فلسفه تحلیلی، شماره سی‌ونه، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص۹۹-۱۲۴

جایگاه ابژه‌ی زیباشناختی در نقد هنر از نظر مونرو بیردزلی[۱]

مهدیه السادات سجادیان
دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
مریم بختیاریان[۲]
استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

در هنر معاصر، تشخیص ابژه‌ی زیباشناختی از ابژه‌ی غیرزیباشناختی، سخت و گاهی غیرممکن می‌شود. مونرو سی بیردزلی تلاش دارد با تعریف ابژه‌ی زیباشناختی بر این مشکل فائق آید. او تمام آثار هنری و ادبی را ابژه‌ی زیباشناختی محسوب می‌کند که برای تمییز آن‌ها کافی است منتقد از وقوع تجربه زیباشناختی مطمئن شود. ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی، کارکرد هنر است که با وجود وحدت، ترکیب و شدت در اثر هنری ایجاد می‌شود. بیردزلی، منتقد هنری می‌تواند دیدگاه عین‌باورانه و یا امپرسیونیستی داشته باشد، اما در هر حال، ارزش هنری، موضوع شناخت ابژه‌ی هنری است و آگاهی از آن برای منتقد شرط لازم است. هدف این نوشتار، بررسی معیارهای تشخیص ابژه‌ی زیباشناختی در نظریه زیباشناسی و نقد هنر بیردزلی است که می‌تواند ما را به اتخاذ رویکردی خاص در نقد هنر رهنمون کند. در این تحقیق، داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و جست‌وجوی اینترنتی جمع‌آوری شده مطالعه و بررسی می‌شوند تا پس از تجزیه و تحلیل برای پی‌بردن به نقاط ضعف و قوت تعریف بیردزلی از ابژه‌ی زیباشناختی و کارآیی آن در نقد هنر استفاده شوند.

کلیدواژه‌ها: بیردزلی، ابژه‌ی زیباشناختی، تجربه‌ی زیباشناختی، نقد هنر، ارزش هنری.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۳/۱۶؛ تاریخ تصویب: ۱۴۰۰/۹/۱۶

۲. پست الکترونیک (مسؤول مکاتبات): Maryam.bakhtiarian@yahoo.com

مقدمه

یکی از کلمات کلیدی این مقاله ابژه‌ی زیباشناختی است و از این رو، به‌نظر می‌رسد پیش از هر چیز، توضیح مختصری در مورد معنای لغوی «ابژه» لازم باشد. «ابژه» به معنای شیئی است که مورد شناسایی قرار می‌گیرد و گاهی نیز به‌عنوان متعلق شناخت تعریف می‌شود. به‌طور عام‌تری ابژه هر آن چیزی است که حاصل ادراک است و در اثر ادراک، عینیت می‌یابد. بر این اساس، ابژه‌ی زیباشناختی نیز دارای دلالت معنایی گسترده‌ای است و می‌تواند علاوه بر آثار هنری، به پدیده‌های طبیعی نیز اشاره داشته باشد. اما در این تحقیق، ما با ابژه‌های طبیعی سروکار نداریم، زیرا هدف بررسی ابژه هنری به‌مثابه‌ی زیباشناختی است.

شاید زمانی که ماهیت هنر، تقلید تصور می‌شد و یا زمانی دیگر که کار هنر، بیان-گری تلقی می‌شد، کسی گمان نمی‌کرد روزی فرا برسد که تشخیص هنر بودن یا نبودن چیزی یکی از دغدغه‌های مهم فیلسوفان و زیباشناسان شود. اما همان‌طور که در تاریخ هنر ملاحظه می‌شود در دوره مدرن با اختراع عکاسی، انقلابی در هنرهای تجسمی رخ داد و هنرمندان مجبور شدند از تقلید صِرف جهان بیرون دست بکشند و بدین‌ترتیب، جنبش آوانگارد سبک‌های جدیدی را در هنر پدید آورد. با گرایش‌های فرم-محور و محتوا-محور هنرمندان که حتی فیگور را از هنر حذف کرده است، هنرمندان به جای زیبایی، شکل یا محتوا شگفتی و تعجب آفریده‌اند و چه بسا اشکال و محتواهای نامعین. از آن پس در مواردی تشخیص و شناخت ابژه‌ی زیباشناختی از دیگر ابژه‌ها سخت و گاه حتی غیرممکن شد و به دلیل وابستگی نقد هنر به رویکردهای فلسفی بسیاری از فیلسوفان تلاش کردند تا معیاری به‌مثابه‌ی ابزار برای تشخیص بیابند، از جمله مونرو بیردزلی[1] یکی از بانیان «نقد نو» در هنر.

---

۱. Monroe Beardsley: (۱۹۱۵-۱۹۸۵) فیلسوف امریکایی قرن بیستم که در زمینه‌ی زیباشناسی کار می‌کرد.

رویکرد نقد نو به گرایشان فرمالیستی در هنر گره خورده است. فرمالیسم به نظریه‌ی کارکردگرایانه توجه نشان می‌دهد و کارکردگرایانه نیز بر آن است که، تنها زمانی می‌توان ابژه‌ای را هنری توصیف کرد که هدف هنر را برآورده باشد. این هدف، برای بیردزلی همان تجربه زیباشناختی است.

بیردزلی قصد دارد نخست بررسی ابژه‌ی زیباشناختی را از بررسی سایر جنبه‌ها هم‌چون توجه به نیت هنرمند یا مؤلف و دریافت مخاطب مجزا کند. این جنبه‌ها در الگوی کارکردگرایانه ورودی‌های غلط به‌شمار می‌آیند و موجب اختلال در تجربه‌ی زیباشناختی می‌شوند. از نظر بیردزلی، نیت و ابژه‌ی زیباشناختی متفاوت‌اند؛ زیرا توصیف هنرمندان یا برخی منتقدان از ابژه‌ی زیباشناختی ممکن است کاملاً ذهنی و نیت‌مندانه باشد. البته، بیردزلی بر آن است که نیت مؤلف در معیار داوری متن، مطلوب و دست یافتنی نیست. برای تشخیص معنا به مؤلف نیازی نیست، کنش متقابل میان کلمات می‌تواند معنا را آشکار کند. از منظر بیردزلی دریافت‌ها نیز از ابژه‌ی زیباشناختی متفاوت است، گاهی ذهنی (سوبژکتیو) گاهی عینی (ابژکتیو) خود را نشان می‌دهد. پس اشتباه است اگر تصور کنیم می‌توانیم معنا را از دریافت مخاطب به‌دست آوریم.

بیردزلی، مطمئن‌ترین شیوه تمییزگذاری میان ابژه‌ی زیباشناختی و ابژه‌ی ادراکی را توجه و تمرکز بر خصوصیاتی از ابژه می‌داند که موجب برانگیختن تجربه زیباشناختی می‌شوند که عبارتند از: وحدت، ترکیب و شدت. به‌نظر می‌رسد برای ارزیابی اثر هنری و تشخیص اثر هنری خوب باید به سراغ تحلیل آن‌ها رفت. زیرا اثر خوب به خصوصیات فرمال و بیانی نیاز دارد. با این نظر راهی برای بیردزلی گشوده می‌شود که بتواند از طریق آن اثر هنری را از اثر غیر هنری تمییز دهد و به‌زعم خود تعریف واقعی‌تری از هنر ارائه دهد. در این تحقیق، از طریق روش مطالعه کتابخانه‌ای و اسنادی قصد داریم داده‌های مربوط را از کتاب‌ها و مقاله‌های دست اول و معتبر استخراج کنیم سپس با توسل به آن‌ها نقاط ضعف و قوت نظر بیردزلی را به بحث بگذاریم. پیش از بیان هر مطلبی آشنایی با

رویکرد بیردزلی در مبحث زیباشناسی ضروری است تا پس از آن ابزارهای پیشنهادی او برای تشخیص هنر را جویا شده و از تفاوت ابژه زیباشناختی با ابژه‌های ادراکی بپرسیم و آن گاه خصوصیات مورد نظر وی را که تعیین‌کننده‌ی ارزش هنر هستند، مشخص کنیم.

رویکرد زیباشناختی بیردزلی

اولین و مهم‌ترین پرسش این تحقیق به این شرح است که: ابژه‌ی زیباشناختی را با چه ابزاری می‌توان شناخت، و ابزار لازم برای این شناسایی چگونه فراهم می‌شود؟ این پرسش ما را به مبحث نقد هنر رهنمون می‌سازد که هدفش جست‌وجوی راهی برای تشخیص هنر و ابژه‌ی زیباشناختی است. مونرو بیردزلی، یکی از بنیان‌گذاران سنت انگلیسی-امریکایی نیمه‌ی دوم قرن بیستم به نام «نقد نو»[1] است. نقد نو تحت تأثیر جنبش فرمالیسم قرار دارد. بسیاری از فرمالیست‌ها، نظریه‌ی فلسفی درباره‌ی هنر را زیباشناسی می‌نامند که تعاریفی ضد ذات‌گرایانه[2] از هنر را نیز در برمی‌گیرد. فرمالیسم، هم‌چنین به عنوان تبیینی درباره‌ی ارزش زیباشناختی هنر به ویژگی‌های زیباشناختی، تجربه‌ی زیباشناختی و لذت زیباشناختی می‌پردازد. بیردزلی نیز براساس تمایلات فرمالیستی _که خود نمی‌پذیرد_ بر مباحث زیباشناسی، ازجمله تجربه‌ی زیباشناختی تأکید دارد. او زیباشناسی را «فرانقد»[3] یا فلسفه نقد می‌خواند و نقد هنری را تبیین و تأثیر «گزاره‌های انتقادی»[4] می‌نامد.[5] در سنت فرمالیسم، نقد هنری یا اظهار نظر در مورد اثر

1. New criticism

2. Anti-Essentialism

۳. Metacriticism: بیردزلی در چاپ کتاب زیباشناسی، تحت تأثیر ویتگنشتاینی‌ها تعریفی از هنر ارائه نمی‌دهد ولی بعدها که از ویتگنشتاینی‌ها جدا می‌شود تعریف هنر را در قالب زیباشناختی که آن را فرانقد می‌خواند، زیرا به نقد اشراف دارد و دانش به نقد به شمار می‌آید، در کتاب زیباشناسی‌اش به آن اضافه می‌کند.

4. Critical Statement

5. Beardsley, M.C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett publishing, United States of America, 1981, pp.3-4.

هنری، از اهمیت خاصی برخوردار است و اثر هنری به‌عنوان ابژه نقد در نظر گرفته می‌شود. در گام اول تعریف اثر هنری به‌مثابه‌ی معیاری است که مشخص می‌کند، چه چیزی متمایز از چیزهای دیگر می‌تواند اثر هنری باشد.

نقد بیردزلی، را می‌توان در کتاب معروف او به نام زیباشناسی: مسائلی در فلسفه نقد مشاهده کرد. او در کتابش، هنر را خود _بنیاد و جدا از انواع دیگر دغدغه‌ها_ دغدغه‌هایی مانند دغدغه‌های شناختی، اخلاقی، سیاسی و ... معرفی می‌کند؛ زیرا در سنت فرمالیسم ویژگی‌های صوری مطرح هستند و هرگونه محتوا از قلمرو زیباشناسی حذف می‌شود.[۱]

بیردزلی تحت تأثیر کانت، ویژگی‌های فرمی ابژه و کیفیات خاص فرمی را نسبت به کل ساختار در نظر می‌گیرد و آن را فاقد قصد و غرض می‌داند، از این رو رویکرد او در زیباشناسی درون‌گرایانه[۲] است؛ زیرا ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی فارغ از نوع نسبت‌های میان سوژه و ابژه است و تنها با نظر به فرم ایجاد می‌شود، اما در عین حال او رویکرد برون‌گرایانه[۳] نیز دارد؛ زیرا به‌زعم او اثر هنری برای ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی خلق می‌شود، یعنی کارکردی خارج از اثر برای آن تعریف می‌کند، اما در عین حال این کارکرد از خود اثر ناشی می‌شود.[٤] به این ترتیب، زیباشناسی را می‌توان روشی از تحلیل دانست و نقد را می‌توان روش‌شناسی آن قلمداد کرد. به تعبیری، زیباشناسی (به صورت نظری) روشی را برای نقد (به صورت عملی) آثار هنری ایجاد می‌کند که به آن اعتبار می‌بخشد. بیردزلی نیز معتقد است: «زیباشناسی حوزه‌ای از دانش است که برای تأیید گزاره‌های

---

۱. لوینسون، جرولد، پل گایر، زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۷ش، صص۱٤-۲۱.

2. Subjectivism

3. Objectivism

٤. لوینسون، جرولد، مسائل کلی زیباشناسی (قسمت سوم)، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۹۳ش، صص۱٤۷-۱٥٤.

انتقادی لازم به‌شمار می‌آیند».[1]

پر واضح است که ابژه نقد هنری، یک اثر هنری است اما بیردزلی معتقد است این ابژه از دو مبنای سطح (بافت) و عمق (ساختار) تشکیل شده است. در نتیجه تحلیل کامل یک اثر هنری مستلزم توانایی ارتباط سطح و عمق در تجربه‌ای واحد است. سطح می‌تواند اجزای معتبر ابژه‌ی زیباشناختی باشد و عمق می‌تواند معنایی باشد که در سطح ابژه‌ی زیباشناختی یافت می‌شود. معنا نیز دلالتی است که از نظر عینی تمام ایده‌ها و خصوصیات در ابژه‌ها را نشان دهد. اما دلالت‌های ذهنی، برخلاف دلالت‌های عینی، قابل تعریف نیستند. راهبرد هنرمند، بازی با دلالت‌های ذهنی است تا آن را به دلالت‌های عینی مبدل سازد. اهمیت زیباشناسی در آثار هنری به این علت است که تحلیل سطوح مختلف معنا و ارتباط درونی آن‌ها را ایجاد می‌کند و تجربه‌ی بیانی [نقد] را شکل می‌دهد. پس، زیباشناسی کل اثر هنری را در برمی‌گیرد و به عبارتی روش‌شناسی نقد به‌شمار می‌آید.[2]

بیردزلی برای تعریف و یا نقد هنری به سراغ ویژگی‌های درون ابژه می‌رود؛ از این لحاظ رویکرد وی درون‌گرایانه است که از مکتب نقد نو نشأت می‌گیرد. بیردزلی برای هنر، ذاتی قائل نیست و هنرمند را در فرآیند تشخیص معنا دخالت نمی‌دهد. از این رو، در بخش بعد به سراغ این پرسش می‌رویم که چرا نیت هنرمند در فرآیند معنای ابژه‌ی زیباشناختی نمی‌تواند نقشی ایفا کند.

نسبت ابژه‌ی زیباشناختی با نیت هنرمند

در تعریف نیت‌مندانه[3] از ابژه‌ی زیباشناختی، آثار هنری تولیدات تعمدی انسان شناخته

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p.3.
2. Kaelin, E., "Method and Methodology in Literary Criticism", *The School Review*, No.3, 1964, pp.289-295.
3. Intenationalistic

می‌شوند. نیت، مجموعه‌ای از حالات یا رخدادهای روان‌شناختی در ذهن هنرمند است که سبب ایجاد آثار هنری مورد نظر می‌شوند. بر مبنای این تعریف، نقدهای مختلفی از آثار هنری شکل می‌گیرند هم‌چون نقد رمانتیک که سعی دارد از طریق شناسایی و تفسیر حالات درونی و بیوگرافی هنرمند و نیز زمینه‌های اجتماعی و روان‌شناختی او به نیت هنرمند دست یابد و بدین وسیله با این روش به توصیف و تفسیر آثار هنری بپردازد. بیردزلی این موارد را شواهد بیرونی[1] ابژه‌ی زیباشناختی می‌خواند. در مقابلِ شواهد بیرونی، شواهد درونی[2] قرار دارند که از طریق مشاهده مستقیم ابژه، دریافت می‌شوند. بیردزلی مدعی است اگر شواهد درونی و بیرونی باهم تقارب و نزدیکی داشته باشند آن وقت آن‌چه هنرمند در مورد اثرش بیان می‌کند و آن‌چه از اثرش دریافت می‌شود، هر دو یکی خواهند بود، اما اگر شواهد درونی و بیرونی باهم مغایرت داشته باشند، یعنی اگر آن‌چه هنرمند در مورد اثرش می‌گوید و آن‌چه از اثرش دریافت می‌شود دو چیز متفاوت باشند، مشکل به‌وجود می‌آید؛ زیرا کیفیاتی که هنرمند با آن‌ها ابژه‌ی زیباشناختی‌اش را توصیف می‌کند در ابژه‌ی زیباشناختی نبوده و فقط در ذهن او هستند. این‌جاست که باید گفت این کیفیات خیالی هستند.[3] به عبارتی دیگر، آن‌چه منتقدان برای پی‌بردن به ذهنیت هنرمند بیان می‌کنند یکسری نیت‌های فرضی هستند و دستیابی به اصل آن‌ها غیرممکن است. پس در واقع، ما را از ابژه‌ی زیباشناختی که عینی و قابل دسترس است دور می‌سازند. البته خود هنرمند نیز با نسبت دادن کیفیت خیالی به ابژه، که به‌طور عینی در ابژه دیده نمی‌شود، ما را از ابژه‌ی زیباشناختی دور می‌سازد. نوئل کارول، کیفیت خیالی مورد نظر بیردزلی را «نیت‌گرایی واقعی افراطی» می‌خواند که افراطی‌ترین شکل نیت‌گرایی است، زیرا معنا را با نیت هنرمند مساوی می‌گیرد.[4] استدلال بیردزلی از

1. External Evidence
2. Internal Evidence
3. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.18-21.
4. Carroll, N., "Interpretation and Intention: The Debate between

کیفیت خیالی، انگیزه‌ی اصلی او برای حمله به دیدگاه نیت‌گرایی است؛ زیرا نیت‌گرایی باعث می‌شود هر اظهار نظر هنرمند درباره آثار هنری، معنای اثر تلقی شود در صورتی که ممکن است نباشد.[۱]

تمایز بین ابژه‌ی زیباشناختی و نیت هم‌چنین در مقاله‌ی «مغالطه‌ی[۲] نیت‌مندی»[۳] بیردزلی نیز مشاهده می‌شود. او در این مقاله، بر ناکارآمدی نقد نیت‌گرایی و نقد زندگینامه‌ای تأکید می‌کند و بیان می‌دارد برای روشن‌شدن معنای یک متن، رجوع به اطلاعات و داده‌های بیرون از متن، اشتباه است. منتقد و مخاطب صرفاً باید به متن رجوع کنند و رجوع به عوامل برون‌متنی باعث گرفتار شدن در مغالعه‌ای به نام مغالطه نیت می‌شود و باعث می‌شود فرد، واقعیت‌های روان‌شناختی درباره‌ی مؤلف اثر را با واقعیت‌هایی درباره‌ی اثرهنری خلط کند.

نباید فراموش کرد متن به محض تولید از مؤلف جدا می‌شود و به همگان تعلق می‌گیرد، با این کار متن از سیطره‌ی مؤلف بیرون می‌آید و دست مخاطب برای خوانش و دریافت معنا و ارزش آن بازتر می‌شود. نیت مؤلف به‌عنوان معیار داوری متن، مطلوب و دست‌یافتنی نیست و اصلاً برای تعین معنا به نیت مؤلف نیازی نیست، روابط میان کلمات یک متن است که معنا را متعین می‌سازد. باید بین نیت مؤلف و کنش او تمایز قائل شد، نیت مؤلف هرچه باشد تأثیری در کنش او ندارد. کنش‌ها در عالم عین رخ می‌دهند اما نیت‌ها در عالم ذهن. آن‌چه درون متن است عینی، و هر چه برون متن است ذهنی و غیرقابل دسترس است.[٤]

Hypothetical and Actual Intentionalism", *Metaphilosophy*, LLC and Blackwell Publishers Ltd, Vol.31, Nos.1/2, 2000 pp.75-76.

1. Ross, S., "Art and Allusion", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.40, no.1, 1981, p.61.

۲. مغالطه، دلیل آوردن اشتباه یا غیرمجاز برای ساختن استدلال می‌باشد.

3. The Intentional Fallacy

4. Beardsley, M.C., & W.K., Wimsatt, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, No.3, 1946, pp.468-488.

پس حواس و توجه منتقد، به‌جای این‌که در گستره‌ی وسیعی پراکنده شود، فقط به (فرم و محتوای) اثر محدود می‌شود. این نوع نقد هم‌چنین از نقد کلاسیک و رمانتیک که به نظر اومانیستی است، فاصله می‌گیرد و خود را با واقعیت‌های خاص و کلی درگیر نمی‌کند، بلکه خود را با تجربه‌ی کیفی یا ارزش ابژه درگیر می‌سازد.[1] اکنون دیگر روشن است که ابژه زیباشناختی بودن ربطی به نیت هنرمند ندارد، پس باید از کیفیاتی بپرسیم که ابژه را به زیباشناختی متصف می‌سازند و شاید نخست بهتر باشد از تفاوت ابژه زیباشناختی با ابژه ادراکی سؤال کنیم.

تمایز ابژه‌ی زیباشناختی از ابژه‌های ادراکی

ابژه‌های زیباشناختی در ساده‌ترین تعریف، نوعی ابژه‌های ادراکی[2] هستند. ابژه‌های ادراکی، حداقلی از کیفیات را که برای ادراکشان لازم است دربردارند. هر گونه احساس از ابژه‌ی ادراکی بر مبنای وجود فیزیکی یا مادی آن شکل می‌گیرد که ممکن است به طور مستقیم در ابژه مشاهده نشود، مانند مواد مورد استفاده‌ی هنرمند که در اثر هنری با ترکیبشان از یاد رفته‌اند. اجازه دهید بگوییم در توصیف ابژه ادراکی نیز مثل تولید لزومی ندارد تا از اصطلاحات فیزیکی بهره ببریم. هم‌چنین بیردزلی معتقد است، ابزار بیان، شالوده‌ی فیزیکی اثر تلقی می‌شود مانند بوم نقاشی، رنگ روغن که رسانه هنری تلقی می‌شود، آن ابزار جزء ابژه‌ی زیباشناختی نیست و در بحث نقد درباره‌ی آثار هنری هم کارایی ندارد.[3] به تعبیری، ابژه‌ی زیباشناختی فراتر از ابژه فیزیکی است.

ابژه‌های زیباشناختی به‌مثابه‌ی ابژه‌های ادراکی شناخته می‌شوند و چیزهایی نظیر آثار هنری و اشیای زیبا را در برمی‌گیرند. ابژه‌های ادراکی همانند ابژه‌های فیزیکی (مانند

1. Kaelin, "Method and Methodology in Literary Criticism", *The School Review*, p.290.
2. Perceptual Object
3. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.31-82.

بوم‌های رنگ آمیزی شده و سنگ‌ها) و ابژه‌های نظری (مانند اعداد و مفاهیم) که به ادراک در می‌آیند، نیستند، بلکه به ادراک‌کننده وابسته هستند. زمانی ابژه‌های ادراکی به عنوان ابژه‌های زیباشناختی تلقی می‌شوند که به خودی خود و به‌عنوان وسیله‌ای برای اهداف دیگر در نظر گرفته نشوند.

بیردزلی بین اظهارات در مورد ابژه‌ی زیباشناختی و اظهارات در مورد چیزی که در ما تأثیری را ایجاد می‌کند، تمایز قائل می‌شود. او این‌گونه بیان می‌دارد که ما دو نوع ساحت پدیدار داریم، یکی عین‌پدیداری و دیگری ذهن‌پدیداری است. عین‌پدیداری، چیزی که متعلق به «بیرون»[1] ماست، یعنی اگر ما چشممان را ببندیم، باقی می‌ماند، مانند آسمان. هم‌چنین عین‌پدیداری به‌عنوان ابژه مستقل از اراده‌ی ما، دارای کیفیات و رنگ و شکل خاص خودش است. در مقابل آن ذهن‌پدیداری، چیزی است هم‌چون خشم که متعلق به «درون»[2] ماست. ذهن‌پدیداری احساسی است که به عنوان مشخصه‌ی ابژه در زمینه‌ی بصری به‌نظر نمی‌رسد، یعنی وابسته به حواس پنج‌گانه ما نیست، بلکه به عنوان احساسی است که در درون ما می‌گذرد و متمایز از ابژه‌های اطراف ماست. عین‌پدیداری به ابژه‌ی زیباشناختی نسبت داده می‌شود، مانند این‌که بگوییم نقاشی ماتیس، شاد است، این کیفیت عین‌پدیداری است، اما زمانی که بگوییم نقاشی ماتیس موجب می‌شود احساس شادی کنیم، این احساس ذهن‌پدیداری و در مورد تأثیر است. به نظر بیردزلی، منتقدانی که بین ذهن‌پدیداری و عین‌پدیداری تمایز قائل نمی‌شوند، به‌جای این‌که از ابژه‌ی زیباشناختی سخن بگویند در مورد احساس خودشان سخن به میان می‌آورند.[3]

بیردزلی در مقاله‌ی «مغالطه‌ی تأثیر»[4] آورده است که دریافت مخاطب، ثابت

1. Outside
2. Within
3. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.35-43.
4. The Affective Fallacy

نیست و در دوره‌های مختلف، متفاوت می‌شود، لذا ما امروز نمی‌توانیم به معنا دست یابیم، زیرا معنا در تغییرات فرهنگی متحول می‌شود و به معناهای دیگری بدل می‌شود. نباید دریافت مخاطب را اصل دانست، بلکه باید پی آن بود که اثر چگونه خود را در هر دوره‌ای عرضه می‌کند. بیردزلی در این مقاله به ناکارآمدیِ نقد عین‌باورانه کلاسیک که به قواعد شناخت تکیه دارد و به دنبال شواهد غیر قابل تفسیر نظری است و هم‌چنین به ناکارآمدیِ نقد روان‌شناختی رمانتیک که به تفسیر روان‌شناختی مؤلف تکیه دارد، می‌پردازد. این نوعی ماجراجویی روح است، نیرویی که از طریق ذهن به مخاطب انتقال می‌یابد و توسط مخاطب پی‌گیری نمی‌شود، بلکه خود را تسلیم آن می‌کند. در نظریه دریافت، متن به‌مثابه‌ی نوعی عرصه‌ی مبادله‌ی اطلاعات است که مخاطب را قادر می‌سازد واکنشی به متن نشان دهد؛ که نظری است و روان‌شناسانه نیست، بلکه همه چیز به تفاوت نسبت میان عناصر احساسی بازمی‌گردد. وابستگی احساسات به عناصر متن و ارتباط مخاطب از طریق عناصر و تأویل آن‌ها در الگویی از دانش عرضه می‌شود، به این صورت که متن احساسات را در خود ثبت می‌کند و ایجاد احساسات از طریق دریافت مخاطب مجدداً ثبت می‌شود و با تغییر فرهنگی به فرهنگ دیگر، و یا با وقایع تاریخی ارزش احساسی و ذهنی خود را از دست می‌دهند، این ابژه ثابت متن ناشی از احساس است که دوباره توسط دریافت مخاطب کشف می‌شود و در جریان تحول دوران، از درکی به درک دیگر مبدل می‌شوند، و در این تغییرات فرهنگی و تاریخی، متن است که باقی می‌ماند و بازتفسیر می‌شود.[1]

با این وصف در تشخیص ابژه‌ی زیباشناختی نمی‌توان بر عناصر احساسی، دریافت و تأثیرپذیری‌های مخاطب تکیه کرد که تحت تأثیر عوامل متعددی قرار دارد. بیردزلی با رد کردن نیت مؤلف و نیت مخاطب، شناخت ابژه‌ی زیباشناختی را بر عهده عوامل درونی آن می‌گذارد که باید دید منتقد چگونه با آن‌ها مواجه می‌شود.

1. Beardsley, M.C., & W.K., Wimsatt, "The Affective Fallacy", *The Sewanee Review*, No.1, 1949, pp.31-55.

بیان منتقد به‌مثابه‌ی نوعی امپرسیونیسم انتقادی

نمایش یا بیان ابژه‌ی زیباشناختی، وقتی است که ابژه در زمان خاص توسط فردی خاص تجربه می‌شود، بنابراین وقتی یک ابژه‌ی زیباشناختی در میان باشد می‌تواند زمینه‌ساز تجربه‌های زیادی شود که حتی با هم یکسان نیستند. بیردزلی معتقد است، زمانی‌که منتقد درباره‌ی تجربه خود از یک ابژه‌ی زیباشناختی صحبت می‌کند، نمی‌تواند درباره‌ی ابژه ادراکی‌اش باشد و این نوع بیان، نوعی امپرسیونیسم انتقادی[۱] است. این‌جا استفاده‌ی بیردزلی از این اصطلاح در بیان تشابه میان کار منتقدانی از این دست با نقاشان امپرسیونیست سده‌ی نوزدهم است. امپرسیونیسم انتقادی، نظام‌مند نیست و منتقدان امپرسیونیستی، اغلب در مورد تجربه‌ی شخصی خود از ابژه‌ی زیباشناختی صحبت می‌کنند و نه در مورد خود ابژه و عرف عام[۲] _پای یک ابژه در میان است با تجربه‌های بسیار_ آن‌ها برای آگاه ساختن مخاطبان، خود را به نظریه‌ای که اصول و معیارهای خاص در مورد ابژه دارند مقید نمی‌کنند. مراد این است که بازنمایی حتماً نباید شباهت ایجاد کند. به این ترتیب، زمانی‌که منتقد امپرسیونیستی بیان می‌دارد: «این نقاشی برای من احساسی به‌نظر می‌رسد دیگر احتیاجی ندارد آن را به اثبات برساند. اما در مقابل منتقد عین‌باور زمانی‌که می‌گوید: این نقاشی احساسی است. مکلف است که تجربیات معناداری که از عینیت پدیدار در آن ابژه است را توضیح و به اثبات برساند».[۳] بیردزلی برای این‌که نقد عین‌باورانه را از نقد امپرسیونیستی متمایز کند، یا به تعبیری برای درک و فهم ابژه‌ی زیباشناختی، مدعی می‌شود که ابژه‌ی زیباشناختی ابژه‌ای ادراکی است و بیان-های مختلف می‌تواند داشته باشد. بیان‌های مختلف از اشخاص متعدد که می‌توانند از

---

۱. Critical Impressionism، فلاسفه هنر درباره‌ی ابژکتیو و سوبژکتیو بحث‌های بسیاری کردند، اما تنها بیردزلی است که از اصطلاحات جدید استفاده می‌کند.

2. Common-Sense

3. Beardsley, M.C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.44-45.

یکدیگر متفاوت باشند. خصوصیات یک ابژه‌ی زیباشناختی در یک بیان کاملاً آشکار نمی‌شوند و یک بیان واقعی، بیانی است که مشخصه‌های آن با مشخصه‌های ابژه‌ی زیباشناختی مطابقت دارد. هم‌چنین بیان ابژه‌ی زیباشناختی یک شیوه فرمالیستی از سخن گفتن است، زیرا منتقد با بیان، ماهیت ابژه‌ی زیباشناختی را از طریق توصیف، تفسیر و ارزیابی، مشخص می‌کند.[1] به تعبیری، بیانی که مدنظر بیردزلی است، ارزیابی انتقادی یا همان زیباشناسی است.

به این ترتیب، از دیدگاه فرمالیستی، در ارزیابی زیباشناختی ویژگی‌های توصیفی یا ساختاری آثار هنری از اهمیت بیشتری برخوردار است؛ زیرا با توصیف آثار هنری و ویژگی‌هایی زیباشناختی از جمله وحدت و هماهنگی که ارزش هنری‌شان تجربه می‌شود، می‌توان حکم کلی صادر کرد که ذهنی نیست و جنبه‌ی محتوایی و فرمی دارد، مانند این نقاشی خوب است چون دارای وحدت است.[2]

ماهیت ابژه‌ی زیباشناختی از طریق توصیف، تفسیر و ارزیابی مشخص می‌شود. پس باید به این پرسش بپردازیم که در گام نخست خود ابژه‌ی زیباشناختی چیست و چه تعریفی دارد.

تعریف ابژه‌ی زیباشناختی

بیردزلی به بررسی تعیین موقعیت ابژه‌ی زیباشناختی می‌پردازد و برای این‌که تعریفی از ابژه‌ی زیباشناختی ارائه دهد، آن را از دیگر ابژه‌های ادراکی متمایز می‌کند. او بیان می‌دارد که اگر ما تعریفی از ابژه‌ی زیباشناختی به لحاظ انگیزه داشته باشیم، این‌گونه تعریف می‌شود که ابژه‌ی زیباشناختی، ابژه‌ای تعمدی است و توسط انسان تولید می‌شود. این

1. Beardsley, M.C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.46-55.
2. Carney, J., "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic Education*, No.1, 1994, p.12.

تعریف، تعریفی نیت‌مندانه یا تکوینی[1] از ابژه‌ی زیباشناختی است. بنابراین، ابژه‌ی ادراکی، یک ابژه‌ی زیباشناختی نیست، مگر این‌که نتیجه آن، کنشی «خود بیانگر»[2] باشد. بر این مبنا، «انگیزه‌ی زیباشناختی»[3] دارد، یعنی ابژه‌ی زیباشناختی توسط انگیزه‌ی زیباشناختی ایجاد می‌شود. این تعریف، علاوه بر تعریف نیت‌مندانه، تمام ابژه‌های زیباشناختی، ازجمله نقاشی‌های غارهای دوران پارینه سنگی که با اهداف جادویی شکل گرفته‌اند و یا ابژه‌های مذهبی مانند کلیساها و نقاشی‌های مذهبی، که انگیزه مذهبی دارند و یا حتی بسیاری از آثار هنری امروز که انگیزه‌ی زیباشناختی ندارند، مانند آثار سوررئالیست‌ها را در برنمی‌گیرد، بنابراین تعریفی کامل و جامع از هنر ارائه نمی‌دهد.[4]

ویژگی‌هایی در آثار هنری وجود دارند که ویژگی زیباشناختی در معنای ارزشی و ویژگی ساختاری و توصیفی نیستند، آن‌ها ویژگی اولیه هنر هستند، ویژگی‌هایی مانند بیانگری که آثار هنری می‌توانند داشته باشند. این ویژگی‌ها به زمان تولید و سبک متعلق به آن و هم‌چنین ساختار شکل رنگی و بصری که توسط هنرمند ایجاد شده است، توجه دارند که آن را می‌توان به عنوان سبک هنری بیان کرد.[5]

برداشت عینی[6] از ابژه‌ی زیباشناختی

مطمئن‌ترین شیوه تمایز بین ابژه‌ی زیباشناختی و ابژه‌ی ادراکی، براساس خصوصیات ابژه است. خصوصیاتی که تمام ابژه‌های زیباشناختی را دارا هستند و نیز دارای ارزشی مشترک هستند. مانند آن‌چه ابژه‌ی زیباشناختی خود را به‌عنوان بخشی از زمینه‌های پدیدار ارائه می‌کند که دارای ناهمگونی درونی است و با نظمی، کل مجموعه را ایجاد و آن را قابل

1. Genetic
2. Self-Expression
3. Aesthetic Motive
4. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p.60.
5. Carney, "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic Education*, p.16.
6. The Objective Definition

درک می‌کند. حتی می‌توان برای ایجاد تعریف عینی، زمینه‌ی بصری را در نظر بگیریم، مثل وقتی‌که عناصر اصلی زبان و معنا را برای آثار ادبی قرار می‌دهیم و آن را از فلسفه و علم و عمل جدا می‌سازیم. بیردزلی تحت تأثیر ویتگنشتاینی‌ها تمام آثار هنری و ادبی را برحسب شباهت خانوادگی در زیر پرچم ابژه‌ی زیباشناختی گرد می‌آورد و بیان می‌دارد: می‌توانیم گروه تصنیف‌های موسیقیایی، طرح‌های دیداری، آثار ادبی، و همه گروه‌های دیگر ابژه‌ها را که جداگانه تعریف شده‌اند، یکایک گردهم آوریم و همه‌ی آن‌ها را به نام «ابژه‌ی زیباشناختی» بخوانیم.[1] به‌نظر می‌رسد، تعریف بیردزلی بیشتر به گزارشی از اثر هنری شباهت دارد تا تعریفی از آن، او برای این‌که تبیینی، ضد ذات‌گرایانه از اثر هنری ارائه دهد به سراغ تجربه‌ی زیباشناختی می‌رود.

بیردزلی براین اصل، ابژه‌های ادراکی را از ابژه‌های زیباشناختی متمایز می‌کند، در نتیجه اظهارات در مورد ابژه‌ی ادراکی و اظهارات در مورد ابژه‌های زیباشناختی را نیز از هم تمییز می‌دهد. اظهاراتی که در مورد علت‌ها و تأثیرات ابژه‌ی زیباشناختی است، «گزاره‌های بیرونی»[2] می‌نامد و اظهاراتی که در مورد کیفیات ابژه‌ی زیباشناختی «گزاره‌های درونی»[3] یا «گزاره انتقادی»[4] می‌نامد. اظهارات در مورد خصوصیات زیباشناختی، اظهارات توصیف، تفسیر، ارزیابی است که در دامنه‌ی «زیباشناسی» است.[5]

ارزیابی، داوری ارزشی درباره‌ی آثار است و به این علت که در دامنه‌ی زیباشناسی قرار می‌گیرد، ارزش زیباشناختی نامیده می‌شود. ارزش زیباشناختی اثر از حیث تجربه‌ی زیباشناختی آن اثر پدید می‌آید که به خاطر خودش ارزشمند است و لازمه‌ی این تجربه براساس درک و دانش استوار است.

---

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p.64.
2. External Statements
3. Internal Statements
4. Critical Statement
5. Ibid, p.65.

جایگاه ابژه زیباشناختی در تجربه‌ی زیباشناختی و نقد هنر

بیردزلی برای متمایز کردن ابژه‌ی هنری از ابژه‌ی غیر هنری تعریفی از هنر ارائه می‌دهد و نامش را «نظریه‌ی زیباشناسی هنر» می‌گذارد، که بر طبق آن کارکرد هنر این است که تجربه‌ی زیباشناختی ایجاد کند. این تجربه‌ی زیباشناختی ترکیبی از چیزهایی است که معمولاً به وضعیت‌های احساسی غیرشناختی نیز مربوط هستند، مانند احساس آزادی. از این رو از دیدگاه بیردزلی آن‌چه اثرهنری را شکل می‌دهد چیزی مرتبط با کارکرد آن است. تجربه‌ی زیباشناختی، تجربه‌ای است که از کیفیات زیباشناسی و ارتباطات فرمی برآمده و کارکردش ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی است. در این مفهوم، خودِ تجربه موضوع و مقصد هنر است، تجربه‌ای که به خودی خود ارزشمند است و صرفاً وسیله‌ای برای نیل به اهداف دیگری نیست و لذت‌بخش است. این امر شیوه‌ای برای بیان کیفیت در هنر به بیردزلی می‌دهد: آثاری که تجربه‌ی زیباشناختی بیشتری سبب می‌شوند بهتر از آثاری هستند که مقدار کمتری تجربه‌ی زیباشناختی سبب می‌شوند. تجربه‌ی زیباشناختی نه فقط با نظریه زیباشناختی هنر ارتباط تنگاتنگی دارد بلکه با واکنش اثرهنری نیز ارتباط تنگاتنگی دارد.[۱]

بیردزلی اثر هنری را که در میان چیزهای دیگر دارای ارزش زیباشناختی است ابژه‌ی زیباشناختی می‌نامد. اصطلاح ابژه، از نظر او برای اشاره به هرآن چیزی است که می‌توان در نظر گرفت و در موردش گفت‌وگو کرد و ویژگی‌هایی را به آن نسبت داد. بیردزلی برای رسیدن به تعریفی از ابژه‌ی زیباشناختی، آن را از دیگر صفاتی که به ابژه‌ی زیباشناختی نسبت می‌دهند، مجزا می‌کند. به نظر وی اولین چیزی که نقد را ممکن می‌سازد، وجود ابژه‌ای است که باید مورد نقد قرار گیرد، با ویژگی خاصی که برمبنای تفسیرها و ارزیابی‌ها قابل بررسی است.[۲] نقد، کنش عملی با مبانی نظری است. که به سه مرحله

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.527-535.
2. Carney, "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic*

تقسیم می‌شود: توصیف، تفسیر و ارزیابی. بیردزلی آن‌ها را گزاره‌های هنجاری و گزاره‌های غیر هنجاری از آثار هنری می‌خواند که گزاره‌های هنجاری، ارزیابی‌های انتقادی خوانده می‌شود که صفت‌هایی مانند خوبی یا بدی، زشتی یا زیبایی را به آن‌ها نسبت می‌دهیم و گزاره‌های غیر هنجاری توصیف و تفسیر آثار هنری هستند. توصیف به رنگ‌ها و اشکال و طرح تصویر اشاره دارد و تفسیر به معنای اثر هنری اشاره دارد؛ این معنا در ارتباط با خود اثر و چیزی که بیرون اثر است ایجاد می‌شود.[۱] ارزیابی با اتکا بر معیاری صورت می‌گیرد که یک اثر هنری در ارتباط با آثار دیگر برتری می‌یابد؛ برتری به واسطه ارزش‌هایی در آثار هنری شناخته می‌شوند، ارزش زیباشناختی در برخی روش‌ها تجربه‌ی زیباشناختی هستند که در آثار هنری قابل ارزیابی هستند. ارزیابی هم‌چنین نقد کامل اثر هنری را موجب می‌شود و درک ما را از اثر افزایش می‌دهد و شامل ویژگی‌هایی است که تجربه‌ی انسانی ما را در ابعاد مختلف توانمند می‌سازد. ارزیابی انتقادی در دیدگاه فرمالیستی از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا ارزش آثار هنری با ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی در ویژگی‌های فرمال (صوری) را موجب می‌شود.[۲]

ارزیابی نوعی نقد هنری است که منتقد را به اثر هنری مطلوب هدایت می‌کند که غرض از آن ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی است. به این ترتیب، ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی در ابژه‌ی زیباشناختی نقشی محوری دارد. بیردزلی ارزیابی را مستدل می‌خواند که براساس آن می‌توان حکم به خوبی یا بدی اثر داد. ارزیابی مستدل بر دلایل عینی استوار است که به مجموعه کیفیت‌ها و روابط آن‌ها در درون اثر اشاره دارند و به سه گروه تقسیم می‌شوند: وحدت یا عدم وحدت، ترکیب یا عدم ترکیب، شدت یا عدم شدت.[۳] به این

Education, pp.13-16.

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.9-10.

2. Carney, "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic Education*, pp.13-16.

3. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.457-462.

ترتیب، نظریه بیردزلی به منتقد توصیه می‌کند در اثر هنری به دنبال چه ویژگی‌هایی بگردد و بپرسد: دلایل خوب دانستن یک اثر هنری چیست؟

برای شناسایی ویژگی ترکیب، نخست باید ویژگی عنصر را در اثر هنری مد نظر قرار داد. عنصر همان جزء به‌شمار می‌آید با این تفاوت که جزء بخشی از کل است ولی عنصر تنها به روابط اشاره دارد. در تعریف عنصر آمده که ترکیب جدیدی را ایجاد می‌کند و به عناصر دیگر قابل تقسیم نیست؛ این تعریف روشن می‌سازد که علاوه بر اهمیت روابط، کوچک‌ترین بخش از چیزی است که قابل تقسیم نیست. عنصر در یک اثر هنری کیفیتی می‌یابد که آن را تأثیرگذار و قابل درک می‌کند؛ این کیفیت به عنوان «کیفیت‌های محلی»[1] خوانده می‌شود. ارتباط عناصر بایکدیگر ویژگی ترکیب را ایجاد می‌کنند و این ویژگی در اثر هنری تحت عنوان کیفیتی به نام «کیفیت ناحیه‌ای»[2] شناخته می‌شود. بنابراین، اگر کیفیت به عناصر محدود شود کیفیت محلی است و اگر به ترکیب محدود شود کیفیت ناحیه‌ای است.[3] به عبارتی، کیفیت ناحیه‌ای کلیتی وابسته است که ترکیب‌ها را در برمی‌گیرد.

ویژگی دیگر مدنظر بیردزلی شدت است که به دریافت احساسی اشاره دارد و گاهی تحت عنوان کیفیت ناحیه‌ای شدت‌یافته[4] خوانده می‌شود. ویژگی شدت و کیفیت ناحیه‌ای هر دو بیانی دارند و از این منظر یکسان هستند. علاوه براین، شدت احساسی را بازگو می‌کند که از عین‌پدیدار حاصل می‌شود از این رو کیفیت ناحیه‌ای شدت‌یافته است (به عناصر درون اثر هنری اشاره دارد).[5]

ویژگی شدت با دریافت احساسی مرتبط است و برخی منتقدان آن را با دریافت

1. Local Qualities
2. Regional Qualities
3. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.80-82.
4. Intense Regional Quality
5. Ibid, p.86.

عاطفی یکی می‌گیرند. بیردزلی باور دارد این دو از هم جدا هستند؛ زیرا شدت، عین‌پدیدار و دریافت عاطفی، ذهن‌پدیدار است و صرفاً ادعای گوینده به‌شمار می‌آید که در ابژه دیده نمی‌شود.[۱]

از نظر بیردزلی وحدت نیز یک ویژگی مهم اثر هنری است که آن را از سایر آثار بهتر می‌سازد؛ زیرا اثر مد نظر را یکپارچه‌تر می‌کند. بیردزلی مفهوم وحدت را با تمامیت و انسجام شناسایی می‌کند. یک طرح بصری تنها با کادر محدود و از سایر اجزاء مجزا می‌شود. از این رو، کادر به عنوان بخش محدودکننده و مجزاکننده فضای تصویر را به نقش تصویر پیوند می‌زند. در این هنگام طرح بصری دارای تمامیت است؛ به این معنا چیزی را از بیرون نیاز ندارد و آن‌چه لازم است تماماً دارد. دومین ویژگی از مفهوم وحدت انسجام است که با مرکزیت و هماهنگی، تعادل و توازن بین عناصر تصویر ایجاد می‌شود.[۲] به عبارتی می‌توان گفت ویژگی انسجام و تمامیت میزان وحدت را در تصویر تعیین می‌کنند.

وجود دلایل عینی (وحدت، شدت، ترکیب) در ارزیابی انتقادی، خوب‌بودن اثر را معلوم می‌کنند و در نتیجه می‌توان به خوبی اثر حکم صادر کرد. حکم خوب‌بودن اثر به این معنا نیست که آن اثر زیباست، بلکه به این معناست که اثر دارای ارزش زیباشناختی است. به این ترتیب، معیار زیباشناسی، زیبایی اثر نیست، بلکه ارزش زیباشناختی آن است.

از نظر بیردزلی، ارزش زیباشناختی یک ابژه‌ی زیباشناختی در «کارکرد طبقاتی»[۳] آن ایجاد می‌شود؛ به این معنا که چیزی وجود دارد که ابژه‌های زیباشناختی می‌توانند ایجاد کنند که سایر چیزها نمی‌توانند آن را ایجاد کنند. به تعبیری چیزی وجود دارد که ابژه‌های

---

1. See: Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.463-464.
2. Ibid, pp.193-195.
۳. Function-Classes: تعدادی از ابژه‌ها که به دلیل خصوصیات درونی مشترک هستند.

زیباشناختی در آن خوب هستند. آن چیزی که یک ابژه‌ی زیباشناختی می‌تواند ایجاد کند و در آن خوب باشد، نوع خاصی از تجربه است که به عنوان تجربه‌ی زیباشناختی شناخته می‌شود. بنابراین، ابژه‌ی زیباشناختی یک کارکرد طبقاتی به‌مثابه‌ی تجربه‌ی زیباشناختی دارد.[۱]

به نظر می‌رسد بیردزلی در تعریف هنر، آن را به کارکرد اثر هنری محدود می‌کند، اما وی مدعی است که اگر تعریف او را به کارکرد هنر محدود کنیم، کوته‌بینانه خواهد بود؛ زیرا او هنر را به مفهوم زیباشناختی نزدیک می‌کند و در این صورت، هنر به عنوان اقدام مهم اجتماعی به لحاظ یک هدف زیباشناختی درک می‌شود و این امر، اهمیت هنر را در فرهنگ نشان می‌دهد که نقشی فراتر از تجربه‌ی زیباشناختی بازی می‌کند.[۲]

بیردزلی مبنای نظریه زیباشناسی خود را در تجربه‌ی زیباشناختی می‌داند، که ویژگی‌های زیباشناختی از یک اثر هنری باعث تجربه‌ی زیباشناختی می‌شود و از این طریق معیار نقد هنری و اساس ارزش هنری مشخص می‌شود.

تجربه‌ی زیباشناختی نوع خاصی از تجربه است که با مواجهه با ابژه‌های زیباشناختی ایجاد می‌شود. بیردزلی برای ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی چهار ویژگی ذکر می‌کند: اول، یک تجربه‌ی زیباشناختی، تجربه‌ای است که بر اجزای ناهمگن ولی به هم پیوسته از زمینه عین‌پدیدار _الگوهای بصری یا شنیداری و یا خصوصیات و رویدادهای ادبی_ کاملاً تمرکز دارد. این تمرکز با نگه‌داشتن چشم بر روی ابژه ایجاد می‌شود و ابژه، تجربه را کنترل می‌کند (این تمرکز با بازی خیال برای رویاپردازی متفاوت است). درست است که ابژه، برای ایجاد تجربه اهمیت دارد، ولی «ارتباط» نقش مهم‌تری از ابژه ایفاء می‌کند؛ زیرا ابژه، ابژه‌ای ادراکی است و در تجربه به‌مثابه‌ی زمینه‌ی عین‌پدیدار ظاهر

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p.527.
2. Beardsley, M.C., "In Defense of Aesthetic Value", *Proceedings and Adresses of The American Philosophical Association*, Vol.52, No. 6, 1979, p.730.

می‌شود. دوم، یک تجربه از برخی شدت‌ها ایجاد می‌شود. بعضی از نویسندگان معتقدند که تجربه‌ی زیباشناختی تحت تأثیر عواطف و احساسات شدید ایجاد می‌شود، اما از نظر بیردزلی، این اصطلاحات از نظریه روان‌شناختی نشأت می‌گیرند و تنها چیزی که می‌تواند عواطفی از تجربه باشد، شدتی از تجربه است. هم‌چنین او بیان می‌کند که شدت با لذت قابل مقایسه نیست، ولی با تمرکز کردن بر تجربه می‌توانیم تمام واکنش‌های منفی را نادیده بگیریم و لذت ببریم، تمرکز، نه تنها با کمرنگ کردن احساس و در برگرفتن آگاهی بلکه، از طریق کانال‌های آزاد و بدون مانع تجربه، موجب لذت می‌شود. دو ویژگی بعدی از تجربه‌ی زیباشناختی (سوم و چهارم) که بیردزلی مطرح می‌کند با وحدت در ارتباط هستند. سوم، تجربه‌ای که به میزان غیر معمول به هم پیوسته است و انسجام دارد. در صورتی‌که تجربه به‌طور موقت قطع شود، مانند زمانی‌که ما کتاب رمان را برای شام خوردن کنار می‌گذاریم، میزان قابل توجهی انسجام حفظ می‌شود و با برداشتن رمان بلافاصله به دنیای اثر برمی‌گردیم، گویی که هیچ وقفه‌ای رخ نداده است و دوباره در همان تجربه قرار می‌گیریم. چهارم، تجربه‌ای است که به‌طور غیر معمول در خودش تمامیت دارد. انگیزه‌ها و تجربه‌ها از طریق عناصر درون تجربه احساس می‌شوند و با عناصر دیگر به تعادل می‌رسد، به گونه‌ای که این میزان از تعادل که نهایت لذت است را کسب می‌کند. این تجربه خود را از نفوذ عناصر بیگانه مجزا می‌سازد. البته، به دلیل ویژگی‌های قابل توجه تجربه‌ی زیباشناختی، خود را از جریان کلی تجربه بیرون می‌آورد و در حافظه به‌عنوان تجربه‌ای واحد باقی بماند. بیردزلی همچنین تفاوت‌های تجربه‌ی زیباشناختی را با سایر تجربه‌ها تحت اصطلاح «شکوه»[1] پوشش می‌دهد و معتقد است یک تجربه‌ی زیباشناختی شأن و شکوه بیشتری نسبت به تجربه‌های دیگر دارد و شکوه کارکردی از این سه متغیر است؛ زیرا هرچه شکوه تجربه وحدت بیشتری دارد، متمرکزتر ایجاد می‌شود، و هرچه شکوه تجربه شدت بیشتری دارد،

1. Magnitude

عمیق‌تر ایجاد می‌شود و هرچه شکوه تجربه ترکیب بیشتری دارد، بیشتر خود را درگیر می‌سازد، یعنی، واکنش به آن در مدت زمان بیشتری صورت می‌گیرد. در این‌جا شکوه به‌مثابه‌ی سنجش نیست، صرفاً اصطلاحی است که مقدار تجربه را ایجاد می‌کند.[۱]

به این ترتیب، تجربه‌ی زیباشناختی یک اثر هنری، ارزش آن و تنها شرط لازم اثر هنری است و ویژگی‌های ارزشی که بیردزلی برای ارزیابی آثار هنری به‌کار می‌برد، محتوا-محور هستند. او مدعی است که این سه ویژگی کلی (وحدت، امر مرکب، شدت) اساس ارزش هنر است که از حکم زیباشناختی پشتیبانی می‌کند. این سه ویژگی از محتوا بیرون کشیده می‌شوند، اما چون بیردزلی به دنبال تعریفی ضد ذات‌گرایانه از هنر است که ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی کند، وی را در زمره‌ی فرمالیست‌ها قرار می‌دهند.[۲]

ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی به‌نظر می‌رسد تنها در ارزیابی انتقادی کاربرد ندارد، بلکه تأثیرات دیگری را نیز موجب می‌شود. بیردزلی تأثیرات مطلوب که تجربه‌ی زیباشناختی ایجاد می‌کند را «ارزش ذاتی»[۳] می‌خواند و این تأثیرات را در چندین مورد ذکر می‌کند: ۱. تجربه‌ی زیباشناختی، تنش‌ها و انگیزه‌های مخرب را کاهش می‌دهد. می‌توان گفت این همان ادعایی است که ارسطو درباره‌ی کاتارسیس دارد و به روشنی، در این‌جا نیز بیردزلی مطرح می‌کند. به تعبیری، ارسطو و بیردزلی هنر را زمینه‌ساز تعالی اخلاقی قرار می‌دهند. ۲. تجربه‌ی زیباشناختی، تضادهای درونی را برطرف می‌کند و به ایجاد یکپارچگی یا هماهنگی کمک می‌کند. به عبارتی، هنگامی‌که کسی در مواجهه با یک ابژه‌ی زیباشناختی قرار می‌گیرد، احساسی که از ابژه دریافت می‌کند، ذهن او را روشن‌تر و نیز به هم ریختگی ذهنی او را مرتفع می‌سازد. به‌طور مثال، وقتی ما با چندین مسئله روبه‌رو هستیم که اهمیت برابر دارند، کمی سردرگم می‌شویم، ولی با گوش دادن

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.527-529.
2. Carney, "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic Education*, p.25.
3. Inherent Value

به قطعه‌ای موسیقی یا با خواندن کتاب رمان یا با انجام کارهایی از این دست، دچار دگرگونی ذهنی می‌شویم. یعنی شاید در مراحل بعدی با ذهنی باز و روشن‌تر به مسائل بپردازیم. این انگیزش، تأثیر نیروبخش هنر است. ۳. تجربه‌ی زیباشناختی درک و تمییزگذاری ما را تصحیح می‌کند و بهبود می‌بخشد. اگر ما با تجربه‌ی زیباشناختی بتوانیم حساسیت و درک بیشتری داشته باشیم، این امر تمام جنبه‌های دیگر زندگی ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به‌طور مثال، بر روابط احساسی ما نسبت به دیگران تأثیر می‌گذارد و آن را بهبود می‌سازد. ۴. تجربه‌ی زیباشناختی تخیل را توسعه می‌دهد و توانایی ما را ارتقاء می‌بخشد. در تجربه‌ی زیباشناختی ما باید پذیرای کیفیت‌ها و صورت‌های جدید باشیم و از راه‌های فرسوده روزمره و هم‌چنین از موانعی که بازی آزادانه قوه‌ی متخیله را تحلیل می‌برند، گذر کنیم. این گونه ممکن است انعطاف‌پذیرتر شده و بهتر بتوانیم با موقعیت‌های جدید و شرایط غیرمنتظره سازگار شویم. در این چهار روش، تجربه‌ی زیباشناختی کارکردی فردی دارد؛ ولی ارزش ذاتی، جنبه‌های دیگری را نیز در برمی‌گیرد هم‌چون مواردی که در شماره‌های ۵ تا ۷ اشاره می‌شود: ۵. از حیث پزشکی، تجربه‌ی زیباشناختی در اقدامی پیشگیرانه به سلامت روان کمک می‌کند. در دنیایی که افراد در گیرودار امور روزمره‌ی زندگی قرار می‌گیرند، اشکال و رنگ‌های هماهنگ و موسیقی و شعر و غیره برای تقویت روحیه می‌توانند مثمر ثمر باشند و امید به زندگی را بالا ببرند. به‌طور مثال، طی جنگ جهانی دوم در انگلستان، کنسرت‌های موسیقی کلاسیک، در تقویت روحیه افراد، موفقیت‌های حیرت‌انگیزی داشتند. ۶. تجربه‌ی زیباشناختی، باعث همدلی و درک متقابل می‌شود و انتظار می‌رود که افراد را به هم نزدیک کند. اگر دو نفر به یک موسیقی گوش دهند و یا به یک نقاشی نگاه کنند، آن‌ها تجربه مشترکی دارند. این تجربه مشترک کمک می‌کند که پیوندی بین آن‌ها شکل می‌گیرد. ۷. تجربه‌ی زیباشناختی، زندگی بشری را ایده‌آل می‌سازد. از این جهت که ابزارها و غایت‌ها را به هم می‌رساند، یعنی ابزاری که متناسب غایتی است. به گفته‌ی

برخی از فیلسوفان، شکاف گسترده بین ابزارها و غایت‌ها از دردسرهای امروز است. مشغله‌های کاری، روح انسان را فرسوده می‌کنند شخصی که کار می‌کند نمی‌تواند با کار و محصولش ارتباط معنادار داشته باشد به قول مارکس از آن‌ها بیگانه می‌شود. در چنین شرایطی باید انتظار معناباختگی داشت، مثل اتفاقی که با عقلانیت ابزاری به وقوع می-پیوندد و هدف، ابزار را توجیه می‌کند. اما اگر ابزارها با توجه به اهمیت اهداف در نظر گرفته شوند، آن موقع است که زندگی معنادار و شاد می‌شود. این امر، چیزی فراتر از کیفیت زیباشناختی ایجاد می‌کند. به این ترتیب، می‌توان گفت تجربه‌ی زیباشناختی نا امیدی، یکنواختی، پوچی و ... زندگی را کمتر می‌کند و آن را معنادار و شاد نگه می‌دارد.[1]

در نهایت، بیردزلی تجربه‌ی زیباشناختی را نه تنها کارکرد هنر تصور می‌کند، بلکه به عنوان ارزش ذاتی ابژه، ما را به ما را به زندگی بهتر و نیز جامعه‌ای پویاتر سوق می‌دهد. به این ترتیب می‌توان گفت، بیردزلی با مطرح کردن مسائل زیباشناختی، علاوه بر شناخت هنر مدرن و نقد هنری آن، هنر را اقدام مهم اجتماعی به لحاظ یک هدف زیباشناختی می‌پندارد که فراتر از تجربه‌ی زیباشناختی است. از این رو، لازمه‌ی هر جامعه مدرن این است که هنر را پرورش دهد و ظرفیت‌های افراد را در این زمینه ارتقاء دهد.

نتیجه

بیردزلی در تعریف ابژه زیباشناختی، پیش از هر چیز، با بیان تمایز آن از ابژه‌های ادراکی کار خود را آغاز می‌کند. این تمایز با در نظر گرفتن خصوصیات ابژه امکان‌پذیر است. خصوصیاتی که تمام ابژه‌های زیباشناختی آن را دارا هستند. البته این خصوصیات به جنبه‌ی ابژکتیو یک پدیده مربوط‌اند و از این رو به ذهنیت و یا ادراک حسی مدرِک مربوط نیستند، برای مثال، رنگ و اشکال ابژه که بر فرم تعلق دارند مستقل از اراده‌ی انسان

1. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, pp.571-576.

هستند. اگر منتقدی تفاوت جنبه‌های ذهنی و عینی ابژه را لحاظ نکند صرفاً در مورد احساس خودش سخن خواهد گفت. این تعریف از ابژه‌ی زیباشناختی است که مراحل نقد و تعریف تجربه‌ی زیباشناختی را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

پس تجربه زیباشناختی حاصل شده تجربه‌ای ناشی از ویژگی‌های فرمال و بیانی آثار هنری است. این در مورد هر ابژه‌ای که از جاذبه‌ی زیباشناختی برخوردار است، صدق می‌کند فراموش نکنیم شرط لازم همان صدور حکم زیباشناختی است و ویژگی‌های زیباشناختی و ارزیابی اثر هنری برای شناخت ابژه‌ی هنری شرط کافی هستند.

بیردزلی برای مشخص کردن ابژه‌ی هنری از غیر هنری ویژگی‌هایی هم‌چون وحدت و ترکیب و شدت قائل است. این ویژگی‌ها به قدری کلی و جامع هستند که به هر شکلی در همه هنرها ازجمله هنرهای تجسمی، سینما یا موسیقی می‌توان آن‌ها را یافت. اما این مسئله پیش می‌آید ویژگی‌های کلی مدنظر بیردزلی باعث می‌شود تا علاوه بر ابژه‌های هنری، ابژه‌های غیر هنری را در بربگیرد. از این رو، او تجربه‌ی زیباشناختی را به عنوان کارکرد هنر مطرح می‌کند تا ابژه‌های غیر هنری از ایجاد آن عاجز باشند و نیز مرز مشخصی بین آن‌ها ایجاد کند. به‌نظر می‌رسد در این مرحله بیردزلی با مطرح کردن این تعریف از ابژه زیباشناختی موفق عمل کرده است و تا حدودی موضوع هنر و زیبایی را تداوم بخشیده و هنر را از بن بستی که در آن گرفتار آمده بود، می‌رهاند.

منابع

لوینسون، جرولد، پل گایر، زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۷ش.

لوینسون، جرولد، مسائل کلی زیباشناسی (قسمت سوم)، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۹۳ش.

Beardsley, M.C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett publishing, United States of America, 1981.

Beardsley, M.C., & W.K., Wimsatt, "The Affective Fallacy", *The Sewanee Review*, No.1, 1949.

Beardsley, M.C., & W.K., Wimsatt, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, No.3, 1946.

Beardsley, M.C., "In Defense of Aesthetic Value", *Proceedings and Adresses of The American Philosophical Association*, Vol.52, No. 6, 1979.

Carney, J., "A Historical Theory of Art Criticism", *Journal of Aesthetic Education*, No.1, 1994.

Carroll, N., "Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism", *Metaphilosophy*, LLC and Blackwell Publishers Ltd, Vol.31, Nos.1/2, 2000.

Ross, S., "Art and Allusion", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.40, no.1, 1981.

Kaelin, E., "Method and Methodology in Literary Criticism", *The School Review*, No.3, 1964.