صفحات ۱۳ - ۱۸

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۳

فرمالیسم از نگاه کلایو بل و نیکلاس لومان

مریم بختیاریان*

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

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۲/۱۴)

چکیده

در تحلیل‌های زیباشـــناختی همواره اندیشمندان سعی بر آن داشته‌اند تا هنر را با ویژگی خاصی تعریف کنند که فصل مشـــترک تمام آثار هنری باشـــد. اما، آن‌چه آنان ارائه کرده‌اند، مانند بازنمایی و فرانمایی صرفاً برخی آثار هنری یا دوره‌های هنری را پوشـــش می‌دهد. فرمالیســـم چونان روشـــی در تحلیل زیباشـــناختی با غرض فائق آمدن بر این معضل، بر عناصر ســـاختاری و ویژگی‌های صوری، حســـی یا ادراکی تأکید می‌کند. ضرورت بکارگیری چنین روشی در دور شدن هنر مدرن از ارائه‌ی تصاویر واضح و روشـــن اســـت. برخی تحلیل‌گران با توســـل به گرایش فرمالیســـتی تلاش کردند تا علت انگیزش زیباشـــناختی را در مواجهه با فرم بجویند. کلایو بل، یکی از تحلیل‌گران فرمالیســـت، فهم هنری را بر نمایش «فرم معنادار» اســـتوار دانست، البته ابهام فرم و اصطلاح معناداری، یکی از نقاط ضعف نظریه اوست. به نظر می‌رسد در نظریه‌ی سیستمی نیکلاس لومان، فرمالیســـم و فرم، متفاوت از آن‌چه تاکنون متداول بوده به‌گونه‌ای تعریف شـــده که چه‌بسا بتواند موضع بل را نه ابطال، بلکه تعدیل کند، زیرا لومان، فصل مشـــترک تمام آثار هنری را در مشـــاهده می‌دانست. در این نوشتار با تطبیق آرای این دو اندیشمند از خلال ترجمه، تحلیل و تدقیق در آثار اصلی آنان به برداشتی متفاوت از فرمالیسم اشاره می‌شود.

واژه‌های کلیدی

کلایو بل، نیکلاس لومان، فرمالیسم، فرم معنادار، مشاهده.

*تلفن: ۰۹۱۲۲۸۰۱۰۲۹، نمابر: ۰۲۱-۲۲۹۵۰۶۶۷، E-mail: Maryam.Bakhtiarian@yahoo.com.

مقدمه

پرسش دیرین «هنر چیست؟» که جایگاه والای هنر در جوامع گوناگون ضرورت پاسخ‌گویی به آن را ایجاب می‌کند، باعث شده تا بخش عمده‌ای از دغدغه و توجه اندیشمندان حوزه‌های گوناگون فلسفی و جامعه‌شناختی معطوف به پژوهش در مورد آن باشد. درواقع، آن‌چه توجه صاحب‌نظران را به خود جلب کرده چیزی جز این نیست که در نهایت، فصل مشترک آثار هنری در دوره‌های مختلف چیست؟ چه چیز انگیزش یا احساس زیباشناختی را در مواجهه با آثار هنری برمی‌انگیزد؟

بی‌تردید، برای پژوهشگران و دانشجویان هنر این قبیل پرسش‌ها، پاسخ‌هایی آشنا دارند که یادآوری آنها چندان ضرورتی ندارد، فقط از حیث تذکر می‌توانیم از نظریه‌هایی یاد کنیم که در آنها تقلید، بازنمایی و فرانمایی محور بحث قرار گرفته و ارزش زیباشناختی دانسته شده‌اند. اما، با گستردگی قلمرو هنر در دوره‌ی مدرن، کار تشخیص ارزش‌های زیباشناختی و هنری با دشواری مواجه شد.

با نظریه‌ی زیباشناختی کانت، مواضع جدیدی در تحلیل ارزش‌های هنری و زیباشناختی ایجاد شد که به مسائلی همچون بی‌غرضی، بی‌غایتی، زیبایی، والایی و فرم اهمیت می‌داد. پس، آرام‌آرام تولیدات هنری، ارزش زیباشناختی خود را از زمینه‌های تاریخی، ارزش‌های اخلاقی، منابع جامعه‌شناختی، و جنبه‌های کاربری و کارآمدی مستقل کردند. مولود نوظهور چنین موضعی جنبش هنر برای هنر و هنر انتزاعی و یا غیربازنمودی بود.

این تحولات پدیدآمده از حرکت تکاملی هنر چنان شتابی داشت که حتی پای اشیای آماده-ساخت و معمولی را نیز به هنر باز کرد. هنر دشوار فهم مدرن به تحلیل‌های سنتی تن نمی‌داد، از این حیث، گرایش‌های نوینی در تحلیل هنر باب شد. بی‌تردید، این گرایش‌ها در تفکیک کانت از زیبایی آزاد (فرمی) و زیبایی وابسته (غیرفرمی) هم ریشه داشتند، به‌ویژه که کانت برای زیبایی آزاد یا فرمی، ارزش والاتری قائل شد. این زیبایی آزاد نگاه هنرمندان و منتقدان را به زیبایی فرمی (صوری) صرف نظر از موضوع یا محتوای بازنمود شده هدایت کرد و جریانی از آوانگاردیسم به راه انداخت. آوانگاردیسم که دلمشغولی به عناصر ساختاری، امور بصری مثل خط و رنگ و بافت و درمجموع ترکیب‌بندی، یا به تعبیری فرمالیسم را رواج می‌داد از این رأی کانت تأثیر گرفت.

فرمالیست‌ها از روشی دفاع کردند که در تحلیل اثر هنری حفظ استقلالِ اثر از هر چیز مهم‌تر است. در حوزه‌ی نقد ادبی بارها شنیده‌ایم که به‌زعم فرمالیسم روسی، استقلال متن مورد تأکید قرار گرفت و همین امر زمینه‌های کنار رفتن نقدهای زندگینامه‌ای، نیت‌گرایانه، تاریخی و روان‌شناختی را فراهم آورد، زیرا آن‌چه اهمیت داشت در نظر گرفتن متن ادبی یا اثر هنری بدون در نظر گرفتن پدیدآور آن بود.[1] در حوزه‌ی هنرهای بصری، تأکید بر عناصر ساختاری و ترکیبات فرمی، ازجمله بر خطوط و رنگ‌ها و فضای سه بعدی مورد توجه قرار گرفت. طبق این رأی، حس تشخیص فرم برای تجربه‌ی زیباشناختی کفایت می‌کند. یکی از فرمالیست‌های شناخته شده با نظریه‌ی فرمالیستی بحث‌برانگیز، کلایوبل[2] است. این منتقد هنری و فیلسوف هنر انگلیسی با تمرکز بر تجربه‌ی زیباشناختی مدعی شد واکنش زیباشناختی، واکنش به فرم و روابط فرمی است. بل را می‌توان از آن دست فرمالیست‌های رادیکال به‌شمار آورد که عقیده داشت تمام ویژگی‌های زیباشناختی یک اثر هنری فرمی (صوری) است. در مقابل وی در ردیف مخالفان، کسانی قرار دارند، مانند آرتور دانتو و کندال والتون[3] که عقیده داشتند هیچ یک از ویژگی‌های زیباشناختی یک اثر هنری را نمی‌توان صرفاً فرمی دانست. برای این که فضایی برای یک نظریه‌ی متعادل‌تر میان این دو طیف نظریه‌ی مخالف ایجاد کنیم، چاره‌ای جز این نداریم که در وهله اول از ابهام «فرم معنادار» کلایو بل گذر کنیم که یکی از منتقدان سخت و مصمم آن نوئل کارول[4] است و در وهله‌ی دوم با اتخاذ رویکردی متفاوت، برخلاف کسانی مثل دانتو والتون، ویژگی‌های فرمی را نیز در نظر آوریم و همچنان تجربه‌ی زیباشناختی را مستقل از زمینه، تاریخ و کارکردِ متعلقش فرض کنیم.

چه‌بسا آشنایی با فرمالیسم نوینِ نیکلاس لومان[5] این امکان را به ما بدهد که همچنان تحلیل و روشِ نقد فرمالیستی را استمرار بخشیم، اما این‌بار بدون ابهام در اصطلاح معناداری و بدون افراط. این امر، به معنای متفاوت فرم از نگاه لومان بازمی‌گردد که به وجود تمایزات و پارادوکس‌ها و تلقی نوینی از مشاهده ربط وثیقی دارد. در این تلقی، فرم معنادار (یا دلالتگر)، به وضعیت ذهنی مشاهده‌گر و محتوای بازنمودی آن مربوط نمی‌شود. در حالی که هم بل و هم لومان به نوعی فرمالیست به‌شمار آمده و بر این باورند که هنر، بازی فرم است، نکته اصلی تفاوت دیدگاه آنان درخصوص کارکرد هنر است که تلاش می‌کنیم در این نوشتار به‌صورت مجمل و مختصر با تطبیق اندیشه‌ی آنان این نکته را روشن‌تر سازیم.[6]

فرمالیسم هنری کلایو بل

به‌راستی، چیستیِ هنر و چگونگی تشخیص کارهای هنری از غیرهنری تاکنون باعث شکل‌گیری نظریه‌های متعددی شده که هیچ یک از آنها با وجود گرایش‌های خاص نتوانسته تمام حقیقت و چیستیِ هنر را با هر سبک و در هر دوره‌ای پوشش کامل دهد. برای مثال، نظریه‌ی بازنمایانگرانه طی ارائه‌ی تعریفی، هر آن‌چه (اثری) را که بتواند واقعیتی را بازنمایی کرده و دیگران را هیجان‌زده کند، یعنی انگیزش زیباشناختی در آنان ایجاد کند، هنر اعلام کرده است. اما، در نظر بگیرید در چارچوب این نظریه آیا برخی آثار هنری مدرن را نیز می‌توان گنجاند (برای نمونه، کارهای مارسل دوشان، اندی وارهول و مارک روتکو را در نظر بگیرید). در هنر غیرفیگوراتیو چگونه می‌توان نمودی به‌راحتی قابل درک از هنر یافت؟

درست در اثر برخورد با چنین پرسش‌ها و ابهاماتی، نظریه‌ی فرمالیستی هنر ظهور کرد. این نظریه که ریشه در زیباشناسی کانت

دارد، تلاش داشـــت تا بگوید درنهایت، هنر چه چیز است و چه چیز نیست. فرمالیست‌ها معتقدند ادراک زیباشناختی به شناخت ویژگی‌های غیرادراکی نیازی نـــدارد (Bagheri Noaparast, 2011,110-112). آرای فرمالیست‌هایی، مانند کلمنت گرینبرگ، کلایو بل و راجر فرای اندیشه‌های فرمالیستی اولی‌تری مثل کنراد فیدلر[۷] و ادوارد هانسلیک[۸] را بازتـــاب می‌دهد. فیدلر با الهام گرفتـــن از کانت، آفرینش هنری را بـــا تجربه ادراکی شناســـایی کرد، تجربه‌ای رها از غـــرض و آزاد که غایتی ورای خود ندارد. بـــه نظر وی، پرداختن به موضوع اثر هنری، جســـتجوی ارزش هنر خارج از هنر است در حالی که ارزش هنر به قلمرو پژوهش‌های زیباشناختی تعلق دارد (Feilder,1949,9-14). او اهمیت موضوع بازنمودی اثر را رد کرد. پس آن بخش از اثر هنری که به لحاظ مفهومی درک و بیان می‌شود، ارزش هنری نمی‌بخشد.

فرمالیست‌ها بر این باورند که یکی از ویژگی‌های زیباشناختی اثر هنری، ویژگی‌های فرمی، حسی یا ادراکی آن است. این بدان معناست که تمام ارزش هنری و زیباشناختی به فرم تعلق دارد. گرینبرگ تا آنجا پیش رفت که حتی توصیه کرد تا موضوع بازنمایی را نادیده بگیریم. برای مثال او باور داشت که منتقدان و صاحب‌نظران حین ارزیابی و تجربه‌ی ارزش نهایی اثر هنری، آگاهانه ذهن خود را از معانی و برداشت‌ها تهی می‌سازند (Greenberg, 1939,83). نظریه‌ی کلایوبل نیز در این چارچوب عرضه شده که یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌های فرمالیستی است و در آن بر مقوله‌ی معنا و درک آن در فرم به شیوه غیراستدلالی بحث شده است.

کلایو بل مانند بســـیاری از فرمالیســـت‌های دیگر بر آن بود که آن‌چه آثار هنری برجا می‌گذارند، احساســـی یکســـان در تمام افراد اســـت، که به آن «احساس زیباشـــناختی»[۹] می‌گوییم. این احساس و واکنش را باید در اثر هنری (ابژه) جســـتجو کرد که میان تمام آثار هنری مشـــترک است. فرمالیســـت‌ها این اصل مشـــترک را «فرم» می‌دانند، اما، کلایوبل با اعلام «فرم معنادار» (یا دلالتگر)[۱۰] آن را اندکی اسرارگونه ساخته است، زیرا از منظر یک فرمالیست، هنر یک هویت خودبســـنده دارد که به محتوا، معنا و کارکـــردش هیچ ربطی ندارد. این به معنای آن اســـت که اثر هنری کارکـــردی بیرون از خود ندارد.

کلایوبل می‌گوید: «برای تحقق یک زیباشناسی ناب، صرفاً احساس خویش و ابـــژه‌ی مربوطه را در نظر می‌گیریم: پس نه حق داریم و نه الزامی هســـت که در امور ابژه و وضعیت ذهنی سازنده‌ی آن مداخله کنیم» (Bell,1914,4). این عبارت او گویای آن است که روانشناسیِ هنرمند، تحقیق در تأثیرات ایجاد شـــده در مخاطبان و عمق و میزانِ این تأثیر و نیز تحقیق در محتوای بازنمودی هیچ ربطی به زیباشناسی ندارد. زیباشناسی تنها آن‌گونه بحثی است که به انتظام فرم‌ها، نحوه‌ی قـــرار گرفتن آنها و ترکیب آنها می‌پردازد. به این دلیل که احســـاس زیباشناختی تنها مولود همین عامل است و نه چیز دیگر. اگر احساسی به دلایل دیگری ایجاد شـــود، مثل مفهوم یا غایت یک اثر، احساسی غیرزیباشناختی است. او می‌افزاید: «موضوع بی‌واسطه‌ای که به نمایش درمی‌آید فرم معنادار اســـت، یعنی تنها ویژگی مشترک و مختص به تمام آثار هنری تجسمی (تصویری) که احساس مرا برمی‌انگیزاند؛...» (Ibid,3). وی در توضیح فرم معنادار می‌افزاید: «منظورم از فرم معنادار، ترکیبات خطوط و رنگهاست» (Ibid,4). بل در هنرهای بصری، تمایز فرم را از این ترکیبات بی‌اســـاس دانسته اســـت، زیرا چگونه می‌توان خطـــوط بی‌رنگ را درک نمود و آنها را فرم تصـــور کرد؟ به ادعای او احســـاس برآمده از دیدن زیبایی‌های طبیعی (مثل دیدن یک گل یا یک پروانه)؛ غیرزیباشـــناختی است. او از این حیث که برخی ترکیب خطـــوط و رنگ‌ها را زیبا نامیده‌اند نه فرم، انتقاد کرده اســـت (Ibid).

همچنیـــن بل از عالم وجدبرانگیز زیباشـــناختی می‌گوید: «هنر بزرگ، پایدار و بدون ابهام می‌ماند، زیرا احساساتی را که برمی‌انگیزد از زمان و مکان مستقل اســـت، چراکه قلمرو پادشاهی آن این عالم نیست»(Ibid,16). او می‌خواست بگوید فرم‌های هنری پایان‌ناپذیرند، زیرا همیشه قادرند همان کارکرد را داشته باشند و احساس زیباشناختیِ مخاطـــب را برانگیزانند، از این جهت فارغ از تغییرات زمانی و مکانیِ پابرجا می‌مانند. بل بســـیاری از هنرهای دیگر، ازجمله «نقاشی‌های توصیفی»[۱۱] را دارای این کارکرد نمی‌دانســـت. او برای نمونه، کاری از نقاش معروف انگلیســـی ویلیام پاول فریث را با عنوان «ایســـتگاه پادینگتون»[۱۲] ذکر می‌کند. طبق نظر وی، این نقاشی بیشتر اطلاعاتی را منتقل می‌کند و هرگز کارکرد آن نمایش صِرف فرم نیست. در این قبیل آثار هنری، «فرم نیست که به نمایش درآمده بلکه اطلاعاتی از طریق فرم نمایش یا انتقال داده شده که آنها ما را متأثر ساخته است» (Ibid,5). این قبیل کارها از نظر او مصداق بارز مضمون‌گرایی در هنر است که ارزش هنری اثر را پایین می‌آورد. او بازهم تأکید می‌کند: «ما برای درک یک اثر هنری به چیزی نیاز نداریم، جز حسی از فرم و رنگ و شـــناختی از فضای سه بُعدی» (Ibid,7). تأکید وی بر این شناخت مختصر برای آن اســـت که درک اغلب فرم‌های معماری بدان وابسته است و بل آن را قسمی بازنمایی مطلوب می‌دانست.

گفتنی اســـت بل شـــأن بازنمایی را تا آنجا پذیرفتنی می‌دانست که برای موضوع‌ســـازی و مسئله‌سازی به حال هنرمند در تولید هنر مفید اســـت و بنابراین در درک و تحلیل هنر نقشـــی ایفا نمی‌کند. نظر بل نشان می‌دهد که به‌راســـتی وی مخالف هر گونه نگاه ابزاری (برون‌گرایانه) به هنر است. به‌ویژه او بر هنرهای تجسمی یا تصویری تأکیـــد داشـــته و آرزو کرده کـــه ای کاش مردم در مـــورد هنرهای تجســـمی نیز به اندازه‌ی موسیقی صداقت داشـــته باشند و اگر فرم آن را درک نمی‌کننـــد، آن را از چشـــم بی‌صلاحیتـــیِ خود ببینند.

نقد فرمالیسم هنری بل

در قسمت پیشین بخشی از نظریه‌ی بل را ذکر کردیم، اما کار این نظریه همانند سایر نظریه‌ها بدین جا ختم نشده و با انتقادهای متعددی مواجه شده و استمرار یافته است. نایجل واربرتون در کتاب پرسش از هنر از چند جهت به نقد نظر وی پرداخته است. غیر از نادیده گرفتن اهمیت بازنمایی و مسئله‌داری مقوله‌ی کلیت و نیز نخبه‌گرایی در درک فرم معنادار، یکی از مسائل اساسی این است که بل در توضیح احساس زیباشناختی و فرم معنادار گرفتار دور شده است، زیرا مدعی شده چیزی هنر است که ارزش زیباشناختی داشته باشد، و چیزی ارزش زیباشناختی دارد که فرم معنادار داشته باشد، و سرانجام چیزی فرم معنادار دارد که احساس زیباشناختی را در آدمی برانگیزد.[۱۳] او توضیح فرم معنادار را به احساس زیباشناختی و احساس زیباشناختی را نیز به فرم معنادار حواله کرده است. بدین ترتیب، ماهیت فرم معنادار با هاله‌ای از ابهام مواجه است.

نوئل کارول، یکی دیگـــر از منتقدان مطرح کلایوبل، می‌گوید: «برداشت بل از موضع فرمالیسم برای توسعه‌ی زیباشناسی فلسفی در قرن بیستم مهم اســـت. دلیل اهمیتش این است که او دیدگاه فرمالیستی خویش را به پروژه گسترش تعریفِ صریحِ هنر ربط داده است. از این جهت بل می‌تواند به‌عنوان طلایه‌دار بزرگ دَغدغه‌ی فکری و فلســـفی قرن بیستم در جهت دریافتِ تعریف ذاتیِ هنر محسوب شـــود» (Carroll, 2010, 32). در ادامه در شرح نظرِ بل آورده است که شرط لازم و کافی برای هنر بودن چیزی بهره‌مندی از فرم معنادار است. پس هر اثر هنری باید واجد این شرط باشد (Ibid,34). نظر به این که ممکن است بسیاری از چیزهای دیگر، مانند کلام سیاسی و قضایای منطقی نیز این فرم را داشـــته باشند از نظر بل، تفاوت هنر از غیر هنر در کارکرد هنر اســـت، که نمایش فرم است (Ibid,35).

برداشـــت متفاوت بل به تعریف وی از فرم هنری بازمی‌گردد. در برداشـــت‌های متفاوت، فرم یا در خدمت محتواســـت، یا در خدمت کارکرد. این بدان معناست که فرم چیستیِ خود را از محتوای بازنمودی می‌گیـــرد یا از کارکردی که اثر هنری دارَد (روایت کارکردی)،[۱۴] مثل وقتی که اثر هنری صرفاً برای ایجاد التذاذ خلق شده است. اما ملاحظه کردیم که از نظر بل، فرم، مؤلفه‌های صوری اثر هنری است. برای مثال، در نقاشی می‌توان گفت عناصر فرمی عبارتند از خط، رنگ‌سایه (یعنی، کنتراســـت ایجاد شده از طریق ســـایه و روشن)، شکل، بافت و رنگ (Pooke & Whitham, 2003, 23-29). امـــا با این وصف، معناداریِ فرم چگونه توجیه می‌شود؟ نوئل کارول از بسیاری از عمارت‌ها و بناها ســـخن به میان آورده است، مانند کلیساها که کارکرد دیگری غیر از نمایش فرم معنادار داشته‌اند. همچنین از بسیاری از آثار هنری مدرن نام برده است که فاقد فرم معنادار هستند (Ibid, 37-40).

به نظر می‌رسد از نظر بل، علاوه بر آن که معناداریِ فرم، صید زمان نمی‌شود و پابرجا می‌ماند، تابع میل و خواست افراد نیز قرار نمی‌گیرد. اما، یکی از انتقادات اساســـی وارد بر نظر وی این اســـت که چرا افراد با فرهنگ‌ها و امیال و خواســـت‌های متفاوت به معنایی واحد در فرم می‌رسند و درنهایت، این معناداری و دلالتگری چیست؟ اشیایی که در صورت ظاهر از یکدیگر غیرقابل تشخیص هستند را چگونه می‌توان از دیدگاه صرفاً فرمالیســـتی تحلیل کـــرد؟ چه عاملی به قوطی‌های سوپ اندی وارهول که برای نمونه ذکر شده است، ارزش زیباشناختی می‌بخشـــد؟ آیا مطابق رأی کسانی مثل آرتور دانتو و کندال والتون، ویژگی‌های زیباشناختیِ آثار هنری را نباید صرفاً فرمی دانست؟ اینها مواردی چند از ابهامات و پرسش‌هایی است که در مواجهه با نظریه‌ی فرمالیستی هنر مطرح شده و می‌شود. به هر تقدیر، با توجه به اهمیت یافتن فرم در هنر مدرن و جنبش‌های هنری متمایل به فرمالیســـم، نمی‌توان با وجود چند مورد نقض، از کنار یک نظریه‌ی فرمالیســـتی به‌راحتی گذشت. چه‌بسا نظریه‌های دیگر فرمالیستی، بخشی از این ابهامات را پاسخ‌گو باشند. با توجه به احوال و اقوالی که گذشت ببینیم آیا در یک اندیشه‌ی سیستمی که متمایل به فرمالیسم است، پاسخی برای این ابهامات یافت می‌شود؟

در گرایـــش به فرمالیســـم در برخی موارد با اعـــلام این که تمام ویژگی‌های زیباشناختی یک اثر هنری فرمی است، افراط دیده می‌شود. برای تعدیل نظریه‌ی فرمالیسم هنری، هم باید آن روایت‌های متعدد از فرم را که به فرمالیسم سمت و سو می‌دهد، کنار گذاشت و هم باید با یک استراتژی خاص کار فرم را در مشاهده‌ی آن استمرار بخشید. این بدان معناست که کار فرم با تولید تمام نمی‌شود. این در کارهایِ آماده-ساخت هنرمندانی مثل مارسل دوشان و اندی وارهول کاملاً مشهود اســـت. این گونه فرم نه تنها به مؤلفه‌های صوری اثر که به مشاهده‌ی هنرمند و مخاطب نیز گره خورده و می‌خورد، اما چگونه؟

تعدیل فرمالیسم در نظریه لومان

فرم یکی از مفاهیم محوری در بحث‌های زیباشناختی است. وقتی به تعریف آن در طول تاریخ هنر و فلسفه توجه می‌کنیم همواره آن را در فرایند تاریخی در حال تحول می‌یابیم. حتی زمانی که نظریه‌های بازنمایی و بیانگریِ هنر یکه‌تازی می‌کردند، صحبت از فرم هم به میان بود، امـــا با کانت در هنر مدرن رفته‌رفته فرم جایگاه والاتری در برابر محتـــوا یافت. به هر حال، آن‌چه یک اثر هنـــری از آن ترکیب یافته علاوه بر فرم، موضوع و محتوای آن است. اما، برخی آثار هنری مدرن تحلیل‌گران زیباشناس را وادار کرد که هر چه جز فرم را کنار گذارند و فرم را اصلِ مشترک تمام هنرها بدانند.

از یک سَو با گستردگی قلمرو هنر، دیگر ممکن نبود آثار هنری را با تحلیل زیبایی و محتوا یا مضمون آنها به بحث گذاشت و از سوی دیگر، فرم هنری نیز چیز عجیب و غریبی می‌نماید که چونان گذشته دیگر از روی ویژگی‌های صوری قابل تشخیص نیست. وقتی نمایشگاهی بدون اثر هنری برپا می‌شود، یا حتی وقتی اشیای از پیش ساخته شده در کارخانه‌ها به‌عنوان اثر هنری عرضه می‌شود، چه چیز فرم را معنادار می‌سازد؟ به هر حال، فرم و معنا از لوازم هنر بودن هر چیز است.

اندیشـــمندان ضدّ ذات‌بـــاور، مانند موریس وایتـــس برآنند که فرمالیست‌هایی مثل بل در تلاش بودند تا به‌واسطه‌ی فرم، هنر را تعریف کنند، در حالی که از نظر وایتس، هنر یک مفهوم باز است که ارائه‌ی هرگونه تعریفی بحث خلاقیت را در آن مسدود می‌سازد و کسانی مثل بل می‌خواستند بار دیگر بر اهمیت عناصر تصویری و تجسمی صحه بگذارند. او در مقاله‌ای با عنوان *نقش نظریه در زیباشناسی* می‌پرسد آیا با بیان یک تعریف واقعی و بیان ویژگی‌های لازم و کافی برای هنر، نظریه‌ی زیباشناختی ممکن است؟ علی‌رغم ارائه‌ی نظریه‌های متعدد تا امروز نســـبت به زمان افلاتون به هدف خویش نزدیک‌تر نشـــدیم. جنبش‌ها و فلسفه‌ها همواره سعی داشته‌اند با تجدید نظر در نظریه‌های پیشین یک نظریه جدید ارائه کنند (Weitz,1995, 27-35) .

اما، لومان فرمالیستی است که در این خصوص با وایتس موافق است، البته او هنر را نه مفهومی باز، بلکه به‌سان سیستمی اجتماعی دانسته است که اطلاق هر چیز دیگر جز سیستم اجتماعی به آن محدودکننده است و راه را بر منطق دو ارزشی آن (زیبا/ زشت) سد می‌کند. به حکم این منطق، سیستم هنر بین رمزگان زیبا/ زشت در نوسان بوده و هر لحظه زیبا را در برابر زشـــتی به چیزی تعریف می‌کند (Luhmann, 2000, 190-193). او عنصر مشـــترک تمام آثار هنری را مشاهده[۱۵] دانســـت، زیرا هنر بازی فرم بوده و از سنخ مشاهده است (Ibid,117-120). البته همه چیز به معنای متفاوت فرم و مشاهده نزد او بازمی‌گردد.

وقتی اندیشمندی نسخه‌ی متفاوتی از فرمالیسم عرضه می‌دارد، یکی

از لوازم این تفاوت باید در مفهوم فرم باشد. نکته جالب درخصوص این فرمالیسم نوین، تعریف فرم بر اساس دستورالعمل ریاضی‌دان معروف، جرج اسپنسر براون است که از عبارت «رسم یک تمایز» آغاز می‌شود، یعنی از مشـــاهده. لومان به پیروی از منطق عملیاتی جرج اسپنسر براون، مشاهده را به منزله‌ی توانایی نشانه‌گذاری و مشخص ساختن فضای بی‌نام و نشان (یا نامشخص)[۱۶] تعریف کرده است(Luhmann 1986, 22-27,). عدم تفکیک فضای مشـــخص از فضای نامشخص، منجر به عدم تعیّن فرم می‌گردد(Schiltz, 2003,55-78) .

این بدان معناســـت که یکی از شـــروط اولیه هر مشاهده، وجود تمایز است، زیرا وقتی نشانه یا تمایزی در کار نباشد، چگونه می‌تواند مشـــاهده‌ای انجام بپذیرد، برای مثال آیا در یک بوم ســـفید و خالی، چیزی به‌عنوان فرم هنری برای مشـــاهده وجود دارد؟ آیا در خلأ که نه تمایزی هست و نه نشانه‌ای چیزی برای مشاهده وجود دارد؟ این امر، ایجاب می‌کند که تمایزگذاری عملی پیشینی در نظر گرفته شود. این بدان معناست که وقتی چیزی مشاهده می‌شود یک سوی تمایز از نظر پنهان می‌ماند تا ســـویه‌ی دیگر آن جلوه‌گری کند. برای مثال زیبایی و زشتی تمایزی همیشگی هستند، اما وقتی چیزی زیبا دیده می‌شـــود این حکایت از آن دارد که برای این مشاهده تمایز موقتاً از میان برداشـــته شـــده در وحدتی که از نظر پنهان است. لومان بیان می‌دارد: «وحدت تمایز به‌مثابه نقطه کوری است که مشاهده را ممکن می‌سازد» (Luhmann,1995, 32) .

برای روشن‌تر شدن بحث در نظر بگیرید برای دیده شدن یک شی به‌عنوان اثر هنری باید این شی، که می‌تواند یک تابلوی نقاشی باشد، به‌واسطه‌ی نشـــانه‌هایی از محیط پیرامونش تفکیک گردد و فضایی مشـــخص را در برابر فضایی نامشخص که همان محیط است، ایجاد کند. در این‌جا فضای پیرامونی اثر، نامشـــخص است به این دلیل که چیزی شـــما را به مشاهده فرانمی‌خواند. پس فضای مشخص همان فضایی است که ناظر را به مشاهده‌ی خویش فرامی‌خواند. در هنر این فضا ساختگی است، یعنی می‌تواند حتی یک دیوار سفید یا رنگ شده توسط هنرمندی، انســـان را به مشاهده فرا بخواند. هرچند این دیوار تهی و ســـفید است، اما این تهی بودنی ساختگی برای دعوت ناظران به مشاهده و شـــکل‌گیری یک ارتباط است. در این مورد، ساختگی بودن، عامل مشـــخص شدن این فضاســـت. تصور کنید اگر تمایزی همچون درون/ بیرون وجود نمی‌داشت، چگونه می‌توانستید درون و برون چیزی را ببینید، این تمایزات و بسیاری تمایزات دیگر، نشانه‌ها را در عالم ایجاد کرده و به طرزی زیرکانه منجر به برپایی عالمی قابل مشاهده شده‌اند. نتیجه‌ی بکارگیری تمایزات، یک فرم قابل تشخیص است؛ فرمی که می‌توان آن را دید، شنید یا حس کرد (برای مثال، برای مشاهده یک درخت باید آن را از آن‌چه درخت نیست، تمییز داد).

درمجموع، تفاوت فرمالیسم بل و لومان، خود را در تفاوت معنای فرم هنری نشان می‌دهد. از نظر بل و فرمالیست‌هایی مثل او، فرم هر آن چیزی است که در برابر محتوا و مضمون قرار می‌گیرد، یعنی فرم، محتوا نیست و ویژگی‌های صوری و ظاهری اثر است. اما، از نظر لومان، فرم از تمایزی ساخته شده است که سویه‌ی پنهان آن شرط آشکارگی سویه‌ی حاضر است. پس فرم، بسیار پردامنه‌تر از آن چیزی است که در نگاه نخست (ادراک اولیه) به چنگ می‌آید.

نتیجه

دغدغه‌ی اســـتقلال هنر و تجربه‌ی هنری با زیباشناسی کانت به نظریـــه‌ای بزرگ در قلمرو هنر راه برد که آن را با عنوان فرمالیســـم می‌شناسیم. به‌زعم این گرایش، تمام ارزش هنری و ارزش زیباشناختی به فرم بازمی‌گردد، و محتوا، معنا و کارکرد نقشی در آن ندارند. کلایو بل، که در تحلیل خویش از هنر این رهیافت را دنبال کرد با پیوست کردن صفت معناداری به فرم، قـــدری ابهام را وارد این نظریه کرد و جریانی از انتقادات را نه فقط به سوی نظریه‌ی خویش، بلکه به سوی فرمالیسم گسیل داشت. او کارکرد هنر را صرفاً نمایش فرم قلمداد کرد، اما در توضیح آن از حدّ هنرهای تجسمی فراتر نرفت.

نوئل کارول یکی از منتقدان سرسخت بل با ذکر موارد نقضی از هنر مدرن که تشـــخیص فرم معنادار در آنها محال است، به این دلیل که اساساً فاقد فرم معنادار یا دلالتگرند، این نظریه را با بن‌بست و چالشی اساسی روبرو کرد. اما به نظر می‌رسد در نظریه‌سیستمی لومان به هنر راه برون رفتی از این بن‌بست ملاحظه می‌شود.

لومان با اقبال به فرمالیســـم نه به مفهوم ذات‌باورانه‌ی ســـنتی بازگشـــت و نه نظریه ضدّ ذات‌باورانه‌ی کسانی مثل موریس وایتس را تأیید کرد. زیرا به نظر او هنر یک سیســـتم اجتماعی اســـت. این تعریفی نیست که دست و پای هنر را ببندد، بلکه به آن استقلال و آزادی بیشتری می‌بخشد. نظر او درخصوص هنر، موضع بل را ابطال نمی‌کند، بلکه آن را تعدیل و تقویـــت می‌کند. لومان در مقام یک فرمالیست بر آن بود که هنر، چیزی جز بازی فرم نیست. اما، کارکرد هنر را در مشاهده‌ی هنر می‌دانست. در نظر بل، نمایش صِرف فرم، امری است مرتبط با احساسات زیباشناختیِ مخاطب که برانگیخته می‌شود، اما، نکته اینجاست که کار فرم و معنَاداری‌اش در تولید تمام می‌شـــود. در حالی که از نظر لومان، روند تولید در ادراک به نهایت خود می‌رسد. این بدان معناست که اثر هنری عرصه‌ی تلاقی روابط مشاهده‌ای متعدد است. مشاهده‌ی مخاطب با مشاهده‌ی هنرمند و سیستم هنر (تاریخ‌گرایی هنر، یا به تعبیری دیگر تعامل آثار هنری و سبک‌ها) گره می‌خورد و آنگاه احساس زیباشناختی متولد می‌شود. نظر لومان گویای آن است که معناداری می‌تواند همان مشاهده‌پذیریِ اثر هنری (فرم) باشـــد. با این تلقی برای مثال، اثر مارسل دوشان به اسم چشـــمه، فرمی معنادار (یا دلالتگر) دارد که به نوع مشاهده و مشاهده نیز به تمایزی اساســـی ربط دارد. اینجا سویه‌ی ساختگی بر ســـویه‌ی واقعی چیره گشـــته و آن را از نظر پنهان کرده است. آن‌چه دیده می‌شـــود یک چشمه با فرم ساختگی است. این فرم در پرتو مشاهده‌ی مرتبه-دوم (مشاهده‌ی مشاهدات)[۱۷] ظاهر می‌شود.

پـــس اگر از نظر بل، شـــرط ضـــروری اعطای شـــأن هنری فرم معنادار اســـت، از نظر لومان، فرم مشـــاهده‌پذیر است، یا به تعبیری، مشاهده‌پذیر ساختن آن چیزهایی است که تاکنون از آنها غفلت شده اســـت، یعنی تمایزات. هر فرم از تمایزی ساخته شده است که در هر

مشـــاهده یک ســـویِ تمایز در نقطه‌ی کور قرار گرفته و به اصطلاح غایب است، اما وجودش همچون غیابی، شرطی ضروری برای حضور ســـویه‌ی دیگر است که مشاهده می‌شـــود. بدین‌ترتیب، فرم، دیگر در برابر محتوا به‌عنوان چیزی که تنها شـــامل خطوط و رنگهاســـت تعریف نمی‌شـــود و معنای وســـیع‌تری می‌یابد کـــه حتی هنرهای غیرتصویری، برای مثال شـــنیداری را نیز دربرمی‌گیرد، زیرا مشاهده یک ادراک حســـی صِرف نیســـت و فرم نیز به چیزی فراتر از دیدن نیاز دارد تا معنادار بودنش درک شـــود، یعنی مشاهده‌ی مشاهدات.

پی‌نوشت‌ها

۱ در زمینه نقد ادبی، مونرو بیردزلی یکی از منتقدان ادبی اســـت که دیدگاه ســـنتی و دیدگاه نیت‌گرایانی مثل اریک دونالد هرش به اثر هنری و متن ادبی را به چالش خواند. او در مقاله‌ی معروف خویش با عنوان سفســـطه نیت‌مندی به این مهم پرداخته و آورده اســـت: اشتباه از جایی شروع شده که نیت‌گرایان و بیوگرافرهـــا می‌خواهند از ذهنیت یا نیت مؤلـــف (هنرمند) به جانب معنای متن حرکت کنند و آن را تحلیل کنند، در حالی که بیوگرافی، نیت و خواســـت هنرمند (مؤلف) هیچ ربطی به خود متن ندارد و اگر در جســـتاری لحاظ شوند، آن جســـتاری انتقادی نخواهد بود(Beardsley, 1946,468-488). به هر حال فرمالیســـم ادبیـــات را نظامی پیچیده از فرم‌ها می‌دانـــد و ویژگی‌های فرمی را رمزگشایی می‌کند نه محتوا را، و نظم درونی اثر را تحلیل می‌کند. این نمونه‌ی آمریکایی نقد نوســـت. در فرانســـه نیز نقد نو با گرایشات فرمالیستی به جانب متن-محوری سوق پیدا کرد که اندیشه‌ی کسانی، مانند موریس بلانشو، رولان بارت و میشل فوکو در راستای آن است. پس نقد نو به‌واسطه فرمالیسم، نقدی درون‌ماندگار است که از متن فراتر نمی‌رود.

2 Clive Bell (1881-1964).

۳ Kendall Lewis Walton (۱۹۳۹)، فیلســـوف آمریکایـــی که از لودویگ ویتگنشتاین، ارنست گامبریچ، نلسون گودمن و ریچارد والهایم تأثیر پذیرفته است.

۴ Noel Carroll (۱۹۴۷)، فیلسوف آمریکایی که در زمینه‌های فلسفه فیلم، فلسفه هنر، نقد ژورنالیستی، نظریه‌ی رسانه و فلسفه تاریخ فعالیت می‌کند.

۵ Niklas Luhmann (۱۹۲۷-۱۹۹۸)، جامعه‌شـــناس و فیلسوف اجتماعی برجسته آلمانی که نظریه‌ی سیستم‌های اجتماعی او شناخته شده است. برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد نظریه‌ی سیستمی لومان بنگرید به:

- بختیاریـــان مریم (۱۳۹۱)، "هنـــر به‌مثابه ارتباط در رویکرد سیســـتمی نیکلاس لومان" فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، شماره ۵۱، صص ۱۶۱-۱۹۱.

۶ نظر به این که فرمالیسم گرایشی بانفوذ و گسترده در عرصه‌ی نظریه‌پردازی و تحلیل و نقد هنر است که در این نوشتار مجالی برای توضیح کامل آن نیست، برای آشنایی بیشتر با فرم هنری و فرمالیسم بنگرید به:

- کارول نوئل (۱۳۸۶)، درآمدی بر فلســـفه هنـــر، ترجمه صالح طباطبائی، فرهنگستان هنر، تهران.

- Bagheri Noaparast, Khosrow and Mohammad Zoheir (2011), 'Aesthetic Formalism, Reactions and Solutions', Wisdon and Philosophy, No. 6(4), pp.101-112.

- Eldridge, Richard (2003), An Introduction to the Philosophy of Art, Cambridge University Press.

- Greenberg, Celement (1939-1969), The Collected Essays and Criticism, John O'Brian ed. University of Chicago Press, 'Complaints of an Art Critic', Vol.1, p.269.

۷ Konrad Feilder (۱۸۴۱-۱۸۹۵) که در زمینه فهم و ارزیابی آثار هنری تجسمی نظریه‌پردازی کرده است.

۸ Eduard Hanslick (۱۸۲۵-۱۹۰۴) منتقد موسیقی نامتعارف آلمانی.

9 Aesthetic Emotion.

10 Significant Form.

11 Descriptive Paintings.

12 Paddington Station.

۱۳ برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به: واربرتون نایجل (۱۳۸۸)، ترجمه مرتضی عابدینی فرد، تهران، ققنوس، صص ۱۹-۴۸.

۱۴ برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به: کارول نوئل، (۱۳۸۶)، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبائی، تهران، فرهنگستان هنر، ص۲۲۴.

۱۵ Observation منظور لومان از مشـــاهده یک ادراک حسی که در دیدن خلاصه می‌شود، نیست. بنابراین این نوع مشاهده شامل هر نوع ادراکی می‌تواند باشد، برای مثال شنیدن یک قطعه موسیقی.

16 Unmarked Space.

۱۷ Second-order observation، مشـــاهده‌ی مرتبه-دوم یا مشـــاهده‌ی مشاهدات که نوعی ادراک مرتبه-دوم است. این نوع مشاهده بر جنبه‌هایی که در مشاهده‌ی مرتبه-اول، یعنی مشاهده‌ی امور واقع و اشیا از نظر پنهان است (مثل تمایزات مشاهده‌ناپذیر، یا مشاهده‌گران که شرط هر مشاهده‌اند) تمرکز می‌کند.

فهرست منابع

بختیاریان مریم (۱۳۹۱)، هنر به‌مثابه ارتباط در رویکرد سیستمی نیکلاس لومان، *فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات*، شماره ۵۱، صص ۱۶۱-۱۹۱.

کارول نوئـــل (۱۳۸۶)، *درآمدی بر فلســـفه هنر*، ترجمـــه صالح طباطبائی، فرهنگستان هنر، تهران.

واربرتون نایجل (۱۳۸۸)، *پرسش از هنر*، مرتضی عابدینی‌فر، ققنوس، تهران.

Bagheri Noaparast Khosrow and Mohammad Zoheir (2011), Aesthetic Formalism, Reactions and Solutions, *Wisdon and Philosophy*, No. 6(4), pp.101-112.

Bell Clive (1914), *Art*, Boston, Massachusetts.

Carroll Noel (2010), *Art in Three Dimension*, Oxford University Press.

Eldridge Richard (2003), *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press.

Feilder Keonrad (1949), *On Judging Works of Visual Art*, University of California Press.

Greenberg Celement (1939-1969), The Collected Essays and Criticism, John O'Brian ed. University of Chicago Press, *Complaints of an Art Critic*, Vol.1, p.269.

Luhmann Niklas (2000), *Art as a Social System*, Trans. Eva M. Knodt, Stanford University Prees.

Luhmann Niklas (1986), *Ecological Commuication*, Trans. John Bednadz, University of Chicago Press.

Luhmann Niklas (1995), *Social systems*, Trans. John Bednarz, Hr. and Dirk Baeker, stanforn University Press.

Pooke Grant and Whithman Graham (2003), *Teach Yourself Art History*, Hodder & Stoughton, London.

Schiltz Micheal (2003), 'Medium Theory: Form and Medium: A Mathematical Reconstruction', *Online Magazine of the Visual Narrative*, pp. 55-78.

Weitz Morris (1956), 'The Role of Theory in Aesthetics', *The Journal of Aesthetics and Criticism*, Vol.15, No.1, pp.27-35.

Wimsatt, W. and Beardsley, M. (1946), The Intentional Fallacy, *The Sewanee Review*, Published by: The Johns Hopkins University Press , Vol. 54, No. 3, pp. 468-488