

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 زیباشناختی همواره اندیشمندان سعی بر آن داشته‌اند تا هنر را با ویژگی خاصی تعریف کنند که فصل مشترک تمام آثار هنری باشد. اما، آن چه آنان ارائه کرده‌اند، مانند بازنمایی و فرامایی صرفاً برخی آثار هنری یا دوره‌های هنری را پوشش می‌دهد. فرمالیسم چونان روشی در تحلیل زیباشناختی با غرض فائق آمدن بر این معضل، بر عناصر ساختاری و ویژگی‌های صوری، حسی یا ادراکی تأکید می‌کند. ضرورت بکارگیری چنین روشی در دور شدن هنر مدرن از ارائه‌ی تصاویر واضح و روشن است. برخی تحلیل‌گران با توسل به گرایش فرمالیستی تلاش کردند تا علت انگیزش زیباشناختی را در مواجهه با فرم بچینند. کلایو بل، یکی از تحلیل‌گران فرمالیست، فهم هنری را بر نمایش «فرم معنادار» استوار دانست، البته ابهام فرم و اصطلاح معناداری، یکی از نقاط ضعف نظریه اوست. به نظر می‌رسد در نظریه‌ی سیستمی نیکلاس لومان، فرمالیسم و فرم، متفاوت از آن چه تاکنون متداول بوده به گونه‌ای تعریف شده که چه‌بسا بتواند موضع بل را نه ابطال، بلکه تعدیل کند، زیرا لومان، فصل مشترک تمام آثار هنری را در مشاهده 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.

مقدمه

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 آن چه اهمیت داشت در نظر گرفتن متن ادبی یا اثر هنری بدون در نظر گرفتن پدیدآور آن بود.^۱ در حوزه‌ی هنرهای بصری، تأکید بر عناصر ساختاری و ترکیبات فرمی، از جمله 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، کلا یوبل^۲ 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^۳ 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» کلا یوبل گذر کنیم که یکی از منتقدان سخت و مصمم آن نونل کارول^۴ است و در وهله 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 کارکرد متعلقش فرض کنیم. چه‌بسا آشنایی با فرمالیسم نوین نیکلاس لومان^۵ این امکان را به ما بدهد که همچنان تحلیل و روش نقد فرمالیستی را استمرار بخشیم، اما این بار 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 باز نمودی 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 در خصوص کارکرد هنر است که تلاش می‌کنیم در این نوشتار به‌صورت مجمل و مختصر با تطبیق اندیشه‌ی آنان این نکته را روشن‌تر سازیم.^۶

پرسش دیرین «هنر چیست؟» که جایگاه والای هنر در جوامع گوناگون ضرورت پاسخ‌گویی به آن را ایجاد می‌کند، باعث شده تا بخش عمده‌ای از دغدغه و توجه اندیشمندان حوزه‌های گوناگون فلسفی و جامعه‌شناختی معطوف به پژوهش در مورد آن باشد. در واقع، آن چه 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 فرامیابی محور بحث قرار گرفته و ارزش زیباشناختی دانسته شده‌اند. اما، با گسترده‌ی 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 پای‌اشیای آماده‌ساخت 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 زیبایی‌آزاد (فرمی) و زیبایی وابسته (غیرفرمی) هم ریشه داشتند، به‌ویژه که کانت برای زیبایی‌آزاد یا فرمی، ارزش والاتری قائل شد. این زیبایی‌آزاد نگاه هنرمندان و منتقدان را به زیبایی فرمی (صوری) صرف نظر از موضوع یا محتوای باز نمود 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 در مجموع 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 استقلال اثر از هر چیز مهم‌تر است. در حوزه‌ی نقد ادبی بارها شنیده‌ایم

فرمالیسم هنری کلا یوبل

در آنان ایجاد کند، هنر اعلام کرده است. اما، در نظر بگیرید در چارچوب این نظریه آیا برخی آثار هنری مدرن را نیز می‌توان گنجانده (برای نمونه، کارهای مارسل دوشان، اندی وار هول و مارک روتکورا در نظر بگیرید). در هنر غیر فیگوراتیو 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

به‌راستی، چیستی 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 چیستی هنر را با هر سبک و در هر دوره‌ای پوشش کامل دهد. برای مثال، نظریه‌ی بازنمایانگرانه طی ارائه‌ی تعریفی، هر آن چه (اثری) را که بتواند واقعیتی را بازنمایی کرده و دیگران را هیجان‌زده کند، یعنی انگیزش زیباشناختی

خطوط بی‌رنگ را درک نمود و آنها را فرم تصور کرد؟ به ادعای او احساس برآمده از دیدن زیبایی‌های طبیعی (مثل دیدن یک گل یا یک پروانه)؛ غیرزیباشناختی است. او از این حیث که برخی ترکیب خطوط و رنگ‌ها را زیبا نامیده‌اند نه فرم، انتقاد کرده است (Ibid). همچنین بل از عالم وجدبرانگیز زیباشناختی می‌گوید: «هنر بزرگ، پایدار و بدون ابهام می‌ماند، زیرا احساساتی را که برمی‌انگیزد از زمان و مکان مستقل است، چراکه قلمرو پادشاهی آن این عالم نیست» (Ibid, 16). او می‌خواست بگوید فرم‌های هنری پایان‌ناپذیرند، زیرا همیشه قادرند همان کارکرد داشته باشند و احساس زیباشناختی مخاطب را برانگیزانند، از این جهت فارغ از تغییرات زمانی و مکانی پابرجا می‌مانند. بل بسیاری از هنرهای دیگر، از جمله «نقاشی‌های توصیفی»^{۱۱} را دارای این کارکرد نمی‌دانست. او برای نمونه، کاری از نقاش معروف انگلیسی ویلیام پاول فریث را با عنوان «ایستگاه پادینگتون»^{۱۲} ذکر می‌کند. طبق نظر وی، این نقاشی بیشتر اطلاعاتی را منتقل می‌کند و هرگز کارکرد آن نمایش صرف 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 با هم تأکید می‌کند: «ما برای درک یک اثر هنری به چیزی نیاز نداریم، جز حسی از فرم و رنگ و شناختی از فضای سه بُعدی» (Ibid, 7). تأکید وی بر این شناخت مختصر برای آن است که درک اغلب فرم‌های معماری بدان وابسته است و بل آن را قسمی بازنمایی مطلوب می‌داند.

گفتنی است بل شأن بازنمایی را تا آنجا پذیرفتنی می‌داند که برای موضوع‌سازی و مسئله‌سازی به حال هنرمند در تولید هنر مفید است و بنابراین در درک و تحلیل هنر نقشی ایفا نمی‌کند. نظر بل نشان می‌دهد که به‌راستی وی مخالف هر گونه نگاه ابزاری (برون‌گرایانه) به هنر است. به‌ویژه او بر هنرهای تجسمی یا تصویری تأکید داشته و آرزو کرده که ای کاش مردم در مورد هنرهای تجسمی نیز به اندازه‌ی موسیقی صداقت داشته باشند و اگر فرم آن را درک نمی‌کنند، آن را از چشم بی‌صلاحیتی 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 هنراست 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.

دارد، تلاش داشت تا بگوید درنهایت، هنر چه چیز است و چه چیز نیست. فرمالیست‌ها معتقدند ادراک زیباشناختی به شناخت ویژگی‌های غیرادراکی نیازی ندارد (Bagheri Noaparast, 2011, 110-112). آرای فرمالیست‌هایی، مانند کلمنت گرینبرگ، کلایو بل و راجر فرای اندیشه‌های فرمالیستی اولی تری مثل کنراد فیدلر^{۱۴} و ادوارد هانسلیک^{۱۵} را بازتاب می‌دهد. فیدلر با الهام گرفتن از کانت، آفرینش هنری را با تجربه ادراکی شناسایی کرد، تجربه‌ای رها از غرض و آزاد که غایتی ورای خود ندارد. به نظر وی، پرداختن به موضوع اثر هنری، جستجوی 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 کلایو بل 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 بسیاری از فرمالیست‌های دیگر بر آن بود که آنچه آثار هنری برجای می‌گذارند، احساسی یکسان در تمام افراد است، که به آن «احساس زیباشناختی»^{۱۶} می‌گوییم. این احساس و واکنش را باید در اثر هنری (ابژه) جستجو کرد که میان تمام آثار هنری مشترک است. فرمالیست‌ها این اصل مشترک را «فرم» می‌دانند، اما، کلایو بل با اعلام «فرم معنادار» (یا دلالتگر)^{۱۷} آن را اندکی اسرارگونه ساخته است، زیرا از منظر یک فرمالیست، هنر یک هویت خودبسنده دارد که به محتوا، معنا و کارکردش هیچ ربطی ندارد. این به معنای آن است که اثر هنری کارکردی بیرون از خود ندارد. کلایو بل می‌گوید: «برای تحقق یک زیباشناسی ناب، صرفاً احساس خویش و ابژه‌ی مربوطه را در نظر می‌گیریم: پس نه حق داریم و نه الزامی هست که در امور ابژه و وضعیت ذهنی سازنده‌ی آن مداخله کنیم» (Bell, 1914, 4). این عبارت او گویای آن است که روانشناسی هنرمند، تحقیق در تأثیرات ایجاد شده در مخاطبان و عمق و میزان این تأثیر و نیز تحقیق در محتوای بازنمودی هیچ ربطی به زیباشناسی ندارد. زیباشناسی تنها آن‌گونه بحثی است که به انتظام فرم‌ها، نحوه‌ی قرار گرفتن آنها و ترکیب آنها می‌پردازد. به این دلیل که احساس زیباشناختی تنها مولود همین عامل است و نه چیز دیگر. اگر احساسی به دلایل دیگری ایجاد شود، مثل مفهوم یا غایت یک اثر، احساسی غیرزیباشناختی است. او می‌افزاید: «موضوع بی‌واسطه‌ای که به نمایش درمی‌آید فرم معنادار است، 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 بی‌اساس دانسته است، زیرا چگونه می‌توان

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 کارهای آماده - ساخت هنرمندانی مثل مارسل دوشان و اندی وار هول کاملاً مشهود است. 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 بیانگری هنر یکه‌تازی می‌کردند، صحبت از فرم هم به میان بود، اما با کانت در هنر مدرن رفته‌رفته فرم جایگاه والاتری در برابر محتوا یافت. به هر حال، آن چه یک اثر هنری 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 اصل مشترک تمام هنرها بدانند.

از یک سو 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.

اندیشمندان ضد ذات‌باور، مانند موریس وایتس بر آنند که فرمالیست‌هایی مثل بل در تلاش بودند تا به واسطه‌ی فرم، هنر را تعریف کنند، در حالی که از نظر وایتس، هنر یک مفهوم باز است که ارائه‌ی هر گونه تعریفی بحث خلاقیت را در آن مسدود می‌سازد و کسانی مثل بل می‌خواستند بار دیگر بر اهمیت عناصر تصویری و تجسمی صحنه 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 نسبت به زمان افلاتون به هدف خویش نزدیک‌تر نشدیم. 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 زشتی به چیزی تعریف می‌کند (Luhmann, 193-2000). او عنصر مشترک تمام آثار هنری را مشاهده^{۱۵} دانست، زیرا هنر بازی فرم بوده و از سنخ مشاهده است (ibid, 117-120). البته همه چیز به معنای متفاوت فرم و مشاهده نزد او بازی می‌گردد. وقتی اندیشمندی نسخه‌ی متفاوتی از فرمالیسم عرضه می‌دارد، یکی

نوتل کارول، یکی دیگر از منتقدان مطرح کلایوبل، می‌گوید: «برداشت بل از موضع فرمالیسم برای توسعه‌ی زیباشناسی فلسفی در قرن بیستم مهم است. دلیل اهمیتش این است که او دیدگاه فرمالیستی خویش را به پروژه گسترش تعریف صریح هنر ربط داده است. از این جهت بل می‌تواند به‌عنوان طلایه‌دار بزرگ دغدغه‌ی فکری و فلسفی قرن بیستم در جهت دریافت تعریف ذاتی هنر محسوب شود» (Carroll, 2010, 32). در ادامه در شرح نظر 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 داشته باشند از نظر بل، تفاوت هنر از غیر هنر در کارکرد هنر است، که نمایش فرم است (ibid, 35). برداشت متفاوت بل به تعریف وی از فرم هنری بازمی‌گردد. در برداشت‌های متفاوت، فرم یا در خدمت محتواست، یا در خدمت کارکرد. این بدان معناست که فرم چیستی خود را از محتوای بازنمودی می‌گیرد یا از کارکردی که اثر هنری دارد (روایت کارکردی)،^{۱۶} 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، کنتراست ایجاد شده از طریق سایه و روشن)، شکل، بافت و رنگ (Pooke & Whitham, 2003, 23-29). اما با این وصف، معناداری فرم چگونه توجیه می‌شود؟ نوتل کارول از بسیاری از عمارت‌ها و بناها سخن 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 معناداری فرم، صید زمان نمی‌شود و پابرجا می‌ماند، تابع میل و خواست افراد نیز قرار نمی‌گیرد. اما، یکی از انتقادات اساسی وارد بر نظر وی این است که چرا افراد با فرهنگ‌ها و امیال و خواست‌های متفاوت به معنایی واحد در فرم می‌رسند و در نهایت، این معناداری و دلالتگری چیست؟ اشیایی که در صورت ظاهر از یکدیگر غیر قابل تشخیص هستند را چگونه می‌توان از دیدگاه صرفاً فرمالیستی تحلیل کرد؟ چه عاملی به قوطی‌های سوپ اندی وار هول که برای نمونه ذکر شده است، ارزش زیباشناختی می‌بخشد؟ آیا مطابق رأی کسانی مثل آرتور دانتو و کندال والتون، ویژگی‌های زیباشناختی 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 فرمالیسم، نمی‌توان با وجود چند مورد نقض، از کنار یک نظریه‌ی فرمالیستی به راحتی گذشت. چه بسا 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 گرایش به فرمالیسم در برخی موارد با اعلام این که تمام ویژگی‌های زیباشناختی یک اثر هنری فرمی است، افراط دیده می‌شود. برای تعدیل نظریه‌ی فرمالیسم هنری، هم باید آن روایت‌های متعدد از

به واسطه‌ی نشانه‌هایی از محیط پیرامونش تفکیک گردد و فضایی مشخص را در برابر فضایی نامشخص که همان محیط است، ایجاد کند. در این جا فضای پیرامونی اثر، نامشخص است به این دلیل که چیزی شما را به مشاهده فرآمی خواند. پس فضای مشخص همان فضایی است که ناظر را به مشاهده‌ی خویش فرامی خواند. در هنر این فضا ساختگی است، یعنی می‌تواند حتی یک دیوار سفید یا رنگ شده توسط هنرمندی، انسان را به مشاهده فرا بخواند. هر چند این دیوار تهی و سفید است، اما این تهی بودن ساختگی برای دعوت ناظران به مشاهده و شکل‌گیری یک ارتباط است. در این مورد، ساختگی بودن، عامل مشخص شدن این فضا است. 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 طرز 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 آن چه درخت نیست، تمییز داد).

در مجموع، 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 سوبه‌ی پنهان آن شرط آشکارگی سوبه‌ی حاضر است. پس فرم، بسیار پدیده‌تر از آن چیزی است که در نگاه نخست (ادراک اولیه) به چنگ می‌آید.

از لوازم این تفاوت باید در مفهوم فرم باشد. نکته جالب در خصوص این فرمالیسم نوین، تعریف فرم بر اساس دستورالعمل ریاضی دان معروف، جرج اسپنسر براون است که از عبارت «رسم یک تمایز» آغاز می‌شود، یعنی از مشاهده. 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 مشخص از فضای نامشخص، منجر به عدم تعیین فرم می‌گردد (Schiltz, 2003, 55-78).

این بدان معناست که یکی از شروط اولیه هر مشاهده، وجود تمایز است، زیرا وقتی نشانه یا تمایزی در کار نباشد، چگونه می‌تواند مشاهده‌ای انجام بپذیرد، برای مثال آیا در یک بوم سفید و خالی، چیزی به‌عنوان فرم هنری برای مشاهده 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 سوبه‌ی دیگر آن جلوه‌گری کند. برای مثال زیبایی و زشتی تمایزی همیشگی هستند، اما وقتی چیزی زیبا دیده می‌شود این حکایت از آن دارد که برای این مشاهده تمایز موقتاً از میان برداشته شده 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،

نتیجه

فرمالیست بر آن بود که هنر، چیزی جز بازی فرم نیست. اما، کارکرد هنر را در مشاهده‌ی هنر می‌دانست. در نظر بل، نمایش صرف فرم، امری است مرتبط با احساسات زیباشناختی مخاطب که برانگیخته می‌شود، اما، نکته اینجاست که کار فرم و معناداری‌اش در تولید تمام می‌شود. 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 مشاهده‌پذیری اثر هنری (فرم) باشد. با این تلقی برای مثال، اثر مارسل دوشان به اسم چشمه، فرمی معنادار (یا دلالت‌گر) دارد که به نوع مشاهده و مشاهده نیز به تمایزی اساسی ربط دارد. اینجا سوبه‌ی ساختگی بر سوبه‌ی واقعی چیره گشته و آن را از نظر پنهان کرده است. آن چه دیده می‌شود یک چشمه با فرم ساختگی است. این فرم در پرتو مشاهده‌ی مرتبه-دوم (مشاهده‌ی مشاهدات)^{۱۷} ظاهر می‌شود. پس اگر از نظر بل، شرط ضروری اعطای شأن هنری فرم معنادار است، از نظر لومان، فرم مشاهده‌پذیر است، یا به تعبیری، مشاهده‌پذیر ساختن آن چیزهایی است که تاکنون از آنها غفلت شده است، یعنی تمایزات. هر فرم از تمایزی ساخته شده است که در هر

دغدغه‌ی استقلال هنر و تجربه‌ی هنری با زیباشناسی کانت به نظریه‌های بزرگ در قلمرو هنر راه برد که آن را با عنوان فرمالیسم می‌شناسیم. به‌زعم این‌گرایش، 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، قدری 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 حد هنرهای تجسمی فراتر نرفت.

نوئل کارول یکی از منتقدان سرسخت بل با ذکر موارد نقضی از هنر مدرن که تشخیص 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 فرمالیسم نه به مفهوم ذات‌باورانه‌ی سنتی بازگشت و نه نظریه ضد ذات‌باورانه‌ی کسانی مثل موریس وایتس را تأیید کرد. زیرا به نظر او هنر یک سیستم اجتماعی است. این تعریفی نیست که دست و پای هنر را ببندد، بلکه به آن استقلال و آزادی بیشتری می‌بخشد. نظر او در خصوص هنر، موضع بل را ابطال نمی‌کند، بلکه آن را تعدیل و تقویت می‌کند. لومان در مقام یک

تعریف نمی‌شود و معنای وسیع‌تری می‌یابد که حتی هنرهای غیرتصویری، برای مثال شنیداری را نیز دربرمی‌گیرد، زیرا مشاهده یک ادراک حسی صرف نیست و فرم نیز به چیزی فراتر از دیدن نیاز دارد تا معنادار بودنش درک شود، یعنی مشاهده‌ی مشاهدات.

مشاهده یک سوی تمایز در نقطه‌ی کور قرار گرفته و به اصطلاح غایب است، اما وجودش همچون غیابی، شرطی ضروری برای حضور سویی دیگر است که مشاهده می‌شود. بدین ترتیب، فرم، دیگر در برابر محتوا به‌عنوان چیزی که تنها شامل خطوط و رنگهاست

پی‌نوشت‌ها

۱ در زمینه نقد ادبی، مونرو بیردزلی یکی از منتقدان ادبی است که دیدگاه سنتی و دیدگاه نیت‌گرایانی مثل اریک دونالد هرش به اثر هنری و متن ادبی را به چالش خواند. او در مقاله‌ی معروف خویش با عنوان سفسطه نیت‌مندی به این مهم پرداخته و آورده است: اشتباه از جایی شروع شده که نیت‌گرایان و بیوگرافرها می‌خواهند از ذهنیت یا نیت مؤلف (هنرمند) به جانب معنای متن حرکت کنند و آن را تحلیل کنند، در حالی که بیوگرافی، نیت و خواست هنرمند (مؤلف) هیچ ربطی به خود متن ندارد و اگر در جستاری لحاظ شوند، آن جستاری انتقادی نخواهد بود (Beardsley, 1946, 468-488). به هر حال فرمالیسم ادبیات را نظامی پیچیده از فرم‌ها می‌داند و ویژگی‌های فرمی را رمزگشایی می‌کند نه محتوا را، و نظم درونی اثر را تحلیل می‌کند. این نمونه‌ی آمریکایی نقد نوشت. در فرانسه نیز نقد نو با گرایش‌های 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)، فیلسوف آمریکایی 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)، جامعه‌شناس و فیلسوف اجتماعی برجسته آلمانی که نظریه‌ی سیستم‌های اجتماعی او شناخته شده است. برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد نظریه‌ی سیستمی لومان بنگرید به:

- 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.

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 فلسفه هنر، 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، صص ۲۲۴. ۱۵ Observation منظور لومان از مشاهده 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، مشاهده‌ی مرتبه-دوم یا مشاهده‌ی 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 نوئل (۱۳۸۶)، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبائی، فرهنگستان هنر، تهران. واربرتون نایجل (۱۳۸۸)، پرسش از هنر، مرتضی عابدینی فر، 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, stanford 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 Univer-sity Press , Vol. 54, No. 3, pp. 468-488