فلسفه تحلیلی، شماره سی‌وهفت، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ص۲۵-۵۰

تبیین تکثر فرم‌های هنری معاصر بر مبنای تجربه‌ی زیباشناختی ظهور دیویی[۱]

مهناز انصاری[۲]

دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

نادر شایگان فر[۳]

استادیار دانشگاه هنر، اصفهان، ایران

چکیده

یکی از نقاط قوت رهیافت دیویی نسبت به هنر آن است که او نگاهی پویا به چیستی هنر دارد در نتیجه تقسیم‌بندی او از اشکال بیان هنری نیز امری است پویا و انعطاف‌پذیر. این پژوهش بر آن است با تبیین آفرینش اثر هنری مبتنی بر تجربه‌ی زیباشناختی در آراء دیویی، به پاسخی درخور در باب چرایی تکثر اشکال بیان هنری در دوران معاصر دست‌یابد. بدین منظور با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی مؤلفه‌های بنیادین تجربه‌ی زیباشناختی ظهور در آراء دیویی و تبیین تکثر و دگرگونی‌های اشکال بیان هنری بر مبنای آن در دوران معاصر پرداخته شده‌است. از جمله یافته‌های پژوهش اثبات نقش عاطفه در آفرینش و ادراک اثر هنری است. آن‌چه معنای آثار را با این گستردگی برای مخاطب قابل فهم می‌کند، بهره‌گیری هنرمند از عنصری تاریخی و فرهنگی به نام عاطفه است. هنرمند با تبدیل عاطفه‌ی اولیه و خام به عاطفه‌ی پالوده، از نظام‌های نشانه‌ای و معنادار بهره گرفته و مخاطب را به تجربه‌ی زیست‌جهان اثر فرا می‌خواند. اثر هنری ابژه‌ای فراواقعی در جهان است که معنای آن به جهان همگانی تعلق دارد. در تجربه‌ی زیباشناختی گزینش و بهره‌گیری از معانی گذشته و نمادها فرم را غنی‌تر می‌کند. فرم هنری وحدت‌بخش عاطفه، عمل بیان، رسانه، نظام نشانه‌ای، شناخت و تعامل است. درجات تجمیع و پیوستگی این عوامل و هم‌چنین مؤلفه‌های ارتباطی و بافتاری برسازنده‌ی طیفی از فرم‌ها هستند و این‌گونه است که فرم اثر هنری در دوران معاصر از فرم مادی‌اش فراتر می‌رود.

کلیدواژه‌ها: جان دیویی، تجربه‌ی زیباشناختی، عاطفه‌ی زیباشناختی، خیال، فرم، معنا.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۶/۱؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۸/۸/۱

۲. پست الکترونیک: mahansari65@gmail.com

۳. پست الکترونیک (مسؤول مکاتبات): n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

تجربه‌های هنری معاصر گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌ها را در برمی‌گیرد؛ چند رسانه‌ای شدن آثار، ورود عناصر روزمره به عالم هنر، گرایش به سلیقه‌ی مردم میانه‌حال، ارائه‌ی محصولات تولید انبوه به عنوان اثر هنری تحت نام حاضر و آماده‌ها، استفاده از بدن به عنوان رسانه‌ی هنری و هزاران پدیده‌ی نو ظهور دیگر. این تعدد رویکردها منجر به دشوار شدن فهم آثار و هم‌چنین از هم گسیختگی مرزهای دنیای هنر شده‌است. به دیگر سخن یکی از شاخصه‌های مهم هنر معاصر تمرکز بر طبیعت «تجربی» هنر است. در دنیای امروز «با ظهور اجراها، رویدادها، حوادث، چیدمان‌ها و سرانجام ویدئو موقتی بودن فرم هنری مسأله اصلی شد»،[۱] در واقع هنر معاصر نظام طبقه‌بندی و مبانی نظری هنر و زیباشناسی را به چالش کشیده‌است، بنابراین باید از منظری نو به آن نگریست. با تحلیل زیباشناسی مبتنی بر تجربه دیویی که برآمده از ویژگی‌های زیستی و تکاملی انسان در ارتباط با محیط است، می‌توان به معنایی از هنر دست یافت که گستره‌ی وسیع آن را به هم پیوند داده و آثار هنری معاصر را برای مخاطب معنادار می‌سازد.

این پژوهش بر آن است با تبیین آفرینش اثر هنری مبتنی بر تجربه‌ی زیباشناختی در آراء جان دیویی، به پاسخی درخور در باب چرایی تکثر اشکال بیان هنری در دوران معاصر دست یابد. اهمیت این مسأله در آن است که در بسیاری از نظریات رایج در رابطه با هنر تقسیم‌بندی‌هایی ایستا و انعطاف‌ناپذیر از هنر و اشکال بیان آن ارائه شده‌است، و این نظریه‌ها در نتیجه‌ی این ایستایی ناتوان از ارائه‌ی شرحی بسنده از تکثر اشکال بیان هنری و دگرگونی‌های پر سرعت آن در دوران معاصر ناتوان‌اند و در نتیجه نمی‌توانند نقش و جایگاه هنر را در جوامع امروزی به درستی تبیین کنند. یکی از نقاط قوت رهیافت دیویی نسبت به هنر آن است که او نگاهی پویا نسبت به چیستی هنر دارد

۱. راش، مایکل، رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم، ترجمه بیتا روشنی، تهران، چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۹ش، ص۱۰.

در نتیجه تقسیم‌بندی او از اشکال بیان هنری نیز امری است پویا. بنابراین در قیاس با بسیاری از نظریات موجود در رابطه با چیستی هنر توانایی بهتری در رابطه با تبیین تکثر و دگرگونی‌های اشکال بیان هنری در دوران معاصر دارد.

از آن‌جا که دیویی اثر هنری را هم‌چون رخدادی حضوربخش می‌داند به این پرسش خواهیم پرداخت که تبیین عناصر تجربه‌ی زیباشناختی به منزله‌ی رخداد چگونه به تکثر رسانه‌های هنری معاصر و از هم پاشیدن مرزهای فرم می‌انجامد. پرسش دیگر آن است که هنرمند چگونه از عناصر معناساز تجربه برای خلق اثر به منزله‌ی رسانه‌ای ارتباطی بهره می‌گیرد به نحوی که حافظ فردیت خویش نیز باشد. هم‌چنین در پی پاسخ به این مهم خواهیم بود که در آثار هنری تفردیافته مخاطب چگونه به فهم معنا نائل می‌شود. در این پژوهش در پی ایضاح و تفسیر چرایی تکثر فرم‌های هنر معاصر مبتنی بر زیباشناسی ظهور هستیم. تبیین توصیفی و تحلیلیِ مؤلفه‌های بنیادین تجربه‌ی زیباشناختی می‌تواند در پاسخ به پرسش‌های مقاله راه‌گشا باشد. بنابراین برای تبیین زیباشناسی ظهور در اندیشه‌ی دیویی به بررسی و تبیین مفاهیم ذیل می‌پردازیم: تجربه زیباشناختی به منزله‌ی رخداد، عاطفه‌ی زیباشناختی، بیان به منزله‌ی ابژه‌ای در جهان، اثر هنری به منزله‌ی رخداد حضوربخش و تعیّن معنای اندوخته در اثر هنری.

تجربه‌ی زیباشناختی به منزله‌ی رخداد حضوربخش

آن‌چه فیلسوفان و زیباشناسان به عنوان مدخل مباحث خود در باب زیباشناسی برمی‌گزینند، می‌تواند بیانگر رویکرد فلسفی و محور تفکر آنان باشد. برای مثال هم‌چنان که پریکن بیان داشته‌است: «کانت کتاب نقد قوه حکم را با بحث "نقد حکم زیباشناختی" آغاز می‌کند. کلایو بِل کتاب خود با عنوان هنر را با بحثی درباره "چیستی هنر" آغاز می‌کند. سوزان لانگر کتاب احساس و صورت را با بحثی درباره "هنر نماد" آغاز می‌کند. مونرو بردزلی کتاب خود با عنوان زیباشناسی را با بحث درباره‌ی "ابژه‌های زیباشناختی"

آغاز می‌کند. ریچارد وولهایم کتاب هنر و ابژه‌های آن را با نقل قولی از ویلهلم دکونینگ آغاز می‌کند: "هیچ چیزی درباره هنر مثبت نیست مگر این که هنر یک واژه است؛" و جان دیویی کتاب هنر به‌مثابه تجربه را با بحث درباره‌ی "موجود زنده" آغاز می‌کند».[۱]

توجه دیویی به انسان در کسوت موجود زنده گویای تأثیر داروین بر اوست. او تحت تأثیر داروین به اصل تغییر، پیوستگی و انتخاب طبیعی توجه دارد و اِشکال نظریه-های هنری را بخش‌بندی حاضر و آماده، بدون انعطاف و مطلق هنرها می‌داند که پیوند میان اثر هنری را با موضوعات تجربه‌ی انضمامی می‌گسلد. در مقابل او «در پی بازیابی پیوند تجربه‌ی زیباشناختی با فرایندهای معمول زندگی است».[۲] به‌زعم دیویی، نظریه‌ی مبتنی بر تجربه، با هدفِ آشکار کردن این مهم که آثار هنری چگونه به کیفیاتی که در تجربه‌ی مشترک هست صورت آرمانی می‌بخشند، و از این رهگذر معنا، ارزش و لذت موجود در آثار را غنی می‌سازد، می‌تواند هنر را از نظام دوگانه‌انگاری متافیزیکی خارج ساخته و آن را به بطن زندگی روزمره و طبیعت بازگرداند. در تفکر او زیبایی اصطلاحی عاطفی است و نه تحلیلی، بنابراین «به هیچ وجه مفهومی نیست که بتوان آن را به صورت ابزاری برای تبیین یا طبقه‌بندی در نظریه‌ای آورد».[۳] او هنر را کیفیتی از فعالیت می‌داند که به شیوه و محتوای عمل دلالت دارد، بنابراین ماهیت و صفت عمل است. «اگر هنر منحصر به اعیان بود اسم بود و قابل طبقه‌بندی به گروه‌ها و انواع با مرزهای بدون تغییر».[٤] اما هنر منحصر به اعیان نیست و نمی توان مرزهای قطعی برای آن تعریف کرد.

---

1. Perricone, Christopher, "The Influence of Darwinism on John Dewey's Philosophy of Art", *Journal of Speculative Philosophy*, The Pennsylvania State University, University Park, vol.20, no.1, 2006, p.24.

۲. شوسترمن، ریچارد، پراگماتیسم: دیویی. بریس گات و دومینیک مک آیورلوپس. دانشنامه‌ی زیبایی شناسی. با ترجمه گروه مترجمان: منوچهر صانعی دره بیدی و ...، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۸۹ش، ص۷۵.

۳. دیویی، جان، هنر به منزله تجربه، ترجمه م. علیا، تهران، ققنوس، ۱۳۹۳ش، ص۱۹٦.

٤. همان، ص۸۷.

بنابراین می‌توان نظریه‌ی زیباشناختی دیویی را در گستره‌ی نظریه‌های تحولی[1] دانست. نظریه‌های تحولی تجربه زیباشناختی را برای بسط زمینه زیباشناختی به فراسوی ابژه‌ها، اعمال و حوادث تثبیت شده تسری می‌دهند، در مقابل هدف نظریه‌های تحدیدی[2]، تبیین یا توجیه دقیق طبقه‌بندی‌هایی است که پیش‌تر تثبیت شده‌اند و انواع مختلف اشیاء و اعمالی را که بنا بر قراردادها هنر (یا امر زیبایی) محسوب می‌شوند از چیزهایی که فراسوی حدود مورد نظر قرار دارند متمایز می‌سازند».[3] فلسفه‌ی دیویی «فلسفه‌ی تجربه-ی روزمره است، تجربه‌ی روزمره‌ای که با یک آب‌نبات چوبی یا قوطی سوپ کنسرو گره خورده است. دیویی بر آن است تا توجه ما را به محیط اطرافمان معطوف کند و در مقابل این سخن مقاومت کنیم که میان جریان عادی زندگی، خلق و لذت بردن از آثار هنری ستیزی ذاتی برقرار است».[4]

دیویی بر این باور است که هنر تنها بدیل رخداد است و با اشاره به نقل قولی از هیوم که زیبایی را «زمان ایستاده، نوسان بی‌حرکت و وجد ظاهریِ سائقی بازداشته»[5] می‌داند، بر این مدعا صحه می‌گذارد. او در کتاب طبیعت و تجربه هنر را وحدت محلِّل مرتبه‌ی منظم، جا افتاده و با ثبات طبیعت با آن مرتبه از آن می‌داند که ناقص، جاری و هنوز غیریقینی، ممکن، نو و خاص است؛ وحدتی از ضرورت و آزادی، هارمونی کثرت و وحدت، تلفیق امر حسانی و معقول، که وقوع آن خودانگیخته، غیرمنتظره، نو، و غیرقابل پیش‌بینی است. «آرمیدن در انگیزش» توصیف‌گر ذات هنر است.[6] در تفکر او مشخصه ذاتی رویداد همانا جدا کردن معنا و ارزش ابزارها و غایت از یکدیگر است.

---

1. transformational
2. demarcational
3. Shusterman, Richard, "Aesthetic Experience: From analysis to Eros", *The Journal of Aesthetics*, 2006, pp.220-221.

٤. شایگان فر، نادر، زیبایی شناسی زندگی روزمره دیویی و هنر پاپ، تهران، هرمس، ۱۳۹۱ش، ص١٤٦.

٥. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص۱۲۰.

6. Dewey, Jhon, *Experience and Nature*, London, George Allen & Unwin, LTD, 1929, p.359.

لازم به توضیح است که غایت در این معنا بسط مداوم معنای گرایشات کنونی است یعنی چیزهایی که ما به آن‌ها ابزار می‌گوییم. او جادوی هنر را این‌گونه معنا می‌کند؛ «آشکارگی معنا در ضمن چیزی قدیمی که به واسطه امری نو بیان می‌شود. این "جادو" شعاعی است از نوری که هرگز بر زمین و دریا نتابیده است، اما از این زمان به بعد اشراقی پایدار از اشیاء خواهد بود».[۱]

تبیین نظام زیباشناسی تجربه محور دیویی به منزله‌ی ظهور، رخداد یا ناگه‌آمدگی رهیافت مناسبی است برای فهم این مهم که چگونه جهان در آثار هنری نمود می‌یابد. اثر هنری در فرایند خلق و ادراک بر هم زننده‌ی ریتم متعارف و مألوف است. «حضوربخشی هنری همواره در مقام رخدادهای مهم و معنادار ادراک جلوه‌گر می‌شوند».[۲] در تجربه‌ی زیباشناختی انسان بر جهان اثر در مقام سوژه‌ای آگاه ظاهر می‌شود. در این تجربه انسان وارد جهان تعاملی‌ای می‌شود که به واسطه نمادها صورت می‌گیرد، یعنی جهان صورت‌های معنادار یا «الگوهای معنادار». در این اصطلاح، «الگو به جنبه فیزیکی علامت اشاره دارد و همه گونه‌های الگو را شامل می‌شود، هم‌چون الگوهای بصری، صوتی، حرکتی، زبانی و متنی. هم‌چنین معنادار، به جنبه‌های فکری و فرهنگی علامت و لذا به معنای نمادین اشاره دارد، یعنی به رابطه نماد با اندیشه، عمل انسانی و تجربه مشترک اشاره دارد».[۳] بنابراین هنرمند با بهره از زبان مشترکِ عواطف انسانی به بیان هنری می‌رسد.

---

1. Dewey, *Experience and Nature*, p.360.

۲. سیل، مارتین، در باب گستره‌ی تجربه‌ی زیباشناختی، ر. ش. تاملین در تجربه‌ی زیباشناختی، تهران، نشر ایجاز، ۱۳۹۶ش، ص۹۳.

3. Hohr, Hansjog, "The Concept of Experience by John Dewey Revisited: Conceiving, Feeling and 'Enliving'", *Stud Philos Educ*, 2013, p.32.

عاطفه‌ی زیباشناختی

اهمیت پرداختن به عاطفه در فلسفه‌ی هنر دیویی آن است که از نظر او تجربه‌ی زیباشناختی هرچه باشد مسلماً با عاطفه سر و کار دارد. او تعبیرهای مختلفی از عاطفه دارد؛ عاطفه‌ی اولیه، عاطفه‌ی ثانویه، عاطفه‌ی خام، عاطفه‌ی طبیعی و عاطفه‌ی زیبا-شناختی. اما نکته‌ی کلی‌ای که در تبیین مفهوم عاطفه از منظر دیویی می‌توان گفت آن است که از نظر او همه‌ی انواع عاطفه پدیدارهایی تخیلی[1]، تکوینی و اتحادبخش هستند. لازم به ذکر است تجربه امری عاطفی است، اما هیچ چیز جداگانه‌ای به نام عاطفه وجود ندارد. عاطفه یا عواطف به رویدادها و اعیان در همان حال که دستخوش حرکت هستند پیوسته است. هر چند عاطفه‌ی زیباشناختی به معنای عاطفه در هنر نیست، هنر برترین رسانه‌ی آشکارگی عاطفه و بیانگر بالاترین درجه‌ی رشد عاطفی است. «این مفهوم بیشتر حاوی مفهوم تحول عاطفی به روشی پارادایمی[2] است. عاطفه از نظر دیویی سرنوشتی[3] بیولوژیکی نیست بلکه پدیده‌ای فرهنگی و تاریخی است که به طور مداوم در حال تحول است».[4]

عمق و دامنه‌ی وسیع عواطفی که در گستره‌ی تجربه‌ی زیباشناختی تجربه می‌شوند، نظریه‌پردازان را بر آن داشته است که عادی‌ترین نام‌های عاطفه را نابسنده بدانند. «"باغ مجموعه‌ی عواطف"[5] گویا سرراست‌تر و ناپیچیده‌تر از جریان عاطفی‌ای هستند که در حالتی زیباشناختی مورد تجربه قرار می‌گیرند».[6] روان‌شناسی جدید عواطف را

---

1. imaginative
2. paradigmatic way
3. destiny
4. Hohr, H., "'Aesthetic Emotion': an Ambiguous Concept in John Dewey's Aesthetics", *Ethics and Education*, 2015, p.247.

۵. garden variety emotionss، نامی که پیتر کیوی به آن‌ها می‌دهد.

٦. هیگینز، کاتلین، «عاطفه‌ی پالوده در تجربه‌ی زیباشناختی، مقایسه‌ی میان فرهنگی»، ر. ش. تاملین، تجربه‌ی زیباشناختی، ترجمه ش. و. پور، تهران، نشر ایجاز، ١٣٩٦ش، ص٩٩.

رخدادهای کوتاه مدت، گذرا و اپیزودیک می‌داند و تجربیات عاطفی را زنجیره‌هایی از اتم‌های عاطفی. حال آن‌که «تجربه‌ی زیباشناختی نوعاً جریانی از عاطفه را شامل می‌شود که به لحاظ زمانی ادامه‌دارتر است و اغلب لحن تأثرآمیز متغیری دارد. [بنابراین] الگوی اپیزودی از عاطفه برای تبیین آن‌چه در حالات زیباشناختی رخ می‌دهد مناسب نیست».[۱] عاطفه‌ی کوتاه مدت در تجربه‌ی آفرینش اثر هنری باید به عاطفه‌ای ادامه‌دار بدل شود یعنی وضوح یافته یا پالوده شود. «عواطف پالوده را می‌توان مرتبط با پختگیِ بیش‌تر دانست. ... آن نوع پختگی که می‌توان با تجربه‌ی زیباشناختی مرتبط دانستش، اغلب بر حسب آن چیزی درک می‌شود که روان‌شناسان «انضباط عاطفی» یعنی عواطف خویش را کنترل کردن، می‌نامند».[۲] در چارچوب فلسفه‌ی دیویی ارتباطی بنیادین میان تجربه‌کردن عاطفه‌ی پالوده و کار هنری وجود دارد. در وهله‌ی نخست، این ارتباط در سطح خلق اثر هنری خود را نشان می‌دهد. در واقع، هنرمند نیز عواطف پالوده را تجربه می‌کند، چه به عنوان پیش شرطی برای ایجاد اثر هنری و چه به عنوان پیامد چنین کاری. بنابراین، می‌توان عواطف پالوده را واجد تأثیری بر تصمیمات هنری هنرمند دانست. هنرمند برای خلق هنر ارزشمند باید عاطفه را به انضباط درآورد. دیویی بر این باور است که خلق هنر مستلزم کنترل مکفی عاطفه است تا فرد بتواند به عاطفه‌ای شکل دهد که اثر هنری بیانش می‌کند. «پیدا کردن mot juste [۳] رقم زدن رویداد درست در جای درست آن، رقم زدن تناسب بی‌عیب و نقص، پیدا کردن لحن، رنگ و سایه روشن دقیق و درست آن ... از طریق عاطفه صورت می‌گیرد».[٤]

به بیان دیگر دیویی عملکرد عاطفه را پدیدآورنده‌ی «کلیت» اثر هنری می‌داند. عملکرد گزینشی در مورد مواد یا موضوعات که عاطفه‌ای بالنده آن را در رشته‌ای از

---

۱. هیگینز، «عاطفه‌ی پالوده در تجربه‌ی زیباشناختی، مقایسه‌ی میان فرهنگی»، ص۱۰۰.

۲. همان، ص۱۰۱.

۳. کلمه یا عبارت درست و درخور.

٤. دیویی، هنر به منزله تجربه، صص۱۱۰-۱۱۱.

اعمالِ پیوسته و مستمر به قوّتِ بسیار تحقق می‌بخشد، ماده را از دل انبوهی از اعیان که متعدد هستند و تمایز مکانی دارند بیرون می‌کشد و آن‌چه را جدا شده‌است در عینی که عصاره‌ی ارزش‌هایی است که به همه‌ی آن‌ها تعلق دارد متراکم می‌سازد. «عاطفه هم‌چون مغناطیسی عمل می‌کند که ماده مناسب را به طرف خود می‌کشد. مناسب از آن رو که قرابت عاطفی تجربه شده‌ای دارد با آن حال روحی که پیشاپیش جریان پیدا کرده‌است».[۱] بنابراین دیویی نماد را واسطه‌ی عاطفه زیباشناختی می‌داند. از این منظر دیدگاه دیویی با گودمن همگرایی دارد؛ «تجربه زیباشناختی از نظر گودمن تجربه‌ای شناختی است که بر اساس غلبه برخی ویژگی‌های نمادین که او آن‌ها را به عنوان اموری می‌داند که امر زیباشناختی را از دیگر امور جدا می‌کند از تمام حوزه‌های دیگر متمایز می‌شود؛ و به این طریق او تلاش می‌کند تا هنر را تعریف کند. این شاخصه‌های متمایز به نحو، چگالی معناشناختی، سرشاری نسبی، تمثیل، و ارجاع پیچیده و چندگانه مربوط هستند».[۲]

همبستگی عالم خیال و ماده

در تفکر دیویی عمل بیان روشن‌سازی عاطفه‌ی تیره و تار است. عاطفه شکلی از احساس که به نحوی مستقل وجود داشته باشد نیست. عاطفه‌ی زیباشناختی بر انگیخته-ی ماده‌ای بیانگر است و «چون برانگیخته و بسته و پیوسته این ماده است، مرکب از عواطف طبیعی است که دگرگون شده‌اند».[۳] بنابراین عاطفه‌ی زیباشناختی حاصل تکوین تجربه‌های عاطفی طبیعی است. دیویی شرط آفرینش اثر هنری را در همبستگی تکوینی ماده‌ی تخیل و ماده‌ی عینی اثر می‌داند؛ «روند فیزیکی تخیل را می‌پرورد و در عین حال تخیل بر حسب ماده انضمامی متصور می‌شود. تنها با سازماندهی تدریجی و پیشرونده ماده «درونی» و ماده «بیرونی» در پیوند جدایی‌ناپذیر و ارگانیک با یکدیگر است که

---

۱. همان، ص ۱۰۹.

2. Shusterman, "Aesthetic Experience: From analysis to Eros", p.220.

۳. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص۱۲۰.

می‌توان چیزی پدید آورد که سندی عالمانه یا نمونه‌ای از چیزی آشنا نباشد».[۱] او نقاشی ون‌گوگ را حاصل آمیزش تلاطم عاطفی و صحنه‌ی خارجی می‌داند و بر این باور است که غنای عاطفی و خودانگیختگی بیان تنها برای هنرمندی روی می‌دهد که در تجربه‌ی وضعیت‌های عینی غوطه‌ور بوده؛ دیر زمانی به مشاهده ماده و موضوع مربوطه پرداخته و در تخیل بارها آن‌چه را دیده یا شنیده بازسازی کرده‌است. به تعبیر آندره مالرو در چنین آفرینشی است که «تسخیر جهان جانشین بازنمایی جهان می‌شود».[۲]

بنابراین عملِ بیان در نگاه دیویی چیزی نیست که بر الهامی که پیشاپیش کامل شده است عارض یا مترتب شود، بلکه عمل بیان تکمیل الهام است از طریق ماده‌ی عینیِ ادراک و تخیل. ماده‌ی خام برای تبدیل شدن به رسانه باید جرح و تعدیل شود. به همین سان، عاطفه‌ای که ماده‌ی اولیه را فراخوانده نیز برای آن‌که بتواند تبدیل به بیانی هنری شود، باید در پیوند با ماده‌ی جدید تعدیل شود، و این‌چنین است که در یک سیر تکاملی عاطفه‌ی اولیه یا خام بدل به عاطفه‌ی زیباشناختی می‌شود. در این سیر، «مواد درونی اولیه هم‌چون صور خیال، مشاهدات، خاطرات و عواطف نیز دگرگون می‌شوند. به طور خاص، در بیان هنری این دگرگونی در یک عمل رخ می‌دهد، در طی این فرآیند هنرمند همان‌گونه که به مواد سامان می‌دهد، در خیالش اندیشه‌ها و احساساتش را نیز نظم می‌دهد، و به این ترتیب است که تخیل هنرمند در ماده‌ی انضمامی عینیت می‌یابد. به عبارتی، یکبارگی ظهور به نمود ماده در سطحی بالای آستانه‌ی آگاهی تعلق دارد نه به روند تکوین آن»[۳] در توضیح این مهم می‌توان از مفهوم عادت[٤] در نظام فلسفی دیویی بهره جست، عادات نتایج تجربه‌های فردی را انعکاس داده و ثبت می‌کنند؛ آن‌ها منابع را

---

۱. همان، ص۱۱۸.

۲. لاکست، ژان، فلسفه‌ی هنر، ترجمه محمدرضا ابولقاسمی، تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۰ش، ص٦٦.

3. Kestenbaum, Victor, *The Phenomenological sense of John Dewey: Habit and Meaning*, Atlantic Highlands, Humanities Press Inc. 1977, pp.3-4.

4. habit

در قالب معانی مسلم برای تجربه‌های آتی بشر فراهم می‌آورند. «موجود زنده‌ای که در پدید آوردن عین یا متعلق تجربه واکنش نشان می‌دهد موجود زنده‌ای است که گرایش-هایش در مشاهده، میل و عاطفه‌اش را تجربه‌های قبلی شکل می‌دهند. این موجود تجربه‌های گذشته را نه با یادآوری آگاهانه بلکه با انباشتنِ بی واسطه در خود حمل می‌کند».[۱] «هر اندازه که یک عادت کارآمد باشد به همان اندازه ناآگاهانه عمل می‌کند. بنابراین، هرچند نمایش عادات ممکن است در سطحی آگاه اجرا شود، تجربه موضوعی و منابع آن چیزی هستند که دیویی در مقاطع مختلف به آن به عنوان اموری ناآگاه یا نیمه آگاه اشاره دارد. از نظر دیویی، عادات همیشه ساکت و حاضرند. همان‌طور که مرلوپونتی می‌گوید، آن‌ها "ناشناس" هستند».[۲] به عبارت دیگر، دیویی بر این باور است که تولید هنری امری کاملاً فعال است و شامل عادات ذهنی و جسمی هنرمند است.

حیث التفاتی عاطفه

در فرایند آفرینش اثر هنری آن‌چه بیان می‌شود صِرف هیجان نیست بلکه هیجان درباره‌ی چیزی است. دیویی در این زمینه می‌نویسد: «کمابیش همه‌ی دیدگاه‌های خطا درباره‌ی ماهیت عمل بیان در این اندیشه سرچشمه دارند که هر عاطفه‌ای فی‌نفسه در درون کامل است، جز این‌که وقتی اظهار شد بر ماده‌ی خارجی تأثیر می‌گذارد. اما واقعِ مطلب این است که هر عاطفه‌ای، نسبت به چیزی عینی یا از چیزی عینی یا درباره‌ی چیزی عینی است، خواه در واقع خواه در فکر. هر عاطفه‌ای درگیر وضعیتی است، که تکلیف حاصل آن معلوم نیست و خودی که در عاطفه متأثر می‌شود و به حرکت در می‌آید به نحو حیاتی در آن دخالت دارد».[۳] اگر تصور کنیم بیان هنری نوعی خروج مستقیم و صرف عاطفه‌ای

---

۱. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص۱۸۵.

2. Kestenbaum, *The Phenomenological Sense of John Dewey: Habit and Meaning*, p.24.

۳. دیویی، هنر به منزله تجربه، صص۱۰۵-۱۰۶.

است که فی‌نفسه کامل بوده‌است، منطقاً نتیجه خواهیم گرفت که تفرد[1] کار هنری، صرفاً امری ظاهری و بیرونی است. زیرا، بر اساس این نگاه، هر عاطفه‌ای، از جمله ترس، عشق و... امری عام و کلی است و نمی‌توان میان موارد تجربه شدنش از سوی افراد گوناگون، یا از سوی یک فرد واحد در زمان‌های گوناگون تفاوتی نهاد. بنابراین تنها امری که می‌تواند تفاوت مورد نظر را فراهم کند، تفاوت در شدت تجربه شدن آن عاطفه خواهد بود. نقد دیویی بر این دیدگاه آن است که نمی‌توان چیزی را تحت عنوان عاطفه‌ی کلی و علی‌الاطلاق ترس، نفرت یا عشق در نظر داشت، مگر اسماً. زیرا سرشت منحصربه‌فرد و یگانه‌ی رویدادها و وضعیت‌هایی که تجربه می‌شوند در عاطفه‌ای که برانگیخته‌اند وارد شده و در تعیّن یافتن آن نقشی حذف ناشدنی دارند. بنابراین، اگر کار بیان هنری صرفاً این بود که عینِ چیزی را که بر آن دلالت می‌کند تکرار کند، هیچ‌گاه نمی‌توانستیم از یک عاطفه‌ی خاص سخن بگوییم بلکه تنها می‌توانستیم از ترس-از-این-اتومبیل- خاصی- که-از-روبه‌رو- می‌آید، با تمام تعیّنات خاص زمانی و مکانی‌اش، ... سخن بگوییم. زیرا آن‌ها می‌توانند وضعیت انضمامی‌ای که واکنش عاطفی مورد نظرشان را پدید آورده‌است به خوبی توصیف و منتقل کنند».[2]

بنا بر رأی دیویی مبنی بر آن که در فرایند آفرینش اثر هنری ایده‌ای انتزاعی و خارج از جهان تجربه در اثر ظهور نمی‌کند در تقابل با رأی کانت قرار می‌گیرد که ایده را بازنمایی‌های متخیله می‌داند، بدین سبب به زعم او که هنرمندان «در تقلای یافتن چیزی هستند که در فراسوی مرزهای تجربه قرار دارد، و از این راه در پی آنند که به نمودی از مفاهیم عقلی (یعنی ایده‌های عقلی) نزدیک شوند، تا از این راه بتوانند به این مفاهیم ظاهر واقعیتی عینی را ببخشند. ... [هنرمند] با گذر از مرزهای تجربه می‌کوشد به مدد قوه‌ی متخیله ... از محدوده‌های تجربه فراتر رود و چنان صورت محسوس کاملی به

1. individualization

۲. همان، صص۱۰۶-۱۰۷.

آن‌ها ببخشد که هیچ مصداقی در طبیعت برایش یافت نشود».[۱] حال آن‌که موضوع و محتوای اثر برای دیویی برآمده از تجربه‌ی طبیعت است. توضیح آن‌که «اگرچه تخیل به منزله‌ی عدم ادراک حسی است، ولی از اساس بر واقعیت تکیه دارد. زیرا در واقع واکنش‌های خودسرانه‌ی بدن و غلیان احساسات و عواطف است که به انطباعات حسی معنا و قوام می‌دهد».[۲]

دیویی بر این باور است که اثر هنری ماده‌ای را فراپیش ما می‌گذارد که از دستگاه تقطیر تجربه‌ی شخصی عبور داده شده‌است و مسبوق به سابقه‌ای در وجود یا در هستی نیست. ماده یا محتوایی که بیان می‌شود شخصی نیست و متعلق به جهان همگانی است، اما نحوه‌ی گفتن آن فردی است. «یک اثر هنری کیفیت کل بودن و تعلق داشتن به کل بزرگ‌تر و جامع‌تر را که جهانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم، روشن و برجسته می‌سازد. تو گویی ما با جهانی فراسوی این جهان روبه‌رو می‌شویم که در واقع واقعیت ژرف‌تر جهانی است که ما در آن تجربه‌های روزمره‌مان را می‌زییم».[۳] بنابراین اثر هنری کیفیاتی مشترک با ماده‌ی تجربه‌هایی دیگر دارد، حال آن‌که این محصول در اشخاصی دیگر ادراکات تازه‌ای از معانی جهان مشترک برمی‌انگیزد. بنابراین دیویی عمل بیان را گونه‌ای فراواقعیت می‌داند. او می‌گوید در بیان، تجربه‌ای جدید رخ می‌دهد که بی‌واسطه و مستقل از معیارهای تفسیر است. بنابراین «بیان ابژه‌ای در جهان است که ممکن است هم‌چون دیگر ابژه‌ها تجربه شود، با این تفاوت که بیان، یک الگوی منظورشده و ساخته شده‌است که ساختاری بهتر را ارائه می‌دهد، یعنی نسبت به دیگر ابژه‌های تصادفی در زندگی روزمره، متمایزتر و ساختاریافته‌تر است».[۴] هم‌چون تعریفی که بودلر از هنر به

---

۱. کالینسون، دایانه، تجربه زیباشناختی، ترجمه فریده فرنودفر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵ش، ص۸۸.

۲. لاکست، فلسفه‌ی هنر، صص۷۵-۷۶.

3. Burnett, Joe R., "The Relation of Dewey's Aesthetics to His Overall Philosophy", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.23, no.3, Autumn 1989, p.52.

4. Hohr, "The Concept of Experience by John Dewey Revisited:

دست می‌دهد؛ او هنر را سورناتورالیست[1] می‌داند؛ یعنی «ترجمه‌ی روح به یک زبان نمادین. ترجمه‌ای که بر خلاف رویا از محدوده‌ی فردی فراتر می‌رود».[2] اثر هنری فارغ از ابژه‌ای در میان ابژه‌ها بودنش، واجد هویت هرمنوتیک است، یعنی نیاز به فهمیده شدن دارد و این یعنی خود را درون قلمروی معانی فرهنگی جای می‌دهد. مهم‌تر از آن «نه فقط یک ابژه است، یک چیزی است، بلکه درباره چیزی است که ممکن است نمود نیابد. [آثار هنری] تعاملات نمادینی هستند که قادرند به ابژه‌هایی ارجاع کنند که نمود و حتا وجود ندارند».[3] در نهایت می‌توان تعبیر دیویی و ژان پل سارتر را از تخیل همسان دانست سارتر می‌نویسد: «تخیل به منزله‌ی بُعد «انعدامی»[4] آگاهی است که از طریق یک شیء متناظر مادی، یک شیء مادی و غایب را مد نظر دارد. بنابراین در فرایند تخیلْ ایده در قالب مادی متعیّن نمی‌شود، بلکه یک شیء مادی از خودش سلب مادیت می‌کند».[5]

ابژه‌ها رخدادهای معنادار هستند

یکی از پرسش‌های محوری فلسفه هنر پرسش از جایگاه ایده در اثر هنری است؛ «آیا اثر هنری صرفاً حاصل حس‌پذیر شدن امر غیر حسی (از جنس ایده) است، یا امر حس‌پذیر به تعبیری خود «می‌اندیشد»، یعنی تجاربی را پیش روی ما می‌گذارد و در واقع فرا می‌افکند (فراتر از اندیشه‌ی مفهوم محور ما) که تفکر مفهومی باید در تلاش برای درک

Conceiving, Feeling and ‘Enliving’”, pp.33-34.

1. surnaturalist

۲. لاکست، فلسفه‌ی هنر، ص٦٧.

3. Hohr, Hansjog, “The Concept of Experience by John Dewey Revisited: Conceiving, Feeling and ‘Enliving’”, p.34.

٤. نیست‌گردان

۵. لاکست، فلسفه‌ی هنر، ص۸۰.

محتوای حقیقت آن جد و جهد کند ... ».[۱] پرسش دیویی از تجربه‌ی ادراک زیباشناختی نیز در همین راستا قرار دارد؛ «درباره‌ی کاری که اثر هنری با ما و برای ما می‌کند تنها دو شق می‌بینید. یا عمل و تأثیر اثر هنری از آن روست که ذاتی متعالی (که معمولاً «زیبا» نامیده می‌شود) از بیرون بر تجربه نازل می‌شود، یا این‌که تأثیر زیباشناسانه از آن روست که هنر به شکلی بی‌همتا از نیروی چیزهای جهان روگرفت برمی‌دارد».[۲]

در پاسخ به این سؤال توجه به این نکته ضروری است که از نظر دیویی، «نه تنها تجربه‌ی نخستین، بلکه آگاهی (یعنی تجربه‌ی تأملی) نیز التفاتی[۳] است - اما در سطحی متفاوت. تجربه‌ی نخستین معطوف به اشیاء وجودی کیفیت‌دار یا حوادثی است که در درون یک موقعیت «دادوستد»[٤]ی قرار دارند. وقتی این حوادث و رخدادها مورد پژوهش قرار می‌گیرند، به ابژه‌های هوشیاری آگاهانه یا تجربه‌ی تأملی تبدیل می‌شوند. بنابراین رخدادها و ابژه‌ها دو چیز متمایز و متفاوت نیستند، زیرا ابژه‌ها رخدادهای دارای معنا هستند؛ میزها، راه شیری، صندلی‌ها، ستاره‌ها، گربه‌ها، سگ‌ها، الکترون‌ها، اشباح، سنتورها، دوران‌های تاریخی، و جستارمایه‌های مختلف و رنگارنگ که با اسامی عام، افعال و صفاتشان قابل توصیف هستند».[۵] اثر هنری جهان را در تجربه‌ی تازه‌ای پیش روی مخاطب قرار می‌دهد؛ دیویی اثر هنری را تنها زمانی بالفعل، و نه صرفاً بالقوه، اثر هنری می‌داند که در تجربه‌ی تفردیافته و نویی حیات داشته باشد. دیویی می‌نویسد: «نقاش خودش صحنه‌ای را سازمان می‌دهد، مثلاً پل، چند ساختمان، پیکره تا بتواند ابژه‌ای نو را نمایش دهد که بیان‌گر حسی باشد که واجد معنای یگانه و مختص خود است. این ابژه‌ی نو، خود این نقاشی، نه "بیانی" از صحنه‌ی تنهاست و نه بیانی از حس

---

۱. اخگر، مجید، بازیابی امر محسوس: هفت گفتار در زیبایی‌شناسی، تهران، بیدگل، ۱۳۹۵ش، ص٤۳.

۲. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص۲۷۵.

3. intentional

4. transaction

5. Mathur, D. C., Naturalistic Philosophies of Experience, Missouri, U.S.A., Warren H. Green, INC, 1971, p.74.

تنها، بلکه بیانی است از "معنای" یگانه‌ای که آمیزه‌ی این دو موجب به بار آمدن آن شده‌است».[۱]

اکنون برای پیش‌برد بحث باید به نکته‌ای در رابطه با اندیشه‌ی دیویی بازگردیم. هم‌چنان که بیان کردیم، مهم‌ترین ویژگی تجربه‌ی زیباشناختی وحدت‌بخش بودن آن است. حال می‌توان به این پرسش پرداخت که چه چیزی در اثر هنری هست که درک و دریافت آن موجب ایجاد تجربه‌ای وحدت‌بخش در مخاطب می‌شود؟ پاسخ به طور معمول، صورت یا همان فرم اثر هنری است. یعنی این صورت اثر است که در اثر وحدتی پدید می‌آورد که در نهایت منتهی به وحدت‌بخش بودن تجربه‌ی درک آن نیز می‌شود. دیویی زیبایی را نامی برای کیفیت زیباشناختی می‌داند؛ این کیفیت هنگامی ظاهر می‌گردد که ماده به نحوی صورت یا فرم پیدا کند که به قدر کفایت بیانگر باشد. اما باید توجه داشت در چارچوب فلسفه‌ی دیویی حتا فرم اثر را نیز نمی‌توان یکسر مستقل از ارتباط دانست. در واقع، در این نگاه، اثر هنری از کنار هم قرار دادن امور جهان پدید می‌آید. اموری که در حالت عادی به هم بی‌ارتباط هستند، اما در اثر به گونه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند که در کلیت‌شان بتوانند شیئی وحدت‌یافته و یگانه را پدید آورند. دیویی مخالف این نظر است که «کیفیات حسی از آن رو غیر زیباشناختی هستند که بر خلاف روابطی که فعالانه برقرار می‌سازیم، بر ما تحمیل می‌شوند و ما را فرا می‌گیرند ... روابطی که حاصل می‌شوند رقم زننده‌ی فرم هستند و حکایت فرم "به کلی" حکایت روابط است»،[۲] همان‌گونه که دلوز که اثر هنری را «توده‌ای از تأثرات و ادراکات»[۳] می‌داند. «در اثر هنری، نسبت‌ها را نمی‌توان از آن چیزهایی که این نسبت‌ها میانشان هست جدا کرد مگر بعداً در مقام اندیشیدن».[٤]

---

۱. کالینسون، تجربه زیباشناختی، صص۱۱۸-۱۱۹.

۲. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص١٥٦.

3. “block of affects and percepts”

٤. همان، ص۱۷۷.

بنابراین توضیحات می‌توان نتیجه گرفت که فرم اثر هنری _به ویژه در دوران معاصر_ می‌تواند از فرم مادی‌اش فراتر رود. زیرا هم‌چنان که بیان داشتیم معنای اثر تنها در ارتباط تعیّن پیدا می‌کند، و ارتباط امری است پویا و پیامد مشارکت کردن افراد. بنابراین در چارچوب فلسفه‌ی دیویی باید اثر هنری و معنای آن را مانند یک گفت‌وگوی پیوسته در نظر گرفت؛ و اساساً در چنین نگاهی فعالیت هنری چیزی نخواهد بود جز تلاش برای ایجاد ارتباط میان موجودات آگاه؛ هر اثر هنری پیشنهادی است به زیستن در یک جهان مشترک، و کار هر هنرمند دسته‌ای از ارتباطات با جهان است، که خود منتهی به ایجاد روابط نویی می‌شود. فرم هنری معاصر از طریق نشانه‌ها، ابژه‌ها، فرم‌ها، و حالت‌ها تحول و تکامل می‌یابد. رایج‌ترین نقد به چنین آثاری طردِ هر نوع «تأثیرگذاری فرمی»[1] و تحلیل تأملی فرم در مقابل محتوا است. حال آن‌که «در مشاهده کارهای هنری معاصر باید به جای فرم‌ها از شکل‌گیری‌ها[2] صحبت کرد».[3] بنابراین در چارچوب نگاه ارتباط محور دیویی، «وجه میان‌ذهنی هنر تنها بستری برای درک و پذیرش اثر نیست، بلکه خود وجهی ذاتی از فعالیت هنری است. بنابراین پدید آوردن یک فرم هنری چیزی نخواهد بود جز خلق ارتباطاتی ممکن، یا خلق شرایطی برای مبادله‌ی تجربیات».[4] هنر حیطه‌های جدید تجربه را کاوش می‌کند و همواره مرزهای خود را به چالش می‌کشد چرا که در پی نسبت‌ها است؛ «هنر در هر رسانه‌ای ضرورتاً مستلزم "گزینش" و "انتزاع" است، دقیقاً به این علت که هنر باید از سطح تجربه فراتر رود تا به نسبت‌هایی دست یابد که فراز و نشیب‌های تجربه را به وجود می‌آورند».[5]

دیویی در پی معنای فرم آن‌گاه که می‌پرسد: «آیا فرم چیزی است که به طرز منحصر

---

1. "formal effectiveness"
2. "formations" rather than "forms"
3. Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Columbus, Les Presses du reel, 2002, p.20.
4. Ibid, p.24.
۵. گایر، پل، زیبایی‌شناسی در قرن بیستم، ترجمه پدرام حیدری، تهران، ققنوس، ۱۳۹۵ش، ص۳۷.

به فرد، از آغاز، حیطه‌ای از اعیان را به عنوان اعیان زیباشناختی مشخص و متمایز می‌کند، یا این‌که اسم معنی است برای آن چیزی که هرگاه تجربه‌ای به بالندگی کامل می‌رسد ظاهر می‌گردد».[۱] او بر این باور است که بیان از فرم به منزله‌ی یک زبان استفاده می‌کند و فرم را برساخته‌ی بافتاری ارتباطی می‌داند. امروزه «به‌هم پیوستگی»[۲] عناصر فرم کمتر آشکار است چرا که تجربه‌ی دیداری ما پیچیده‌تر شده‌است و طی یک قرن ایماژهای تصویری غنی‌تر شده‌اند. با معرفی دنباله‌ای از صحنه‌ها به عنوان یک وحدت پویای نو در قالب سینما ما قادر می‌شویم که مجموعه‌ای از عناصر ناهمگون را هم‌چون یک عالم درک کنیم؛ هیچ نوع ماده وحدت بخش و پیوندی در کار نیست. تکنولوژی‌ها ممکن است به روح بشر اجازه دهند تا انواع دیگری از اشکال جهان را درک کنند که تا به حال ناشناخته بوده‌اند».[۳] ماده‌ی اثر هنری تنها هنگامی می‌تواند تبدیل به یک رسانه شود که با توجه به جایگاه و نقشی که در مناسباتش با امور دیگر دارد به کار گرفته شود. برای مثال، «اصوات موسیقایی تنها هنگامی که در قالب نسبت‌های زمانی با هم قرار بگیرند ریتم، و هنگامی که در نسبت‌های زیر و بمی خاصی با هم قرار بگیرند، ملودی و هارمونی را ایجاد می‌کنند و به‌صورت موسیقی در می‌آیند. همین صداها ممکن است در مناسبت با حالتی از شادی، غافلگیر شدن یا اندوه ادا شوند و محمل برون‌ریزی طبیعی احساسات خاصی قرار گیرند. به این شکل، این صداها می‌توانند "بیانگر" عواطف گوناگون شوند».[٤] در واقع این نسبت‌ها هستند که فرم را متعیّن می‌کنند. در بیان هنری، فرم و محتوا مقوم یک کل هستند؛ آن‌ها جز از طریق تجزیه و تحلیل قابل تفکیک نیستند.

---

۱. دیویی، جان، هنر به منزله تجربه، ص۱۶۳.

2. ‘‘glue’’

3. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p.20.

٤. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص۱۰۱.

تعیّن معنای اندوخته در اثر هنری

در تفکر دیویی زیبایی اثر به وجه اجتماعی و به تعبیری دیگر به وجه معناداری آن وابسته‌است. «هرچقدر یک فرد به تجربه‌ی زیباشناختی نزدیک‌تر باشد به همان میزان تجربه‌ی مورد نظر اجتماعی‌تر است و هر اندازه یک تجربه‌ی زیباشناختی اجتماعی‌تر باشد به همان اندازه به بیان و فرم هنری نزدیک‌تر است. اگر کسی درباره ابعاد زیباشناختی یک مراسم جمعی مانند آواز خواندن و رقصیدن قبیله‌ای، بیندیشد یقیناً در این حالت احساس زیباشناختی از احساس اجتماعی غیرقابل تمایز است».[۱] همان‌گونه که ارسطو می‌نویسد: «دلیل لذت ناشی از تماشای یک تصویر آن است که شخص با نگاه کردن به آن هم‌زمان چیزی نیز می‌آموزد؛ آموختن در معنای گردآوری معنای اشیا» است.[۲] این مطلب ما را به سوی بحث درباره مسأله معنا رهنمون می‌شود. معنا چیست؟ آیا معنا صرفاً واکنشی سوبژکتیو به موقعیتی ابژکتیو است؟ آیا ارزش‌ها در واقع فقط ترجیحات هستند؟ «دیویی بر این عقیده است که معنا از طریق تفاوتی تجربه می‌شود که تجربه‌ی ما ایجاد می‌کند. بنابراین تفسیر عنصری اساسی در فرایند فهم است. «اگر نتوانیم از مرتبه‌ای از معنا به مرتبه دیگر در درون تجربه سیر کنیم، هیچ امکانی برای گسترش عرضی و عمقی ارزش در واقعیت وجود نخواهد داشت».[۳]

حال باید به این مسأله بپردازیم معنا در ابژه‌ی ناگه آمده چگونه متعیّن می‌شود. از نظر دیویی، تنها زمانی که هیجان درباره‌ی یک موضوع، عمق و شدت پیدا می‌کند، اندوخته‌ای از برخوردها و معانیِ ناشی از تجربه‌ی قبلی را به جنبش در می‌آورد. در این حالت، «این اندوخته در همان حال که به‌صورت اندیشه‌ها و عواطفی آگاهانه به فعالیت

---

1. Graña, César, "John Dewey's Social Art and the Sociology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.20, no.4, 1962, p.411.

۲. کالینسون، تجربه زیباشناختی، صص۳۳-۳٤.

3. Grange, Joseph, *John Dewey, Confucius, and Global Philosophy*, New York, State University of New York Press, Albany, 2004, p.7.

برانگیخته می‌شود، به صورت تصاویری که رنگ و بوی عاطفی دارند، در می‌آید».[۱] او بر آن است که انسان به درجات مختلف و در سطوح مختلف چیزی از ارزش‌ها و معناهای مندرج در تجربه‌های گذشته را در وجود خود جذب می‌کند که برخی از آن‌ها به عمق می‌رسند و برخی در سطح می‌مانند. به‌زعم او چیزهایی که کاملاً بخشی از وجود انسان شده‌اند دیگر وجود آگاهانه‌ی مجزایی ندارند. هنگامی که موقعیتی شخص را برمی‌انگیزد نیاز به بیان سر بر می‌آورد آن‌چه بیان می‌شود نه داده‌های گذشته‌است و نه موقعیت کنونی محض «آن‌چه بیان می‌شود به میزان خودانگیختگی‌اش نوعی وحدت عمیق ویژگی‌های وجود کنونی با ارزش‌هایی است که تجربه‌های گذشته آن‌ها را به‌صورت جزیی از شخصیت درآورده است. بی‌واسطگی و فردیت، خصوصیاتی که مشخصه‌ی وجود انضمامی است، ناشی از موقعیت کنونی است؛ و معنا، جوهر و محتوا برخاسته از آن چیزی است که از گذشته در خود[۲] جایگیر شده‌است».[۳] اگر هنرمند تأثری بی‌واسطه را از معانی برگرفته از تجربه‌ی اندوخته‌ی مایه‌ور پیشین آکنده نسازد، محصول او محقر و فرم آن قالبی است. «حتی اثری که در سر پروراند شده و بنابراین از لحاظ فیزیکی شأن خصوصی دارد، از حیث محتوای معنادارش عمومی است، زیرا با توجه به تحقیق و اجرا شدن در محصولی که ادراک‌پذیر است و بنابراین به جهان مشترک تعلق دارد در سر پرورانده شده است. در غیر این صورت، نوعی نابهنجاری یا رویایی گذرا می‌بود».[٤]

دیویی بیانگری عین هنری را به موجب این واقعیت می‌داند که چنین عینی نمودار در هم تنیدگی تمام عیار و کامل مواد فعل و انفعال است، به‌زعم او این در هم تنیدگی شامل از نو سازمان دادن ماده‌ای است که از تجربه گذشته با خود آورده‌ایم. «زیرا در این در هم تنیدگی، ماده اخیر ماده‌ای نیست که از راه تداعی بیرونی یا از طریق بارشدن روی

---

۱. دیویی، هنر به منزله تجربه، صص۱۰۳-۱۰٤.

2. self

۳. همان، ص۱۱۲.

٤. همان، صص۸۲-۸۳.

کیفیات حسی اضافه شده باشد. بیان‌گری عین، خبر دادن و تجلیل از امتزاج کامل است میان آن‌چه دستخوش آن می‌شویم و آن‌چه فعالیت ادراکِ توأم با توجه ما وارد آن چیزی می‌کند که به‌وسیله حواس دریافت می‌کنیم».[1] در ذهن ما انبوهی از حالت‌ها و برخوردهای عاطفی، احساساتی که وقتی محرک مناسبی از راه می‌رسد آماده‌اند از نو برانگیخته شوند، هم‌چون چیزی که در مایعی حل شده باشد وجود دارند، و بیش از هر چیز دیگر، این فرم‌ها، این باقیمانده‌های تجربه هستند که، غنی‌تر و پرمایه‌تر از آن‌چه در ذهن انسان معمولی هست، سرمایه‌ی هنرمند را تشکیل می‌دهند. چیزی که جادوی هنرمند خوانده می‌شود در این است که می‌تواند این ارزش‌ها را از یک حیطه‌ی تجربه به حیطه‌ای دیگر انتقال دهد و آن‌ها را به اعیان زندگی مشترک ما وصل کند و با بینش خلاقانه خویش این اعیان را تأثرانگیز و حیاتی کند.[2] در تفکر دیویی فقط معانی فکری از تجربه‌های گذشته انتقال نمی‌یابند بلکه کیفیاتی که به هیجان عاطفی اضافه می‌شوند نیز چنینند. «کیفیات حسی از آن حیث که کیفیات حسی‌اند، هیچ کدام ماده یا فرم نیستند، بلکه این کیفیات در مقام کیفیتی که سراسر آکنده از ارزشِ انتقال یافته و آبستنِ آنند چنین شأنی دارند.[3] بنابراین دیویی در تضاد با نظر کلایو بل مبنی بر عدم تأثیر مؤلفه‌های فرهنگی و تاریخی بر فرمِ معنادار، معنا را متعلق به جهان همگانی می‌داند. در نگاه بل، «ما در تجربه زیباشناختی هنرهای بصری، از زندگی روزمره بیرون می‌رویم و وارد جهان دیگری می‌شویم، جهانی واجد معنایی عمیق و خاص خودش... که ربطی به معنای زندگی ندارد».[4] اما در نظر دیویی تجربه زیباشناختی مجزا از جهان و زندگی روزمره وجود ندارد.

---

۱. دیویی، هنر به منزله تجربه، ص۱۵۷.

۲. همان، ص۱۷۹.

۳. همان، ص۱۸۰.

٤. کالینسون، تجربه زیباشناختی، ص۹۹.

دیویی تجربه را تعامل موجود زنده با محیط می‌داند، «این جنبه تعاملی[1] مستلزم آن است که کش و قوس تجربه همیشه در معرض تفسیر باشد و تفسیر کردن جانمایی معانی‌ای است که در درون یک تجربه مأوا دارند. بنابراین، تجربه همیشه معطوف به پرسش‌های ارزشی است. در مرکز آن یک خواست برای تفسیر ارزش‌های مأوا گزیده در درون مرزهای آن وجود دارد»[2] در نتیجه تجربه‌های زیباشناختی هر فرد تا حدودی ساخته و مخلوق خود او هستند. «البته نه بدان معنا که چنین امری بر اثر قصد آگاهانه‌ی خود فرد رخ دهد، بلکه امری است که به صورت خود به خودی و بر اثر عادات پیشین فرد، و تعامل خود با جهان و به طور خاص تعامل با اثر هنری رخ می‌دهد».[3] از نظر دیویی اگر ما دریابیم که زندگی روزمره و تجربیات برآمده از آن در نهایت سرچشمه اصلی هر معنا و ارزشی است آنگاه می‌توانیم دریابیم که اثر هنری و تجربه‌ای که می‌تواند برای هنرمند و مخاطب اثر پدید آورد نیز چیزی نیست جز تشدید و تقویت کردن سویه-های معنادارتر، ارزشمندتر و لذت‌بخش‌تر همان تجربه روزمره امور. «در تجربه‌ی زیباشناختی ماده متعلق به گذشته نه، مانند یادآوری، توجه را کاملاً به خود معطوف می‌کند و نه تابع مقصودی خاص می‌شود. در حقیقت، بر آن‌چه پیش می‌آید محدودیتی تحمیل می‌شود. اما این محدودیت، محدودیت سهیم شدن در ماده‌ی بی‌واسطه تجربه‌ای است که اکنون دست می‌دهد. این ماده به صورت پلی به سوی تجربه‌ای دیگر به کار نمی‌رود، بلکه تجربه‌ی حاضر را فزونی و تفرد می‌بخشد.[4]

محتوای اثر هنری به جهان مشترک تعلق دارد، معنا داشته‌ی هنرمند و مخاطب است که «به منزله دارایی اعیانی که به تجربه در می‌آیند ظاهر می‌شود. در این‌جا نیازی

---

1. interactive
2. Grange, *John Dewey, Confucius, and Global Philosophy*, p.6.
3. Gauss, Charles Edward, "Some Reflections on John Dewey's Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.19, no.2, 1960, p.130.
٤. دیویی، هنر به منزله تجربه، صص۱۸۵-۱۸٦.

به نوعی رمز یا قاعده تفسیر نیست؛ معنا همان‌قدر ذاتی تجربه بی‌واسطه است که معنای باغ گل چنین است».[1] دیویی کیفیت منحصر به فرد اثر هنری را در روشن‌سازی و متمرکز کردن معناهایی می‌داند که در ماده تجربه‌های دیگر به شکل پراکنده و ضعیف مندرج است. بنابراین معناداری اثر هنری را می‌توان این‌گونه تبیین کرد؛ «کل گستره‌ی "چیزها" کل آن‌چه اسباب و اثاثیه‌ی جهان مرئی و محسوس را تشکیل می‌دهد، که با تمام کثرت و رخدادگی و مادیّت و گنگی و بی‌معنایی خود وارد قلمرو بازنمایی هنری می‌شود؛ و این شیوه‌ی جدید انتقال معنا و تجربه، این معنای جای گرفته در دل مادیّت چیزها که می‌توان آن‌ها را معنای درون ماندگار یا معنای متعیّن نام داد، همان چیزی است که تجربه‌ی زیباشناختی به معنای جدید کلمه را تشکیل می‌دهد».[2]

نتیجه

دیویی آفرینش اثر هنری را قابلیت عمل آوردن ایده و عاطفه‌ای مبهم در چارچوب رسانه-ای معین می‌داند، عاطفه آغازگر فعالیت هنرمند است اما هنر راجع به عاطفه و تخلیه‌ی هیجانی عاطفه نیست بلکه کاوش، کشف، نظم دادن و پالایش عاطفه است. تجربه‌ی زیباشناختی جریانی از عاطفه است که به لحاظ زمانی ادامه‌دارتر و تأثیرگذارتر است. آن‌گاه که هنرمند دستخوش عاطفه‌ای می‌شود به بیان ناگهانی و نابسنده‌ی آن نمی‌پردازد، بلکه عاطفه به منزله‌ی رخداد کوتاه مدت را به عاطفه‌ای تأثیرگذارتر و ماندگارتر بدل می-کند و این مهم را با جذب ارزش‌های تجربه‌های فردی و اجتماعی خود به انجام می-رساند. در این حالت است که هنرمند در مقام سوژه‌ای آگاه مواد مناسب برای بیان را بر مبنای عاطفه برگزیده و آن را به رسانه بدل می‌کند. بنابراین هنرمند معانی عواطف مشترک و همگانی را که نظام نشانه‌ای را برساخته‌اند به اثری با بیان فردی بدل می‌کند؛ اثر هنری

---

۱. همان، ص۱۲۹.

۲. اخگر، بازیابی امر محسوس: هفت گفتار در زیبایی‌شناسی، ص٤٧.

او تجسم عواطف مشترک انسانی در قالب فرمی تفرد یافته‌است. به دیگر سخن تجربه‌ی زیباشناختی به منزله رخدادی حیات‌بخش سنتزی بین عاطفه‌ی فردی و نظام نشانه‌ای همگانی است و این همان رخدادی است که در آفرینش اثر هنری به ظهور می‌رسد. عاطفه‌ی زیباشناختی حاصل تکوین عاطفه‌ی طبیعی‌ای است که به واسطه‌ی ماده‌ی عینی دگرگون شده و به بیان رسیده‌است.

به همین سان عواطف هنری به واسطه‌ی یافتن فرمی درخور و بسنده تجسم می-یابند. در تجربه‌ی زیباشناختی گزینش و بهره‌گیری از معانی گذشته و نمادها فرم را غنی‌تر می‌کند. فرم یا صورت هنری وحدتبخش عاطفه، عمل بیان، رسانه، نظام نشانه‌ای، شناخت و تعامل است. درجات تجمیع و پیوستگی این عوامل و هم‌چنین مؤلفه‌های ارتباطی و بافتاری برسازنده‌ی طیفی از فرم‌ها هستند و این‌گونه است که فرم اثر هنری در دوران معاصر از فرم مادی‌اش فراتر می‌رود. معنای یک اثر هنری لزوماً در خود آن نهفته نیست بلکه وابسته به متن آن است، متن هر اثر بستر اجتماعی و تاریخی و فرهنگی آن است. بنا بر رهیافت تجربه‌گرایانه‌ی دیویی، تحلیل آفرینش اثر بر مبنای سیر تکوینی تجربه‌ی بلاواسطه به تجربه‌ی نمادین در نظام نشانه‌ای، فهم آثار معاصر با فرم‌های متنوع را امکان‌پذیر می‌سازد. هنرمند با جذب معانی برخاسته از زندگی جمعی، عاطفه‌ی خام را که تاریخی و فرهنگی است به عاطفه‌ای زیباشناختی بدل می‌کند.

دیویی عین بیان‌گر را حاصل تکوین عمل بیان می‌داند که سازمان‌دهی شده و ساختار یافته است و واجد هویت هرمنوتیک است بنابراین نیاز به فهمیده شدن دارد، یعنی خود را درون قلمروی معانی فرهنگی جای می‌دهد. مخاطب به تجربه‌ی معنای اثر نائل می‌شود چرا که معنا پیش‌داشته و زیسته‌ی او است. تجربیات مشترکی که در بستر عادات پیشین معنادار شده‌اند، داشته‌ی هنرمند و مخاطب هستند و هنرمند با تکوین عاطفه‌ی فردی و نظام نشانه‌ای مخاطب را به جهانی نو بر پایه‌ی اشتراکات انسانی فرا می‌خواند. بنابراین می‌توان گفت، در نهایت زندگی روزمره و تجربیات برآمده از آن،

سرچشمه‌ی اصلی معنای اثر است. در نتیجه اثر هنری و تجربه‌ای که می‌تواند برای هنرمند و مخاطب اثر پدیدآورد نیز چیزی نیست جز تشدید و تقویت سویه‌های معنادارتر، لذت‌بخش‌تر و یا ارزشمندتر همان تجربه‌ی روزمره‌ی ما از امور. بر مبنای چنین رویکردی، دیویی امر زیباشناختی را از محدوده‌ی متعیّن و موقعیت خاص جدا کرده و در سرشتِ نوعی تجربه قرار می‌دهد. در عمل بیان مواد گوناگونِ کیفیات حسی، عاطفه و معنا در وحدتی گرد می‌آیند که مشخصه‌ی تولیدی نو در جهان است، بنابراین به تجربه‌ای تخیلی و بیان فراواقعیت‌ها بدل می‌شود. بیان ابژه‌ای در جهان است و ویژگی ارتباطی دارد و در ارتباط متعیّن می‌شود. اثر هنری بیان‌گر یک شیء فی‌نفسه نیست، بلکه تعاملی نمادین است که قادر است به ابژه‌هایی اشاره کند که نمود و یا حتا وجود ندارند.

منابع

اخگر، مجید، بازیابی امر محسوس: هفت گفتار در زیبایی‌شناسی، تهران، بیدگل، ۱۳۹۵ش.

دیویی، جان، هنر به منزله تجربه، ترجمه م. علیا، تهران، ققنوس، ۱۳۹۳ش.

راش، مایکل، رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم، ترجمه بیتا روشنی، تهران، چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۹ش.

سیل، مارتین، «در باب گستره‌ی تجربه‌ی زیباشناختی»، ر. ش. تاملین، تجربه‌ی زیباشناختی، تهران، نشر ایجاز، ۱۳۹۶ش.

شایگان فر، نادر، زیبایی شناسی زندگی روزمره دیویی و هنر پاپ، تهران، هرمس، ۱۳۹۱ش.

شوسترمن، ریچارد، پراگماتیسم: دیویی. بریس گات و دومینیک مک آیورلوپس. دانشنامه‌ی زیبایی شناسی. با ترجمه گروه مترجمان: منوچهر صانعی دره بیدی و ...، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۸۹ش.

کالینسون، دایانه، تجربه زیباشناختی، ترجمه فریده فرنودفر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.ش.

گایر، پل، زیبایی‌شناسی در قرن بیستم، ترجمه پدرام حیدری، تهران، ققنوس، ۱۳۹۵ش.

لاکست، ژان، فلسفه‌ی هنر، ترجمه محمدرضا ابولقاسمی، تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۰ش.

هیگینز، کاتلین، «عاطفه‌ی پالوده در تجربه‌ی زیباشناختی، مقایسه‌ی میان فرهنگی»، ر. ش. تاملین، تجربه‌ی زیباشناختی، ترجمه ش. و. پور، تهران، نشر ایجاز، ۱۳۹۶ش.

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Columbus, Les Presses du reel, 2002.

Burnett, Joe R., "The Relation of Dewey's Aesthetics to His Overall Philosophy", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.23, no.3, Autumn 1989.

Dewey, Jhon, *Experience and Nature*, London, George Allen & Unwin, LTD, 1929.

Gauss, Charles Edward, "Some Reflections on John Dewey's Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.19, no.2, 1960.

Graña, César, "John Dewey's Social Art and the Sociology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.20, no.4, 1962.

Grange, Joseph, *John Dewey, Confucius, and Global Philosophy*, New York, State University of New York Press, Albany, 2004.

Hohr, Hansjog, "The Concept of Experience by John Dewey Revisited: Conceiving, Feeling and 'Enliving'", *Stud Philos Educ*, 2013.

Hohr, H., "'Aesthetic Emotion': an Ambiguous Concept in John Dewey's Aesthetics", *Ethics and Education*, 2015.

Kestenbaum, Victor, *The Phenomenological Sense of John Dewey: Habit and Meaning*, Atlantic Highlands, Humanities Press Inc. 1977.

Mathur, D. C., *Naturalistic Philosophies of Experience*, Missouri, U.S.A., Warren H. Green, INC, 1971.

Perricone, Christopher, "The Influence of Darwinism on John Dewey's Philosophy of Art", *Journal of Speculative Philosophy*, The Pennsylvania State University, University Park, vol.20, no.1, 2006.

Shusterman, Richard, "Aesthetic Experience: From analysis to Eros", *The Journal of Aesthetics*, 2006.