

## هم‌پوشانی نقد و امر زیباشناختی در هنر نو (نقد فعال تر از خیال)

مجید اکبری\*

استادیار گروه فلسفه، دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۶/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۱۴)

### چکیده

در هنر و زیباشناسی معاصر بدون تفسیر و نقد، تجربه زیباشناختی به سختی رخ می‌دهد. با گسترش قلمرو ابژه‌های زیباشناختی بسیاری از چیزها توانسته‌اند متعلق تجربه زیباشناختی واقع شوند. دیگر تولید چیزی به غرض ایجاد تجربه زیباشناختی شرط لازم و کافی تحقق چنین تجربه‌ای نیست. این به تمایز میان ویژگی‌های زیباشناختی آثار هنری و ویژگی‌های هنری یا به تمایز میان ارزش‌های زیباشناختی و هنری بازمی‌گردد که به معنای متفاوت‌تری از تجربه زیباشناختی ناظر است. به همین دلیل امروزه از هم‌پوشانی نقد و امر زیباشناختی نمی‌توان به راحتی گذشت، زیرا همین است که با دشوار ساختن تعریف و تشخیص هنر و معنا کردن معنا، دامنه شمول تجربه زیباشناختی را وسعت بخشیده است. وقتی در یک اثر ادبی از نوع افسوس‌دهنده به نظر می‌رسد که هیچ معنایی در کار نیست و یا وقتی در آماده‌ساخت‌ها هیچ فرم جدیدی عرضه نمی‌شود، تجربه و لذت زیباشناختی معنای دیگری به خود می‌گیرد که قرابت قابل ملاحظه‌ای با نقد دارد. در این رابطه نقش و جایگاه منتقدان و جنبه‌های سوژکتیویستی تجربه زیباشناختی برجسته‌تر و قوی‌تر از قبل است. این نوشتار ضمن بررسی برخی از رویکردهای شناخته‌شده در نقد هنر، خاستگاه تجربه‌های زیباشناختی جدید را نه در خیال هنرمند و دریافت مخاطب، بلکه در نقد جستجو می‌کند.

### واژه‌های کلیدی

نقد، هنر، تجربه زیباشناختی، لذت زیباشناختی، سوژکتیویسم.

## مقدمه

آن موضوع باشد. کارکرد نقد، تعریف، توصیف و ویژگی‌های یک اثر، و تفسیر آن برای دریافت معنا نیست. در فرایند نقد، فراتر از تعریف و توصیف و تفسیر می‌رویم و با ارزیابی اثر مواجه هستیم. وقتی نقد رهنمون‌کننده به معنای اثر نیست، منتقدان نقش عملی‌تر و مهم‌تری در هنر نو داشته و حتی وارد عرصه‌ی تولید می‌شوند. اما، چه چیزی دامنه‌ی نقد آنان را در هنر نو تعیین می‌کند، موضوع، فرم، محتوا، معنا، کارکرد اثر، یا لذت برآمده از آن؟ به عبارتی نقد و ارزیابی به چه چیز تعلق می‌گیرد؟ از قرن هجدهم، مفهوم ادراک هنر و تجربه زیباشناختی با یکدیگر هم‌پوشانی داشته‌اند، گویی با وجود تمرکز بر خود اثر همچنان نوعی سوپرتکتیویسم بر تمام نقدها ناظر است. منتقدان واسطه‌ی میان مخاطبان و آثار هنری هستند. با عقب‌تر رفتن مرزهای تجربه زیباشناختی، قلمرو آن گسترده‌تر شده است و چیزهای زیادی مستعد ایجاد ادراک زیباشناختی در آدمی شده‌اند. اما، این که آثار هنری، نقدها را هدایت کرده‌اند، یا نقدها آثار هنری را نیازمند بررسی است. این که چه آثاری بیشتر پتانسیل خوانش‌ها و نقدهای متعدد را در خود دارند، و چرا؟ در این مقاله، روشن می‌شود که چه چیزی در متون ادبی و هنر نو وجود دارد که آنها را قادر به ایجاد تجربه‌های زیباشناختی جدید می‌کند؟

نقد می‌تواند جنبه‌های مخرب و سازنده داشته باشد. نزد عوام، نقد، یافتن کاستی‌ها و عیوب هر چیز است. اما، یک گذشته‌نگری کافی است تا تأیید کنیم آن‌چه بر هنر گذشته و می‌گذرد، محصول نقدهای متعدد بوده است. به تعبیری، نقد همزاد هنر و فلسفه هنر بوده و نقشی سازنده و پیش‌برنده داشته است. نوآوری‌ها در حوزه‌های مختلف هنری و فلسفی همواره با نفی موضوع، روش، یا نفی رأی خاص همراه بوده است. بی‌تردید هر گونه نفی و کنار گذاشتنی، مستلزم آگاهی از آن چیز (گذشته) است. بدون آگاهی از چند و چون چیزی چگونه می‌توان از آن عبور کرد و آن را تاریخ یک چیز قلمداد کرد؟ تاریخ هنر یا حاصل گذر زمان است، یا حاصل آگاهی ما از آن؟ این درست است که گذشته، تأیید زمانی خود را از دست داده و دیگر حاضر نیست، اما این هرگز چیهستی گذشته را بیان نمی‌کند. برای دانستن چیهستی گذشته لازم است به گسست‌ها و پیوست‌های فراورده‌های مختلف نظر کرد؛ فراورده‌های نظری و عملی بشر که، یا خود آنها، یا اطلاعاتی در مورد آنها در دسترس می‌باشند. نگاه به گذشته و اندیشه‌ی ممتد به آن، جریانی از تحولات و تکامل را آشکار می‌سازد که بی‌تردید از نقش سازنده‌ی نقد در آن نمی‌توان چشم پوشید. اما در مورد هنر، چه چیزی نقد به‌شمار می‌آید؟ نقد که همواره درباره‌ی موضوعی است باید غیر از توصیف

## نسبت نقد و امر زیباشناختی در هنر نو

دردوره‌ی مدرن، مخاطبان هنر همواره چشم به دهان منتقدان می‌دوزند و در درک آثار هنری از آنان استمداد می‌جویند. پس معنا و ارزش و اهمیتی که منتقد برای اثر قائل می‌شود مهم است و منتقد باید بتواند با دلایل خوبی از نقدش حمایت کند. نوئل کارول فعالیت‌های نقد را این‌گونه برشمرده است: توصیف، تقسیم‌بندی، نقد از روی قرائن و شواهد موجود (مانند معنا کردن واژه‌ها و تحلیل ترکیب آنها در جمله‌ها)، تأویل نشانه‌های رمزگذاری شده درون متن، تفسیر و تحلیل آثار هنری بر مبنای محتوای آنها (Caroll, 2009, 13). این مهم است که اصلاً چه نوع فعالیتی نقد محسوب می‌شود؟ او می‌گوید: «کارکرد یک نقد، گرفتن نیروی یک اثر هنری نیست» (Ibid, 14). پس باید مشخص شود یک نقد چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟ علاوه بر این، به نظر کلینت بروکس، تمرکز و توجه به آن‌چه هنر می‌گوید، آدمی را از کانون هنر دور می‌سازد. پس لازم است تا مشخص شود چه گفته‌ها و ناگفته‌هایی درباره‌ی هنر نقد به‌شمار می‌آید؟ به نظر استنلی کاول: «شعر و نقاشی و سایر ژانرهای هنری، وقتی نو می‌شوند که می‌خواهند خود را در برابر گذشته تعریف کنند.

هر کنش یا هر مصنوعی به طرق گوناگون می‌تواند مورد قضاوت قرار گیرد. «نقد در گسترده‌ترین معنا نوعی فعالیت انسانی در همه جا حاضر است. نقد به هر آن‌چه که مردم انجام می‌دهند و می‌سازند، تعلق می‌گیرد و بخش درونی و ذاتی فرهنگ بشری است» (Seamon, 2001, 315). پس می‌توان ابرّه‌ها یا متعلقات نقد را این‌گونه دسته‌بندی کرد: «ابزارها (مصنوعات ساخته شده با هدفی معین)، کردارها (اعمالی که از دیدگاه اخلاقی داوری می‌شوند)، قضایا (ادعاهایی در مورد چیهستی حقیقت)، و اجراهایی از آن دست که در ورزش و هنر آنها را می‌یابیم، جایی که توانایی‌های متداولی مثل تعادل، دویدن، آواز خواندن و داستان‌گویی بسیار بیشتر از مطالبات سودمند توسعه یافته‌اند» (Ibid). پس در هنر، نقد به یک اجرا تعلق می‌گیرد و حتی در دوران مدرن این نقد خود به اجرایی خلاقانه بدل می‌شود که دیگر نه آن نقد اخلاقی و تربیتی افلاطونی مد نظر است و نه آن نقد قاعده‌مند ارسطویی. در این مرحله از تاریخ، منتقد واسطه‌ی میان اثر هنری و مخاطب می‌شود، زیرا درک ارزش‌های هنری مدرن برای کسانی ممکن است که از دانش زمینه‌ای مربوط به آن برخوردار باشند.

فوق طبیعی خود جدا شده، همان انسان گم شده با کنش‌هایی بی معناست» (اسلین، ۱۳۸۸، ۲۶). در واقع، افسورد چیزی جز تجلی آوانگاردیسم در ادبیات نیست که حاکی از هم‌پوشانی نقد و امر زیباشناختی است، زیرا این نوع ادبیات سراسر نقد وضعیت فرهنگی و اجتماعی معاصر است. غیبت معنای آن خود معنا و این نیز خود نقد است. دقیقاً در این گونه آثار است که کار ارزیابی و نقد گره می‌خورد. وقتی نه معنایی هست و نه حتی فرمی تازه (مثل آماده- ساخت‌های دوشان و وار هول) تنها باید تجربه و لذت زیباشناختی را وسعت بخشید. آوانگاردیسم همواره خود هنر را به پرسش می‌گیرد و منتظر نمی‌ماند تا نظریه‌ها هنر را برایش تعریف کنند. از این رو، آثار بسیاری در تاریخ هنر هستند که در عرصه‌ی تعریف و نقد هنر انقلاب برپا کرده‌اند، کسی نیست که نام مارسل دوشان و آثار عجیب و غریب او را نشنیده باشد.

بدین سبب در نقد نو به جای در نظر گرفتن بافت اجتماعی و زمینه‌های تاریخی اثر، یا تحلیل روانکاوانه‌ی پدیدآور، بر ویژگی‌ها، تجربه و لذت زیباشناختی تأکید می‌شود. چیزی لذت می‌بخشد که انسان بتواند با آن ارتباط برقرار کند و به قول استول‌نیتز با آن هم‌دلی کند (Stolnitz, 1960, 22). همچنین به قول مونرو بیردزلی، اثر هنری چیزی است که دارای توانایی ایجاد تجربه‌ای زیباشناختی است.

اکنون با توجه به این آوانگاردیسم و نواخواهی در هنر مدرن که تمام ژانرهای هنری را شامل می‌شود، باید در تعریف لذت و کاربرد اصطلاح زیباشناسی دقت لازم را مبذول داشت، زیرا قلمرو زیباشناسی و هنر بیش از حد گسترش یافته است. با این وصف، به قول کاول: «هیچ کس مطمئن نیست چه چیزی پیش خواهد آمد، تا این که اتفاق بیفتد؛ و وقتی اتفاق بیفتد می‌تواند حسی از یک انقلاب و حسی از گذشته‌ای که از دست رفته ایجاد کند...» (Cavel, 1976, 76). دقت در کاربرد اصطلاحات و واژه‌هایی از این قبیل، برای نظم و انضباط بخشیدن به فرایند نقد است، زیرا در نظریه فرمالیستی بیردزلی چارچوب تجربه‌ی زیباشناختی و در نظریه دریافت، واکنش زیباشناختی تعیین‌کننده است. در این جا بحث ارتباط سوژه با ابژه‌ی زیباشناختی در میان است.

## تجربه زیباشناختی و نقد هنر: سوژه کتیویسم کنترل نشده

در دوره‌ی مدرن شاهد هستیم که چگونه قلمرو ابژه‌های زیباشناختی گسترش یافته است و به نوعی هر چیزی توانسته متعلق به تجربه زیباشناختی واقع شود. دیگر نمی‌توان با صراحت گفت که اشیا یا ابژه‌های تولید شده، به غرض ایجاد تجربه زیباشناختی در وهله‌ی نخست ابژه‌های زیباشناختی هستند، زیرا آنها می‌توانند زیباشناختی نباشند. این به تمایز میان ویژگی‌های زیباشناختی آثار هنری (مثل خوش ترکیبی) و ویژگی‌های هنری (مثل اصل بودن) بازمی‌گردد. به تعبیری دیگر، همان تمایز میان ارزش‌های زیباشناختی و هنری است که به معنای محدودتری از

نوشدن یعنی آغاز لحظه‌ای که هنرها موضوع خود می‌شوند و وظیفه هنری آنها بنا نهادن هستی‌شان می‌شود» (Cavel, 1976, xx). اکنون باید پرسید نقد نو چه نسبتی با هنر نو دارد؟

آنچه به‌وضوح در نقد نو آشکار است، اهمیت یافتن متن و ویژگی‌های صوری آن است که این ناشی از قوت گرفتن نظریه‌های فرمالیستی، مانند فرمالیسم روسی و نظریه‌ی ارتباطات کسانی مانند رومن یا کوبسن است، که در نقد، جایگاه والایی به زبان‌شناسی می‌بخشند. در هر حال دیگر نیت‌گرایی جایگاه والایی در نقد نو ندارد، هر چند کسانی مانند اریک دونالد هرش تلاش کردند تا به مدد هرمنوتیک کلاسیک آن را دگر بار احیا کنند. نقد مونرو بیردزلی و ویمست در مقاله‌ی «سفسطه‌ی نیت‌مندی» بر نیت‌گرایی و نقد زندگی‌نامه‌ای از ناکارآمدی این نوع نقدها می‌گوید. مطابق نظر این دو اندیشمند، اگر بخواهیم با رویکردی نیت‌گرایانه در مورد هنر یک شاعر (یعنی، شعر او) داوری کنیم باید بدانیم که او چه چیزی در سر داشته، یا به عبارتی نیت او چه بوده است. پس «نیت اندیشه یا طرحی در ذهن نویسنده است» (Beardsley and Wimsatt, 1946, 469). اما، شعر یا متن زمانی که سروده یا نوشته می‌شود، فراتر از قدرت گوینده و خارج از قدرت و خواست او قرار می‌گیرد. پس دیگر نیت گوینده معیار داوری نخواهد بود که، با وجود دسترسی‌ناپذیری‌اش درصدد کشف آن باشیم. تنها در زبان روزمره (عادی) است که نیت گوینده معیار و ملاک قضاوت ماست. تنها بیردزلی نیست که قائل به تفکیک میان زبان روزمره و زیباشناختی شده است، بسیاری در این نظر با وی هم‌فکر هستند، برای مثال استنلی کاول نیز معتقد است، «فلسفه زبان روزمره به این توجه دارد که ما چه می‌گوییم و منظورمان از آن گفته‌ها چیست» (Cavel, 1976, 86).

به هر حال هنر نو، در نظر گرفتن چنین تفکیکی میان زبان روزمره و زیباشناختی را بیش از هر زمان دیگری ایجاب کرده است. برای مثال، در مورد ادبیات مدرن چگونه می‌توان به تفسیرهای واحد و معنای یگانه‌ای دست یافت که همان نیت گوینده باشد؟ ادبیات افسورد<sup>۱</sup> را در نظر بگیرید که در تعریف آن آمده است: «این نوع نوشتار به‌عنوان شورشی علیه ادبیات، ارزش‌ها و فرهنگ سنتی است که ریشه در اکسپرسیونیسم و سورئالیسم دارد و در نوشته کافکا در دهه‌ی ۱۹۲۰، (دادگاه، مسخ) به چشم می‌خورد. در دهه‌ی ۱۹۴۰ تمایل به این نوع ادبیات بیشتر شد به ویژه با نفوذ فلسفه اگزیستانس و آرای سارتر و آلبر کامو که موجودات بشر را به مثابه موجودات تک افتاده‌ای دیدند که در نقش بیگانه‌ای در جهان هستند، و جهان را نیز به‌منزله‌ی فراشدی بدون هیچ حقیقتی دریافتند» (Abrams, 1999, 1). آلبر کامو در افسانه سیزیف می‌گوید: «در این جهان، انسان، احساس یک تبعیدی را دارد؛ احساسی از بیگانگی و غریبگی، که میان او و زندگی‌اش جدایی افتاده است و این، احساس پوچی را می‌سازد» (Ibid).

«افسورد چیزی تهی از منظور و غایت است که ناشی از وضعیت انسان معاصر است، انسانی که از ریشه‌های مذهبی، متافیزیکی، و

شده، اشتراک نظر دارند. استول نیز معتقد است پیش از هر گونه بحثی در مورد ارزش زیباشناختی یک اثر باید معنای زیباشناسی، نگرش، تجربه و ابژه زیباشناختی را مشخص کرد. در این میان، ملکم باد معتقد است «هر گونه تلاش در جهت تعریف زیباشناسی بر مبنای حکم، ویژگی، نگرش، تجربه، لذت، انگیزش زیباشناختی یا سایر وجوه آن به صورت پیشانظری نادقیق است؛ چراکه کاربردهای این اصطلاح در فلسفه پدید آمده و پرورش یافته است» (Budd, 2002, 12). اما آن چه در این جا اهمیت دارد این است که در دوره‌ی مدرن با خاص تر شدن فعالیت هنری و جدایی از مهارت‌های دیگر، نیاز به پارادایمی جدید در تفکرات فلسفی احساس می‌شد، و چه بسا همین باعث شد تا در ماهیت و خصوصیت تجربه زیباشناختی تأمل شود. تجربه زیباشناختی تنها معیار و مشخصه‌ی هنری است که از خدمت به غیر خود و اهداف بیرونی دست کشیده است. به قول نوئل کارول: «ارزش اثر هنری می‌تواند بر اساس این که آیا تجربه زیباشناختی ایجاد می‌کند یا نه ارزیابی شود» (Shusterman & Tomlin, 2008, 152). اکنون می‌توانیم بگوییم در جریان مدرنیسم هنری، هنر، زیباشناسی و نقد هنر متحول شدند و چیزهای زیادی مستعد پذیرش ادراک زیباشناختی شدند. به نظر می‌رسد تجربه‌ی زیباشناختی با چیستی هنر ملازم است و از این رو، بیان آن در نقد ادبی و هنری جایگاه ویژه‌ای دارد. نقد که همواره درباره‌ی موضوعی است باید غیر از توصیف آن موضوع باشد. کارکرد نقد، تعریف و توصیف ویژگی‌های یک اثر، و تفسیر آن برای دریافت معنا نیست. در فرایند نقد یا ارزیابی اثر مواجه هستیم. نظر به این که در دوره‌ی مدرن، هنر با تکیه بر فرم تعریف می‌شود، هر چند در مواردی فرم غایب است یا فرمی تکراری و روزمره برای نمایش حاضر است، چه چیزی تجربه یا ارزیابی می‌شود؟ روش کار، تحلیل اندیشه‌های برخی از صاحب‌نظران در حوزه‌ی نقدهای فرمالیستی، نظریه دریافت و نظریه‌های متن - محور است که تلاش می‌کنیم با انتخاب شایسته برخی از نامورترین آنان و ترجمه بخشی از اقوالشان به پرسش‌های مطرح شده پاسخ بدهیم.

## نقد فرمالیستی و تجربه زیباشناختی

ملاحظه می‌شود با این که در دوره مدرن پای بسیاری از اشیاء و رویدادها به هنر باز شده است، منتقدان نو همواره سعی داشته‌اند تا از هنر فراتر نروند. بی‌تردید این نگرش، ریشه در تلقی کانت از لذت زیباشناختی داشت که آن را به مثابه نوعی داوری غیرمفهومی و رها از غرض می‌دانست که تمرکز تنها بر غایت‌مندی صورتی ابژه است، هر چند کانت از داوری زیباشناختی سخن گفته است و نه تجربه زیباشناختی، اما تأثیر آن انکار ناکردنی است، زیرا این، منجر به صعود جایگاه فرم و پدیدار در نقد هنری شد. فرمالیسم در نقد ادبی و هنری به نوعی از نقد اشاره دارد که بر شگردهای ادبی و هنری بکار رفته در اثر صرف نظر از محتوای تاریخی و اجتماعی آن نظر دارد. این همان رویکردی درون‌گرایانه است که لوازمات نقد را درون اثر می‌جوید. در قرن بیستم، فرمالیست‌هایی مانند کلایو بل و مونرو بیردزلی

زیباشناسی ناظر است. اما به راستی زیباشناسی چیست، و چه وقت لذت از یک ابژه، لذتی زیباشناختی به شمار می‌آید؟ زمانی که باومگارتن اصطلاح «زیباشناسی» را بکار برد، مرادش شناختی بود که از راه حواس بیرونی (مثل دیدن و شنیدن)، و یا به واسطه حس درونی تخیل به دست می‌آید. پس تجربه زیباشناختی در اندیشه‌ی فلسفی با احساسات لذت بخش برخاسته از آثار هنری و سایر زیبایی‌های طبیعی مرتبط شد. در بریتانیا توسط شافتزبری و هاجسون، تجربه زیباشناختی به بحث «ذوق» پیوند خورد، و در آلمان به زعم کانت، تجربه زیباشناختی به اموری، مثل «غیر مفهومی بودن» و نوعی «لذت ذهنی»، یعنی لذت رها از غرض پیوند خورد. این نظر کانت تأثیری ژرف بر فیلسوفان پس از او، مانند آرتور شوپنهاور، کلایو بل و مونرو بیردزلی نهاد. جروم استول نیز می‌گوید: «تجربه زیباشناختی، تجربه‌ای است تحت هدایت نگرش زیباشناختی، و یک نگرش زیباشناختی به نوبه خود شامل توجه بی‌غرض و همدلانه، و تعمق بر متعلق [ابژه] آگاهی فقط برای همین دلیل است» (Shusterman & Tomlin, 2008, 148). از قرن هجدهم، مفهوم ادراک هنر و تجربه زیباشناختی هم‌پوشانی داشتند و نگرش زیباشناختی نسبت به هر ابژه‌ای می‌توانست باشد. در این زمان، قلمرو بی‌حد و حصر تجربه زیباشناختی یکی از جالب‌ترین و مهم‌ترین مسائلی است که شایسته توجه است. استول نیز می‌گوید: «... تجربه زیباشناختی تنها وقتی است که یک ابژه توجه ما را به خود جلب می‌کند» (Stolnitz, 1960, 22). وقتی پس از کانت، تمام توجه بر بی‌غرضی تجربه معطوف شد، این یعنی، «بر غایت‌مندی صورتی ابژه [اثر هنری] تمرکز شد» (Davies, 2009, 122).

بدین ترتیب، هر چیزی می‌توانست با نگرش زیباشناختی نگریسته شود. به قول استول نیز: «... هر چیزی خواه احساس شود، خواه ادراک، می‌تواند با تخیل، یا تفکر مفهومی مورد نگرش زیباشناختی واقع شود» (Ibid, 27). وی می‌افزاید: چه بسا یک ریاضی‌دان هم بتواند با تأملی بی‌غرض بر ساختار منطقی اعداد و اشکال ریاضی، تجربه زیباشناختی داشته باشد؛ حتی اگر از نوع تجربه‌ای حسانی و ادراکی نباشد (Stolnitz, 1960, 24-26). در نگرش زیباشناختی، تمام توجه ما بر ابژه است و قابلیت‌های تخیلی و احساسی خود را در پاسخگویی به آن ارتقا می‌بخشیم. در تجربه‌های مختلف این نگرش می‌تواند کم و بیش تشدید شود. یک رمان می‌تواند کاملاً توجه ما را به خود معطوف بدارد. البته در یک نگرش زیباشناختی دقت در جزئیات مهم لازم است و این وجه افتراق یک منتقد بصیر و آگاه به هنر با یک انسان معمولی است که از جزئیات یک اثر به دلیل توجه به مسائل حاشیه‌ای غافل است. نگریستن و دریافت تمثیل‌ها و نمادهای بکار رفته در یک متن، از توان یک انسان بی‌تجربه خارج است. برای یک فرد آگاه به شگردهای ادبی و هنری، تجربه زیباشناختی غنی‌تر خواهد بود. با این نگرش به قول استول نیز هر چیزی می‌تواند ابژه زیباشناختی باشد، حتی اشیای آماده - ساخت در کارهای مارسل دوشان. بسیاری از فیلسوفان هنر، خواسته یا ناخواسته در تلقی ذکر

و جنبه‌های شناختی اثر است و گواه درآمیختن با نقد. در حالی که پراگماتیست‌هایی مثل ریچارد رورتی میان کارایی یک اثر و ادراک آن تفاوتی قائل نمی‌شوند. همین تمایل است که مفهوم هنر را از حصر ارزش‌های غیرهنری خارج می‌سازد و تجربه‌های زیباشناختی جدید بازار نقد را رونق می‌بخشد. اما اکنون بینیم در نظریه دریافت، قلمرو تجربه زیباشناختی تا کجا پیش می‌رود؟

## نظریه دریافت و تجربه زیباشناختی

از نظر گادامر، که در زمینه مباحث هرمنوتیکی از هیدگر بسیار تأثیر پذیرفته است، ادراک یک متن ادبی، حاصل تعامل میان خواننده و متن، و فهم و تفسیر آن، نتیجه آمیزش افق‌های آنهاست. اعطای نقشی فعال به خواننده در هرمنوتیک گادامر در نظریه دریافت مؤثر افتاد. هانس روبرت یاس، یکی از نظریه‌پردازان در حوزه‌ی نظریه دریافت، معتقد است در قرن هجدهم توجه به دریافت و تجربه و تخیل فعال ناظر یا خواننده بیش از هر زمان مدّ نظر قرار گرفت. در این دوره، دیگر یک اثر ادبی به خودی خود ابژه واقع نشده و مانند یک اثر تاریخی، واجد ذاتی خارج از زمان نیست، بلکه می‌تواند همچون یک ارکستراسیون در هر دوره اجراهای متعدد داشته باشد. این اجراها از واکنش‌ها و پژواک‌های جدید میان خوانندگان حادث می‌شود و فارغ از واژگانش به اثر ادبی هستی معاصر می‌بخشد (Juass, 1979, 84-95).

اکنون اگر ما «فارغ از واژگان» را به معنای ویژگی‌های فرمی بگیریم بدان معناست که واکنش و دریافت مخاطب و متحول شدن آن در اولویت قرار دارد. یاس در یک سخنرانی در سال ۱۹۸۲، از سه نوع تجربه‌ی زیباشناختی نامبرده که عبارتند از: الف) ابداع یا تجربه سازنده‌ی زیباشناختی؛ ب) زیباشناختی یا دریافت وابسته به ابداع؛ ج) کاتارسیس یا تجربه زیباشناختی ارتباطی (Morris, 2004, 127). در این میان تأکید وی بر نوع سوم است به این دلیل که در نظریه دریافت، جنبه‌ی ادراکی و دریافتی نسبت به تولید اثر اولویت و اهمیت بیشتری پیدا کرده است. او آثار بورخس را نشانه‌ی گذر تجربه زیباشناختی از تولید زیباشناختی کلاسیک به دریافت زیباشناختی مدرن دانسته است. اما چه چیزی این دریافت و تجربه زیباشناختی را گسترش می‌دهد، یا تعیین می‌کند؟ آیا نقدها به ادراک زیباشناختی مخاطبان (خوانندگان) اثر وسعت می‌بخشند؟

ولفگانگ آیزر، یکی دیگر از نظریه‌پردازان آلمانی که با روبرت یاس در نظریه دریافت همفکر است، معتقد است اثر ادبی گونه‌ای ارتباط است که در برخورد با عالم بر ساختارهای اجتماعی و ادبیات حاضر چیره می‌شود (Iser, 1978, ix). اما به نظر وی، آن چه این پتانسیل (یعنی، تأثیرگذاری) را در متن ادبی کشف کرده و به جنبش درمی‌آورد، فعل خواندن است. «خواندن، سلسله فعالیت‌هایی است که هم مبتنی بر متن و هم مبتنی بر خواننده است» (ibid). این ابتدای ادبیات متن بر خوانش، نشان‌دهنده مراتبی از سوژکتیویسم است. در این نوع نقد، تجربه زیباشناختی

تحت تأثیر اندیشه‌ی کانت قرار گرفتند. بل، احساس زیباشناختی لذت‌آفرین را حاصل فرم معنادار ابژه دانست و بیردزلی، ویژگی‌های فرمی ابژه و کیفیات خاص فرمی را در نسبت با کل ساختار در نظر گرفت. لازم به ذکر است که بیردزلی همچنان بر دیدگاهی برون‌گرایانه<sup>۴</sup> یا ابزاری تکیه می‌کند، زیرا به‌زعم او اثر هنری برای ایجاد تجربه زیباشناختی خلق می‌شود.<sup>۵</sup> به هر حال همانطور که استول‌نیتز هم به‌عنوان یک متفکر کانتی متذکر شده، برای نقد فرمالیستی باید تنها بر ویژگی‌های ابژه نظر کرد و بی‌غرض (فاقد قصد) بود. البته این بدان معنا نیست که «هر گونه معرفتی در خصوص ابژه مثل این که چه کسی آن را خلق کرده امری بی‌ربط باشد. هر چیزی که به تسهیل و تقویت تجربه و ادراک زیباشناختی یاری رساند، پذیرفتنی است» (Fenner, 2003, 20). این بدان معناست که، هر چند در نقد فرمالیستی توجه به فرم است، اما نفی محتوا و نادیده گرفتن هنرمند در نظر نیست.

البته اندیشمندان دیگری هم بوده‌اند که در نقد هنوز محتوا را ترک نگفته‌اند، برای نمونه جروولد لوینسون بر لذت زیباشناختی برآمده از ادراک و تأمل بر سرشت فردی و محتوای یک ابژه که متأثر از ساختار خاص آن است، تأکید می‌ورزد. پس پیچیدگی سرشت و محتوای اثر با ساختار ادراکی، برای لذت بردن از اثر هنری شرط لازم است نه صرفاً سرشت هنری یا محتوا (Levinson, 2009, 121-122).

با وجود این که در این نوع نقد بر ویژگی‌های زیباشناختی اثر تأکید می‌شود، همچنان تأکید بر بی‌غرضی و به قول استول‌نیتز بر همدلی مخاطب با اثر است. اگر این همدلی را به معنای سازگاری احساس و ادراک مخاطب با تأثیر برآمده از اثر یکی بگیریم، این خود، گواهی بر این مدعاست که حتی این نوع نقد نیز مراتبی از سوژکتیویسم را هر چند به‌صورت ضمنی در خود دارد. اگر غیر از این بود این همه بر بی‌غرضی و همدلی تأکید نمی‌شد. اما فارغ از تمام اینها، در فرمالیسم تجربه زیباشناختی باید فارغ از نسبت‌های میان شخص (سوژه) و اثر هنری (ابژه)، یعنی تنها با نظر به فرم ایجاد شود. این همان نقدی درون‌ماندگار است که نمی‌پذیرد ارزش‌های زیباشناختی و ارزش‌های غیرزیباشناختی بهم بیامیزند. پس آنچه به یک اثر هنری هستی می‌بخشد، صرفاً فرم آن است و قلمرو تجربه زیباشناختی نیز نباید از فرم فراتر رود. از نظر فرمالیست‌های روس، اثر ادبی فرم محض است و نباید بر محتوای اثر تمرکز کرد تا بی‌غرضی و غایت در خود آسیب ببیند. از نظر اشولوفسکی، «هر چند ادراک در فرم پیچیده و مستلزم وقت زیادی بشود، نباید نادیده گرفت که فرایند ادراک یک غایت در خود است» (Iser, 1978, 187). وقتی توجه به فرم است در نتیجه تجربه‌ی آن چیز بی‌غرض صورت می‌گیرد.

علت این نگرش فرمالیست‌های پس از کانت این است که در فرمالیسم، نگرش زیباشناختی مستقل از ارزش‌های غیرزیباشناختی، مانند ارزش‌های اخلاقی و اقتصادی است. اما این نگرش به جای محدود کردن قلمرو تجربه زیباشناختی، آن را بیش از هر زمان گسترانیده است. آثار هنری مدرن با تمایلات فرمالیستی، گواه تمایز ادراک هنر از کارایی، سودمندی، زیبایی

قید مفاهیم مطلق‌انگار رها می‌کند و متن عرصه‌ی جولان اندیشه‌ی او می‌شود و تجربه‌های زیباشناختی جدید مجال ظهور و بروز می‌یابند. در کتاب درجه صفر نوشتار بارت، آزادی به‌مثابه یک ارزش ظاهر شده است، آزادی نویسنده در انتخاب فرم. در کتاب اس/زد نیز آزادی خواننده در فرایند خواندن مطرح است، خواندنی از نوع نوشتن، خواننده را از تمام مفروضات روان‌شناختی، فرهنگی و تاریخی که همچون قیدی عمل می‌کنند رها می‌سازد و امکان تجربه‌ای نو را به او می‌بخشد (Wiseman, 2009, 160-161). این نگاه به متن و ستودن متنی که نوشتنی است، یا به تعبیری پویاست، تقسیم‌خلاقیت میان هنرمند، متن یا اثر، و خواننده یا مخاطب است. البته این همه تنها زمانی میسر است که معنا چیزی از پیش تعیین شده نباشد. تکثر معنایی پذیرفته شده در نظریه دریافت، پراکندگی و تعویق معنای پساساختارگرایان، و حتی غیاب معنا که بلانشو آن را مطرح کرده، درست نقطه مقابل نظریه ساختارگرایانه سوسور قرار دارد. هر متنی دلالت‌پذیر هست اما چه‌بسا معنای آن برای همیشه غایب باشد، این بدان معناست که دلالت‌پذیری دال بر معناداری نیست. ژاک دریدا مفهوم دلالت را نقد کرده و زنجیره‌ی بی‌نهایت دال‌ها را «پراکندگی» نامید. از نظر او، پراکندگی، نشانه‌ی عدم تحقق بی‌پایان معناست که با چندمعنایی متفاوت است. زیرا در چند معنایی، معنای متعدّد وجود دارد، اما در پراکندگی معنایی، مدلول، معنای خاصی ندارد. پراکندگی به این معناست که ساختار متن، از دال‌های بدون مدلولی تشکیل می‌شود که در هر کدام اثری از هر یک از آنها با ارجاعات پایان‌ناپذیر بر یکدیگر دلالت می‌کنند و در نتیجه، جریان بی‌پایان حرکت از دالی به دال دیگر، خواننده را همواره از معنا دور می‌سازد. از دیدگاه دریدا، خواننده هر بار معنایی را می‌آفریند و هیچ‌گاه نمی‌تواند به معنای نهایی دست یابد (Derrida, 1981, 14). پس رابطه‌ی میان دال و مدلول جنبه‌ی شخصی و ذهنی دارد و هر کس بر اساس دریافت خود می‌تواند تناسبی را بین دال و مدلول برقرار سازد. این رأی حتی فراتر از تکثر معنا و تا مرزهای بی‌معنایی پیش می‌رود.

به هر حال معنا باختگی از ویژگی‌های دنیای پست‌مدرنیستی است که هنر منتقد و خلاقیت او در کشف همین رابطه است. «یک منتقد موفق، روابط را به خوبی درک می‌کند، برای مثال، ارتباط میان وضعیت فلسفی معاصر و نگرش ضمنی هنرمندان را» (Seamon, 2001, 320). این جاست که درک آن چه دیده، شنیده و خواننده می‌شود به نقد وابسته می‌شود.

به دلیل ابتنا بر متن و خواننده هم جنبه‌های ابژکتیویستی دارد و هم جنبه‌های سوژکتیویستی. به نظر آیزر، متن و خواننده هر دو برای هستی بخشیدن به اثر ادبی لازمند. لذت و تجربه زیباشناختی تنها پس از درگیر کردن تخیل خواننده با متن دست می‌دهند (Iser, 1974, 274-294). پس این بخش نوشته شده متن است که به تخیل خواننده نیرو و پروبال می‌بخشد تا فرایند تولید را با ادراکش ادامه دهد.

در نظریه دریافت به نظر می‌رسد ذوق از طریق داوری، نیروی مولد است، زیرا داوری‌ها یا نقدها نیز واکنش مخاطب را برمی‌انگیزند. گویی، نقد با ایجاد فضایی، گفتارها و تأملات انتقادی درباره‌ی یک اثر را بسط می‌دهد و حیات آن را استمرار می‌بخشد. نقدها می‌توانند خوانش ادبی خوانندگان (مخاطبان) را بالا ببرند. داستان‌ها و رمان‌های جدید، مانند آثار جیمز جویس و ساموئل بکت، مستلزم فعالیت بیشتری از جانب خوانندگان خود هستند. این قبیل متون ادبی به روی خوانش‌های مختلف گشوده بوده و هر لحظه مهیای بازسازی و تجربه‌ی زیباشناختی جدید هستند. پس به نظر می‌رسد رویکردهای تاریخی، اجتماعی و ایدئولوژیکی در مقابل رویکردهای نو در نقد، کار چندانی از پیش نمی‌برند. نکته جالب این جاست که خواننده-محوری به معنای تعهد هنرمند به خواننده نیست. اکنون ببینیم تجربه‌های زیباشناختی جدید در نقدهای متن-محور چه جایگاهی دارند؟

## متن - محوری و تجربه زیباشناختی

در نقد نو، نقش نویسنده و توجه به بافت تاریخی و اجتماعی متن در تولید معنا فروگذاشته شده و با اعلام استقلال متن، تمام توجه بر زبان آن است. زیرا یکی از میراث‌های ساختارگرایی برای پساساختارگرایی و پسامدرنیسم این اصل مهم بود که زبان معنا را منعکس نمی‌کند، بلکه تولید می‌کند. پس همه چیز درون متن رقم می‌خورد و نویسنده یا گوینده خداوندگار متن نیست. به قول رولان بارت با انتشار متن، نویسنده به کنار رفته و متن استقلال وجودی می‌یابد. در سنت نقد ادبی یکی از موارد اقتدارگرایی، تعیین معناست. این بدان معناست که معنا چیزی از پیش تعیین شده و حاضر و آماده است، حتی قبل از هر اندیشه و تأملی از جانب خواننده. اما در نظریه‌های ادبی جدید که قواعد و اصول نقدی خلاقانه را مشخص می‌سازند، تکثر، عدم ثبات و عدم قطعیت معنای متون ادبی مورد توجه است. همین است که ذهنیت خواننده و منتقد را از

## نتیجه

احساسات لذت‌بخش برخاسته از آثار هنری و سایر زیبایی‌های طبیعی مرتبط شد. سپس با بحث ذوق و پس از آن نیز با اموری مثل غیرمفهومی بودن و نوعی لذت ذهنی، یعنی لذت رها از غرض پیوند خورد. این که تجربه زیباشناختی تنها معیار و مشخصه‌ی

در جریان مدرنیسم هنری، هنر، زیباشناسی و نقد هنر، متحول شده و چیزهای زیادی مستعد پذیرش ادراک زیباشناختی شدند. به نظر می‌رسد تجربه‌ی زیباشناختی با چیستی هنر و نقد ملازم است. نخست تجربه زیباشناختی در اندیشه‌ی فلسفی با

رسم داری است که تجربه هنری یا ادبی کامل آن بی‌واسطه ممکن باشد؟ درست از زمانی که با امپرسیونیسم، هنر نقاشی (در مجموع هنر) نه ارتباط با واقعیت که بازنمایی عینی آن را ترک گفت، تجربه‌ی آن نیازمند واسطه گردید و کار نقد رونق گرفت. اما کار نقد در رقابت با توصیف و تعریف، توصیف جریات یک اثر برای استخراج معنا نیست. نقد، فرایند پیچیده‌تری شده که طیف وسیعی از کنش‌ها را درون یک گفتمان دربرمی‌گیرد، اما بر هیچ یک به تنهایی مبتنی نیست. اگر به قول تولستوی بپذیریم که ادراک هنر، ادراکی است که انسان‌ها را در یک حالت ذهنی متحد می‌سازد، آنگاه در هنر نو، نقد در راستای تحقق اتحاد ذکر شده در تلاش است. با این که به دلیل فقدان معنایی نهایی و قطعی، افق‌های متن و اثر برای همیشه به روی تفسیر و نقد گشوده هستند، هم‌چنان برای آثاری عجیب و غریب، یک حالت ذهنی مشترک وجود دارد، برای نمونه تعداد بسیاری از هنر دوستان از خواندن ادبیات اِسورد یا تماشای آثار تجسمی آماده- ساخت استقبال می‌کنند و تجربه‌ی خویش را زیباشناختی توصیف می‌کنند.

اکنون دیگر نقد هنر به‌مثابه نوعی اجراست که در جهت ایجاد اتحاد میان انسان‌ها در مورد ابژه‌ای خاص و برانگیختن حس احترام نسبت به آن و نیز به نمایش گذاشتن اجراهای متفاوت از یک اثر، خادم هنر است. اینجاست که نقد و امر زیباشناختی هر دو به‌مثابه اجرا، پویا ظاهر می‌شوند، و در موارد بسیاری هم‌پوشانی خواهند داشت، طوری که به نظر می‌رسد اکنون نقد جای خیال را گرفته است. این تلقی نوعی سوژکتیوسیم کنترل‌ناشده را آشکار می‌سازد، حتی زمانی که در رویکردهای ابژکتیویستی تأکید بر خود آثار هنری است. بنابراین، اکنون دیگر هنر بودن بر نقد نیز مبتنی است.

هنر بودن باشد، در هنری که ادراکش متمایز از سودمندی، جنبه‌های انتفاعی و کاربردی است، گریزناپذیر است. اما، زمانی فرارسید که تجربه زیباشناختی به فرایند ساخت معنا پیوند خورد و دامنه آن بیش از پیش وسعت یافت. به‌طور قطع، اگر هر چیزی مستعد این باشد که ابژه‌ی زیباشناختی واقع شود، آنگاه برای فرد آگاه به شگردهای ادبی و هنری، تجربه زیباشناختی غنی‌تر خواهد بود. ادراک هنری از ادبیات اِسورد، یا آثار تجسمی انقلابی عجیب و غریب، مانند اشیای آماده- ساخت در کارهای مارسل دوشان نیاز به توانش ادبی و هنری بالایی دارد.

اگر زمانی در دوره‌ی کلاسیک، تجربه زیباشناختی به معنایی حاضر و آماده و فرمی آشنا تعلق می‌گرفت، در هنر نو با استفاده از اشیای و مواد حاضر و آماده و دم دستی، فرمی ناآشنا در هنر ظهور کرد و حتی در برخی موارد معنا غایب شد. نظریه‌های ادبی و هنری از تک‌معنایی در نیت‌گرایی، به تکثر معنایی در ضد نیت‌گرایی و نظریه دریافت، و سپس به عدم تعین معنا و تعویقش در نظریه‌های پساساختارگرا رسیدند. معناباختگی هنر معاصر، خلاقیت را میان هنرمند و مخاطب تقسیم می‌کند، و جایگاه نقد را برجسته‌تر و آن را فعال‌تر از خیال می‌سازد. این امر، ذوق و نبوغ را به یکدیگر نزدیک‌تر ساخته است. در آثار ادبی معاصر، معناسازی در خوانش‌های متعدد دائم در جریان است.

استمرار و مداومت در خوانش و ساختن معنا، درست مثل دوباره به روی صحنه بردن کارهای دراماتیک است. چنان‌که گویی، نقد هنر نیز نوعی کار هنری است، که در تولید هنر، دستی دارد. کارهایی مثل کارهای مارسل دوشان، نقد را به امر زیباشناختی بدل می‌سازد. امثال او هنرمندانی منتقد ظاهر می‌شوند تا واسطه‌ها را کم کنند. کدام کار هنری مدرن اسم و

## پی‌نوشت‌ها

Abrams, M.H (1999), *A Glossary Litterary Terms*, Cornell University press, Ithaca, New York.

Bearsdley, M.C. and Wimsatt, W.K. (1946), *The Intentional Fallacy*, *Sewanee Review* Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 468-488.

Budd Malcolm (2002), *The Aesthetic Appreciation of Nature: Essays on the Aesthetic of Nature*, Oxford University Press, Oxford.

Carroll, Noel (2009), *On Criticism*, Routledge, London.

Cavel, Stanley (1976), *Must We Mean What We Say: A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge.

Davies, Stephen & Higgins, Kathleen & Marie, Hopkins & Robert, Stecker & Robert, Cooper & David, E. (2009), *A Companion to Aesthetics*, Wiley-Blackwell, London.

Derrida, Jacques (1981), *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, Chicago University Press, Chicago.

1 Absurd.

2 Sympathic.

3 Intrinsic.

4 Extrinsic, Instrumental.

۵ برای مطالعه بیشتر بنگرید به: آیزمینگر، گری (۱۳۹۰)، مسائل کلی زیبایشناسی [مجموعه مقالات زیبایشناسی آکسفورد]، شماره ۳، به کوشش جروولد لوینسون، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، فرهنگستان هنر، تهران، صص ۸۸-۶۲. 6 Dissemination.

## فهرست منابع

آیزمینگر، گری (1390)، مسائل کلی زیبایشناسی [مجموعه مقالات زیبایشناسی آکسفورد]، جلد 3، به کوشش جروولد لوینسون، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، فرهنگستان هنر، تهران.  
اسلین، مارتین (1388)، تئاتر اِسورد، مترجمان: مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، کتاب آمه، تهران.

Press, Cambridge.

Jauss, Hans & Robert , Segers, Rien T & Bathi, Timothy (1979), An Interview With Hans Robert Jauss, *New Literary History*, Vol.11, No. 1, PP. 84-95.

Morris, Pam (2004), *Lecture in English Literature Pam Morris*, Routledge, London and New York.

Shusterman, Richard & Tomlin, Adele (2008), *Aesthetic Experience*, Routledg, New York and London.

Stolnitz, Jerome (1960), *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, New York: Houghton Mifflin.

Fenner , David E.W. (2003), *Introducing Aesthetics*, Greenwood Publishing Group, USA,Westport.

Gaut, Bergs & McIver, Dominic (2001), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge.

Iser, Wolfgang (1974), *The Reading Process: A Phenomenological Approach, The Implied Reader*, John Hopkins University Press, Baltimore.

Iser, Wifgagng (1978), *The Act of Reading; An Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore and London.

Ludwig, Kerk (2003), *Donald, Dvidson*, Cambridge University