم کهن در روانشناسی»[۲۵] به تبیین همین همبستگی ارگانیک پیشانظری در ذهن یک کودک می‌پردازد. او از کودکی که شمع داغی را با دست لمس می‌کند، سخن می‌گوید. او ضمن انتقاد از تصویر قدیمی محرک ـ پاسخ این دیدگاه نزدیک به دیدگاه هایدگر در کتاب سرآغاز اثر هنری را بر می‌گزیند که اثر هنری وحدتِ شتاتِ محسوسات نیست. هایدگر می‌گوید این‌گونه نیست که ما مثلاً ابتدا بانگ خروسی را بشنویم و سپس متوجه شویم که خروسی می‌خواند یا آنکه ابتدا صدای ماشینی را بشنویم و سپس نوع آن را تشخیص دهیم بلکه ما در قرب (nearness) اشیاء مسکن گزیده‌ایم، ما خود اشیاء را می‌شنویم.

در مثال دیویی نیز کودک به فعل سوختن واکنش نشان نمی‌دهد بلکه خود سوختن را درک می‌کند،

به اعتقاد دیویی و به زبانِ هایدگری کودک در قرب سوختن است که سوختن را درک می‌کند. سؤال دیویی آن است که حقیقتاً چه پیش می‌آید که کودک دستش را پس می‌کشد؟ و در پاسخ می‌گوید این غریزه وحشی پیشانظری ساکن در جهان است که بی‌هیچ کوششی خود را پس می‌کشد.

این غریزه با فاعل و عامل نظاره‌گر جهان تفاوتی آشکار دارد. دیویی همین مثال را در مورد هنرمند نیز صادق می‌داند و هنرمند را تافتهٔ جدابافته‌ای فرض نمی‌کند که در کناری آرامیده و اندشیده باشد و سپس وارد عرصه هنر شود و چیزی را بیافریند. دیویی ذهن و زندگی انسان وحشی دورهٔ شکاربانی را نیز به مانند کودکی می‌داند که در قرب اشیاء می‌زید، با جهان و اشیاء بسان ابزار و وسایلی جدا و مجزا برخورد نمی‌کند. یک کمان، در واقع وسیله او نیست، یک کمان ادامه دست و نیروی بازوی اوست که او را تا دور دست‌ها و تا شکارش ادامه می‌دهد، همچنان‌که مهارت و تلاش او پاره‌هایی هستند از حضور ارگانیک او در لحظهٔ اکنون، کمان و نیزه او نیز، پاره‌های فعالیت اکنون او هستند؛ بنابراین کمان و نیزه اشیاء نیستند. از نظر دیویی مهمترین ویژگی زندگی یک شکاربان اتحاد و وحدت زندگی اوست، میان او و کمانش، و ظرف درون خانه‌اش هیچ تفاوتی نیست. او در این باره می‌نویسد:

«این وسائل به‌جای آنکه در گنجه یا جایی امن قرار داده شوند، حکایت‌گر مهارت، نشانهٔ عضویتِ در گروه یا قبیله، پرستش خدایان، ضیافت و عشرت، جنگ، شکار انسان بدوی یا وحشی است. آنها نشان‌دهندهٔ نقاط عطف و بحران‌هایی بوده که در جریان زندگی‌شان وجود داشته است... قربانی‌های جسمانی، پرهای پیچ و تاب‌دار، پیراهن پرزرق و برق، جواهرات درخشان یا طلا و نقره، زمرد و یشم، محتوای زیبایی‌شناسانه‌ای هنرها را شکل می‌داده‌اند. اسباب منزل، چادر و خانه، قالی‌ها، گلیم‌ها، بطری‌ها، ظرفها، کمان‌ها و اسباب یدکی آن‌ها چنان شایسته پاس داشتن هستند که ما امروزه آنها را جستجو می‌کنیم، می‌یابیم و در موزهٔ هنرهایمان از آنها ستایش می‌کنیم. این در حالی است که در زمان و موقع خودشان، بهبودبخش و ارتقادهنده[۲۶] جریان زندگی روزمره‌یشان بوده‌اند.» (Dewey, 1958, 6-7).

علی‌رغم تفاوت‌های اساسی و آشکار میان هایدگر و دیویی این نکته واضح است که هر دو متفکر از مفهوم ابزاریِ ابزارها و اینکه ابزار برای رسیدن به غایتی خاص تهیه و مورد استفاده واقع شوند، بیزارند. بلکه به زعم هر دو متفکر ابزار را باید در یک متن و زمینه کلی‌تر و در نسبت با جهانی بزرگتر در نظر آورد. از نظر هایدگر هر ابزار و در نهایت هر اثر، یا هر اثر هنری خود بخشی از مجموعهٔ عالم است که ما را به حقیقت (aletheia) نزدیکتر می‌کند.

از نظر دیویی نیز تفاوت میان هنر کاربردی و هنر زیبا یکسره بیهوده است چرا که هر ابزار و هر اثر هنری خود بخشی از محیط حیات آدمی است که وظیفه دارد شور حیات (zest of life) را به زندگی بیاورد. این اثر هر چیزی می‌تواند باشد؛ شعری زیبا، نغمه‌ای دلگشا، آواز پرنده‌ای یا گفتگویی صمیمانه با دوستی دوست داشتنی. دیویی در ادامه بحث از هنر زیبا و کاربردی به تفاوت تلقی اخلاق‌گرا و زیبایی‌شناس می‌پردازد و هر دو را در یک نکته، یعنی تفکر دوگانه‌انگار ابزار – هدف مشترک می‌داند.

ب: نسبت دیدگاه اخلاق‌گرا و زیبایی‌شناس با مفهوم دوگانهٔ ابزار- نتیجه

دیویی به دو گروه از مهمترین کسانی که به هنر از منظری کارکردی و ابزارگرایانه می‌نگرند اشاره دارد. دسته اول کسانی هستند که از هنر نوعی تأثیر اخلاقی را در نظر دارند. آنها «هنر و عاطفه[۲۷]

ART University e-Journal Website

را صرفاً به مثابه ابزار در نظر می‌گیرند.» (Dewey, 1971, 286).

نمونه آشکار این نوع از تفکر، تولستوی است، او درسال ۱۹۳۰ در کتاب هنر چیست نوشت: «هنر کنشی است انسانی که در آن فرد آگاهانه و به مدد چند نشانه بیرونی احساساتی را که تجربه کرده به دیگران منتقل می‌کند، دیگران نیز از این احساسات متأثر می‌شوند و خود تجربه‌شان می‌کنند.» (ماتراوز، ۱۳۸٤، ۲٦۱).

تولستوی وظیفه هنر را بیان احساسات می‌داند، احساسات عامی که باعث وحدت آدمیان است. او «باور داشت که جوهر عام هنر در قابلیت ارتباطی آن برای پیوند دادن انسان‌ها به یکدیگر است.» (داتون، ۱۳۸٤، ۱۵۱).

بنابراین از نظر تولستوی هنر پیوند دهنده آدمیان است به هم. این پیوند تنها از طریق احیاء و ایجاد ارزش‌های عام اخلاقی ممکن است؛ ارزش‌های اخلاقی جهان شمولی که نزدیک به ارزش‌های کانت است. تولستوی در این نگاه افراط گرایانه‌اش تا آنجا پیش می‌رود که بخش قابل توجهی از آثار خود را در ردیف آثار هنری نمی‌گنجاند. چرا که این آثار در جهت تأثیربرانگیزی عاطفی و اخلاقی بی‌فایده‌اند. این نوع نگاه هر نوع شادی و لذت زیبایی‌شناسانه را به مثابهٔ ابزاری برای ارزش‌های اخلاقی و فضیلت‌مآبانه در نظر دارد، و برای هنر و هر امر دیگری جدای از پیوند ابزارگونه‌اش با این هدف اهمیتی قائل نیست.

دیویی بنا بر دیدگاه پراگماتیستی‌اش، اخلاق را نه به مثابه غایت بلکه به مثابه جزئی از امکانات نظام اجتماع در نظر می‌گیرد. او اخلاق را در نسبتش با سایر شرایط اجتماع در نظر دارد. اخلاق برای او درهم تنیده شده است با شرایط و امکانات زندگی. او تعریف علم اخلاق را بر حسب موضوع آن می‌داند و می‌نویسد:

«هرگونه فعالیت انسانی که برای تحقق آن بیش از یک راه یا امکان موجود باشد، موضوع علم اخلاق است. کسی که می‌خواهد سنجیده دست به کاری زند، نخست درباره طرق گوناگونی که برای اجرای آن کار میسر است، تأمل می‌کند و سپس بر اثر تأمل خود، یکی از آن طرق را «بهتر» از سایر [طرق] می‌یابد و بر آنها ترجیح می‌دهد.» (دیویی،۱۳٦۲، ٤۰۱).

در نگاه دیویی میان فلسفه‌ها و گرایش‌هایی که به دنبال اهداف ثابت هستند و علم اخلاق، رابطه‌ای نزدیک برقرار است. این فلسفه‌ها از اخلاق دل‌خوش‌کُنکی دست‌نیافتنی می‌سازند و سپس تمامی امکانات بشری را به‌کار می‌گیرند تا در پی این هدف نادیده بروند. تنها وظیفه این هدف نادیده، دلربایی است. دلربایی که تمامی تلاشهای بشری را در جهت خویش به‌کار می‌گیرد:

«گرایش مردم به هدف‌های خارجی ثابت نه تنها باعث طرح فلسفه‌های اخلاقی نادرست شده، بلکه درباره برخی از نظریه‌های علمی سوء تعبیر به‌وجود آمده است. یکی از این نظریه‌ها، نظریه تکامل طبیعی است. این نظریه اعلام می‌دارد که جانداران در جریان زندگی عملی خود، بر اثر مبارزه با مشکلات موجود دگرگونی می‌پذیرند و بهتر از اسلاف خود بر مشکلات حیات نائل می‌آیند و تکامل معنایی جز این ندارد. با این وصف کسانی که اسیر مفاهیم استاتیک قدیمی مانده‌اند تکامل را جریانی می‌دانند که موجودات زنده را به سوی هدف‌هایی ثابت و معین می‌راند. از این رو اینان برای هر فعالیتی هدفی می‌شناسند که از زمان حال بیرون است.» (دیویی،۱۳٦۲، ٤۰۵).

او سپس این نوع فلسفهٔ ابزارگرا را – فلسفه‌ای که برای رسیدن به هدفی خارج از زمان حاضر به همه چیز به چشم ابزار نگاه می‌کند – مردود می‌شمارد و می‌نویسد:

«مردمی که در پی کمال مطلوب‌های ثابت می‌گردند، طبایع ثابت‌پرستی هستند که می‌خواهند با

http://Journal.art.ac.ir

تخیلات خود از گیرودار و شور حیات برهند و به هدفی ثابت و ابدی و آرامشی لایزال برسند... این گونه اشخاص باید به جای تحریف نظریه تکامل، علناً به نظریهٔ اجتماعی و اخلاقی روسو یا تولستوی یا رواقیان یا بودائیان بگروند زیرا این نظریه‌ها با ثبات‌جویی آنها بهتر می‌سازد.» (دیویی،۱۳٦۲، ٤۰٦).

در کنار تفکر ابزارگرایانه و دوگانه‌گرای اخلاق گرایان که قائل به تمایز ابزار- هدف و ابزار- نتیجه هستند، تفکر زیبایی‌شناسی قرار دارد. زیبایی‌شناسی نیز به مثابه دیدگاهی است که برای خود هدف و کمال مطلوبی را از پیش مفروض می‌دارد و سپس سعی می‌کند تا همه امکانات موجود و همه استعدادهای بشری را در جهت رسیدن به آن کمال مطلوب در اختیار گیرد.

تفاوت اخلاق‌گرا و زیبایی‌شناس در آن است که اخلاق همه امکانات، شادی، سرزندگی و زیبایی‌ها را برای رسیدن به اعمال خوب[۲۸] در نظر دارد حال آن که زیبایی‌شناس تمامی اعمال و افعال را برای رسیدن به یک شادی ناپیدای خارجی[۲۹] به خدمت می‌گیرد: «زیبایی شناسان بر عکس عمل می‌کنند. آنها افعال نیک را ابزاری می‌دانند برای رسیدن به شادی ناپیدای خارجی. آنها ادراک زیبایی‌شناسانه را خیرفی‌نفسه[۳۰] می‌شمارند یا چیز عجیب و غریبی را غایت‌فی‌نفسه[۳۱] به شمار می‌آورند.» (Dewey, 1971, 296).

اشتباه هر دو دسته یعنی اخلاق‌مداران و زیبایی‌شناسان در آن است که قادر نیستند به‌گونه‌ای با هنر و با جهان رویارو شوند که نیاز به رابطه ابزار- هدف نباشد. می‌توان چنان به ابزار به‌عنوان وسایلی برای زیبا کردن جهان نگاه کرد که خود آن ابزار زیبایی‌شناسانه در نظر آیند. اگر آشپزی کردن یک زن خانه‌دار صرفاً برای پر کردن شکم همسر و فرزندانش باشد، او قادر نیست که به فعل خود یعنی آشپزی کردن به مثابه فعلی ارزشمند نگاه کند و آن را هنر به‌شمار آورد، اگر یک باغبان پیر با گل‌ها، گیاهان، باغچه و باغی که در آن به کار مشغول است مأنوس نشود و آنها را صرفاً برای رضای خاطر صاحب خانه تیمارداری کند، بی‌شک نمی‌تواند تلقی خوبی نسبت به شغل خویش داشته باشد و در نهایت آن را هنر به شمار آورد. بنابراین کار او چیزی نخواهد بود جز وظیفه‌ای شاق و ملالت‌بار.

ج: تلقی هرمنوتیکی از رابطهٔ ابزار- نتیجه

دیویی بر آن است که ابزار و اهداف، هنرهای کاربردی و زیبا از هم جدا نیستند. باغبانی برای یک باغبان دلبسته به کار خویش هم هنری کاربردی است هم زیبا؛ کاربردی از آن جهت که مایه مسرت صاحب خانه است و هوا و فضای درون خانه را طراوت می‌بخشد، زیبا است از آن جهت که برای خود شخص باغبان خلاقانه است و باعث شادی او است. بنابراین دیویی قائل به در هم تنیدگی ابزار - اهداف و وسیله - ارزش است. او می‌نویسد:

«تنظیم و تربیت ارزش‌ها خود، ابزاری است برای رسیدن به نوع خاصی از کیفیات شادمانه. چرا که ارزش‌ها خیر را می‌سازند. همان خیرها، شادی‌ها و سرخوشی‌ها، راه‌گشای پاره‌ای از ارزش‌ها هستند... آرد، آب و خمیر مایه، ابزار و وسایل تهیهٔ نان هستند، آنها از عناصر تشکیل‌دهندهٔ نان به‌شمار می‌آیند. این در حالی است که نان حاصل و فاکتور زندگی کردن است و صرفاً وسیله‌ای برای گذراندن زندگی نیست. یک تشکیلات سیاسی خوب، سیستم ـ پلیسی مورد اعتماد و دستگاه قضایی ذیصلاح ابزاری هستند تا یک جامعه پا به رشد و ترقی بگذارد. چرا که آنها بخش‌های زندگی را به هم متصل می‌کنند. علم ابزاری است از و برای[۳۲] هنر، چرا که علم عامل هوشمندانه‌ای است در هنر.»[۳۳] (Dewey, 1971, 298).

دیویی در واقع قائل به نوعی دور هرمنوتیکی[۳٤] است. او از ضرب‌المثلی قدیمی بهره می‌جوید و می‌نویسد: «یک ضرب‌المثل قدیمی می‌گوید که یک دست [واقعاً] دست نخواهد بود، مگر آنکه بتواند به عنوان عضوی از بدن زنده باشد ـ مگر این که در نظامی از فعالیت‌های هماهنگ، همکاری و همیاری داشته باشد.» (Dewey, 1971, 298).

دیویی بر آن است که این ضرب‌المثل را می‌توان به تمام نظام ابزار- نتیجه[۳۵] سرایت و تعمیم داد و در تحلیل هنرهای کاربردی و هنرهای زیبا از آن استفاده کرد. دیویی با نقد دیدگاه دوگانه‌انگار ابزار- هدف شباهت‌های خود را با دیدگاه‌های گادامر و هایدگر بیش از بیش آشکار می‌کند.

عناصر هرمنوتیکی در فلسفه دیویی چنان آشکارند که دیوید ویزی حداقل سه ویژگی را برای فلسفه دیویی بر می‌شمرد که می‌توان آنها را هرمنوتیکی نامید:

۱ - پذیرش دور هرمنوتیکی

۲ - اذعان به اهمیت تجربه زیبایی‌شناسانه

۳ - عدم پذیرش جدایی نظریه و عمل» (Vessey, 2006, 209).

ویزی توضیح می‌دهد که در فلسفه هایدگر و گادامر برای فهم معنا ناچاریم که همواره به جلو و عقب برویم.[۳٦] چرا که معنا هم در فهم پیشین و هم در فهم پسین مستتر است. جریان و عملی که معنا در آن آشکار و نمایان می‌شود، مسیری هموار و آسوده نیست بلکه بر جستجویی مداوم و بی‌وقفه استوار است. این معنا خارج از روابط متن نیست بلکه در ارتباط با اجزای متن روی می‌تاباند و سپس پنهان می‌شود. این «روی تاباندن» معنا و «پنهان شدن» آن می‌تواند با شیوهٔ پدیدارشناسانه فلسفه هایدگر و گادامر نسبتی داشته باشد. هایدگر در خصوص نسبت تنگاتنگ فلسفهٔ پدیدارشناسانهٔ خود با معنای هرمنوتیکی فهم، سعی دارد تا به شیوهٔ مألوف خویش این معنا را برای ما روشن کند. پالمر در این خصوص می‌نویسد: «هایدگر به ریشه‌های یونانی این لفظ اشاره دارد: فاینومنون phainomenon یا فاینستای phainestai و لوگوس logos. هایدگر بر آن است که فاینومنون آن چیزی است که خود را می‌نمایاند، چیزی ظاهر و عیان، و لفظ فا/ pha مناسبت دارد با فوس/ phos یونانی که معنای نور و تلألو از آن مراد می‌شود.» (Palmer, 1969, 127؛ همچنین نگاه کنید به (Heidegger, 1962,51- 55). معنا در میان اجزاء و کلمات است، در نقطه گذاری‌ها و علامت گذاری‌ها. معنا می‌تواند چیزی بیش از کلمات باشد، معنا یک کلیت است. معنا اعم از دال و مدلول‌هاست، معنا یک کل هماهنگ است.

در تلقی هرمونوتیکی دیویی می‌توان بجای معنا، زندگی و حیات را گذاشت. زندگی یک کل است، زندگی در جریان سختی‌ها و مشکلات به جلو و عقب می‌رود، نیازهای زیستی سرخورده و سرکوب می‌شود، پس می‌نشیند و دوباره فوران و غلیان می‌کند، تا زندگی جریان یابد؛ زندگی وحدتی ارگانیک است، زندگی کلیتی به هم تافته است، که اجزای آن از هم جدایی ناپذیرند.

همچنان که ظهور معنا همیشگی نیست، دست یافتن به آرامش و لذت نیز موقتی و گذرا است؛ زندگی در اندیشهٔ دیویی چیزی است مساوی با معنا در فلسفه گادامر. چرا که در فلسفه گادامر «ما از طریق تأویل هماهنگی[۳۷] موجود میان اجزاء و کل[۳۸]» به فهم معنا نائل می‌شویم. از طریق در هم تنیدگی اجزاء و کل، دال‌ها و مدلول‌ها، روی برتافتن و روی نمایاندن معنا، فرآیند فهم متحقق می‌شود.

دیوید ویزی در توضیح همین رابطه و در هم‌کنشی در اندیشه دیویی می‌نویسد: «این حرکت رفت و برگشتی «دور هرمنوتیکی» نامیده می‌شود، مسیری است که از طریق آن تأویل‌های قبلی، تأویل‌های بعدی را راهبری می‌کنند ... این دور هرمنوتیکی به‌طور روشنی به تبیین دیویی از رابطه میان ابزار و

اهداف شبیه است.» (Vessey, 2006, 210).

چنان‌که گفته شد ویزی سه ویژگی مشترک را میان فلسفه دیویی و فلسفه هرمنوتیکی گادامر نشان می‌دهد. اما در این‌جا از میان آن سه ویژگی، تنها به ویژگی نخست یعنی دور هرمنوتیکی اشاره گردید.

د: ریشه‌یابی تقسیم هنر به هنر زیبا و هنر کاربردی در فلسفه ارسطو

«این مرسوم است، و از پاره‌ای جهات ضروری نیز هست، که میان هنر زیبا، کاربردی و هنر تکنیکی تفکیک و تمایزهایی صورت گیرد. اما دیدگاهی که بر اساس آن چنین تقسیم‌بندی ضروری می‌گردد و انجام می‌پذیرد خودش هیچ ارتباطی به هنر ندارد. این تقسیم‌بندی‌های مرسوم به خاطر پاره‌ای از شرایط اجتماعی صورت می‌گیرند. من فیتیش‌هایی[۳۹] را از یک مجسمه‌ساز نگرویی[٤٠] مثال می‌زنم که برای افراد قبیله اهمیت و فایدهٔ زیادی دارند، اهمیت آنها به اندازهٔ نیزه‌ها و لباس‌های آنهاست.» (Dewey, 1958, 26).

این فیتیش‌ها امروزه در زمرهٔ هنرهای زیبا جا گرفته‌اند. چرا ؟ این‌ها فقط به این دلیل می‌توانند هنر زیبا باشند که: «هنرمندی ناشناس[٤١] در خلال تولید آنها از تجربه‌ای زنده و سرشار بهره‌مند بوده است.» (Dewey, 1958, 26).

این دلیل، تنها دلیلی می‌تواند باشد که چیزی را هنری یا زیبایی‌شناسانه می‌کند، بدین معنی که آن اثر باید نسبتی حقیقی و اساسی داشته باشد با تجربهٔ زنده و شادمانه سازندهٔ آن:

«هرگاه شرایط به نحوی باشد که باعث شود یک فرآورده، یک تجربه "an experience" نباشد، – تجربه‌ای که موجود به تمامی در آن حاضر است و به واسطهٔ لذتی که از آن فرآورده می‌برد، احساس زندگی کند – چنین تولید و فرآورده‌ای فاقد شأن زیبایی‌شناسانه است. مهم نیست که آن محصول برای اهداف خاص و تعریف شده‌ای مفید[٤٢] باشد. آن محصول در نهایت مفید نخواهد بود، چرا که به‌طور مستقیم و آزادانه‌ای زندگی را پر مایه و غنی نساخته است.» (Dewey, 1958, 26, 27).

دیویی سعی می‌کند تأویل دوگانه‌انگار از رابطهٔ ابزار ـ هدف، هنر کاربردی ـ هنر زیبا را تا فلسفه ارسطو ریشه‌یابی کند. تفکر ارسطو با فرض وجود علتی به نام علت غایی یا اصل کمال یا انتلیخیا همه چیز را به مثابه مقدمه و وسیلهٔ رسیدن به این نوع از انواع علت به‌شمار می‌آورد. او به مثابه یک زیست‌شناس چهار نوع علت را در طبیعت شناسایی کرد که عبارت بودند از:

۱ – علت مادی
۲ – علت صوری
۳ – علت فاعلی
٤ – علت غایی

این چهار علت را می‌توان با مثال یک شلوار توضیح داد. از نظر ارسطو، علت مادی عبارت است از پارچه شلوار؛ علت صوری معادل است با طرح و الگوی دوخت؛ علت فاعلی همان خیاط است و علت غایی عبارت است از طرح و صورت کامل شده شلوار. ارسطو استدلال می‌کرد که سه نوع اول از انواع علت‌ها در علت چهارم حاضرند و نیز علت نوع چهارم مقصود نهایی است. پس سه نوع اول ابزارند و نوع چهارم مقصود و نتیجه است.

دیویی بر اساس دیدگاه چپ‌گرایانه‌اش، هر گونه تمایز میان ابزار– هدف را منجر به ایجاد نظام طبقاتی در جامعه می‌دانست. از نظر دیویی در تفکر ارسطویی حضور عده‌ای به نام و عنوان کارگر (ابزار) چنان موجه می‌شود که عده‌ای دیگر به عنوان کارفرما (اهداف) می‌توانند با خیالی آسوده چون

ملکه زنبور عسل از حاصل دسترنج کارگران بهره بگیرند و به فخر و غرور دست یابند. او می‌نویسد:

«ارسطو اصرار دارد که نتیجه باید از مقدمات مفروضی، حاصل آید. بنابراین طبقه‌ای ازانسان‌ها وجود دارند که ضرورتاً باید به عنوان مصالح و مواد جامعه در اختیار گرفته شوند، بدون آنکه هیچ ربط و پیوندی با اجزای آن جامعه داشته باشند. ارسطو نظریه عامی را دربارهٔ رابطه قهری و خارجی[٤٣] ابزار و اهداف بنا نهاد. ارسطو در این خصوص می‌گوید: «وقتی چیزی وجود داشته باشد که ابزار است و چیز دیگری وجود داشته باشد که هدف است. آنگاه میان آن دو چیز، هیچ وجه مشترکی[٤٤] وجود ندارد، مگر این که یکی از آن دو، یعنی ابزار، تولید می‌کند و دیگری، یعنی هدف، از آن تولید بهره‌مند می‌شود.» (Dewey, 1971, 27).

بنابراین داستان تقسیم‌بندی هنرها همان داستان کار کردن گروهی و بهره‌مندی گروهی دیگر از زحمات آنان است. داستان: «درهم‌آمیزی کار و زحمت گروهی و بهره‌کشی و انتفاع گروهی دیگر از حاصل دسترنج آنان است.» (Dewey, 1958, 27). آنگاه که رابطهٔ ابزار- هدف چه در عرصه اجتماعی، چه در عرصه علم و چه در عرصه هنرهای زیبا و کاربردی برچیده می‌شود، «هنر حاصل خواهد آمد: چرا که در هنر میان ابزار و اهداف اشتراک کاملی بر قرار است.» (Dewey, 1958, 62).

نتیجه‌گیری

اگر در یک تقسیم‌بندی اعتباری و کلی تاریخ فلسفه را به دو دورهٔ پیشادکارتی و پسادکارتی تقسیم کنیم، و دکارت را به عنوان پدر فلسفهٔ جدید قلمداد کنیم، دیویی بدون شک به عنوان دانش‌آموخته و تعلیم‌یافتهٔ مکتب هگل سعی دارد در برابر این فلسفهٔ تمایزگذار دکارتی ایستادگی و مقاومت کند. او سعی دارد تا مفهوم فلسفه و زندگی را از منظری «کل‌گرایانه» و بر حسب تفکری ارگانیستی در نظر آورد که تمایزاتی چون ذهن- عین، عالِم- معلوم، جسمانی- روحانی و در نهایت هنر فاخر- هنر نازل، هنر کاربردی - هنر زیبا در آن از میان برداشته می‌شود.

به زعم دیویی فهم جهان، مبتنی بر مبنایی هرمنوتیکی‌است که در آن همهٔ اجزای حیات در پیوندی وثیق با هم در تعاملند و کارکرد هر یک از اجزا در پرتو فهمی مناسب از کل ارگانیسم قابل تبیین است. لذا در مقاله حاضر دیدگاه خاص جان دیویی در خصوص فلسفهٔ طبیعت‌باورانه و تبیین مفهوم هنر و تقسیم‌بندی‌های مدرن از آن بر مبنای دلایل خاص وی مورد ارزیابی قرار گرفت. دلایلی که سعی داشت ریشهٔ تقسیم‌بندی‌های مدرن را حتی در تفکر ارسطویی نیز مورد بررسی قرار دهد و آن‌ها را با نقد خاص خود به چالش بکشد.

در مراحل تهیه طرح و بازبینی آن بیشتر حائز اهمیت است. بنابراین یافتن راهکاری مناسب جهت برقراری تعادل میان طرح توسعه و گرایش‌های بازار برای تحقق توسعه را می‌توان به‌عنوان هدف اصلی این تحقیق بیان کرد. با این هدف، فعالیت اخیر شهر جدید هشتگرد در جذب سرمایه‌گذار خارجی در توسعهٔ شهر، به عنوان الگویی مثبت در نظر گرفته می‌شود. بدین‌ترتیب فرضیهٔ مورد نظر این مطالعه بر پایهٔ این گزاره مطرح می‌شود که جذب سرمایه‌گذاری خارجی در شهر جدید هشتگرد می‌تواند براساس اقدامات برنامه‌ریزی‌شده و در قالب فرایند از پیش‌اندیشدهٔ توسعهٔ این شهر محقق شده باشد.

روش تحقیق انتخابی در این مطالعه، برمبنای روش تحلیلی- اکتشافی و با استفاده از روش پژوهش موردی خواهد بود. همچنین قلمرو مکانی این تحقیق شهر جدید هشتگرد است که به‌دلیل فعالیت اخیر در جذب سرمایه‌گذاری خارجی و همچنین امکان دستیابی به اطلاعات در مورد آن، برگزیده شده است. برای جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز در این تحقیق، از دو روش کتابخانه‌ای و مصاحبه استفاده

شده است. برای تدوین چارچوب نظری آن از مطالعات کتابخانه‌ای و برای جمع‌آوری اطلاعات از مصاحبه و مطالعهٔ اسناد طرح توسعه شهر جدید هشتگرد بهره گرفته شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. goodness and proficiency
2. specific function
3. manikos
4. fine arts
5. mechanical arts
6. pure arts
7. useful arts
8. high art
9. low art
10. Judeo - Christian theology
11. The final/instrumental dualism values
12. state of nature
13. interact
14. interplay
15. artistic
16. esthetic
17. useful for what
18. detrimental

۱۹. دازاین (Dasein) از اصطلاحات بنیادین فلسفه هایدگر است و به شأن در عالم بودن انسان دلالت دارد، معادل فارسی آن را آنجاـ بودن گذاشته‌اند، چرا که به زبان آلمانی Da معادل آنجا و Sein معادل هستی یا بودن است.

20. non-subjective
21. the savage mind
22. hunting situation
23. post-hunting situation
24. mechanical and objective means
25. the reflex arc concept in psychology
26. enhancement
27. affection
28. good acts
29. ulterior external happiness
30. Good in itself
31. end in itself

ART University e-Journal Website

32. instrumentality of and for

۳۳. به نظر دیویی تفاوت علم و هنر تنها در درجهٔ اشتمال آنهاست؛ چرا که هنر می‌تواند به تمامی وجوه زندگی اعم از علم، سیاست، خانواده و ... سرایت کرده، به همه آنها کیفیت زیبایی‌شناسانه عرضه نماید و باید چنین کند. بنابراین علم هم در هنر است و هم برای هنر.

34. hermeneutic circle
35. means – consequence
36. move back and forth
37. coherence
38. part and whole
39. fetishes
40. negro
41. anonymous artist
42. useful
43. external and coerced
44. nothing common

فهرست منابع

- خاتمی، محمود (۱۳۸٤) *جهان در اندیشه هایدگر*، موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر، تهران.
- داتون، دنیس (۱۳۸٤) «مقوله عام زیبایی‌شناختی»، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، بریس گات، دومینیک مک آیور لویس، گروه مترجمان، فرهنگستان هنر، تهران.
- دیویی، جان (۱۳٦۲) *اخلاق و سلوک انسانی*، ترجمهٔ امیر حسین آریان‌پور، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- ماتراوز، دِرک (۱۳۸٤) «هنر، بیان و احساس»، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، بریس گات، دومینیک مک آیور لویس، گروه مترجَمان، فرهنگستان هنر، تهران.
- هنفلینگ، اسوالد (۱۳۷۷) *چیستی هنر*، ترجمهٔ علی رامین، هرمس، تهران.

- Dewey, John (1958) *Art as Experience*, Capricorn books, G. P. Putnam's Sons, New York.
- Dewey, John (1968) "The Savage Mind" in *Philosophy and Civilization*, G. P. Putnam's Sons, New York.
- Dewey, John (1968) "The Reflex Arc Concept in Psychology" in title of "The unity of behavior" in *Philosophy and Civilization*, G. P. Putnam's Sons, New York.
- Dewey, John (1971) *Experience and Nature*, Open Court Publishing Company, Chicago.
- Heidegger, Martin (1962) *Being and Time*, Translated by John Macquarrie & Edward Robinson, Basil Blackwell.
- Heidegger, Martin (1971) *Poetry, Language, Thought*, Translated and introduction by Albert Hostadert, New York: Harper & Row.
- Inwood, Michael (2000) *A Heidegger Dictionary*, the Blackwell Publishers.
- Kelly, Michael (1999) "John Dewey" in *Encyclopedia of Aesthetic*, Volume Two.
- Palmer, Richard E. (1969) *Hermeneutics*, Northwestern University Press.
- Vessey, David (2006) *Philosophical Hermeneutics*, A Companion to Pragmatism, John R. shook and Joseph Margolish Black well publishing.